



Programa de Doctorat en Ciències Socials

**Análisis de la función de los espacios culturales en la redefinición  
de las políticas culturales de las ciudades**

Un estudio de los casos de las áreas metropolitanas de Las Palmas de Gran Canaria  
y Santa Cruz de Tenerife-San Cristóbal de La Laguna

Antonio Ramos Murphy

Directores

Pau Rausell Köster

Raúl Abeledo Sanchis

Diciembre 2020



**Análisis de la función de los espacios culturales en la redefinición  
de las políticas culturales de las ciudades**

Un estudio de los casos de las áreas metropolitanas de Las Palmas de Gran Canaria  
y Santa Cruz de Tenerife-San Cristóbal de La Laguna

Antonio Ramos Murphy

Directores

Pau Rausell Köster

Raúl Abeledo Sanchis



*A Ana y a Marta, pasan los años  
y no consigo acostumbrarme  
a todo lo que me dan.*



## Resumen

Esta tesis aborda la relación entre los espacios culturales y las políticas culturales, específicamente en el ámbito urbano. Concretamente, en este proyecto de investigación argumentamos, en primer lugar, que las políticas culturales urbanas y las políticas de creación de espacios culturales están regidas por una misma lógica y se articulan en un todo funcional al paradigma dominante de política cultural (en la que los espacios culturales son a la vez derivada y condición del modelo de democratización cultural). En segundo lugar, sostenemos que los espacios culturales son la clave de bóveda de las políticas de democratización cultural, en tanto que constituyen la herramienta principal de su materialización efectiva. Finalmente, sostenemos que una redefinición del rol y los modelos de uso y gestión de los espacios culturales urbanos conlleva la potencialidad para reformular las políticas culturales locales en un sentido más eficaz, más eficiente y más equitativo.

La propuesta de investigación se compone básicamente de un análisis teórico, desde una perspectiva interdisciplinar, que trata de proyectar una mirada crítica sobre los modelos convencionales de las políticas culturales, soportado en el estudio empírico de caso. El estudio de caso, compuesto por los análisis de los espacios culturales de las áreas metropolitanas de las dos capitales de la Comunidad Autónoma de Canarias ha sido abordado de forma detallada y exhaustiva. En este marco, el análisis de los espacios del área metropolitana de Las Palmas de Gran Canaria tiene la funcionalidad epistemológica de corroborar los límites de las políticas culturales convencionales; mientras que el segundo análisis, referido al modelo del Proyecto Distrito de las Artes de Tenerife, ejerce la función proyectiva de idear, sobre un escenario concreto y real, las posibilidades de definir de una nueva manera los usos de los espacios con la voluntad de vehicular esa nueva política cultural superadora de las limitaciones detectadas. Es decir, la metodología del análisis de caso nos permite, por una parte, falsar la teoría convencional y, por otra, testar la plausibilidad de una nueva aproximación a la política cultural.

En este sentido, la investigación se ha centrado en dos cuestiones principales. En primer lugar, pretende testar la coherencia interna de un marco teórico para la definición y legitimación de un nuevo modelo de política cultural capaz de superar —en términos de eficacia, eficiencia y equidad— las principales limitaciones y déficits de un paradigma, el de la democratización cultural, que argumentamos como agotado (tanto desde la perspectiva intrateórica —inconsistente— como desde la extrateórica —inoperante e incapaz de hacer avanzar los propios objetivos prácticos propuestos—). En segundo lugar, la investigación pretende examinar las posibilidades de diseñar un modelo de espacio cultural que contribuya a conformar una política cultural urbana de nueva planta superadora de los principales déficits —en términos de eficacia, eficiencia y equidad— del paradigma de la democratización cultural.

## **Abstract**

This thesis deals with the relationship between cultural spaces and cultural policies, in particular in the urban sphere. Specifically, in this research project we argue, firstly, that urban cultural policies and policies for the creation of cultural spaces are governed by the same logic and are articulated in a functional whole to the dominant paradigm of cultural policy (in which cultural spaces are both a derivative and a condition of the model of cultural democratisation). Secondly, we maintain that cultural spaces are the keystone of cultural democratisation policies, as they constitute the main tool for their effective materialisation. Finally, we claim that a redefinition of the role and models of use and management of urban cultural spaces has the potential to reformulate local cultural policies in a more effective, efficient and equitable way.

The research proposal is basically composed of a theoretical analysis, from an interdisciplinary perspective, which tries to project a critical view on the conventional models of cultural policies, supported by the empirical case study. The case study, composed of the analyses of the cultural spaces of the metropolitan areas of the two capitals of the Autonomous Community of the Canary Islands, has been approached in a detailed and exhaustive manner. Within this framework, the analysis of the spaces in the metropolitan area of Las Palmas de Gran Canaria has the epistemological function of corroborating the limits of conventional cultural policies; while the second analysis, referring to the model of the Tenerife Arts District Project, exercises the projective function of devising, on a concrete and real scenario, the possibilities of defining in a new way the uses of the spaces with the desire to convey this new cultural policy which overcomes the limitations detected. In other words, the methodology of case analysis allows us, on the one hand, to falsify conventional theory and, on the other, to test the plausibility of a new approach to cultural policy.

In this sense, the research has focused on two main issues. Firstly, it aims to test the internal coherence of a theoretical framework for the definition and legitimisation of a new model of cultural policy capable of overcoming—in terms of effectiveness, efficiency and equity—the main limitations and deficits of a paradigm, that of cultural democratisation, which we argue is exhausted (both from the intrateoretical perspective—inconsistent—and from the extrateoretical one—inoperative and incapable of advancing the very practical objectives proposed—). Secondly, the research aims to examine the possibilities of designing a model of cultural space that will contribute to shaping a new urban cultural policy that overcomes the main deficits—in terms of effectiveness, efficiency and equity—of the cultural democratisation paradigm.

## Agradecimientos

Hay quien opina que realizar una tesis es uno de los ejercicios académicos más solitarios. No es mi caso. Desde que en el año 2017, tomé la decisión de dar el paso de intentar sistematizar en un marco teórico coherente las reflexiones, los análisis y las experiencias acumuladas durante más de dos décadas de actividad profesional en el campo de las políticas culturales, no he dejado de contar con el abrigo, el aliento y la sabiduría de un conjunto de personas sin el cual, con toda seguridad, no estaría tecleando estas líneas. Una tesis puede que no sea un ejercicio obligatoriamente solitario, pero, de lo que no cabe duda, es que supone una prueba de resistencia (física y mental) como pocas. Bien acompañado se lleva infinitamente mejor.

Quiero agradecer a la gestora cultural Ana Armas Martín la ininterrumpida conversación iniciada en los años 90 del pasado siglo. Sus comentarios y aportaciones a lo largo de todo este tiempo han sido inestimables, como impagable ha sido su apoyo incondicional durante el proceso de la investigación.

Mi reconocimiento especial también a Pau Rausell y a Chema Segovia por su amistad, por su inteligencia disruptiva y por permitirme vampirizar muchas ideas y análisis que, en el mejor de los casos, son fruto de una reflexión y un trabajo colectivo. Trabajar con ambos ha sido —y es— una verdadera fortuna.

También quiero mostrar mi agradecimiento a todos los compañeros y compañeras que conforman el universo Econcult. No puedo imaginarme un entorno más amable y estimulante para acometer un trabajo como este.

Finalmente, una mención a mis directores de tesis, Pau Rausell Köster y Raúl Abeledo Sanchis: de ellos solo he recibido facilidades, probablemente más de las merecidas.

València, diciembre de 2020.



## ÍNDICE

1. Introducción	13
2. Una revisión de la política cultural desde las perspectivas de las ciencias sociales	21
2.1. Políticas culturales desde una perspectiva pluridisciplinar	21
2.2. La perspectiva sociológica	26
2.3. La perspectiva de la Economía de la Cultura	33
2.3.1. El arte y la cultura como bienes preferentes ( <i>merit goods</i> )	34
2.3.2. Los efectos externos de los bienes y servicios culturales	38
2.4. La perspectiva desde la satisfacción de los derechos culturales	45
2.5. La perspectiva de la Ciencia Política	49
2.6. La relación ciudad-políticas culturales	59
2.6.1. Cultura y desarrollo urbano	60
2.6.2. Ciudad y cultura. Planificación cultural <i>versus</i> planificación urbana	61
3. Principios para reformular el modelo de política cultural	71
3.1. El modelo de la política cultural como parte del Estado del bienestar y basado en la democratización cultural	71
3.1.1. Los paradigmas contemporáneos de política cultural	75
3.1.2. Una perspectiva latinoamericana	78
3.1.3. El argumento del impacto económico	79
3.2. La concreción específica del modelo de política cultural convencional en Occidente	80
3.2.1. Democratización cultural e igualdad de oportunidades	82
3.2.2. Democratización cultural y derechos culturales	83
3.3. Democratización cultural y espacios culturales	84
3.4. Los límites de la democratización cultural	94
3.4.1. Democracia cultural y la persistencia de la brecha cultural	94
3.4.2. Impacto económico y los efectos distributivos de la política cultural	95
3.5. Principios para reformular el modelo de la política cultural	97
3.5.1. La cultura como estrategia de desarrollo	97
3.5.2. Racionalidad instrumental, acciones basadas en la evidencia y evaluación	98
3.5.3. Los derechos culturales como objetivo intrínseco de las políticas culturales	100
3.5.4. La dimensión local y urbana como espacio central del despliegue de la política cultural	103
3.5.5. La centralidad de los espacios culturales	106
3.5.6. Una descripción sintética de los principios formuladores de un nuevo modelo de política cultural	108
4. Estudios de caso	111
4.1. El contexto. El sistema cultural y creativo canario	111
4.1.1. Ocupación y empresas	112
4.1.2. Consumo cultural	115
4.1.3. Gasto en cultura de las administraciones públicas	116
4.1.4. Programación cultural, público y recaudación	118
4.1.5. Prácticas y participación cultural	122
4.1.6. Indicadores de bienestar	124
4.2. Estudio de caso 1. Análisis-diagnóstico de los espacios culturales del área urbana de Las Palmas de Gran Canaria	126
4.2.1. Metodología	126
4.2.2. Desarrollo urbano y espacios culturales en Las Palmas de Gran Canaria	129
4.2.3. Mapeado de los espacios culturales de Las Palmas de Gran Canaria	137

4.2.4. Estudio de la distribución territorial de los espacios culturales en Las Palmas de Gran Canaria	141
4.2.5. Análisis individualizado de los espacios culturales de Las Palmas de Gran Canaria de titularidad pública municipal	153
4.2.6. Análisis individualizado de los espacios culturales de Las Palmas de Gran Canaria de titularidad pública no-municipal	153
4.2.7. Conclusiones	154
4.3. Estudio de caso 2. El Proyecto Distrito de las Artes de Tenerife: un modelo de espacio cultural para la transformación del ecosistema cultural metropolitano de Santa Cruz de Tenerife-San Cristóbal de La Laguna	157
4.3.1. Metodología	157
4.3.2. Desarrollo urbano y espacios culturales en el área metropolitana Santa Cruz de Tenerife-San Cristóbal de La Laguna	158
4.3.3. Realidades urbanas del área metropolitana Santa Cruz de Tenerife-San Cristóbal de La Laguna	168
4.3.4. Catálogo de recursos culturales del área metropolitana Santa Cruz de Tenerife-San Cristóbal de La Laguna	200
4.3.5. La red de espacios e infraestructuras culturales del área metropolitana Santa Cruz de Tenerife-San Cristóbal de La Laguna	206
4.3.6. La población joven como elemento motor de la innovación	211
4.3.7. Educación y capacitación cultural: un campo plausible de especialización de un espacio cultural de nuevo tipo	212
4.3.8. El Proyecto Distrito de las Artes de Tenerife (Proyecto DAT)	214
5. Conclusiones	307
5.1. Principales conclusiones	308
5.1.1. La necesidad de un enfoque interdisciplinar	308
5.1.2. El paradigma de la democratización cultural es el modelo de política cultural dominante en Occidente	311
5.1.3. El paradigma de la democratización cultural es un modelo agotado	312
5.1.4. Los espacios culturales tienen una función central en la realización de las políticas de democratización cultural	313
5.1.5. Es necesario reformular un nuevo modelo de política cultural	314
5.1.6. La redefinición de la misión de los espacios culturales puede contribuir a conformar un nuevo modelo de política cultural urbana	316
5.1.7. El Proyecto DAT: un nuevo modelo de espacio cultural para un nuevo modelo de política cultural	316
5.2. Implicaciones para la academia, la acción cultural pública y la gestión cultural	318
5.2.1. Implicaciones para la academia	318
5.2.2. Implicaciones para la acción cultural pública	320
5.2.3. Implicaciones para la gestión cultural	321
5.3. Limitaciones y futuras investigaciones	322
Bibliografía	325
Anexo I	341
Anexo II	353
Anexo III	433
Anexo IV	485
Anexo V	497

# 1. Introducción

## UNA TRAYECTORIA POCA HABITUAL

He de señalar, de entrada, que mi trayectoria como doctorando no se ajusta a lo que resulta más habitual en un estudiante de posgrado, como expongo de manera sucinta a continuación.

Finalicé mi licenciatura en la Facultad de Filosofía de la Universidad de La Laguna hace ya casi cuatro décadas, en el curso 1981-1982, y realicé más tarde gran parte de los dos cursos de doctorado del programa *Hacia una revisión histórico-crítica de la modernidad*, en el bienio 1989-1991, en el Departamento de Filosofía de aquella Facultad. Después de un inevitable —y complicado— proceso de adaptación, obtuve la suficiencia investigadora y el Diploma en Estudios Avanzados por la Universidad de La Laguna en el año 2006.

Cuando finalicé la licenciatura de Filosofía era firme mi interés por el estudio de la actividad política y tomé la decisión de orientarme hacia la indagación filosófico-política, en la medida de mis posibilidades y de las que se abrían ante la introducción de la Filosofía Política como nueva materia en los planes de estudio de los tres ciclos de la universidad. Mantuve el contacto con el profesor Pablo Ródenas Utray, con quien, de forma inmediata a la finalización de los cursos de doctorado, fui pergeñando el proyecto de una Memoria de licenciatura sobre la crítica que Robert Nozick, en *Anarquía, estado y utopía*, a partir de su original relectura de John Locke, plantea a John Rawls. Con lo cual, además, trataba de aprovechar mi dominio del inglés como lengua materna (el libro de Nozick aún no había sido traducido al castellano), así como por mis viajes habituales al Reino Unido. Sin embargo, la realización de este proyecto se frustró por causa de mi dedicación cada vez mayor a otro tipo de actividades durante aquel periodo.

Desde 1992 hasta el presente vengo dedicándome profesionalmente a la gestión cultural y a la consultoría aplicada en el campo de la cultura. Primero de forma autónoma, luego contratado por el Cabildo de Gran Canaria y más tarde desde una empresa de consultoría especializada que dirijo desde el año 2000. Además de la gestión y dirección de programas y organizaciones culturales, en este mismo periodo, desarrollé una intensa actividad en el ámbito de la cooperación cultural internacional (en México, La Habana, Funchal, Haití, Mozambique, Guinea Ecuatorial, Cabo Verde, Namibia, Sudáfrica), a lo que se añadió una considerable labor docente dirigida, en primer lugar, a la formación de técnicos y personal directivo en gestión y planificación cultural (tanto en el Estado español como en África y América Latina), y en segundo lugar, al alumnado de cursos de posgrado de diversas universidades del Estado español (Universidad de La Laguna, Universidad de Córdoba, Universidad de Barcelona, Universidad de Valencia).

Por otro lado, al mismo tiempo, procuré no descuidar mi formación intelectual. En este sentido, obtuve el título de Diplomado en Gestión y Políticas Culturales por la Universidad de Barcelona (2000-2001) y realicé el Master de Gestión Cultural de la misma Universidad (2000-2002). También he asistido y participado en más de un centenar de seminarios, cursos, congresos y jornadas, siempre relacionados con las políticas culturales públicas.

Asimismo, he cursado algunas asignaturas de la carrera de Derecho en la Universidad de Las Palmas de Gran Canaria que eran necesarias para mi especialización profesional y que anticipan el penúltimo capítulo de mi vida académica.

Tras un encuentro afortunado con el profesor Jesús Prieto de Pedro —con quien coincidí en varios foros de análisis y discusión sobre políticas culturales públicas en el Estado español—, se me presentó la posibilidad de incorporarme a la primera edición del Programa de Doctorado en Derecho de la Cultura, en la Facultad de Derecho de la UNED, en Madrid. A lo largo del bienio 2005-2007, superé

el periodo de formación cursando las asignaturas Fundamentos Metodológicos del Derecho de la Cultura, Industrias Culturales, Globalización y Derecho Comunitario Europeo, Hacienda Pública y Cultura, Fundamentos de Políticas Culturales y Las Ideas de Europa e Iberoamérica: una Perspectiva Cultural. Finalmente, en el curso 2005-2006, culminé el periodo de investigación del programa de doctorado tras presentar los trabajos de investigación *Problemáticas territoriales culturales en la era de la digitalización global* e *Interés general y servicio público cultural: lecturas básicas*, y obtuve, en 2007, el Diploma de Estudios Avanzados por la Universidad Nacional de Educación a Distancia.

En el año 2013, a consecuencia de las posibilidades intelectuales que se me abrieron al cursar el programa de doctorado de Derecho de la Cultura, y bajo la dirección del propio profesor Prieto de Pedro, inscribí en el curso 2013-2014 en la Facultad de Derecho de la UNED la tesis doctoral de título *La participación en la administración cultural en España*. Aunque ya existía una bibliografía considerable que abordaba el estudio del alcance del concepto jurídico de participación, no existía, sin embargo, ni trabajos ni investigaciones de envergadura específicas aplicadas a la cultura, a pesar del desarrollo importante que había experimentado la administración pública cultural. Mi intención era analizar este fenómeno, registrando las formas de participación que se estaban desarrollando, ordenándolas y categorizándolas para, finalmente, elaborar una explicación doctrinal básicamente jurídica (aunque no estrictamente) que, para una mejor comprensión de este fenómeno complejo, introdujera otras perspectivas teórico–doctrinales. Este nuevo intento, no dejaba de tener algo de pionero (o de osado), al tratar de tantear la posibilidad de orientar una tesis doctoral hacia el encuentro entre Filosofía Política, Sociología de la Cultura, Teoría de la Cultura, Economía de la Cultura y Derecho de la Cultura, contextualizado todo ello, eso sí, en una preocupación constante por el papel de las políticas públicas en la era de la globalización. Tanto el profesor Prieto (Derecho), Ródenas (Filosofía), Estévez (Antropología), Rodríguez Guerra (Sociología), Muguerza (Ética), Zallo (Economía) y Rausell (Economía) me animaron a emprender esa labor.

Una vez más, debido a la demanda cada vez más exigente de mi actividad profesional relacionada con la consultoría cultural aplicada y con la política práctica, tuve que renunciar a este nuevo proyecto académico.

Como se constata, desde comienzo de los años noventa no abandoné nunca la perspectiva de culminar mi doctorado, tratando —eso sí— de conjugarla con mis responsabilidades profesionales más inmediatas.

Y así llegamos al siglo XXI. Desde prácticamente el comienzo del siglo he venido colaborando, de manera cada vez más estrecha, con el profesor Pau Rausell Köster. Inicialmente, nuestros encuentros se produjeron en ámbitos docentes y formativos, para posteriormente trabajar juntos en la realización y el diseño de diversos estudios y proyectos culturales, hasta que finalmente me incorporé, en el año 2016, a Econcult, la Unidad de Investigación en Economía de la Cultura y Turismo, que dirige el profesor Rausell en la Universidad de Valencia. Ha sido pues en este periodo, especialmente a partir del año 2015, animado por los avances teóricos, metodológicos y prácticos que atisbaba en distintos trabajos que realizamos junto a otro miembro de Econcult, el arquitecto y urbanista José María Segovia Collado, cuando volví a plantearme la posibilidad de reconciliar mi actividad práctica en la esfera política cultural con mi vocación intelectual. Los trabajos mencionados compartían, y no casualmente, un común denominador: la revalorización del espacio y del territorio en los procesos de desarrollo apoyados en los sectores culturales y creativos desde una perspectiva crítica con las políticas culturales dominantes en Occidente. Es en este contexto cuando comienzo a vislumbrar la posibilidad de realizar una revisión teórica y práctica del paradigma hegemónico de política cultural a partir de la reconsideración crítica del papel que desempeñan en su implementación los espacios de la cultura.

## **A LA BUSCA DEL OBJETO DE INVESTIGACIÓN**

En la búsqueda del objeto por investigar contaba con varios elementos. Por una parte, una ya dilatada experiencia práctica, es decir, un conocimiento de los problemas técnicos y políticos de la gestión profesionalizada de la cultura pública en sus diferentes vertientes (directiva, gerencial, planificadora, investigadora, cooperativa, empresarial). Dicha experiencia me situaba además en un lugar propicio para acometer una relectura crítica de las políticas culturales públicas en el Estado español (que

no dejaba de ser una realización particular del modelo vigente en Occidente desde finales de los años 50 del pasado siglo). Por otro lado, por el carácter específico de mi trabajo como consultor, que asigna un peso fundamental a la investigación y la innovación teórica, unida a mi participación en diferentes eventos especializados (en el Estado español y en otros países) como ponente, conferenciante, profesor..., eventos en los que he podido empezar a exponer y sintetizar mi reflexión sobre el conocimiento político práctico adquirido, diría que se trata de una *trayectoria de abajo arriba*, desde la realidad de las políticas públicas culturales hacia su análisis científico-teórico.

Finalmente, a mis estudios formativos de licenciatura, de doctorado, de preparación de clases, de diplomatura, de máster, etcétera, se vino a unir una relación cada vez más estable y continuada con el equipo de investigadoras e investigadores de Econcult, un entorno académico que, si bien «utiliza principalmente el prisma de la Economía», también alienta la convergencia con otras disciplinas y campos de estudio en la convicción de que una realidad pluridimensional como la cultura requiere una aproximación pluridisciplinar. Este marco me facilitaba un acomodo teórico más personal del que hasta ese momento había encontrado en mis anteriores proyectos de memoria de licenciatura y de tesis. En este caso, podría decirse que, a diferencia de lo dicho antes, se trata ahora de una *línea de arriba abajo*, esto es, desde un marco científico heterodoxo pero solvente hacia su anclaje en la experiencia mundana de la política cultural práctica y la cultura vivida.

A los elementos anteriores se añadió la oportunidad que me brindó, en el año 2015, un encargo del Ayuntamiento de Las Palmas de Gran Canaria (una de las dos cocapitales de la comunidad autónoma de Canarias) para realizar un estudio exhaustivo sobre la red de equipamientos culturales de la ciudad en el marco general de la revisión de la política cultural local. En la medida en que avanzaba el trabajo de campo (que se extendió durante todo 2016) fui convenciéndome del papel central de los espacios culturales —sus formas, tipos, modos de dirección y gestión, y su capacidad de generar (o no) procesos e impactos de diversa naturaleza— en los procesos y políticas culturales. Aún en fase de tentativa, me planteaba, que —con la cautela necesaria para evitar caer en simplificaciones distorsionadoras— podía establecerse una cierta línea de correspondencia entre la existencia de un modelo de instituciones y espacios culturales especializados, orientados a la excelencia y gestionados por expertos, centrados principalmente en la exhibición y difusión de la alta cultura, y el predominio de un modelo de política cultural difusionista y orientada a la igualdad de oportunidades en el acceso y la participación cultural. Un modelo político cultural (el de la democratización cultural) que, en términos de eficacia, eficiencia y equidad, presentaba un balance desalentador seis décadas después de su formulación.

Para reforzar esta intuición teórica, y refinar el análisis de la relación entre la política cultural y la red física que le da soporte, fui ensayando diversos procedimientos metodológicos con la intención de examinar el modo en que las funcionalidades de los espacios culturales afectan los procesos culturales y creativos que ocurren en su interior o que se activan a partir de ellos, y la manera en que influyen en la configuración de la política cultural local. Paulatinamente fue tomando cuerpo un primer marco analítico y metodológico desde el cual poder analizar los espacios culturales y detectar y evaluar sus características y capacidades de transformación del territorio urbano. En este proceso de reflexión y ensayo tuvo, de nuevo, un papel destacado el entorno investigador de Econcult. Además del trabajo más cotidiano y sobre el terreno que compartía con el profesor Rausell Köster y con José María Segovia Collado, que ya he mencionado, tuve ocasión de intercambiar intuiciones e ideas y recibir sugerencias y aportaciones de muchas personas que gravitaban en torno a la unidad de investigación. De una de esas fructíferas conversaciones con el propio profesor Rausell y con el profesor Raúl Abeledo Sanchis surgió la idea de acometer esta tesis doctoral. De ellos no solo recibí orientaciones decisivas tanto en el plano conceptual como en el metodológico, sino el impulso anímico definitivo en forma de ofrecimiento de codirigir una tesis que me permitiera retomar un proyecto de doctorado que, aunque un tanto magullado por los anteriores intentos frustrados, nunca abandoné del todo.

Decidido ya a inscribir una tesis en el Programa de Doctorado en Ciencias Sociales de la Universidad de Valencia (cosa que hice al comienzo del curso 2017-2018), afronté el diseño de un proyecto profesional: el diseño del proyecto Distrito de las Artes de Tenerife. Desde la perspectiva de nuestro proyecto de investigación, el objetivo era realizar un ejercicio prospectivo con la finalidad de analizar

la viabilidad de un nuevo modelo de desarrollo urbano basado en la activación de los recursos culturales y creativos del territorio a partir de la puesta en marcha de un modelo de espacio cultural de nuevo tipo. Este trabajo se desarrolló entre enero de 2017 y enero de 2019.

## LA HIPÓTESIS DE LA INVESTIGACIÓN

La hipótesis de partida, por lo tanto, argumenta, en primer lugar, que las políticas culturales urbanas y las políticas de creación de espacios culturales están regidas por una misma lógica (implícita o explícita) y se articulan en un todo funcional al paradigma dominante de política cultural (en la que los espacios culturales son a la vez derivada y condición del modelo de democratización cultural). En segundo lugar, nuestra hipótesis afirma que los espacios culturales son la clave de bóveda de las políticas de democratización cultural, en tanto que constituyen la herramienta principal de su materialización efectiva. En tercer lugar, nuestra hipótesis sostiene que una redefinición del rol y los modelos de uso y gestión de los espacios culturales urbanos es una que conlleva la potencialidad para reformular las políticas culturales locales en un sentido más eficaz, más eficiente y más equitativo.

Para este proyecto de repensar las políticas culturales urbanas y de proponer argumentos y vías plausibles para su reconfiguración desde un enfoque de superación de sus principales déficits (en términos de eficacia, eficiencia y equidad), teníamos claro, desde el primer momento, que una aproximación multidimensional, crítica y sistemática desbordaba las restricciones de un único enfoque analítico y demandaba una perspectiva interdisciplinar: el campo de la investigación de la política cultural es más amplio que el que queda definido por cada disciplina. Debido a mi trayectoria personal, esta orientación transdisciplinar, obviamente me situaba en una posición de cierta ventaja. Pero, no se trataba de diseñar un traje epistemológico y metodológico a la medida para después forzar *ex post*, a lo Procusto, un itinerario investigador. Éramos, y somos, conscientes de que un planteamiento interdisciplinar por el que abogamos no consiste en adoptar sin más las aportaciones de un conjunto de enfoques disciplinares y aplicarlas sin más a un objeto ontológico, epistemológico y metodológico diferente. En este sentido, hay que descartar que un analista pueda elegir aquellos aspectos de interés que las diversas disciplinas pueden ofrecerse entre sí y aplicarlos de manera inequívoca a su ámbito de investigación: las bases teóricas subyacentes a las diferentes disciplinas son algo más que un *smörgåsbord* del que el investigador puede tomar lo que le plazca. Aun así, y a pesar de que las investigadoras e investigadores seguirán trabajando en el seno de sus respectivas disciplinas, estamos convencidos de que las inevitables tensiones entre las partes constituyentes de un planteamiento interdisciplinar y el previsible choque de ideas resultante pueden ser una fuente de vitalidad intelectual. A esta convicción le acompaña otra del mismo calado, el riesgo de que el marco interdisciplinar y de diletantismo en la que se sitúa la investigación no logre satisfacer a ninguna de las demandas de los expertos y expertas de las distintas disciplinas al no alcanzar la profundidad ni los matices de la especialización.

## LA ESTRUCTURA DE LA INVESTIGACIÓN

La estructura de la investigación trata de integrar todas las exigencias anunciadas en los párrafos anteriores en una exposición que narrará de forma inevitablemente unificada, lineal y continua lo interdisciplinar del análisis de las políticas culturales públicas y de la función pivotal de los espacios culturales en tanto que elementos determinantes de sus límites y potencialidades. Esta linealidad expositiva difícilmente traduce el carácter simultáneo y reticular de los diversos planos de la investigación que pretende aunar enfoques y planteamientos propios de la Sociología, la Economía, el Derecho y la Politología.

La investigación, que lleva por título *Análisis de la función de los espacios culturales en la redefinición de las políticas culturales de las ciudades. Un estudio de los casos de las áreas metropolitanas de Las Palmas de Gran Canaria y Santa Cruz de Tenerife-San Cristóbal de La Laguna*, se estructura del siguiente modo:

- Tras esta presentación, se sitúa un capítulo en el que, tras argumentar la pertinencia de adoptar una perspectiva pluridisciplinar para el estudio de la política cultural, realizamos, a través de la bibliografía especializada, un repaso detallado a las principales aportaciones disciplinarias

desde la Sociología, la Economía, el Derecho, a través de la definición de los *derechos culturales*, y la Ciencia Política. El capítulo 2 finaliza con un apartado dedicado a la relación entre la política cultural y el espacio urbano deteniéndose, por un lado, en el papel de la cultura como activadora de procesos de desarrollo urbano, y, por otro, en los distintos enfoques, perspectivas, retos y estrategias para la incorporación de la dimensión cultural al ámbito de la planificación urbana.

- Le sigue un capítulo que pretende construir un marco conceptual para poner en cuestión la aproximación tradicional a la política cultural y que se nutre de las aportaciones principales adquiridas en el recorrido del capítulo anterior. El objetivo será llegar a proponer un nuevo esquema de interpretación de dichas políticas culturales que ubica una diferente incardinación de los espacios culturales, como herramientas principales de intervención, superando algunas de las limitaciones que se destacan en el propio capítulo.
- En el capítulo 4, se pretende, en primer lugar, analizar cómo las políticas de espacios culturales son a la vez derivada y condición de posibilidad de las políticas de democratización cultural y, en segundo lugar, examinar las posibilidades de diseñar un modelo de espacio cultural que contribuya a conformar una política cultural de nueva planta superadora de los principales déficits —en términos de eficacia, eficiencia y equidad— del paradigma de la democratización cultural. El análisis se hace a partir del estudio empírico de los ecosistemas culturales de las áreas metropolitanas de las dos islas capitalinas de la comunidad autónoma de Canarias. En el caso de Las Palmas de Gran Canaria (isla de Gran Canaria) se realiza un análisis pormenorizado de su parque de espacios culturales con el objeto de verificar el modo en que sus funcionalidades influyen sobre los procesos culturales que en ellos ocurren y/o que a partir de ellos se activan, y el modo en que afectan a la política cultural local. En el caso del área metropolitana de Santa Cruz de Tenerife-San Cristóbal de La Laguna (isla de Tenerife), se realiza un ejercicio prospectivo de planificación cultural cuyo objetivo es el diseño de un equipamiento cultural concebido como una herramienta de transformación del ecosistema cultural y creativo local, superador de las limitaciones de los espacios tipo propios del modelo de las políticas de democratización cultural, y que se postula como herramienta facilitadora del desarrollo urbano en tres planos interconectados: bienestar ciudadano, cohesión social y crecimiento económico.
- Finalmente, el capítulo de conclusiones, a modo de informe ejecutivo, se centra en las dos cuestiones principales de la investigación. En primer lugar, testar la coherencia interna de un marco teórico para la definición y legitimación de un nuevo modelo de política cultural capaz de superar —en términos de eficacia, eficiencia y equidad— las principales limitaciones y déficits de un paradigma, el de la democratización cultural, que argumentamos como agotado (tanto desde la perspectiva intrateórica —inconsistente— como desde la extrateórica —inoperante e incapaz de hacer avanzar los propios objetivos prácticos propuestos—). En segundo lugar, examinar las posibilidades de diseñar un modelo de espacio cultural que contribuya a conformar una política cultural urbana de nueva planta superadora de los principales déficits —en términos de eficacia, eficiencia y equidad— del paradigma de la democratización cultural. El capítulo realiza un conjunto de consideraciones sobre las conclusiones de la investigación que podrían inducir una serie de implicaciones académicas, políticas y de gestión en la innovación de las políticas culturales urbanas, especialmente a partir de cambios en la orientación de las funcionalidades de los espacios culturales urbanos. Por último, se señalan algunos déficits del estudio, la modestia de su alcance y posibles líneas de investigación futuras que pudieran contribuir a la superación de las limitaciones del estudio.

## ALGUNAS CUESTIONES METODOLÓGICAS

Uno de los riesgos de una aproximación disciplinar dispersa se ubica en la posibilidad de dejarse llevar por cierto laxitud metodológica. Compartimos la visión de lo que lo único que le otorga cientificidad a un conjunto de afirmaciones, derivadas del análisis social, es que su articulación se sustente en un método científicamente aceptable. La imprecisa definición epistemológica con la que se ha abordado esta investigación se ha tratado de compensar con una clara delimitación de las herramientas metodológicas elegidas en cada una de las partes de la investigación.

La primera parte, concretada en el capítulo 2, es una investigación teórica que, con todas sus dificultades trata, a partir de un proceso de *desk research*, construir un marco referencial *ad hoc* en función de las necesidades posteriores de la investigación. Como exploración teórica se trata de una búsqueda necesariamente poco estructurada, muy flexible y sobre la que no podemos identificar con claridad un patrón que indique si hemos seguido los pasos que son necesarios para respetar una buena investigación. También como investigación teórica, va un poco más allá del simple repaso del *estado de la cuestión*, ya que trata de articular una mirada específica seleccionando y eligiendo aquellas perspectivas que desde diversas ciencias sociales podrían sustentar la base teórica que pretendo defender en el siguiente capítulo. Las investigaciones teóricas se caracterizan por no realizar ningún tipo de investigación de campo y basarse principalmente en investigaciones científicas previas, y la prueba de carga para utilizar unos u otros autores o autoras proviene de mis conocimientos previos, de una interacción continuada con algunos de los inspiradores del presente trabajo, como Pau Rausell, Chema Segovia, Raúl Abeledo, Ramón Zallo, Jesús Prieto, Pablo Ródenas y Jorge Rodríguez Guerra, y de un ejercicio intenso de lecturas inspiradoras, revisiones bibliográficas sistemáticas y contrastes últimos, acompañados todos ellos de una dilatada experiencia profesional en el análisis de la realidad cultural. La aproximación multidisciplinar me ha permitido ser tremendamente curioso y seguir vetas intelectuales, las más de las veces, en trayectorias menos lineales de lo que me hubiera gustado en términos de usos eficaces del tiempo disponible. Aun así, debo confesar que se ha tratado de un ejercicio mucho más gratificante e intelectualmente más impactante de lo que hubiera predicho al inicio de este ejercicio. En este sentido también he de reconocer que el uso de las herramientas ha contribuido a ello. El acceso a las bases de datos, especialmente de revistas, que una identificación y un correo de la Universitat de València me han permitido disponer, ha hecho de la tarea un ejercicio tremendamente cómodo y eficiente. La segunda herramienta a la que he de agradecer es el gestor bibliográfico de uso libre Mendeley. La posibilidad de compartir bibliografía con el resto de los miembros de la unidad de investigación Econcult, así como con mis directores, la posibilidad de comentar, subrayar y anotar dichas referencias y disponerlas en el espacio virtual ha significado una notable mejora de la productividad investigadora. Este mismo ejercicio hace solo diez o veinte años hubiera supuesto un suplicio y hubiera sido necesario un tiempo entre cinco y diez veces mayor.

El capítulo siguiente pretende ser el principal valor añadido del presente trabajo doctoral y un avance constatable en el conocimiento. La intencionalidad es exploratoria y trata de poner en cuestión una aproximación tradicional a la política cultural. Tal y como señalamos en las partes iniciales del capítulo 3, el objetivo es proponer un nuevo esquema de interpretación de dichas políticas culturales que ubica una diferente incardinación de los espacios culturales, como herramientas principales de intervención, y superando algunas de las limitaciones que señalaremos en este capítulo. Una investigación exploratoria que se desarrolla sin anticipar el contenido del constructo final cuyo proceso inductivo se arma tanto a partir del repaso del estado de arte del capítulo segundo, como de las informaciones del desarrollo de los casos que aparecerán en el capítulo 4, y que han ido proporcionando información para poder conformar un grupo de proposiciones. La metodología del proceso de construcción de la teoría ha alternado entre lecturas, interacciones dialécticas con directores de tesis y algunos otros *sparings* intelectuales, la utilización de esquemas, presentaciones públicas en el seno del equipo de investigación y contrastación de pareceres con colegas y personas de mi entorno. El éxito de la investigación exploratoria depende de gran medida de la creatividad, sentido común e intuición del investigador, aspectos de gran importancia para captar la naturaleza del problema en estudio. Como señalamos en el texto, con modestia, nuestra intencionalidad exploratoria trata de poner en cuestión un paradigma político aplicable a las políticas culturales, entendido este como a) una cierta manera de entender el mundo derivado de unos principios generales; b) unas normas que permiten su traslación a una realidad específica; y c) un conjunto de instrumentos que permitan su aplicación.

De este cuestionamiento, saltamos inevitablemente hacia una propuesta de reformulación de la política cultural cuya receta se compone de otros ingredientes, al margen del cuestionado paradigma previo, y cuyo objetivo último se sitúa en la satisfacción de los derechos culturales de ciudadanía como condición de humanidad, cuya lógica implica la activación de los recursos simbólicos del territorio

para impulsar procesos de desarrollo humano, siendo sus instrumentos y técnicas de implementación la planificación cultural —por parte de los *polycymakers*—, la capacitación cultural —por parte de los sujetos de la política— y la utilización de los equipamientos culturales como proveedores de distintas funcionalidades.

Toda esta aportación exploratoria teórica debía estar soportada por algunas evidencias empíricas y para ellos hemos recurrido a la metodología de análisis de casos. Como *experto practicante* de la consultoría cultural los casos son importantes para los propios procesos de aprendizaje del investigador en el desarrollo de las técnicas necesarias para hacer buena investigación. El propio desarrollo de mis capacidades profesionales requiere la experiencia concreta y dependiente del contexto y esto me podía llevar a obtener un conjunto de proposiciones contrastables que representen una teoría.

La metodología del estudio de casos se plantea en este trabajo desde una doble perspectiva: el primer estudio de caso, *Análisis-diagnóstico de los espacios culturales del área urbana de Las Palmas de Gran Canaria*, permitía corroborar la crítica al paradigma, al constatar la escasa capacidad de los equipamientos culturales para alterar significativamente la democratización del acceso a la cultura o de la democracia cultural. Y el segundo estudio de caso, el *Proyecto Distrito de las Artes de Tenerife: un modelo de espacio cultural para la transformación del ecosistema cultural metropolitano de Santa Cruz de Tenerife-San Cristóbal de La Laguna*, plantea desde una vertiente proyectiva la factibilidad del paradigma revisado. Tal y como señalamos en la introducción del caso, realizamos un ejercicio prospectivo con el objetivo de analizar la viabilidad de un nuevo modelo de desarrollo urbano basado en la activación de los recursos culturales y creativos del territorio a partir de la puesta en marcha de un modelo de espacio cultural de nuevo tipo, el Proyecto Distrito de las Artes de Tenerife.

Para el desarrollo de los casos utilizamos la metodología de la revisión de la historia urbana reciente, para entender los procesos culturales, y seguidamente realizamos un análisis sociodemográfico de los habitantes de dichos espacios urbanos, destacando aquellas variables que tienen que ver especialmente con las dinámicas culturales y desarrolladas con la técnicas, las bases de datos y las referencias tradicionales en los estudios de Sociología y Estructura Económica. Finalmente, especialmente en el primer estudio de caso, hacemos un análisis detallado de los espacios culturales, atendiendo al marco teórico desarrollado en el punto 3.5.5, *La centralidad de los espacios culturales*, que podría suponer una de las aportaciones más originales de esta tesis doctoral. Los estudios de casos se centran en los equipamientos culturales porque los espacios culturales devienen en la clave de bóveda de la presente construcción conceptual, ya que, desde las hipótesis planteadas en esta propuesta, dichos espacios significan la herramienta principal en la implementación convencional de las políticas culturales que pivotan sobre la democratización cultural.

Desde el punto de vista instrumental, para el análisis de los espacios culturales se ha construido una base de datos cuya información ha sido completada a partir del diseño de cuestionarios con una voluntad clara de cuantificar algunas de las variables que en principio solo permiten considerar atributos cualitativos. En este sentido ha resultado extremadamente interesante la construcción de indicadores sintéticos que trataban de normalizar y estandarizar atributos tan cualitativos como, por ejemplo, el *impacto relacional* de un equipamiento, permitiendo compararlo con la media del conjunto de equipamientos. Para conseguir estas métricas se desarrollaron complejos formularios (que pueden consultarse en el Anexo I) distribuidos a través de la herramienta Lime Survey.

Para el desarrollo del segundo estudio de caso, además se complementó, tal y como se explica en el epígrafe 4.3.1 de metodología del estudio de caso, con un conjunto de entrevistas estructuradas a partir del formulario que aparece en el Anexo IV y una serie de reuniones al estilo de *focus groups* que completaron el proceso de cocreación de los principios conceptuales y operativos del Proyecto DAT, además de para establecer prioridades e identificar nuevos asuntos a los que prestar atención.

Así, en cada uno de los estudios de caso, aparece un epígrafe dedicado a la metodología que amplía algunas de las cuestiones presentadas en estos párrafos, y que posibilita una lectura completa de la gama de herramientas utilizadas en el desarrollo de esta investigación.

En conclusión, en esta tesis doctoral hemos utilizado herramientas metodológicas con intencionalidad exploratoria y confirmatoria, con voluntad deductiva e inductiva, y hemos transitado, por el límite de nuestras capacidades, desde el análisis cuantitativo, la definición y cálculo de indicadores y la visualización de los datos, a la interpretación cualitativa, tamizada por años de observación

derivados de nuestra experiencia profesional, hasta la representación cartográfica de la información, en este caso sí, en colaboración con colegas especializados en dichas tareas. El resultado final, pensamos, es un ejercicio ecléctico, pero relativamente amplio y diverso, que cumple con los objetivos de la investigación y que, de alguna manera, sirve para constatar las capacidades en el campo de la investigación del autor, que también es una de las funcionalidades de un ejercicio doctoral.

## 2. Una revisión de la política cultural desde las perspectivas de las ciencias sociales

### 2.1. POLÍTICAS CULTURALES DESDE UNA PERSPECTIVA PLURIDISCIPLINAR

Si bien es cierto que, durante siglos, numerosos países europeos han suministrado apoyos significativos a las artes y la cultura, el desarrollo de políticas culturales explícitas y claramente definidas es un fenómeno relativamente reciente. El Estado que inauguró la creación de una política cultural específica fue Francia, que en 1959, estableció un ministerio de cultura. Unos años después, en 1965, en Estados Unidos, se constituyó el fondo federal National Endowment of the Arts (NEA); en Gran Bretaña fue nombrado el primer Secretario de Estado con responsabilidades específicas en política cultural, y en los Países Bajos, se creó el Ministerio de Cultura, Descanso y Trabajo Social (Zimmer & Toepler, 1999a).

En el flanco de la investigación, la Unesco lanzó a finales de los años 60 sus monografías sobre políticas culturales. En 1974, arrancaron las conferencias internacionales norteamericanas *Social Theory, Politics and the Arts*, que desde entonces han venido agrupando en una plataforma interdisciplinaria a especialistas de distintas ciencias sociales, *policymakers*, profesionales de la gestión cultural y artistas de todo el mundo<sup>1</sup>. Unos años más tarde, en 1978, Dick Netzer publicó su obra considerada como el primer *policy analysis* en este ámbito de la política pública (Rodríguez Morató, 2012).

Para responder a la cuestión sobre cómo justificar la intervención del Estado en la cultura y las artes, Netzer (1978) recurre a los argumentos clásicos de los *fallos de mercado* y a cuestiones básicas de equidad social y cultural (elementos constitutivos de la denominada *doctrina del bienestar* en los años 60 y 70). De estas dos líneas alternativas de justificación, los argumentos del fallo del mercado son los que claramente han dominado el debate de la Economía de la Cultura y disciplinas adyacentes. A consecuencia de ello, la investigación de las políticas públicas en relación con las artes y la cultura se han centrado de manera preferente en el rol del gobierno. Sin embargo, no existe unanimidad en la utilidad del concepto de los *fallos de mercado* para explicar las políticas culturales y el grado de intervención de los gobiernos. Desde una perspectiva neoinstitucional, Zimmer y Toepler sostienen que la principal debilidad de esa línea de argumentación reside en que no toma en consideración ni los diseños institucionales históricos ni el rol de los agentes no estatales en la conformación de las políticas culturales:

*With the ascent of the state-centered research paradigm focusing exclusively on government funding, an in-depth analysis of the role of other forces and actors in the emergence and formulation of cultural policies has therefore by and large not taken place. While market failure justifies government support for the arts, it does not explain when, on whose behalf (other than for the arts sake), and to what extent governments actually do intervene (Zimmer & Toepler, 1999b).*

En los años 80, y sobre todo a partir de la década siguiente, es cuando empieza a despuntar ya una investigación más académica en este campo. Su rasgo más sobresaliente será, desde el principio,

<sup>1</sup> Las conferencias anuales *Social Theory, Politics and the Arts* y la revista *The Journal of Arts Management, Law and Society* tienen su antecedente en la constitución a mediados de los años 70 del siglo pasado de un Conference Group on Cultural Policy and the Arts dentro de la American Political Science Association a la que se unieron, en 1983, las y los sociólogos. En el ámbito de la economía, y formando parte de este mismo movimiento institucionalizador del campo de investigación, se creó, en 1973, el *Journal of Cultural Economics* y más tarde la Association for Cultural Economics. Finalmente, hay que destacar la creación en los años 90, de la revista *International Journal of Cultural Policy* (cuyo antecedente fue *The European Journal of Cultural Policy*) y la bianual International Conference on Cultural Policy Research dirigidos al análisis de las políticas culturales desde la perspectiva de los Estudios Culturales, la Sociología y la Ciencia Política.

su acentuada interdisciplinariedad. Esta universal interdisciplinariedad declinará de modo diverso, según países, áreas culturales y según la aproximación disciplinar.

En Francia abundarán por igual en estos estudios investigadoras e investigadores tanto de los ámbitos académicos de la Sociología y la Economía como de la Historia. En los Estados Unidos y en el mundo anglosajón, el predominio será de las y los economistas y politólogos, y a partir de los años 90, también de los especialistas en estudios culturales. En el mundo iberoamericano, por último, destacarán las y los antropólogos y estudiosos de la comunicación (particularmente en Latinoamérica), así como las y los sociólogos y economistas (especialmente en la Península Ibérica) (Rodríguez Morató, 2012).

Sin embargo, el diálogo entre las diferentes aproximaciones académicas, teóricas y metodológicas a la política cultural no está exento de problemas. Oliver Bennett (2004) refiriéndose a los diferentes mundos de la investigación sobre políticas culturales, y parafraseando a Adorno, habla de «dos mitades desgarradas que nunca constituyen una unidad»<sup>2</sup> e identifica así la existencia de una *tensión* no sensible a soluciones sencillas ni a simples acuerdos conceptuales. Esta tensión se manifestaría principalmente en una incapacidad para comprender las diferencias metodológicas inter e intradisciplinarias<sup>3</sup>. El análisis de las políticas culturales es una tarea compleja y multifacética que requiere de un amplio espectro de prácticas intelectuales, ninguna de las cuales tiene el monopolio del campo de investigación de las políticas culturales.

Como es obvio, las y los investigadoras continuaron trabajando en el seno de sus respectivas disciplinas, pero también existía la necesidad de mirar más allá de los confines de sus propios mundos de referencia y tener presente que, en un campo como el de la política cultural, las tensiones entre las partes constituyentes y el choque de ideas puede ser una fuente de vitalidad intelectual<sup>4</sup>.

Sobre el modo en que fructifican estos potenciales avances, Cherbo y Wyszomirski escriben:

*Accumulated change is normally slow, sometimes almost imperceptible, requiring a modest adjustment of empirical maps. On occasion, however, significant changes can require the entire realignment of a conceptual paradigm (...) we are adrift between a dysfunctional old paradigm and a protean new paradigm. During such periods of change, it can be difficult to get our bearings and reorient our thinking. Yet, the effort must be made (Cherbo & Wyszomirski, 2000).*

Por otro lado, Bianchini subraya que los *viejos* argumentos no se ven desplazados sin más por los desarrollos más recientes. La sucesión de estrategias políticas culturales (con sus correspondientes justificaciones y contenidos) siguen, por lo general, un proceso acumulativo:

*The evolution of the rationale for urban cultural policymaking has not followed a process of simple progression, with each new argument replacing the traditional one (Bianchini, 1993a).*

Por la propia naturaleza de sus objetivos y del ámbito al que se dirige, en su evolución, la política cultural se caracteriza por su creciente complejidad: por una parte, complejidad estructural y relacional en cuanto a que la política cultural tiende a ejercerse cada vez más a partir de un complejo sistema multinivel y desde una lógica de gobernanza más que de gobierno; y, por otra parte, complejidad sustantiva, por la creciente multiplicidad de objetivos que con ella pretenden alcanzarse.

Por su parte, Cherbo y Wyszomirski (2000) describen los últimos años del siglo XX como un periodo de acelerado y concertado proceso de construcción del campo; de definición de sus límites; de identificación de sus agentes; de documentación de sus datos y cifras; de descripción de su importancia social; y de institucionalización de políticas culturales informadas:

---

2 Incluso destila cierto pesimismo cuando afirma: «(...) research can be practical, or it can be critical, but it can never be both at the same time. It may, in fact, be yet another manifestation of that conflict between critical intelligence and employability, which appears to be increasingly experienced across all the 'cultural' professions, even in those, such as higher education, where one might least expect to find it» (O. Bennett, 2004).

3 Volveremos más extensamente sobre esta cuestión en el apartado 2.5, *La perspectiva de la Ciencia Política*, de este mismo capítulo.

4 Desde una lógica de reflexividad crítica, la confrontación de las perspectivas sociológica, económica y politológica que se realiza en este capítulo tiene como objetivo poner en cuestión la representación tradicionalmente unidimensional de una realidad multidimensional.

*One might suspect that the arts and cultural community is at a similar point to that of the environmental movement in the 1960s. The conservation movement, formed at the turn of the 20th century, was originally a collection of citizen groups dedicated to saving America's natural sites. Over time this movement became an identifiable proactive policy community concerned with a number of issues ranging from preserving national parklands, wildlife habitats, and ecological systems, to saving endangered species, maintaining clean air and water, and beautification of roads and highways. Similarly, we are now engaged in constructing a new policy paradigm for the arts and culture (Cherbo & Wyszomirski, 2000).*

En opinión de Bianchini (1993b), además de la pluralidad de objetivos, la diversidad expansiva de las políticas culturales se ve afectada por diversos factores, cuya importancia varía según los contextos nacionales. Estas variables incluyen: las actitudes nacionales hacia la cultura y las políticas culturales; las ideologías de los partidos políticos en los gobiernos locales y nacionales; los niveles de autonomía local; los compromisos de la *clase inversora* en las ciudades medias; el tamaño y la naturaleza del mercado local para las actividades artísticas; y la influencia de los modelos de *policy-making* externos (Bianchini, 1993b).

Los componentes que dan cuenta y, a la vez, construyen la complejidad estructural de este nuevo, aunque aún emergente, paradigma de política cultural serían:

1. La difuminación y ampliación de las fronteras de inclusión de objetivos que, a su vez, conducen a la necesidad de redefinir nociones y supuestos políticos claves.
2. La adopción de una aproximación sistémica en lugar del enfoque particularizado en artistas individuales, organizaciones culturales específicas, ámbitos disciplinares concretos o comunidades culturales determinadas.
3. El desarrollo de una aproximación más compleja y diversificada a todos los aspectos del proceso de *polycymaking*, lo que incluye una mayor y más explícita atención a los objetivos de las políticas culturales y el desarrollo de estrategias políticas y mecanismos administrativos capaces de apoyar de manera efectiva a las artes, la cultura y las políticas culturales.

Progresivamente en Europa ha ido ganando fuerza la idea de la necesidad de repensar y refundar la política cultural. En el cuestionamiento del actual modelo de política cultural se refleja la crisis del rol tradicional del Estado nación de regular, redistribuir y convertir la cultura en un factor de cohesión social, así como el creciente rol que ocupa la cultura como factor de desarrollo social y económico regional y local.

McGuigan (2004), por ejemplo, cuestiona los imperativos instrumentales de muchas de las políticas culturales actuales, cuyos objetivos sociales y económicos contraponen a los objetivos específicamente culturales. En su opinión, se exige demasiado a la política cultural. Por otro lado, defiende que las políticas culturales se han visto implicadas de manera creciente con la ideología neoliberal, esto es, la «creencia en que el libre mercado es el único medio satisfactorio para organizar la sociedad y la cultura». Así las cosas, la dimensión cultural de las políticas culturales ha terminado por *implosionar* y estas se han redefinido al extremo en que ya no necesitan una fundamentación cultural:

*In the past, cultural policy has been rationalized in various ways, including the amelioration of 'market failure' for practices deemed to have a cultural value that is not reducible to economic value. While this rationalization persists residually, it has very largely been superseded by an exclusively economic rationale. In this sense, cultural practices are deemed worthy of public support because they are of economic value. Cultural policy has been rethought in such a way that it no longer requires a specifically cultural rationale (McGuigan, 2004).*

Frente a esta complejidad, las políticas culturales se han apoyado en las ciencias sociales para desarrollar un paradigma más coherente. Inicialmente, las ciencias sociales adoptaron un punto de vista crítico sobre los objetivos y los instrumentos de las actuaciones públicas en la esfera cultural, una actitud que fueron perdiendo para acabar legitimando de forma acrítica los proyectos de desarrollo económico, social y urbano basados en la cultura.

Arturo Rubio Arostegui y Joaquim Rius Ulldemolins se muestran especialmente críticos respecto al papel jugado por las ciencias sociales en el Estado español:

(...) las ciencias sociales en España, sea desde su ámbito académico puro, o bien desde el ámbito aplicado de la consultoría han ejercido de legitimadores de las perspectivas —como la ciudad creativa o el impacto social y económico de la cultura— que han fomentado los excesos y la desvinculación en relación a objetivos de valor cultural. Tampoco han contribuido a una crítica de los mecanismos de gobernanza y planificación a pesar de sus evidentes disfunciones e ineficiencias. Con ello, la crisis ha impactado de lleno en la política cultural sin que desde las ciencias sociales se haya sabido responder o analizar al menos hasta el momento los elementos para rearticular el sistema cultural o buscar nuevos objetivos y legitimaciones (Rubio Arostegui & Rius Ulldemolins, 2015).

En la actualidad, ese paradigma se revela agotado a causa de una excesiva instrumentalización de la cultura y por el colapso general del sistema cultural debido a la confluencia de diversas crisis: económica, sistémica y de legitimación. A estos factores internos se añaden los efectos persistentes de la crisis económica y financiera de 2008, las consecuencias económicas y sociales de la epidemia de la COVID-19, y la transición al paradigma digital.

En este contexto, son varios los autores y autoras que plantean la necesidad de desarrollar una nueva visión multidimensional, crítica y sistemática de la política cultural. Esta debe abordar entre sus retos principales la reformulación de sus objetivos, sus formas de gobernanza y gestión, su relación con las formas emergentes de creación y la participación social descentralizada en la sociedad digital (Rubio Arostegui & Rius Ulldemolins, 2015).

Una mejor conciencia de los fundamentos disciplinares sobre las que se construyen los diversos enfoques analíticos contribuirá a delimitar las bifurcaciones que O. Bennett (2004) identifica en el ámbito de investigación de la política cultural y, al mismo tiempo, permitirá destacar aquellas áreas en que el análisis puede progresar enfocando las cosas desde una perspectiva diferente. Dado que existen diferencias importantes tanto *entre* disciplinas académicas como en *el interior* de ellas, un programa de investigación de este tenor no puede adoptar sin más las aportaciones de un enfoque (o un conjunto de enfoques) y aplicarlas a un objeto ontológico, epistemológico y metodológico diferente. Al contrario, es muy probable que haga falta un enfoque más riguroso y analíticamente explícito antes de poder sacar conclusiones efectivas del abanico de enfoques potenciales existentes.

Si bien el trabajo interdisciplinar puede ofrecer una alternativa efectiva al trabajo realizado exclusivamente dentro de las restricciones de un único enfoque analítico, hay que asegurarse de que realmente existe compatibilidad entre las características estructurales que muestran las disciplinas implicadas. Por ejemplo, un intento de aplicar una forma *neopluralista* de análisis procedente de la Ciencia Política, como la que proponen Moses y Knutsen (2007), en el contexto de una perspectiva de selección racional (*rational choice*) procedente de la Economía, solo conseguiría provocar daños a ambos enfoques y un enredo teórico y analítico. Las bases teóricas subyacentes a las diferentes disciplinas son algo más que un *smörgåsbord* del que el investigador puede tomar lo que le plazca, y tampoco son meras cajas de herramientas analíticas de donde escoger discrecionalmente una u otra herramienta o dispositivo<sup>5</sup>.

Teniendo presentes estas restricciones, se pueden identificar tres áreas *sensibles* para estudiar el modo en que las diferentes disciplinas se aproximan a los elementos clave del análisis de las políticas culturales: 1) el concepto de cultura; 2) la idea de política cultural; y 3) las metodologías predominantes empleadas en el análisis de la política cultural.

El examen de estas áreas muestra que existen diferencias sustantivas de comprensión entre las disciplinas y que el intento de imponer modelos teóricos de unas disciplinas sobre otras probablemente lo único que consiga sea reducir el potencial innovador de la investigación. Sin embargo, el

---

5 A pesar de su defensa del pluralismo metodológico, los propios Moses y Knutsen (2007) confiesan su escepticismo en relación con cualquier intento de crear una nueva visión hegemónica de la ciencia, lo que les lleva a enfatizar «*the need to encourage problem-driven (not methods-driven) science*». En consecuencia, su argumento sobre la *reconciliación metodológica* habría que entenderlo, más que como un proceso de fertilización cruzada, como un proyecto de unificación forzada entre diferentes aproximaciones disciplinares.

reconocimiento y la aceptación de que el campo de investigación de la política cultural es más amplio que el que queda definido por cada disciplina abre posibilidades para el desarrollo de múltiples formas de análisis de múltiples objetos de investigación.

El concepto de *cultura* es controvertido y está sujeto a múltiples definiciones sin que exista un mecanismo que permita determinar su adecuación y precisión<sup>6</sup>. El modo en que se defina este término central en la delimitación del objeto de investigación será determinante en la visión que adopten las diferentes disciplinas sobre el contenido que asignen a la política cultural<sup>7</sup>. Por otro lado, la definición del objeto de estudio tiene efectos claros en *cómo* se debe estudiar: las herramientas metodológicas para analizar la política cultural, desde cualquiera de las perspectivas o versiones, tienen que adecuarse a las características de la investigación<sup>8</sup>.

Los resultados, las limitaciones y las líneas de la investigación futura que cada disciplina identifica se ven afectados por las elecciones metodológicas. Dada la diversidad de resultados, metodologías y áreas de análisis que se pueden encontrar en los distintos dominios académicos, ningún enfoque disciplinar adoptado para el análisis de la política cultural por sí mismo tiene todas las respuestas al abanico completo de preguntas susceptibles de formularse: cada disciplina funciona en espacios de análisis autocontenidos que hacen poco uso de las posibilidades disponibles desarrolladas en otros ámbitos disciplinares. Este problema va más allá de las puras diferencias metodológicas y remite a cuestiones de naturaleza ontológica y epistemológica. En ese sentido, hay que descartar que un analista pueda elegir aquellos aspectos de interés que las diversas disciplinas pueden ofrecerse entre sí y aplicarlos de manera inequívoca a su ámbito de investigación. En lugar de ello, es necesario desarrollar un panorama más claro de las posibilidades para la investigación que se incluyen en marcos de análisis específicos y esto solo se puede llevar a cabo entendiendo lo que realmente ofrecen las diferentes disciplinas. La revisión de la bibliografía sobre política cultural demuestra que se trata, como mínimo, de una tarea multidisciplinar<sup>9</sup> (Gray, 2010).

La gran variedad de políticas culturales existentes apunta a que existen muchas maneras de analizar el fenómeno en cuestión. Las aproximaciones adoptadas por las diversas disciplinas sitúan el énfasis en una diversidad de prácticas políticas, e incluso cuando existe un acuerdo subyacente sobre aquello que debe ser analizado en este campo, las formas elegidas para el estudio, el análisis y la comprensión de estos objetos de investigación indican claras diferencias entre —y en el interior de— las diversas disciplinas.

A pesar de ser conscientes de la necesidad, para los objetivos del presente trabajo, de que el abordaje de la política cultural requiere una perspectiva pluridisciplinar, pensamos que es conveniente realizar un repaso detallado a las principales aportaciones disciplinarias desde la Sociología, la Economía, el Derecho, a través de la definición de los *derechos culturales*, y la Ciencia Política. A estas tareas dedicaremos los siguientes párrafos.

6 Gray (2009) identifica cinco grupo de cuestiones —relacionadas principalmente con asuntos metodológicos y analíticos— que problematizan la delimitación del concepto de *cultura*. Se tratan de problemas: 1) de definición; 2) de causalidad; 3) de medición/cálculo; 4) de atribución; y 5) intrínsecos al sector político. Estas cuestiones problemáticas no existen al margen del marco político general y su significado e impactos sobre las políticas estarán determinados, al menos en parte, por el contexto político. Por otro lado, estas dificultades se diferencian de los dilemas de política cultural identificados por Matarraso y Landry (1999), que incluyen: 1) dilemas de marco; 2) dilemas de implementación; 3) dilemas de desarrollo social; 4) dilemas de desarrollo económico; y 5) dilemas de gestión. Por otro lado, existe claramente un terreno común entre las diferentes disciplinas en su tendencia a definir el núcleo conceptual de cultura. En todas ellas está presente la percepción de la cultura como una forma de *pegamento* social que ofrece un marco común de significados para la organización e interacción de miembros de una sociedad.

7 La política cultural se puede abordar desde la perspectiva de la Sociología, los Estudios Culturales, la Ciencia Política, la Planificación Urbanística o la Economía, en la medida en que incluye asuntos como el desarrollo cultural de las comunidades, la diversidad cultural, la sostenibilidad cultural, el patrimonio cultural, las industrias culturales y de creación, el estilo de vida, la ecocultura, la planificación para la ciudad intercultural, la planificación cultural en sentido estricto, el apoyo y la defensa de las lenguas nacionales, las *guerras* culturales, la producción de ciudadanía cultural, etc.; o cuestiones relacionadas con la representación, el significado y la interpretación, entre otros.

8 La cuestión de las metodologías empleadas por las distintas disciplinas está relacionada con el modo en que se adquiere el conocimiento del objeto de investigación. Mientras que podemos encontrar en las diferentes disciplinas ejemplos de empleo de diversos modelos metodológicos, Gray sugiere el siguiente cuadro general: «*much of the economics literature on cultural policy is positivist in nature, much of the cultural studies literature is interpretivist, whilst sociology and political science appear to be, effectively, more realist in scope*» (Gray, 2010).

9 Además de a la Sociología, la Economía de la Cultura, la Ciencia Política y el Derecho —los ámbitos prioritarios de esta investigación—, el análisis de la política cultural deberá prestar cada vez más atención a las aportaciones de disciplinas como los Estudios Culturales, la Estética, la Antropología, la Geografía y los Estudios Urbanos, entre otros.

## 2.2. LA PERSPECTIVA SOCIOLÓGICA

A pesar de que la cultura, durante las últimas décadas, ha logrado ocupar un lugar notable en el campo de la teoría e investigación sociológica, no existe un consenso entre las y los sociólogos especializados en el campo de la cultura sobre el significado del concepto y su relación con la disciplina tal y como se concibe tradicionalmente. Los diferentes puntos de vista no pueden explicarse únicamente por su condición de reflexiones empíricas vinculadas a tradiciones geográficas, sociopolíticas o nacionales: son manifestaciones de contradicciones profundas relacionadas con lógicas axiomáticas y fundacionales en la teoría de la cultura.

Como en todo cambio intelectual profundo, el *giro cultural* en la Sociología ha experimentado ritmos diferentes. En el siglo pasado y en el caso del Reino Unido, la cultura comenzó a ganar posiciones de manera continuada en los primeros años de la década de los 70. En Estados Unidos, por su parte, la corriente no cambió definitivamente hasta mediados de los 80, pero en el resto de Europa es posible argumentar que la cultura nunca ha desaparecido del todo de la agenda académica. Desarrollos similares han ocurrido en otras disciplinas como la Ciencia Política.

En opinión de Chabal y Daloz es imposible comparar diferentes sociedades sin tomar en cuenta la cultura, que conciben no como un sistema de valores, sino más bien como un sistema heredado de significados y símbolos. Asimismo, según estos autores, la aproximación cultural permite dotar de significado a la investigación política comparada. Comentando la afirmación de Geertz (1973) de que cultura no son «cultos y costumbres», sino las estructuras de significado mediante las cuales las personas dan forma a su experiencia; y que la política no son «golpes de Estado ni constituciones», sino una de las principales arenas en las que se despliegan públicamente dichas estructuras, escriben:

*This statement is useful in that it focuses attention both on the object of political analysis and on the method most relevantly used to study politics. By suggesting that 'politics' is an 'arena', rather than a 'black box', Geertz goes right to the question. From this point of view, what is consequential is not so much the study of functional equivalents within the body politic but the translation of the meanings, the symbols, of what is 'political' in a particular society into a language that lends itself to comparative analysis (Chabal & Daloz, 2006).*

En el centro de todas las controversias se encuentra la cuestión de la *autonomía de la cultura*. De manera cada vez más decidida, un número considerable de sociólogos y sociólogas contemplan a la cultura como una variable independiente, lo que supone un cambio significativo para una disciplina que tradicionalmente no ha prestado mucha atención a las dimensiones culturales o, cuando lo ha hecho, las ha considerado derivadas de las estructuras sociales, o como *afinidades* electivas a la manera de Weber (2012).

Una de las líneas divisorias del debate es la que se sitúa entre *sociología cultural* y *sociología de la cultura*. En general, las y los sociólogos se han referido al estudio de la cultura que tiene que ver con su disciplina Sociología de la Cultura, pero desde mediados de los 80 del siglo pasado, Jeffrey Alexander (2003) ha modificado la relación de los términos, forjando una nueva expresión: *sociología cultural*. El factor que diferenciaría esta aproximación de otras más convencionales —etiquetadas como *sociología de la cultura*— es la autonomía que concede al estatus de la cultura concebida como una red de significados que la persona investigadora deberá interpretar por medio de la *descripción densa* (*thick description*)<sup>10</sup>. En otras palabras, mientras que las y los sociólogos tradicionalmente proponen

<sup>10</sup> Aunque es el antropólogo estadounidense Clifford J. Geertz quien introduce *thick description* como un concepto importante en las ciencias sociales, la noción es un préstamo tomado del filósofo británico Gilbert Ryle. Geertz, que promueve *thick description* como una labor vinculada a la construcción de la teoría cultural antes que como un modo de analizar casos específicos, propone entender la cultura como un sistema de interacción de signos interpretables, un contexto dentro del cual pueden describirse de manera inteligible (densa) acontecimientos sociales, modos de conducta, instituciones o procesos sociales: *Believing, with Max Weber, that man is an animal suspended in webs of significance he himself has spun, I take culture to be those webs, and the analysis of it to be therefore not an experimental science in search of law but an interpretive one in search of meaning* (Geertz, 1973). A pesar de las limitaciones de algunos de las interpretaciones más recientes de su trabajo (entre otros, el sobredimensionamiento postestructural de la función del *texto* o la *representación*), el proyecto de Geertz ofrece una plataforma para el desarrollo de la *sociología cultural*: «*Inadequate as it may be, the work of Geertz provides a springboard for a strong program in cultural analysis. It indicates the need for the explication of meaning to be at the center of the intellectual agenda and offers a vigorous affirmation of cultural autonomy*» (Alexander, 2003).

un *programa débil* en el que el potencial explicativo residiría en el estudio de las variables fuertes de la estructura social, la propuesta de la sociología cultural es suministrar un *programa fuerte* que no reduce la cultura a ideología. Según este enfoque, la Sociología de la Cultura entendería la cultura como algo que debe ser explicado por algo completamente separado del dominio del significado. En palabras de Alexander:

*To speak of the sociology of culture is to suggest that explanatory power lies in the study of the 'hard' variables of social structure sets of meanings, such that structured sets of meanings become superstructures and ideologies driven by these more 'real' and tangible social forces. In this approach, culture becomes defined as a 'soft', not really independent variable: it is more or less confined to participating in the reproduction of social relations (Alexander, 2003).*

Así pues, mientras que la Sociología de la Cultura ofrece un programa débil en la que la cultura es una variable endeble y ambivalente, el programa fuerte de la sociología cultural argumenta a favor de una nítida disociación entre cultura y estructura social. En esto consistiría la autonomía de la cultura:

*As compared with the sociology of culture, cultural sociology depends on establishing this autonomy, and it is only via such a strong program that sociologists can illuminate the powerful role that culture plays in shaping social life (Alexander, 2003).*

La finalidad del programa fuerte de la sociología cultural es lograr una perspectiva multidimensional de lo social apoyada en la mediación de los códigos culturales. La sociología cultural suscribe la idea de que toda acción —independientemente de su carácter instrumental, reflexivo o coercitivo— se ubica en un horizonte emotivo y significativo.

El objetivo de la propuesta de Alexander es, por un lado, redefinir la comprensión sociológica del significado en relación con la acción social, y, por otra, reformular el significado y la acción social como categorías de la investigación social en general. Para Alexander la cultura es una estructura analíticamente diferente y autónoma de la sociedad, que, a su vez, es entendida como el entorno interno de la acción. En su crítica a los modelos reduccionistas de la dominación y la hegemonía escribe:

*What is missing from this long-standing tradition is meaning, the recognition of its relative autonomy. The imposition of inequality, and struggles over justice, inclusion, and distribution, are culturally mediated. Both the creation and maintenance of inequality and the struggle against it are fundamentally involved in meaning-construction, for both good and for ill. This means they are oriented to boundaries of a symbolic kind (Alexander, 2007).*

En una entrevista realizada en 2008, Alexander explica su posición de la siguiente manera:

*My point is that sociology and more generally social sciences do not pay enough attention to the internal environment of action. There is a humanistic, ethical, and moral implication of doing so: cultural sociology reminds us that we are alive, for a fundamental aspect of being alive is to be interpretative, to have an imagination. In a footnote in Capital, Marx asks what is the difference between bumblebees and human beings, and he answers that when humans build houses, we have the idea in our minds. Marx is one of my favorite antagonists because he had such a well developed idea, up until 1844-5, of the internal environment of action, after which he seems to become convinced that capitalism has eliminated everything, that we live in an objectified world and that only some day after the socialist revolution will we be able to recover our subjectivity (Cordero, Carballo, & Ossandón, 2008).*

En consecuencia, Alexander concibe la cultura como una *variable independiente* para el análisis sociológico. Su replanteamiento de la cultura pone el acento en la necesidad de una nueva subdisciplina de la Sociología, al tiempo que reactiva otros campos como la Política, la Economía y el Derecho debido a su énfasis en el carácter creativo y performativo del significado. En este sentido, el programa fuerte de la sociología cultural es también una apuesta fuerte a las ciencias sociales.

Como hemos comprobado, la concepción de sociología cultural de Alexander asume que las ideas y los procesos simbólicos pueden tener un efecto independiente sobre las instituciones sociales,

sobre la política y sobre la cultura misma. Alexander distingue con fuerza esta perspectiva sociológica del marco sociológico bourdieusiano argumentando que, a pesar de los logros indiscutibles de Bourdieu, su trabajo, en última instancia, es reduccionista y determinista.

Al comparar la obra de Bourdieu con la de la Escuela de Birmingham, Alexander rinde tributo al sociólogo francés y escribe:

*While many Birmingham-style analyses seem to lack any clear application of method. Bourdieu's oeuvre is resolutely grounded in middle-range empirical research projects of both qualitative and quantitative nature. His inferences and claims are more modest and less manifestly tendentious* (Alexander, 2003).

A esto añade que, aunque Bourdieu es un teórico de alcance medio (*middle range theorist*)<sup>11</sup>, es implícitamente realista en sus supuestos metateóricos (Alexander, 1995).

Alexander usa el concepto de *habitus* de Bourdieu para demostrar lo que en su opinión es una contradicción fundamental de su trabajo teórico. Según él, la noción de *habitus* nos sitúa ante un oxímoron: la imposibilidad de la *estrategia inconsciente*<sup>12</sup>.

Potter (2000), por su parte, utiliza la discusión sobre el *habitus* para demostrar que en su relación con el concepto de *campo*, Bourdieu consigue una resolución práctica a problemas teóricos persistentes en la Sociología y concernientes a la determinación estructural y la agencia humana. Defiende que la ontología realista crítica de Bourdieu resuelve estos problemas en el metateórico y que son precisamente sus incomprendimientos en este nivel las que impiden a Alexander apreciar el alcance de los logros de la obra de Bourdieu. Para Alexander la *determinación* es un absoluto. Si las acciones de los agentes están determinadas, entonces la decisión es ilusión. Para Bourdieu, sin embargo, solo significa que las decisiones de los actores individuales no son enteramente conscientes y racionales. En opinión de Potter, Alexander no logra entender las implicaciones más profundas de la visión de Bourdieu porque se encuentra atrapado por una perspectiva ontológica de «poco calado y complejidad»:

*Positing structure versus agency, conscious choice versus unconscious determinations, intended versus unintended consequences, free will versus determinism, as a series of mutually exclusive absolute oppositions seems a very shallow explanatory strategy* (Potter, 2000).

La comprensión de los problemas de agencia, acción y estructura social exige, además de cierta sofisticación epistemológica, un determinado grado de profundización ontológica. La estructura social no puede comprenderse simplemente por un análisis generalizado de las condiciones de acciones independientes que pretende tornarla inteligible a través de su representación abstracta. Las estructuras sociales existen en la realidad y las acciones ocurren, en algunos niveles, como instancias independientes. Aunque esto es solo un aspecto de su realidad. Las capacidades individuales autorreflexivas y de decisión racional también son reales, y se ejercitan simultáneamente y bajo la influencia de fuerzas causales *no-individualistas* y *no-racionales*. Pero tampoco estas últimas fuerzas están absolutamente divorciadas de las reflexiones de los agentes individuales. Al contrario, están inscritas de manera fundamental en los agentes individuales. No obstante, las fuerzas estructurales todavía poseen una lógica propia. Sin embargo, aun siendo esto cierto, la esfera cultural de la vida humana no es un simple reflejo de la *base económica*. Es decir, los intereses materiales en

11 *Middle-range theory* en el sentido que le asigna Robert K. Merton al enfatizar la importancia de la vinculación estrecha entre los niveles micro y macro del trabajo teórico (capaces de integrar la teoría y la investigación empírica). Merton introduce la idea de *middle-range theory* al criticar la creencia de Parson en la posibilidad de crear una teoría sociológica —en singular— y la creencia corolaria de la posibilidad de desarrollar una teoría lo suficientemente general para poder tratar todos los fenómenos de interés para la sociología (Merton, 1949).

12 En opinión de Alexander, «Bourdieu is caught in a dilemma that he does not face and cannot resolve. Because of this he is forced to make the incongruous suggestion that strategization, which is omnipresent, proceeds largely in an unconscious way (...) Action, then, is 'reasonable without being the product of reasoned design', informed by an 'objective finality' without being actually determined mechanistically, 'intelligible and coherent' without involving intelligent, coherent and deliberate decisions, and 'adjusted to the future' without being oriented to a projection or plan» (Alexander, 1995). La defensa bourdieusiana plantea que su concepto de acción práctica remite a una acción individual y no-individual, racional y no-racional, consciente e inconsciente, que opera en más de un nivel simultáneamente.

funcionamiento en la esfera cultural no se manifiestan de manera obvia y simple como intereses económicos. Ante las acusaciones de determinismo, Bourdieu responde:

*Because all progress in the knowledge of the laws of the social world increases the degree of perceived necessity, it is natural that social science is increasingly accused of 'determinism' the further it advances (Bourdieu, 1993).*

Aunque Bourdieu se refiere frecuentemente a las *leyes científicas*, lo hace al modo de los realistas críticos, esto es, como tendencias que operan en la realidad y acerca de las cuales nuestro conocimiento es falible. Bourdieu lo expresa de este modo:

*What we have to ask is what we are doing when we state a social law that was previously unknown (such as the law of the transmission of cultural capital). One may claim to be fixing an eternal law, as the conservative sociologists do with the tendency towards the concentration of power. In reality, science needs to know that it merely records, in the form of tendential laws, the logic that is characteristic of a particular game, at a particular moment, and which plays to the advantage of those who dominate the game are able, de facto or de jure, to define the rules of the game (Bourdieu, 1993).*

A partir de las discusiones anteriores y para aproximarnos al enfoque sociológico de la investigación de la política cultural, nos parece de especial interés uno de los escasos trabajos que se han planteado explícitamente el desarrollo de los fundamentos de una perspectiva sociológica para el estudio de la política cultural. El trabajo de Arturo Rodríguez Morató, *El análisis de la política cultural en perspectiva sociológica. Claves introductorias al estudio del caso español* (Rodríguez Morató, 2012), en su primera parte, es un aportación analítica original que propone específicamente establecer los principios que confieren la especificidad a la perspectiva sociológica de la política cultural.

El proyecto de Rodríguez Morató es exigente y, como se podrá comprobar, oportuno. Presenta una perspectiva teórico-metodológica que se inscribe y encuentra su justificación en el contexto interdisciplinar en el que tiene lugar la investigación sobre política cultural. Una vez presentados los contornos de la competencia disciplinar en el que se sitúa, esta perspectiva teórico-metodológica se especifica en toda una serie de principios y corolarios que componen en su conjunto una particular visión de la investigación sociológica en el campo de las políticas culturales (Rodríguez Morató & Rius Ulldemolins, 2012).

En opinión de diversos autores, sobre todo del ámbito iberoamericano, la perspectiva sociológica en el análisis de las políticas culturales permanece en buena medida implícita; o como afirma Clive Gray, implícita, pero no *subdesarrollada*:

*Sociological approaches to cultural policy tend to be relatively underdeveloped, with much of the work in the field of cultural sociology tending to be either the semiological analysis of individual and group meaning formation and usage (...), or the development of work within the sociology of the arts (...), with neither paying a great deal of attention to policy issues in a broader sense. Where 'policy' does arise, it appears to be related largely to the cultural studies literature use of the term (with 'cultural policy' being roughly concerned with Mulcahy's 'public culture') (...), with the occasional reference where cultural policy equates with governmental arts policies (...). In either case, the analyses that are undertaken do not particularly diverge from the traditional concerns of either cultural studies or sociology in general (Gray, 2010).*

Esta visión, que relativiza las aportaciones de la perspectiva sociológica a la investigación de las políticas culturales, Rodríguez Morató (2012) la imputa al desconocimiento del trabajo realizado fuera del ámbito anglosajón, aunque reconoce que Gray registra un hecho indudable: «la relativa invisibilidad de la perspectiva sociológica en los más influyentes foros interdisciplinares en los que actualmente se desarrolla la investigación sobre política cultural»; y que achaca a la «relativa debilidad de la sociología del Estado, que desaparecidos los clásicos ha sido durante mucho tiempo bastante desatendida, particularmente en Estados Unidos» (Rodríguez Morató, 2012).

Entre los autores europeos que han contribuido al desarrollo de la perspectiva sociológica de las políticas culturales, Rodríguez Morató menciona los siguientes: Michel Crozier, Philippe Urfalino,

Erhard Friedberg, Mario d'Angelo y Catherine Ballé del Centre de Sociologie des Organisations; a Raymonde Moulin y Pierre-Michel Menger del Centre de Sociologie des Arts; a Vincent Dubois y Anne-Marie Autissier en Francia; el grupo de sociólogos nórdicos que impulsan las International Conferences on Cultural Policy Research, que son Per Mangset, Peter Duelund y Pertti Alasuutari; y los sociólogos y sociólogas latinoamericanos, portugueses y españoles, Sergio Miceli (Brasil), José Joaquín Brunner (Chile), Manuel Antonio Garretón (Chile), María Lourdes Lima dos Santos (Portugal), Joao Teixeira Lopes (Portugal), Salvador Giner (España), Xan Bouzada (España), Antonio Ariño (España), Ramón Llopis (España) y a sí mismo.

A pesar de las posibles controversias sobre su falta de nitidez, el aporte sociológico al estudio de las políticas culturales es destacable. La posibilidad, y aun la conveniencia, de definir de forma explícita un enfoque sociológico de la política cultural resulta, pues, más que evidente. Pero la sociología es muy diversa y no se pueden deducir fácilmente unos planteamientos unívocos de la pluralidad de autores y trabajos sobre política cultural que tienen este origen disciplinar. Frente a esta dificultad, Rodríguez Morató propone tres principios para el desarrollo de una perspectiva sociológica sobre la política cultural teniendo en cuenta lo que puede considerarse como más común a las distintas orientaciones sociológicas, sobre todo en contraste con las otras perspectivas disciplinares<sup>13</sup>. Estos principios se refieren al objeto de estudio, al contexto de la investigación y al horizonte de análisis de las políticas culturales. Los principios quedarían enunciados de la siguiente forma:

1. El objeto de estudio debe encuadrarse en los contextos institucionales que lo constituyen, que son fundamentalmente dos: la cultura y el Estado.
2. Los contextos institucionales analizados deben ser considerados desde un punto de vista sociohistórico y procesual.
3. El horizonte de análisis de las políticas culturales debe situarse en las relaciones sociales que las constituyen y que conforman sistemas de acción concretos, abiertos y dinámicos.

Examinamos a continuación cada uno de estos principios:

- En cuanto al primer principio, el autor analiza los dos componentes constitutivos (cultura y Estado) y sus interrelaciones. En primer lugar, afirma que la cultura es una instancia de estructuración de los grupos sociales (a los que une y distingue) y de formación de los propios individuos. En la medida en que la cultura une, distingue y conforma a los actores sociales también participa de las dinámicas de poder (Bourdieu, 2012b). En segundo lugar, subraya la autonomía relativa del Estado en las sociedades complejas. Siguiendo a Michael Mann<sup>14</sup> (1984) argumenta que la intervención del Estado en la cultura, «afirmando identidades, legitimando posiciones, redistribuyendo capitales culturales o promoviendo su propia generación y sus usos múltiples» se inscribe en el terreno del poder infraestructural<sup>15</sup>. Finalmente, argumenta que la intervención del Estado en la cultura, institucionalizada bajo determinadas circunstancias históricas como política cultural, refleja el balance de poder entre el Estado y la sociedad civil en el terreno cultural (y por lo tanto, el grado de autonomía del Estado en este ámbito). La intervención del Estado en la cultura no solo contribuye a la legitimación del poder al afirmar una determinada identidad cultural territorial, sino que contribuye a su propia autonomía (y la de sus élites) en la medida en que ejerce de articuladora y mediadora de diferentes intereses presentes en el ámbito

13 Gray parece seguir una estrategia similar al intentar identificar la *base común* de la idea de cultura de las principales disciplinas implicadas en el análisis de la política cultural: «(...) *none of the disciplines involved has a single definition contained within it to which all of its practitioners make reference. Regardless of this, however, there do appear to be certain tendencies within the disciplines to give greater emphasis to some definitions rather than others*» (Gray, 2010).

14 Reclamándose del modelo bidimensional del Estado (que define como determinantes de la organización estatal la estructura de las clases sociales y la ordenación exterior de los Estados), posición en la que sitúa, entre otros, a Theda Skocpol, Otto Hinze, Charles Tilly y Anthony Giddens, Mann defiende que el Estado es «mera y esencialmente una arena, un espacio y que no obstante esta es la fuente misma de su autonomía».

15 Michael Mann distingue entre dos tipos de poder estatal, despótico e infraestructural. El primero, lo define como el poder de la élite estatal sobre la sociedad civil, mientras que el segundo representará la habilidad del Estado para penetrar la sociedad e implementar sus decisiones.

cultural (grupos vinculados al sector cultural, grupos de interés económico): en el desarrollo de la política cultural, «el Estado se convierte en una arena de disputa».

- El segundo principio del esquema de Rodríguez Morató, se refiere a la «necesidad de atender la naturaleza sociohistórica del objeto de estudio como fundamento estructural para el análisis». El planteamiento se asienta sobre tres *constataciones estructurales*. En primer lugar, se constata que en el proceso de la modernidad, se desarrolla una primera política cultural implícita, de carácter constitutivo<sup>16</sup>, resultante de la especialización de una esfera cultural autónoma y del desarrollo del Estado liberal. En segundo lugar, la «categoría» de la política cultural cristaliza en los años 60 del siglo XX, en el marco del Estado del bienestar, como una política predominantemente redistributiva (principalmente de capital cultural), al tiempo que unifica y racionaliza, en un mismo marco de intervención, una serie de ámbitos de acción dispersos. En tercer lugar, el desarrollo de la política cultural está condicionado por las transformaciones del Estado y de la cultura a partir del último tercio del siglo pasado. En este periodo, la esfera de la cultura especializada se amplía significativamente y gana peso económico y centralidad social y política. Este proceso de transformación altera radicalmente sus estructuras y modifica profundamente sus relaciones con otros espacios de producción simbólica, con la economía y con la política. Por su parte, por el efecto combinado de la potenciación de los poderes territoriales infraestatales y la dependencia cada vez mayor de instancias supraestatales, así como el avance de la globalización, el Estado pierde soberanía y se hace más complejo e interdependiente. En su interior, cambian también las relaciones del Estado con el mercado y con la sociedad civil, en un proceso que ha sido calificado a veces como de *privatización*. El resultado, en cuanto a la política cultural, es un proceso de reestructuración: surgen nuevos ámbitos de intervención sectorial; nuevos niveles de intervención administrativos y territoriales; nuevos marcos e instrumentos para la intervención pública y privada; y nuevos objetivos extrínsecos que la inscriben en la lógica de las políticas de desarrollo. La profundización que ha experimentado el universo de la cultura y de las artes es de tal envergadura que lleva al autor a sostener en otro de sus trabajos que se puede hablar ya del advenimiento de la sociedad de la cultura (Rodríguez Morató, 2007). En la introducción de *La sociedad de la cultura*, Rodríguez Morató escribe:

Todo el orden cultural en el que este mundo se hallaba inscrito y en el que venía ocupando secularmente un espacio institucionalizado de actividad cultural especializada, está ahora en trance de transformarse. Además de múltiples cambios en la organización social de las artes, estas transformaciones han supuesto la expansión de la esfera cultural especializada mucho más allá del núcleo original de las artes clásicas y de los límites del mercado, la proyección del paradigma artístico en otros muchos ámbitos de la vida práctica y un espectacular aumento del interés que las artes despiertan en la esfera política y en el conjunto de la sociedad. Todo ello hace que las artes estén pasando a desempeñar hoy un nuevo papel estratégico dentro de la dinámica social y que en consecuencia quepa hablar ya del advenimiento de la sociedad de la cultura (Rodríguez Morató, 2007).

- En cuanto al tercer principio enunciado por dicho autor, y que hace referencia al horizonte de análisis que postula como apropiado para el estudio de las políticas culturales desde la perspectiva de la sociología, este plantea dos consideraciones. Con relación a la primera, afirma que el foco de un análisis sociológico de la política cultural se debe colocar en el espacio social e institucional que la genera y apuntar, a partir de ahí, a los intereses y a las ideas que la motivan y a los efectos que produce. En este punto cuestiona alguna de los enfoques politológicos más habituales de las políticas públicas y establece un interesante diálogo crítico con Joan Subirats.

<sup>16</sup> La noción de políticas culturales constitutivas alude a las actuaciones que promueven la identidad cultural territorial como fuente de legitimidad del poder político. Son actuaciones que buscan incidir en la sociedad, no directamente en el propio sistema político. No pretenden, por otro lado, solucionar ningún problema puntual colectivo, sino conformar la propia comunidad política de una manera favorable al poder político establecido. Las políticas culturales constitutivas son políticas de dominio.

El texto elegido para esta conversación es *Análisis y gestión de políticas públicas* (Subirats, Knoepfel, Larrue, & Varonne, 2008). Rodríguez Morató considera que el planteamiento del «problema público a resolver» impone limitaciones importantes al estudio de la acción pública en general y específicamente al estudio de las políticas culturales. Sus críticas se centran en: 1) su carácter restrictivo, que excluye un abanico de políticas susceptibles de análisis (políticas institucionales, políticas orientadas a la afirmación del poder, la acción pública orientada a la transformación del sistema político o a la mediación en los conflictos de la interacción privada).

En cuanto a la acción cultural pública, esta perspectiva restrictiva excluye a las políticas culturales constitutivas (en el modo en que las define el autor) y a aquellas que plantean, por ejemplo, objetivos redistributivos o de desarrollo; 2) la distorsión de la realidad de lo que describe como la «ilusión funcionalista», que postula los problemas sociales como independientes de las políticas y no como variables dependientes de las mismas; 3) la inadecuación del planteamiento del «ciclo de la política» dividido en fases sucesivas: surgimiento y percepción de los problemas, incorporación a la agenda política, formulación de la política, implementación y evaluación. En el caso de las políticas culturales, estas dependerían más de su adecuación a «reglas institucionales, mitos legitimados y demandas ceremoniales, que de ningún tipo de *output* evaluable». En este sentido, resultaría forzado concebirlas como herramientas construidas para resolver problemas colectivos. En su opinión, cuestionado el eslabón de la «implementación» (y el siguiente, el de la «evaluación»), toda la idea del ciclo de la política, y en último término también la idea de la política como respuesta a un problema público, dejaría de ser cabalmente aplicable. Rodríguez Morató concluye defendiendo que una perspectiva sociológica de análisis de la política cultural debe hacer referencia a una definición de política pública más abierta, identificada, no por su incidencia en un problema particular, sino, más en general, en los modos de regulación social de la cultura, y desplegada en formas múltiples y no necesariamente a través de un determinado ciclo de fases sucesivas. A pesar de que afirma que el racionalismo del planteamiento politológico típico del análisis de políticas públicas es extraño al punto de vista sociológico, Rodríguez Morató advierte que la distancia entre los planteamientos politológico y sociológico sobre la acción pública es solo relativa y que el trabajo en ambos campos se articula en un continuo.

En su segunda consideración sobre el horizonte de análisis apropiado para el estudio de las políticas culturales desde la perspectiva sociológica, Rodríguez Morató sostiene que el espacio social e institucional de la política cultural debe concebirse en consonancia con el objeto de estudio y sus elementos constituyentes (cultura y Estado) y, por lo tanto, las del espacio social de la cultura y el espacio social de la política (especificado por el sistema de instituciones y agentes públicos que intervienen en la regulación social de la cultura y las instituciones y actores del sector privado y asociativo que intervienen directa o indirectamente sobre ellos). El espacio de la política cultural se configura históricamente a partir, como señalamos antes, de la autonomización de la esfera cultural y del desarrollo del Estado de bienestar y se vertebra institucionalmente a través de desarrollos diversos. En cuanto a las transformaciones del espacio de la política cultural, estas vendrán dadas por los diversos cambios experimentados por sus elementos constituyentes. Estos cambios se refieren a: 1) la ampliación de la esfera cultural, integrando nuevos actores culturales y no culturales (debido a la nueva centralidad socioeconómica alcanzada por la cultura); 2) la reestructuración de papeles entre los actores culturales públicos en los diversos niveles territoriales (con potenciación de los actores locales en detrimento de los centrales); y 3) la redefinición de las relaciones entre actores públicos y privados (con la diversificación de nuevas fórmulas de gobernanza).

Rodríguez Morató finaliza su propuesta analítica de los principios que fundamentan la especificidad de la perspectiva sociológica del estudio de la política cultural con el planteamiento de tres coordenadas que estructuran el espacio de la política cultural: la sectorial, la territorial y la pública-privada:

1. En la *coordenada sectorial* se sitúan los distintos subsectores culturales y aquellos otros sectores con los que aquellos mantienen, en diverso grado, relaciones transversales (una política cultural concreta

- se caracteriza por tener una configuración que integra a unos sectores y excluye a otros y por mantener distintos grados de relación con aquellos que excluye o que no son de carácter cultural).
2. En la *coordinada territorial* se ubican los diversos niveles territoriales desde los cuales se interviene políticamente en la cultura (la acción múltiple así desplegada se entrelaza, interfiere y condiciona mutuamente y de forma constante).
  3. Finalmente, la *coordinada pública-privada* es la que transcurre desde los actores públicos hasta los agentes privados y del tercer sector (este ámbito que incorpora continuamente a nuevos actores no públicos se caracteriza por una variedad de fórmulas de gobernanza en un ejercicio complejo de articulación).

La variable de la articulación de ese sistema (más o menos estrecha o laxa, y más o menos conflictiva) es una cuestión analítica clave para la investigación de las políticas culturales. La perspectiva sociológica, con sus herramientas analíticas, especialmente las desarrolladas en los últimos párrafos, aporta una fuerte dimensión estructurante que posibilita cierto *sistema de aproximación* a la complejidad de un campo de investigación sujeto a un acelerado proceso de construcción. Una complejidad estructural creciente, consecuencia de la expansión y profundización de la esfera cultural especializada, que obliga a ampliar el marco de inclusión de objetivos de la política cultural, la redefinición de nociones políticas claves, la aproximación sistémica y el desarrollo de estrategias y *policies* más sofisticadas y diversificadas.

También la perspectiva sociológica pone de relieve las dificultades para identificar las relaciones causales entre el comportamiento individual y el hecho social, entre agencia y determinación, como queda reflejado en las discusiones ente Alexander y Bourdieu. La comprensión de los problemas de agencia, acción y estructura social exigen mayor precisión epistemológica y profundización ontológica. En este sentido, la propuesta teórico-metodológica de Rodríguez Morató, formulada desde la perspectiva sociológica pero inscrita en un contexto interdisciplinar, suministra un marco de investigación de la política cultural articulado en torno a la clarificación del objeto, la aproximación sociohistórica de su contexto institucional y la inserción del análisis de las políticas culturales en las relaciones sociales que las constituyen.

Por otro lado, la aportación de la Sociología en lo que respecta a la identificación de las lógicas que dominan la esfera cultural en un determinado momento (en forma de *tendential laws*) provee a las políticas culturales de una capacidad diagnóstica decisiva para su reformulación en términos de mayor eficacia, eficiencia y equidad.

Finalmente, la orientación sociológica también nos ilustra sobre la existencia de líneas muy difusas para delimitar con claridad los distintos campos disciplinares y la facilidad con que desde la Sociología, se pueden deslizar las aproximaciones a la Ciencia Política e incluso hacia la Economía o el Derecho. Una perspectiva sociológica de análisis abierta de la política cultural revela la distancia relativa entre los diferentes planteamientos disciplinares y define un campo donde las diferentes ciencias sociales se articulan en un continuo.

### 2.3. LA PERSPECTIVA DE LA ECONOMÍA DE LA CULTURA

La Economía de la Cultura, como subdisciplina de la Economía se desarrolla en una discusión estricta sobre política cultural<sup>17</sup>. A pesar de esta constatación, desde el punto de vista positivo y a partir del planteamiento disciplinar de la Economía, el marco conceptual que explica la intervención pública en cultura proviene de los esquemas de racionalización de los procesos de acción pública y del trabajo que inaugura el proceso de formación de la especialidad de Economía de la Cultura, el trabajo de 1966 de William J. Baumol y Bowen, *Performing arts, the economic dilemma. A study of problems common to theatre, opera, music and dance*<sup>18</sup>. Aunque en primer término su tesis aparece como un problema

<sup>17</sup> Pau Rausell Köster se refiere a la economía de la cultura como un *subproducto* de la política cultural (Rausell Köster, 2009b). Por otro lado, hay quien la considera una subdisciplina de la Antropología (Blaug, 2001).

<sup>18</sup> En palabras de Mark Blaug: «*Cultural economics or the Economics of the Arts, as it used to be called, may be said to have been created almost de novo thirty years ago by Baumol and Bowen's work, 'Performing Arts: The Economic Dilemma'*» (Blaug, 2001).

estrictamente microeconómico (el análisis de los costes de producción), la discusión trascendental se orienta hacia el problema macro de la intervención/no intervención del Estado en la provisión cultural, una de las polémicas mayores que han caracterizado el desarrollo de la ciencia económica<sup>19</sup>. La Economía de la Cultura desde sus orígenes está vinculada a las disputas sobre el papel del sector público en la cultura y a la búsqueda de alguna razón científico-técnica que empuje la necesidad de salvar el sector artístico<sup>20</sup>. El resultado ha sido un viaje de ida y vuelta por las funciones del Estado y un minucioso recorrido por la teoría de los fallos del mercado. A pesar de la enorme influencia que ha ejercido el trabajo de Baumol, este se ha situado conceptualmente lejos de convertirse en una teoría general. La cuestión dista mucho de quedar resuelta.

Además del influyente trabajo de Baumol, los argumentos técnicos sobre la razonabilidad de la intervención pública en cultura abarcan un amplio espectro de enfoques y planteamientos. Para una explicación detallada de algunos de estos conceptos vamos a seguir principalmente a Pau Rausell Köster (1999) y Bruno S. Frey (2005).

De forma genérica se trata de argumentos que recoge la teoría de los fallos de mercado, que afirma que las artes y la cultura tienen unos efectos sobre los individuos o las sociedades que no pueden ser interiorizados por el mercado y, en consecuencia, se produce una situación de infraprovisión de bienes y servicios culturales que la intervención pública debe compensar hasta alcanzar el nivel de provisión óptimo. Aunque formulada de distinta manera, esta es la síntesis que ofrece Rausell Köster (1999).

### 2.3.1. EL ARTE Y LA CULTURA COMO BIENES PREFERENTES (*MERIT GOODS*)

Se trata del argumento más socorrido y el que sustenta la mayoría de las acciones públicas sobre cultura. Básicamente parte del hecho de que el consumo cultural es un bien en sí y que los ciudadanos tienen dificultades para percibir la importancia de ciertos bienes para la conformación de su bienestar. En palabras de Frey:

<sup>19</sup> Este trabajo, del que se publicó unos años antes una primera versión en la *American Economic Review* —vol. 5, núm. 2 (1965)— con el título *On the Performings Arts: The Anatomy of their Economic Problem* (Baumol & Bowen, 1965), como es sabido, fue originariamente un encargo de un *think tank* estadounidense que se planteaba la necesidad de estimular la actividad artística. Lo que inicialmente fue un estudio de alcance concreto y limitado derivó en la plataforma de lanzamiento de la Economía de la Cultura y en el primer argumento a favor de la intervención del Estado en la cultura: «*If our model is valid, and if, as may be suspected, there are limits to the amounts that can be obtained from private contributors, increased support from other sources will have to be found if the performing arts to continue their present role in the cultural life of this country and especially if it is intended that they will expand their role and flourish*» (Baumol & Bowen, 1993).

No deja de ser curioso el relato que hace el propio Baumol sobre el origen del encargo y de sus tesis: «*John D. Rockefeller III and August Hecksher of Twentieth Century Fund had decided that it was time for the United States to do something to encourage the arts. (And in fact that's how the National Endowment for the Arts started.) So they decided they would have a two-pronged operation. One was a panel composed of good, solid business people who could show that the arts were not a Communist homosexual plot. Then they wanted a serious study. They talked to a number of people, and then someone told them that there was this crazy economist at Princeton who was interested in art. Well, it was the wrong art. So they called me in, and I told them how I would go about selecting somebody to study it, and what instructions I would give this person. And then the next day they called me and said, 'We'd like to give you those instructions' I said, 'I'm terribly busy. I can't do it'. And they called again, and I said, 'Well, I'll do it on one condition. There's a young assistant professor here, in whose work I have great confidence. If he's willing to do it and you'll pay him...' And they agreed and Bill Bowen came and took over the whole thing, as you can imagine. It was such a pleasure working with him. So we started to work on it, and he laid out all the things that had to be covered, how one should go about covering them. And then we started to get all these statistics about budgets. Then one night, it was 4:00 in the morning, I suddenly woke up and said I know why those costs are going up! I got up, wrote down a few notes, and went to sleep again. That's literally how it happened*» (Krueger & Baumol, 2001).

<sup>20</sup> Siendo esto cierto, en su desarrollo la Economía de la Cultura no se ha limitado exclusivamente a esta cuestión. Bruce Seaman, refiriéndose al inventario de Blaug (2001), escribe: «*Most broad surveys of the state of cultural economics are organized around specific topic areas such as taste formation, demand and supply, industrial organization, the art market, economic history of the arts, artists' labor markets, Baumol's cost disease, and public subsidies*» (Seaman, 2009). El célebre listado de 1994 de C. David Throsby (1994) no se solapa exactamente con el anterior e incluía otras cuestiones como el problema de conformación de los gustos, el mercado del arte, las artes performativas (con las subcategorías de demanda, producción y costes, estructura y compartamiento empresarial, tecnología y el problema de los gastos), el mercado laboral de los artistas (distinguiendo oferta laboral, salarios y carrera profesional) y políticas culturales públicas (diferenciando los aspectos positivos y normativos). El propio Throsby completará esta revisión con un *survey of the surveys* en 2006 (Ginsburgh & Throsby, 2006) incluyendo otras temáticas como el problema del valor y la valoración del arte en la teoría económica y la teoría estética; y el análisis económico del Derecho de la Cultura (estudiando cuestiones como las patentes, *royalties*, *copyright*, la solución de las disputas de torno a la propiedad), entre otros.

*Some cultural activities have, from the point of view of society, been described as being desirable to provide larger quantities than the individual consumers would wish to purchase in the market. According to this view, consumer preferences are not to be accepted, but rather the political decision makers have to decide according to 'inherent' worth or to what the majority of the population wants (Frey, 2005).*

Descartado el mercado como mecanismo de acceso a los bienes y servicios culturales (si la necesidad no es reconocida, difícilmente existirán empresas suficientes para suministrar estos bienes y servicios), la única posibilidad que tienen muchas personas para acceder a los bienes y servicios culturales es a través de la provisión estatal. Para fundamentar la tutela de estos bienes y servicios se parte de una determinada concepción del valor de la cultura: la idea de que los beneficios sociales exceden a los beneficios privados (Baumol & Bowen, 1965).

### **El arte y la cultura como proceso de investigación e innovación**

Todo proceso creativo por definición es una apuesta<sup>21</sup>. Si la creación es innovación, sus resultados sobre el mercado no pueden anticiparse. La construcción histórica de la cultura y del arte, al igual que todo proceso de innovación, es un proceso de prueba y error continuo, donde los proyectos fracasados lastran la rentabilidad de los exitosos. Si se quiere que una determinada parte de la ciudadanía se dedique a la creación, es necesario que el conjunto de la sociedad asuma parte de los riesgos del fracaso. De la misma forma, como los bienes y servicios culturales lo son ontológicamente en función de su difusión, no hay manera de establecer patentes como en otras industrias para permitir el resarcimiento mediante los proyectos exitosos. Desde el punto de vista de la demanda, esta no puede expresar sus preferencias en el mercado de productos que no conoce; y además, los nuevos productos artísticos se realizan con nuevas técnicas que, a su vez, exigen nuevos sistemas de decodificación cuyo manejo requiere de habilidades que las y los demandantes aún no poseen. Como consecuencia, las entidades oferentes dedicarán menos recursos de los deseables a la producción, y las y los demandantes expresarán niveles de demanda inferiores a lo que expresarían si conocieran con destreza las habilidades para consumirlos. Consecuentemente, la intervención del Estado tiene como función garantizar el proceso creativo y subvencionar algunas exposiciones de prueba sobre la demanda para que esta adquiera las habilidades para su consumo y disfrute<sup>22</sup>. Por

<sup>21</sup> Frey (2005) matiza esta afirmación: «*The experimental nature of (some) artistic endeavours may foster innovation and risk taking in quite different parts of society*».

<sup>22</sup> Una buena objeción frente a este argumento resulta de mostrar como el soporte a la cultura que ejercen las administraciones públicas se centra en la mayoría de los casos en piezas (especialmente en teatro y música) completamente consolidadas y populares que ya cuentan con el beneplácito del público. Por tanto, su función como reductora de riesgos queda bastante en entredicho (Rausell Köster, 1999). Otra objeción es la que formula Frey (2002): «*It has been argued that artistic innovation is crucially dependent on the intrinsic motivation of the artists. Crowding Theory allows an explicit analysis of the effects of external interventions (government support) on creativity. Government policies tend to undermine intrinsic artistic motivation and therewith creativity. The contingency of the support on a particular artistic performance, and a uniform treatment of the recipients of aid, are major conditions contributing to crowding-out creativity*».

La discusión ha mostrado que las políticas gubernamentales no se encuentran bien equipadas para apoyar e incentivar la creatividad artística. Bajo muchas condiciones, el apoyo gubernamental tiende a socavar las innovaciones de la creación artística. En opinión de Frey (2002), mucho se ganaría si el apoyo gubernamental, al menos, fuera neutral (es decir, que no afectara a la creatividad). Aunque afirma que los patrocinadores privados de las artes y los profesionales (como los propietarios de galerías) están mucho mejor preparados para atender a las condiciones de apoyo a la capacidad innovadora de las artistas, esto no quiere decir que el apoyo gubernamental a las artes deba suspenderse o recortarse. Pero políticos y burócratas no deben creer que pueden planificar la creatividad porque, siguiendo a Hirschman (2014), la creatividad siempre surge como una sorpresa. Abundando en esta idea, Frey escribe: «*(...) therefore we can never count on [creativity] and we dare not believe in it until it has happened. In other words, we would not consciously engage upon tasks whose success clearly requires that creativity be forthcoming. Hence, the only way in which we can bring our creative resources fully into play is by misjudging the nature of the task, by presenting it to ourselves as more routine, simple, undemanding of genuine creativity than it will turn out to be. Or, put differently: since we necessarily underestimate our creativity, it is desirable that we underestimate to a roughly similar extent the difficulties of the tasks we face so as to be tricked by these two offsetting underestimates into undertaking tasks that we can, but otherwise would not dare, tackle. The principle is important enough to deserve a name: since we are apparently on the trail here of some sort of invisible or hidden hand that beneficially hides difficulties from us, I propose the Hiding Hand*». Por lo tanto, la tarea del gobierno, según Frey (2002), sería la generación de las condiciones institucionales adecuadas que permiten el florecimiento de la creación artística: «*(...) government should concentrate on setting the right institutional conditions for artistic creativity. In particular, it must posit the rules allowing for a flourishing art market, e.g. by setting adequate property rights for artists' output and promoting the international exchange (trade) in art. The government can promote artistic creativity by a hands-off policy, giving private actors incentives to take over the role of enhancing artists' intrinsic motivation to produce innovative art. Such a policy is not free of charge. Most importantly, it involves tax expenditures (i.e. income lost through tax exemption)*»

otro lado, cultura, creatividad e innovación están íntimamente relacionados: la creatividad está en el origen de la cultura que asimismo crea un entorno que permite el florecimiento de la creatividad; y la creatividad, a su vez, está en el origen de la innovación, entendida como una explotación exitosa de nuevas ideas, expresiones y formas, y como un proceso que desarrolla nuevos productos, nuevos servicios y nuevas formas de empresas en funcionamiento o nuevas formas de responder a las necesidades sociales. La cultura, la creatividad y la innovación son vitales para la competitividad y el desarrollo de nuestras economías y nuestras sociedades.

### **El valor educativo y formativo del arte y la cultura**

La función educativa y formativa de la cultura parte de dos consideraciones: la primera consiste en afirmar, como hace O'Hagan (1996), que las personas con ciertas aptitudes o habilidades permanecen más tiempo en el sistema educativo, rinden más durante su permanencia, tienen más ingresos y muestran un mayor interés por la alta cultura<sup>23</sup>; y la segunda se refiere al carácter adictivo del consumo cultural, de modo que los consumos del pasado explican en una proporción importante la demanda futura a partir del incremento de la utilidad obtenida por el consumo de cada unidad<sup>24</sup>. En el trabajo ya mencionado de 1966, Baumol y Bowen escriben:

*Still another type of indirect benefit provided by the arts is their educational contribution. If as is generally conceded, a liberal education confers indirect and non-priceable benefits upon the community, the same must be true of the arts. If the teaching of the humanities makes for a finer civilization, for a richer community, for a better life for everyone, this is necessarily so with the arts as well; for without the arts a vital element is taken from the humanities. How can drama be taught if there is no drama available for the student to experience? What can teaching of the music mean if no one can hear performances of professional quality? If the arts are reduced to an atrophied relic of ancient history, a critical component of our educational system shall concurrently be lost (Baumol & Bowen, 1966).*

De manera genérica, el argumento educativo se centra tanto en las pautas de socialización que implica el conocimiento del acervo social común, en el cual está incluida la Historia de la Cultura y, por tanto, el conocimiento de todas sus manifestaciones, como en la integración en subculturas que otorgan al individuo soportes sociales, fomentando la autoestima, el trabajo en equipo, la interacción o la valorización de las propias habilidades a través del uso y ejercicio de la creatividad y la imaginación, ya sea en los aspectos del consumo cultural, como en los de producción.

### **La cultura como factor de cohesión social**

Dada la relevancia que tiene esta cuestión para el planteamiento general de esta investigación realizaremos un examen más detenido del mismo. La producción artística y cultural genera, promueve y reelabora formas simbólicas con contenidos y mensajes concretos. Las posibilidades de utilización de dichos mensajes son múltiples y variadas. Sin embargo, uno de los argumentos más utilizados en este ámbito es el de la voluntad de generar una identidad colectiva<sup>25</sup>. Esta motivación aparece en

23 La relación entre educación y configuración del gusto estético la analizan Paul Dimaggio y Michael Useem en su estudio sobre clases sociales y consumo cultural en Estado Unidos: «*Schooling, particularly higher education, by virtue of both the opportunities it affords for introduction to 'high culture' and its diffuse emphasis on aesthetic experience, is likely to be an determinant of artistic taste*» (Dimaggio & Useem, 1978).

24 Como se verá al tratar el problema de los gustos, el planteamiento de los «modelos mentales» para explicar la demanda cultural efectiva desarrollado por Rausell Köster y Carrasco Arroyo (2001) ofrecería una explicación para la primera consideración en el caso de las carreras universitarias técnicas que no implican necesariamente formación en aspectos culturales y artísticos: «*If we consider that the university education, especially in technical careers, does not imply necessarily specific training in artistic and cultural aspects, the first consideration could be understood from our approach under the hypothesis that the high educational systems reinforce the endogenization of the idea that the cultural consumption is a healthy habit both socially and individually*».

25 Las identidades colectivas son realidades socialmente producidas y objetivadas que, mediante dichos procesos de socialización, se convierten en elementos de identidad personal. Una identidad colectiva es una manera de definir una realidad colectiva en función de la tenencia o no de atributos relevantes. La cultura en general, y las prácticas culturales en particular, constituyen uno de los elementos más significativos para la definición de esos atributos. Como definiciones de una realidad social, las identidades colectivas no son categorías teóricas sin categorías prácticas, y, por lo tanto, su eficacia social no depende de su verdad o falsedad científicas, sin de su capacidad de determinar comportamientos (Rausell Köster *et al.*, 2007).

el reverso de muchas de las intervenciones culturales<sup>26</sup>. Su esencia radica en el hecho de que toda acción colectiva, así como las instituciones que la posibilitan, requieren de cierto nivel de legitimación que emana de un sentimiento de pertenencia a la colectividad. No cabe duda de que una de las formas de expresar esa *pertenencia* consiste en la ejecución de estilos culturales determinados, es decir, emociones, puntos de vista y experiencias vitales compartidos. Su construcción y generación, por tanto, se basan en la utilización de formas simbólicas compartidas y en la asunción de prácticas sociales comunes. La cultura se convierte así en un factor decisivo de cohesión social y estabilizador de los modelos de organización colectiva<sup>27</sup>. Las ventajas que se derivan de la existencia de una identidad colectiva trascienden al hecho cultural y afectan al núcleo de cualquier proyecto de desarrollo comunitario colectivo sostenible<sup>28</sup>. Enfocar el concepto de desarrollo hacia procesos socioeconómicos que, ampliando las libertades reales de las personas, permiten satisfacer las necesidades de las generaciones presentes, sin comprometer las capacidades de las generaciones futuras para satisfacer sus propias necesidades, exige que el conjunto de necesidades que ha de satisfacer un concreto proceso de desarrollo sea entendido como el resultado de un proceso de construcción social que apela directamente a la dimensión cultural de la comunidad. Es precisamente la autoconcepción cultural la que define los objetivos a largo plazo, los deseos y los anhelos de un grupo social (Rausell Köster, Abeledo Sanchís, Carrasco Arroyo, & Martínez Tormo, 2007). El desarrollo entendido como el resultado de un proceso de construcción social autónomo<sup>29</sup> solo puede ser entendido en un contexto social estructurado y consciente de sí mismo, y la argamasa que estructura y dota de consciencia colectiva a una sociedad dada no es otra que la cultura compartida. La cultura se revela de este modo no solo como un recurso para el desarrollo social, sino como la condición para el desarrollo social, autocentrado y sostenible<sup>30</sup>.

En definitiva, las ventajas que se derivan de la existencia de una identidad colectiva trascienden el hecho cultural. La cohesión social es un atributo de un grupo que implica que los individuos sientan cierto grado de identidad colectiva y de pertenencia y, en consecuencia, las interacciones entre individuos serán, densas, continuadas y soportablemente conflictivas<sup>31</sup> (Rausell Köster *et al.*, 2007).

26 Es el caso de las políticas culturales constitutivas mencionadas por Rodríguez Morató (véase el apartado 2.2, *La perspectiva sociológica*).

27 La constatación de que existe una correlación positiva entre cultura y cohesión social, sin embargo, no debe ser entendida como una relación unívoca, necesaria y estable, sino que muy al contrario, en muchas ocasiones, la cultura puede utilizarse como herramienta de fractura social y, de hecho, las prácticas culturales pueden considerarse como símbolo de distinción social que señala la clase, el origen o las aspiraciones de integración y/o segregación de los individuos y, por lo tanto, fragmenta no solo las relaciones sociales, sino también el horizonte de las aspiraciones y anhelos colectivos: «No existe, pues nada que distinga de forma tan rigurosa a las diferentes clases como la disposición objetivamente exigida por el consumo legítimo de obras legítimas, la aptitud para adoptar un punto de vista propiamente estético sobre unos objetos ya constituidos estéticamente —y por consiguiente designados a la admiración de aquellos que han aprendido a reconocer los signos de lo admirable—» (Bourdieu, 2012a). Las manifestaciones culturales, en los procesos de construcción de consensos sociales, se presentan así como un arma de doble filo, y como señala Ramón Zallo, «(...) ciertamente el ámbito de la cultura es un ámbito para la creación, goce, identidad e integración, pero es también un ámbito para el conflicto. Los modos de aparición y de discurso de muchos conflictos hoy en el mundo, son en claves culturales, ya se trate de conflictos entre civilizaciones, entre países, entre géneros o entre grupos sociales. El conflicto cultural es así o un conflicto en sí mismo o la forma de expresión de muchos otros conflictos que también tienen otra naturaleza» (Zallo Elguezabal, 2003a).

28 Por *desarrollo sostenible* entendemos un proceso de expansión de las libertades reales que disfrutaban las personas. Al centrar su atención en las libertades humanas, este enfoque contrasta con perspectivas más estrechas sobre el desarrollo, como las que lo identifican con el crecimiento del producto nacional bruto (PNB), el incremento de los ingresos personales, la industrialización, el avance tecnológico o la modernización social (Sen, 1999). A esta definición de Amartya Sen del desarrollo como proceso que amplía los grados de libertad de los individuos y mejora su autonomía a través de la mejora de sus capacidades, se añade la de otro autor, Jon Hawkes, que sitúa precisamente a la cultura como el cuarto pilar del desarrollo sostenible, junto con la dimensión social, económica y ambiental, lo que permite hablar de un cierto *giro cultural* de la definición de desarrollo (Hawkes, 2001).

29 En palabras de la teórica del urbanismo Jane Jacobs: «*Development cannot be given. It has to be done. It is a process, not a collection of capital goods (...). In its very nature, successful economic development has to be open ended rather than goal oriented, and has to make itself up expediently and empirically as it goes along*» (Jacobs, 1986).

30 Abandonadas las concepciones más productivistas y restringidas del desarrollo, la «cultura, por lo tanto, debería ser, situada de nuevo en el corazón de las estrategias de desarrollo: los programas y proyectos deberían ser definidos para producir una auténtica compatibilidad entre la lógica de las instituciones y las de sociedades y culturas específicas. Como tal, las estrategias de desarrollo deben ser adaptadas a la diversidad y la creatividad de las culturas, y las instituciones deberían adoptar una aproximación holística así como una perspectiva a largo plazo» (Matarasso, 2001).

31 Rausell se une a Bourdieu y Zallo para alertarnos sobre la necesidad de huir de concepciones buonistas de la cultura, ya que, si bien la cultura permite un grado de homogeneidad que reduce los riesgos de confrontaciones y facilitan el consenso *erga intra*, en ocasiones incrementa las posibilidades de confrontación *erga extra*, pues toda voluntad de afirmación colectiva exige cierto grado de diferenciación frente a otros (Rausell Köster, 1999).

A pesar de lo expuesto, resulta evidente que si bien es uno de los más utilizados, el argumento de los bienes preferentes no logra desprenderse ni en sus formulaciones más elaboradas de su aroma paternalista<sup>32</sup>. Varias razones ponen en cuestión la vigencia de dicha posición: 1) la debilidad de las proposiciones que sustentan la propia calificación preferente o tutelar —es decir, la supuesta bondad individual o social del consumo y la producción cultural— conduce a que la justificación sobre la que se asienta sea conceptualmente muy frágil; 2) las posibilidades de manipulación ideológica de los bienes artísticos y culturales hacen recaer sobre toda orientación estética del Estado cierta sospecha que refuerza el rechazo al paternalismo como argumento definitivo; 3) el cuestionamiento de la propia noción de bienes preferentes desde las posiciones de la Nueva Macroeconomía Clásica, en un entorno donde la soberanía del consumidor es el concepto central.

### 2.3.2. LOS EFECTOS EXTERNOS DE LOS BIENES Y SERVICIOS CULTURALES

A medida que históricamente se han ido poniendo objeciones a la naturaleza de la cultura como bien preferente, un recurso habitual para justificar acciones concretas de política cultural ha sido aludir a los efectos externos que generan los sectores culturales y creativos sobre otros sectores económicos, sobre la articulación social (a la que ya nos hemos referido) e incluso sobre cierto *fondo de comercio* regional (Rausell Köster, 1999).

#### Los problemas de información

Resulta acertado pensar que los consumidores basan sus decisiones de compra en experiencias pasadas, pero en muchas ocasiones, también son producto de consignas emitidas por individuos y/o instituciones en las que el demandante confía<sup>33</sup>. El mundo del arte y de la cultura es un mundo donde no siempre es posible identificar el producto *ex ante* y probablemente no pueda ser reproducido el acto de consumo en idénticas condiciones. La inestabilidad de la calidad de la oferta impide formular siquiera previsiones probabilísticas sobre la evaluación objetiva del nivel cualitativo de la unidad cultural no consumida. El elevado nivel de riesgo impone al consumidor una estrategia mucho más cautelosa, expresando en el mercado niveles de demanda inferiores a los que resultarían si se superara la situación de información imperfecta.

La intervención del Estado se reclama, por tanto, no solo con el objetivo de preservar la oferta, sino sobre todo, para facilitar la información suficiente sobre su característica de variedad y pluralismo que básicamente posibiliten que el deseo de la demanda exprese su disponibilidad para pagar por estos bienes y servicios culturales. Sin embargo, sin ser rebatible esta función correctora de la información insuficiente de la oferta cultural, es necesario afrontar la cuestión de si la información limitada del consumidor es una consecuencia de su escaso interés por las artes (Frey, 2005).

#### Los intereses de las generaciones futuras

Este argumento es un préstamo de la economía del medioambiente, y repite para el patrimonio cultural la protección que se le exige al patrimonio ambiental. Considerando que las generaciones futuras no pueden expresar sus demandas hoy, existe cierta responsabilidad en mantener el *stock* cultural no renovable. Esta reclamación no se refiere solo al capital cultural físico, que una vez destruido no hay posibilidad de recuperarlo, sino también a otros bienes intangibles, que pueden

32 En un intento de conciliar la soberanía del ciudadano consumidor con la regulación pública de determinados comportamientos individuales, Besley reformula el concepto de los bienes preferentes en un contexto menos agresivo para la soberanía del consumidor en un entorno de preferencias defectuosas (*defective preferences*), en el cual la intervención del Estado queda justificada si esta supone unos costes menores que los derivados de las acciones para corregir dichas preferencias (Besley, 1988).

33 Los bienes y servicios culturales pueden considerarse también como *trust goods*. En palabras de Michele Trimarchi: «*Nel settore culturale e artistico la reputazione si presenta, tuttavia, particolarmente rilevante, innanzitutto sotto il profilo della maggiore estensione del suo ruolo, dal momento che il consumatore può fare ricorso molto limitato ad altri segnali ed informazioni, basando la propria scelta prevalentemente sulla fiducia*» (En el sector cultural y artístico, la reputación es, sin embargo, particularmente significativa, sobre todo en términos de la mayor extensión de su papel, ya que el consumidor puede recurrir de manera muy limitada a otras señales e informaciones, basando su elección principalmente en la confianza, traducción propia) (Trimarchi, 1993).

asimismo perderse irremisiblemente en caso de que no se protejan en el presente<sup>34</sup>. Muchas de las tradiciones culturales son transmitidas generacionalmente y en caso de un corte cultural pueden quedar definitivamente en el olvido (cuentos, juegos, gastronomía, ritos sociales, festividades, formas musicales locales...)<sup>35</sup>.

De hecho, una parte importante de las políticas culturales, en un mundo que experimenta cambios sociales vertiginosos con una aceleración creciente, se dedica a rescatar prácticas culturales ya olvidadas o relegadas a ámbitos muy minoritarios o periféricos. Siendo difícilmente discutible el argumento, derivar actuaciones concretas a partir de este principio resulta más complicado. Françoise Benhamou describe lo que Rausell Köster (1999) considera «esta vez sí, una verdadera enfermedad de Baumol»:

*There is a permanent expansion of the number of sites or properties listed as historic monuments in France. This expansion and the lack of productivity gains in the sector of restoration lead, within a stable economy, to an ever greater proportion of the national income being earmarked for upkeep and restoration. Hence the number of monuments to be subsidized grows. The policy does not include any mechanism of regulation. Ironically, laws governing this area have the effect of precipitating cost increases (Benhamou, 1996).*

La primera diferencia, frente al modelo ambiental de donde procede, resulta del hecho de que la cultura y los bienes culturales son una creación humana continua y, por tanto, no se impone una limitación física de finitud, tal como sí ocurre en el campo ambiental. Por consiguiente, los recursos dedicados a la protección deben competir en un entorno de limitaciones presupuestarias con los recursos dedicados a la creación de nuevos bienes y servicios culturales. Con relación a la tensión preservación-creación, Don Adams y Arlen Goldbard escriben:

*(...) preservation raises other interesting questions, like the tension between the impulse to preserve and the impulse to move forward into the future: too much reverency for the past can produce a museum culture, lacking in vivacity and innovation; but inattention to the past impairs a culture, cuts it off from historic roots and lessons that may be vital to survive (Adams & Goldbard, 1995).*

En definitiva, si el argumento de la conservación (preservación) nos impele de manera bastante inequívoca a aceptar la intervención del Estado, lo cierto es que su concreción obliga a un debate social sobre hasta dónde preservar y a partir de qué criterios.

## Igualdad y consumo cultural

Desde la perspectiva de la Economía de la Cultura, la persecución de la igualdad en el campo cultural significa en primer lugar, que cada individuo debe recibir provisiones iguales de bienes y servicios culturales para las mismas necesidades; y, en segundo lugar, establecer unos estándares mínimos de manera que nadie se encuentre por debajo de ellos. La intervención pública en las artes y la cultura es también defendida como instrumento para incrementar la igualdad de oportunidades, tanto entre los productores de cultura como los consumidores. Este argumento se apoya inevitablemente en la consideración del consumo cultural como un bien, y la democratización de su consumo y producción implica remover todas las barreras económicas de entrada para posibilitar la igualdad de oportunidades<sup>36</sup>.

Desde el punto de vista de la demanda, el origen de esta acepción proviene de la consideración histórica de que el consumo cultural ha sido patrimonio de una elite instruida y con grandes recursos económicos. La democratización de las sociedades occidentales y la construcción de los sistemas de bienestar han incluido en el conjunto de las demandas sociales aspectos como la sanidad, la

34 En esta misma línea reflexiona Ramón Zallo Elguezabal (1995) cuando escribe: «Sin el apoyo público el libre juego de los mecanismos de mercado es incapaz de preservar la existencia de buena parte de las capacidades culturales de un país. Lo mismo ocurre con la mayor parte de las infraestructuras de aprendizaje, animación, representación, interpretación, exhibición y acceso».

35 En relación con esto, Frey (2005) escribe: *Some people may not themselves value art, but consider it a bequest for future generations.*

36 El concepto de *igualdad de oportunidades* será objeto de discusión preferente en el capítulo 3 de esta investigación.

educación y la cultura. Es un lugar común considerar que el principal objetivo de la política pública orientada hacia la cultura tiene su principal inspiración en el incremento de acceso a la cultura.

Sin embargo, los sistemas generalizados de subvenciones tienen, como han demostrado numerosos trabajos empíricos, efectos claramente regresivos. La elasticidad de la demanda tiene que ver mucho más con el nivel de formación (es decir, con la posesión de habilidades para obtener una mayor utilidad del consumo cultural) que con variaciones en los precios. El resultado es que, a pesar de los precios subvencionados, siempre aparecen infrarrepresentados los grupos de rentas bajas, y sobrerrepresentados, los grupos de rentas altas. El resultado final es que el conjunto de la población subvenciona la oferta cultural que consumen las clases medias y altas, que son las que cuentan con niveles mayores de formación y que, además, sí estarían dispuestas a pagar más, ya que los costes principales no son los de entrada, sino principalmente, los costes de oportunidad (Rausell Köster *et al.*, 2007). En las políticas que pretenden producir efectos redistributivos, tienen mucha más entidad la formación o los programas de didáctica que la provisión o la subvención de oferta cultural.

Otro aspecto distinto es la intencionalidad redistributiva en la esfera de la producción artística. Desde el punto de vista de la o el artista individual, es cierto que, en la mayoría de los sectores culturales, los procesos de aprendizaje para la profesionalización en los ámbitos artísticos son prolongados y costosos. Suponiendo que el talento es una condición innata (que no puede ser aprendida) para la práctica artística profesional y que esta se encuentra distribuida de manera normal entre la población (por ejemplo, independientemente de los niveles de renta), es evidente que los individuos de mayor nivel de renta tendrán más posibilidades para desarrollar su talento. Una política redistributiva tendería pues a favorecer la igualdad de oportunidades.

### La cuestión de los gustos

Como ya se ha comentado, uno de los desafíos más importantes que incorpora la Economía de la Cultura al conjunto de la ciencia económica es el tratamiento de los gustos<sup>37</sup>. En palabras de Kenneth E. Boulding:

*Underlying the whole concept of cultural economics, however, one suspects that there is an intellectual dragon of fierce proportions. This is the problem of the learning of preferences (Boulding, 1977).*

En un trabajo anterior, Boulding traza la línea que habría de diferenciar el enfoque tradicional de la economía de la Economía de la Cultura:

*The emphasis on learning is perhaps the crucial difference between mechanistic economics and cultural economics. Mechanistic economics tends to take preferences and even skills and techniques for granted, as the data or ultimate determinants of the economic process. Cultural economics must look upon both the preferences, skills and techniques as essentially learned in the great processes of cultural transmission (Boulding, 1972).*

El modelo tradicional asume la hipótesis de que los gustos no cambian a través del tiempo, de que no varían en la media entre individuos y que, por tanto, son externos al modelo e incapaces de explicar los cambios en los comportamientos. Solamente las variaciones de precios y rentas pueden explicar las diferencias o los cambios en la demanda. Esta aproximación, desde el punto de vista metodológico, aporta ventajas evidentes para establecer modelos de demanda que cuantifican con precisión las reacciones ante la variación de precios y renta<sup>38</sup>.

---

<sup>37</sup> Es evidente que los gustos no son estables y que las preferencias, especialmente en el campo cultural, pero también en muchos otros, se van conformando a lo largo de nuestra trayectoria vital, en función de nuestras experiencias previas. Obviamente si asumimos esta premisa, ello implica complicar notablemente los modelos, pero si la Economía de la Cultura pretende aportar una descripción verosímil de la realidad, dicho ejercicio se convierte en un requisito necesario (Rausell Köster, 1999).

<sup>38</sup> A la ventaja metodológica, el modelo de la estabilidad de los gustos aporta una utilidad ideológica que se adapta como un guante al liberalismo político: la soberanía del consumidor dibuja un espacio privado y moralmente inviolable que rechaza cualquier voluntad externa de normativizar o manipular los gustos del individuo.

No obstante, en el ámbito de los bienes y servicios culturales, la formación de los gustos es un tema relevante y contradice el principio de la estabilidad de los gustos cuando se analizan las formas del consumo cultural y, por tanto, la utilidad marginal decreciente. La aportación de Stigler y Becker (1977)<sup>39</sup> es un intento de resolver esta cuestión y a través de su formulación, es posible llegar a la conclusión de que las variaciones en los cambios en el consumo de bienes artísticos no son debidos a variaciones en el gusto, sino a la reducción del precio sombra del consumo artístico, originado principalmente por las exposiciones previas, dado que la utilidad marginal del tiempo empleado se va incrementando con estas exposiciones, aun considerando que los gustos permanezcan estables<sup>40</sup>.

### Mecanismos de decisión y asimetría en la información

El campo de la Economía de la Cultura puede ofrecer valiosas aportaciones al ámbito de análisis de las organizaciones culturales. La variedad de modelos organizativos (públicos, privados —empresas y tercer sector—) y las peculiaridades de su funcionamiento (dificultades en la determinación del *output*, problemas informacionales, búsqueda de la excelencia, idiosincrasia de sus agentes, evaluación de los aspectos cualitativos, problemas para la incorporación de progreso técnico, valoración del trabajo creativo, los problemas de agencia, la concurrencia competencial, la cuestión del prototipo, los derechos de autor...), proporcionan un amplio campo de experimentación y de investigación.

Son múltiples los estudios que se han adentrado en estas cuestiones<sup>41</sup>, pero a efectos del análisis de las políticas culturales, lo que hay que destacar es que resulta bastante evidente que las instituciones culturales tienen una dinámica y unas estrategias propias en el sentido de que los responsables perciben que la financiación pública no es un factor exógeno, sino que viene determinada por sus propias políticas. Dado que en el caso español la mayoría de las organizaciones culturales son partes constitutivas del sector público y se articulan para desarrollar políticas culturales, en su análisis podemos combinar ambos aspectos: la naturaleza pública y política de las instituciones y sus comportamientos estratégicos. Aun siendo relevantes, no entraremos en detalle en estos aspectos, pues corresponden a un análisis mucho más relacionado con los aspectos institucionales y organizativos de la administración cultural.

### Los efectos sobre el sistema productivo

El término de *industrias creativas* se refiere a un concepto relativamente reciente, que como señalan Jason Potts y Stuart Cunningham (2010), estas resultan más interesantes por su significación en términos dinámicos —es decir, por su capacidad de impulsar dinámicas de crecimiento económico y desarrollo— que por su significación estática, a pesar de que esta es también de creciente importancia, pues constituyen un sector cuya dimensión supera en muchos países occidentales, a todo el sector primario, si lo medimos en valor añadido bruto (VAB). A pesar de cierta discusión sobre la

39 Stigler y Becker sostienen que los gustos ni cambian caprichosamente ni se diferencian de manera significativamente entre individuos: «*One may usefully treat tastes as stable over time and similar among people*» (Stigler & Becker, 1977).

40 En palabras de Throsby (1994): «*In the household production model, relative consumption of the arts will rise over time, not because of a shift in tastes, but because the shadow price of the arts falls as experience, understanding and other human capital attributes associated with the arts are acquired*». Este punto de vista, según Throsby, se puede rastrear hasta Marshall que reconoció que el gusto por la «buena música» era adquirido y que se incrementaría con el tiempo en la medida en que aumentarían las exposiciones: «*The marginal utility of a thing to anyone diminishes with every increase in the amount of it he already has. There is however an implicit condition in this law which should be made clear. It is that we do not suppose time to be allowed for any alteration in the character or tastes of the man himself. It is therefore no exception to the law that the more good music a man hears, the stronger is his taste for it likely to become*» (Marshall, 1890).

41 Los estudios más destacados (y fructíferos) se han ocupado menos del debate teórico sobre la intervención de la acción pública en el sector cultural y más sobre el funcionamiento de instituciones artísticas concretas. Así tenemos los trabajos de Michele Trimarchi sobre la relación entre la reputación de las instituciones y la calidad percibida de su *output* (Trimarchi, 1993); el volumen coordinado por Martin Feldstein sobre el funcionamiento de los museos de arte (Feldstein, 1991); el análisis de Frey y Pommerehne (1989) y Frey (1994) de los problemas de gestión de los directores que tienen que compatibilizar una función de objetivos en la que entran como variables su carrera profesional, la batería de objetivos propios de la institución cultural pública y el uso eficiente de los recursos. En las artes performativas contamos, entre otros, con el análisis de James H. Gapinski (1986) sobre la sustituibilidad entre los bienes de las artes de la representatividad y con el estudio de Throsby y Withers (1983) sobre la elasticidad frente a la calidad esperada.

definición de las industrias creativas y de los comportamientos diversos de cada uno de los sectores, la literatura científica ha insistido con rigor en las relaciones entre cultura y desarrollo<sup>42</sup>.

Potts y Cunningham (2010), interrogándose sobre el valor dinámico de las industrias culturales desde la perspectiva económica, proponen cuatro modelos de relación entre las industrias creativas y el conjunto de la economía (bienestar, competitividad, crecimiento e innovación):

1. En el *modelo de bienestar*, las industrias culturales y creativas se ven afectadas por la enfermedad de Baumol (Ginsburgh & Throsby, 2006). Como ya hemos tenido ocasión de examinar, esto significa que se conciben como actividades donde es difícil incorporar progreso tecnológico y, en consecuencia, su tasa de productividad crece menos que en el resto de la economía. A pesar de esto, se justifica que reciban ayudas y subsidios porque mejoran el bienestar global de las personas. En este sentido, la intervención del Estado se entiende como un precio que hay que pagar por el incremento de la utilidad social que provocan el consumo y las prácticas culturales —ya que los fallos de mercado no permiten proveer la cantidad óptima—, pero que no mejora la eficacia del sistema económico.
2. En el *modelo competitivo*, las industrias creativas son solo otra industria y no tienen más efecto que el resto de actividades en el cambio tecnológico, la innovación o la productividad. La aportación del Estado se justifica como otras políticas sectoriales y la dimensión de dicha ayuda tendría que estar en relación con la madurez de dicha actividad, sus posibilidades de competir (argumento de la industria naciente) o al porcentaje de la aportación de dicha actividad al PIB total.

En estos dos primeros escenarios, las industrias creativas no aumentan la productividad porque son servicios que difícilmente puede mejorar su productividad (escenario del modelo de bienestar), o simplemente se consideran como cualquier otra industria y no tienen más efecto en el cambio tecnológico, la innovación o la productividad que cualquier otra actividad (escenario competitivo).

Sin embargo, en los siguientes dos escenarios, las industrias creativas sí tienen efectos sobre el crecimiento, la riqueza y la productividad.

3. En el *modelo de crecimiento*, se dice que las industrias creativas son un motor de crecimiento y su impacto en la economía es más que proporcional y está causado por influencias tanto sobre la demanda como sobre la oferta.  
Las influencias de la demanda se producen cuando la producción o el crecimiento del ingreso resultan en una mayor demanda de servicios creativos que, a su vez, alimentan y modifican la producción, o los ingresos, multiplicando los efectos finales (Potts & Cunningham, 2010). Las influencias del lado de la oferta pueden conceptualizarse a través de cinco mecanismos básicos mediante los cuales las industrias creativas actúan como un motor de crecimiento:
  - Primero, hay un efecto sectorial (Potts, 2009; Lee, 2014): las industrias creativas han crecido más que otras industrias simplemente porque han estado en una fase de expansión, causada por una mayor inversión y una mejora cualitativa en los factores de suministro e insumos, cambios institucionales, y externalidades intrasectoriales.
  - En segundo lugar, hay un desbordamiento de la industria a través de los vínculos de la cadena de suministro hacia otros sectores (Bakhshi & McVittie, 2009; UNCTAD, 2010; Lee, 2014). Es decir, las industrias creativas demandan y ofrecen *inputs* de/a otros sectores productivos, acelerando el metabolismo económico y generando crecimiento por medio del multiplicador *input-output*.
  - En tercer lugar, existe el efecto de mejorar la eficiencia técnica de la economía agregada (Hong, Yu, Guo, & Zhao, 2014).

---

<sup>42</sup> Desde la afirmaciones más genéricas de Sen (1999), pasando por la fórmula del ya mencionado *cuarto pilar del desarrollo sostenible* de Hawkes (2001), hasta las descripciones con concepciones más microeconómicas sobre las ciudades de Florida (2002), se va conformando un cuerpo de conocimientos alrededor del hecho de que la dimensión simbólica de un territorio y cómo se desenvuelven en él las actividades culturales y creativas afectan a la estructura socioeconómica del mismo y su competitividad mucho más allá de los aspectos ornamentales de la actividad cultural.

- En cuarto lugar, se produce un efecto de desbordamiento del conocimiento gracias a la introducción de nuevas ideas que se propagan a otros sectores, que actúa como un catalizador para la generación de innovaciones y mejora también la capacidad de absorción de innovaciones en otros sectores.
  - En quinto lugar, existe el efecto secundario de la oferta de crear un valor de servicio que atraiga a trabajadores y trabajadoras cualificados y turistas, similar a un bien de experiencia basado en el lugar.
4. Finalmente, en el *modelo de innovación*, las industrias creativas se consideran parte de un proceso de evolución económica y su función es proporcionar servicios evolutivos al sistema de innovación, lo que facilita el cambio de todo el sistema económico. El modelo de innovación es coherente con la teoría de las *bases de conocimiento diferenciadas*. Las *bases de conocimiento analítico* y *sintético* son conocidas en la literatura económica: la base de conocimiento analítico se refiere al desarrollo de nuevos conocimientos a través del uso del método científico-deductivo y las leyes científicas (por ejemplo, los métodos empleados por la industria farmacéutica), mientras que la base de conocimiento sintético se refiere a la generación de conocimiento mediante un proceso inductivo de prueba, experimentación y trabajo práctico (metodologías utilizadas en la ingeniería mecánica). De particular interés para nuestra investigación ha sido la introducción de una tercera categoría, la *base de conocimiento simbólico*. Esta última base es común en las industrias culturales y creativas, y está referida a la creación de significado y deseo, así como a los atributos estéticos de productos, generando diseños, imágenes y símbolos, y al uso económico de tales formas de artefactos culturales. En el caso de la base simbólica, los *inputs* y *outputs* de conocimiento son más estéticos que cognitivos, y los nuevos conocimientos se desarrollan, por lo general, mediante un proceso creativo en lugar de por procesos de análisis o de resolución de problemas. Las industrias creativas proporcionan servicios al resto del sistema productivo de dos maneras: como insumos para otras industrias, y también a través de un efecto de desbordamiento (*spillover*) horizontal sobre las percepciones de las personas, empresas e instituciones.

Es necesario tener en cuenta que en los cuatro escenarios descritos, los efectos de las industrias creativas son básicamente neutrales o tienen algún aspecto positivo. Sin embargo, se puede añadir un quinto escenario, en el que los efectos de las industrias creativas sobre la riqueza y el bienestar pueden ser negativos. Este efecto podría deberse a varias causas, entre ellas:

- Un efecto de desplazamiento (*crowding out*) de las industrias creativas sobre otras actividades económicas (que sí mejoran el modelo económico), en el caso de que las industrias creativas no tengan impactos significativos en el bienestar, o que este efecto sea inferior a los aumentos iniciales en bienestar considerado por Baumol y Bowen (1965).
- La precariedad del modelo de relaciones laborales que parece acompañar a este tipo de industria (Hesmondhalgh, 2010) puede provocar que una elevada cantidad de trabajo no remunerado sea destinado a la producción cultural en vez de hacia actividades productivas con valor de mercado y que sí incrementarían el PIB.
- O los efectos de la trivialización, la alienación o la propaganda según lo considerado inicialmente por Theodor W. Adorno y Max Horkheimer en su *Dialéctica de la Ilustración* (Adorno y Horkheimer, 2002 [editado por Schmid Noerr]), que pueden estar produciendo un efecto de distracción sobre la producción de riqueza a largo plazo, un incremento del control sobre las masas y una reducción de las libertades individuales, y en consecuencia, sobre la capacidad de cambio y transformación del sistema capitalista.

Algunos autores como Rausell Köster, Marco Serrano y Abeledo Sanchís (Rausell Köster, Marco Serrano, & Abeledo Sanchís, 2011; Marco Serrano, Rausell Köster, & Abeledo Sanchís, 2014), Sacco y Segre (2009) y Boix Domènech y Soler i Marco (2014a), entre otros, han desarrollado modelos analíticos que relacionan las industrias creativas con la productividad y el PIB per cápita.

Marco Serrano *et al.* (2014) proponen un marco teórico con efectos causales circulares: un aumento del PIB per cápita aumenta la proporción de personas con altos niveles de educación e ingresos, el porcentaje del gasto público y privado orientado a bienes y servicios creativos, y el *stock* de capital

cultural. El resultado es un aumento en la demanda de bienes y servicios creativos que luego engendra un crecimiento de la proporción de trabajadores y trabajadoras en las industrias creativas. Esto tiene dos efectos. Primero, hay un aumento en el número total de innovaciones de una economía debido, por un lado, a la adición de esas innovaciones producidas por las industrias creativas (lado de la oferta); y, por otro lado, una mayor propensión a consumir innovaciones por parte de las personas empleadas en las industrias creativas (lado de la demanda). Y segundo, se produce un aumento en el nivel de productividad de la economía en su conjunto, bajo el supuesto de que la productividad en las industrias creativas es más alta que el promedio de la economía. El aumento de la innovación y la productividad se traduce en un aumento del PIB per cápita, por lo que el proceso comienza de nuevo.

Pier Luigi Sacco y Giovanna Segre (2009) proponen un círculo virtuoso basado en la adquisición de competencias, donde la noción de competencia se refiere al efecto del estímulo del capital cultural, simbólico e identitario. El supuesto básico es que el nivel de competencia y capacidad de los consumidores es lo suficientemente grande como para garantizar que estarán dispuestos a pagar por el componente creativo de un producto de calidad dado, donde una parte de estos consumidores está formada por trabajadoras y trabajadores creativos. Las empresas invierten en activos creativos para aprovechar las habilidades de las trabajadoras y trabajadores creativos con el fin de aumentar el componente creativo en la producción de bienes y servicios y atender la demanda cualificada. El resultado es un aumento en el *stock* de capital creativo, que aumenta la calidad y la dimensión de la oferta cultural local. Los cambios en la oferta y la conciencia social mejoran las competencias de las y los trabajadores creativos no básicos y fomentan la demanda de productos creativos. En este punto, una parte del valor agregado generado por el proceso está dedicado a financiar actividades creativas por parte de las empresas y la inversión del sector público en industrias creativas, creando un ciclo virtuoso.

Boix Domènech y Soler i Marco (2014a) abordan la falta de modelos analíticos sólidos de investigaciones anteriores sobre los efectos de las industrias creativas y utilizan un modelo de cambio tecnológico *semiendógeno* para analizar la relación entre las industrias creativas y la productividad regional.

El modelo asume que las industrias creativas conducen a un aumento en la variedad de productos que incrementa la productividad al permitir una mayor difusión de la producción intermedia en un mayor número de actividades, cada una de las cuales está sujeta a rendimientos decrecientes y, por lo tanto, muestra un rendimiento promedio mayor cuando se opera a una menor intensidad. La implicación es que la forma de aumentar los niveles de productividad es dedicando una parte mayor de la producción a las actividades creativas.

Los trabajos de investigación empírica que han medido los efectos de las industrias creativas en la riqueza, la productividad, los ingresos o salarios proporcionan, en su mayoría, evidencia de efectos positivos generales sobre la economía y demuestran su potencial para transformar el modelo económico<sup>43</sup>.

En definitiva, desde la perspectiva de la Economía, podemos considerar que, aunque existen una larga lista de argumentos a favor de la intervención del Estado en la provisión de bienes y servicios culturales, no existe ningún razonamiento que de manera incontrovertible conduzca irremediablemente a defender la intervención del Estado en el ámbito cultural<sup>44</sup>. Desde el ámbito metodológico de la ciencia económica, ni las especificidades de la producción artística, ni las características de la demanda, ni los variados fallos de mercado descritos resultan suficientemente contundentes para justificar de forma genérica la intervención del Estado. Probablemente esta afirmación sea igualmente cierta en la mayoría de los sectores económicos susceptibles de ser analizados a través del instrumental económico, a pesar de que muchos de ellos cuentan con una práctica continuada de apoyo público. La diferencia política reside en el hecho de que existe menor grado de consenso ideológico sobre otros sectores económicos que sobre el sector cultural. Este hecho viene dado porque sí existen teorías sociales coherentes —y diversas— que articulan las visiones sobre la intervención del Estado

43 Véase un resumen de los distintos estudios en Boix Domènech & Rausell Köster (2018).

44 Según Frey (2002) se puede responder a la cuestión categórica de si el Estado debe intervenir en la cultura de dos maneras. Aquellos que consideran los fallos de mercado como un fenómeno importante tienden a responder afirmativamente. Mientras que los defensores de la nueva derecha tienden a responder negativamente, porque rechazan la noción misma de fallo de mercado e insisten en enfatizar las deficiencias de la política (Frey, 2002).

y que se aplican a los distintos sectores. En cambio, cuando se habla sobre el sector cultural, existe un grado de consenso que solo puede ser explicado por su propia condición marginal y periférica en el ejercicio de la práctica política y por un grado considerable de inmadurez en la aproximación conceptual. La legitimación de la acción pública en cultura se basa en que consiste en el reflejo de la decisión democrática de los individuos. El problema reside en que una vez interiorizada socialmente la consideración sobre la bondad de la cultura, la opinión pública de las sociedades occidentales ha demostrado ser poco crítica con las políticas culturales que se apoyan en dicho principio<sup>45</sup>, lo que se ha traducido en un debate social muy empobrecido y por ende, en un escaso control social sobre las decisiones culturales<sup>46</sup> (Rausell Köster, 1999). Este debate social paupérrimo tiene su origen en la institucionalización de la bondad cultural ilustrada por instituciones tan influyentes como la Unesco y el optimismo infundado de sus principales proposiciones<sup>47</sup>.

Desde otro punto de vista, la Economía, como ciencia social, simplifica —quizás en exceso, dada la constatada complejidad del concepto de cultura— el análisis al partir de su supuesto epistemológico del individualismo metodológico que simplifica notablemente el análisis y, por tanto, evita alguna de las cuestiones más peliagudas que presenta la Sociología o la Ciencia Política. En contraprestación, y derivada de esa misma simplificación, aporta herramientas instrumentales para el análisis cuantitativo (mediante la maximización de la utilidad como principio rector del comportamiento de los individuos y el análisis implícito del cálculo coste-beneficio de las decisiones) que permiten el diseño y la evaluación de las políticas culturales con un grado de datos, pruebas y evidencias mayores.

#### 2.4. LA PERSPECTIVA DESDE LA SATISFACCIÓN DE LOS DERECHOS CULTURALES

La cultura es una variable esencial para el desarrollo de los niveles de bienestar y utilidad de la ciudadanía, ya que es la dimensión simbólica la que satisface los derechos culturales<sup>48</sup>, articula el desarrollo integral de los individuos y determina, a través de los niveles de capital humano y capital cultural, los grados de libertad de las comunidades.

Libertad implica necesariamente la posibilidad de elegir entre opciones diversas, y es precisamente la cultura compartida la que proporciona estas opciones y las torna relevantes para los individuos. La cultura es el contexto de elección. Dicho de otro modo, la capacidad de las personas de hacer elecciones significativas depende de su acceso a una *cultura societal* en el sentido de Kymlicka<sup>49</sup>.

Para Will Kymlicka es solo por medio de la pertenencia a una estructura cultural rica y reconocible que las personas pueden tomar consciencia de las opciones disponibles y, en consecuencia, evaluarlas racionalmente:

45 Esto explicaría por qué las políticas culturales obtienen apoyos generalizados entre los no-usuarios y no-usuarias de los servicios culturales. Tal y como señalan Rausell Köster y Carrasco Arroyo: «*Many empirical researches show that the cultural policies are one of the less questioned. There is a wide consensus in Europe that legitimates cultural policies, although they tend to be highly regressive and benefit to a small portion of the high and middle class. The continued intervention of the state in culture and the social acceptance of the expenses in culture could be interpreted as the social institutionalisation of the ideological demand of culture, aspect that would explain why many times, the nonusers of public cultural institutions show their willingness to pay*» (Rausell Köster & Carrasco Arroyo, 2001).

46 «No hay que olvidar que el gasto público en cultura tiene efectos distributivos sobre la eficiencia y la orientación de estos efectos tiene unas consecuencias ideológicas claras; quién sale perdiendo y quién sale ganando, y cuánto perdemos y cuánto ganamos en términos de eficiencia por la política cultural» (Rausell Köster, 1999). Estas cuestiones son de importante calado ideológico y exigen un debate social riguroso. El consenso actual en torno a la bondad de la cultura y sus derivadas solo indica la pobreza conceptual y el papel residual del debate democrático sobre la acción cultural del Estado.

47 Rausell Köster y Carrasco Arroyo se muestran especialmente críticos cuando escriben: «*Since 1951, Unesco has been the branch of the United Nations with the goal to encourage the cultural development all over the planet, fulfilling the not demonstrated idea of the fact that when a large part of the population consumes cultural goods, most of the conflicts that hinder human beings living together will disappear*» (Rausell Köster & Carrasco Arroyo, 2001).

48 La formulación de los derechos culturales no es otra cosa que la institucionalización de la necesidad humana de expresión simbólica, compartir creencias y valores y la participación en la vida cultural colectiva.

49 Kymlicka define la cultura societal como una cultura «que proporciona a sus miembros unas formas de vida significativas a través de todo un abanico de actividades humanas, incluyendo la vida social, educativa, religiosa, recreativa y económica, abarcando las esferas públicas y privadas». Las culturas societales (que no son un hecho dado, sino que están ligadas a los procesos de modernización), además de compartir valores o memorias, comprenden instituciones y prácticas comunes (Kymlicka, 1996).

*(...) it's only through having a rich and secure cultural structure that people can become aware, in a vivid way, of the options available to them, and intelligently examine their value (...) cultural membership is important in pursuing our essential interest in leading a good life, and so consideration of that membership is an important part of having equal consideration for the interests of each member of the community (Kymlicka, 1989).*

En un texto posterior, Kymlicka (1994) profundiza en este razonamiento y argumenta que la noción liberal de libertad de elección posee una cierta precondition cultural, puesto que la lengua y la cultura proveen el contexto en el que tomamos nuestras decisiones:

*(...) cultural structure is crucial not just to the pursuit of our chosen ends, but also to the very sense that we are capable of pursuing them efficiently (...). Cultural membership is not a means used in the pursuit of one's ends. It is rather the context within which we choose our ends, and come to see their value, and this is a precondition of self-respect, if the sense that one's ends are worth pursuing. And it affects our very sense of personal identity and capacity (Kymlicka, 1989).*

Por su parte, Katherine Fierlbeck considera que hacer descansar el significado de la vida propia en la identidad y sentido de pertenencia cultural contribuye a situar el foco en la diferencia, que no es más que una forma pasiva de identidad que se construye sobre la capacidad de excluir al otro y predispone a posicionarse en oposición al otro. Refiriéndose a los planteamientos defendidos por autores como Kymlicka, Taylor (1989), Young (1990) y Tully (1995), escribe:

*(...) this approach can also encourage tribalism and discourage tolerance of those who do not share cultural or group similarities. In its attempt to explain precisely why group differences are important, this account places unquestioning value in belonging to a specific group; and, as such, it discourages the attempt to form self-identity as a unique and idiosyncratic manifestation (Fierlbeck, 1996).*

Una variante de esta discusión —de la que no nos ocuparemos, pues excede el propósito de nuestra argumentación—, se refiere a la colisión entre los derechos culturales considerados como derechos colectivos y los derechos culturales individuales<sup>50</sup>, es decir, al potencial conflicto entre el derecho del grupo a existir y desarrollarse como tal y el derecho fundamental de los individuos a conformar su propia identidad y a la desconexión del grupo (Francioni, 2008).

Desde la perspectiva de su estatuto teórico, la aproximación conceptual a los derechos culturales no es tarea sencilla. Su complejidad deriva de la amplitud de significados de la cultura y las dificultades consiguientes para delimitar marcos inequívocos para el acuerdo y el desacuerdo en su interpretación (Muñoz Cárcamo, 2018; Prott, 2001). Pese a que cumplen más de 70 años de historia<sup>51</sup>, los derechos culturales han sido descritos como una categoría accesoria (Stavenhagen, 2001) o como la categoría menos desarrollada de los derechos humanos:

Aun cuando integran la familia de derechos humanos (...), los derechos culturales no han suscitado el mismo grado de desarrollo, promoción e implementación que otros derechos esenciales (Muñoz Cárcamo, 2018).

Janusz Symonides cuestiona que el término *desarrollado* sea el más adecuado, ya que sugiere la necesidad de un proceso de creación de nuevos derechos. En su opinión, la nómina de derechos culturales es relativamente exhaustiva y la cuestión radica más bien en su desatención y subestimación. En este sentido, los derechos culturales serían los *parientes pobres* de la trilogía de derechos humanos enunciados en el Pacto Internacional de Derechos Económicos, Sociales y Culturales, y

50 Jesús J. Prieto de Pedro se ha referido a los derechos culturales colectivos como «el cabo de las tempestades de los derechos humanos» y plantea la necesidad de «desdramatizarlos desde una concepción no esencialista» para poder continuar en la articulación de su dimensión individual y colectiva (Prieto de Pedro, 2004).

51 La primera formulación de los derechos culturales se recoge en la Declaración Americana de Derechos y Deberes del Hombre de mayo de 1948. En diciembre de ese mismo año, la Declaración Universal de los Derechos Humanos establecerá en su Artículo 27 el derecho a tomar parte libremente en la vida cultural.

aunque no se niega la necesidad de una mayor clarificación doctrinal, su desatención se refiere sobre todo al tratamiento constitucional y a las prácticas de los Estados y la eficacia de los instrumentos de la comunidad internacional organizada (Symonides, 1998).

A pesar de ello, el propio Symonides en un texto posterior, reconoce que desde la última década del siglo XX, los derechos culturales han sido objeto de una creciente atención por parte de organizaciones internacionales gubernamentales y no-gubernamentales y personas expertas en derechos humanos. Entre las diferentes razones que explican que los derechos culturales se hayan convertido desde los años 90 del siglo pasado en objeto de debates internacionales, destaca el reconocimiento de la importancia de la cultura para el desarrollo humano<sup>52</sup>:

*Without the implementation of cultural rights—the right to education, the right to participate in cultural life— and without the freedom of artistic, scientific and intellectual activities and pursuits, human development is impossible. The observance of cultural rights, in particular the right to cultural identification, is seen now as a constitutive element of the respect for human dignity (Symonides, 2000).*

Volviendo a la cuestión de la clarificación teórica de los derechos culturales, coincidente con el peso adquirido por esta categoría específica de los derechos humanos en la agenda política internacional, desde finales de los años 90 y, sobre todo, en los primeros de este, es posible apreciar un interés por su esclarecimiento conceptual y la visibilización de su relevancia. Entre las iniciativas más significativas destacan la Carta Cultural Iberoamericana aprobada por la Comunidad Iberoamericana de Naciones en 2006<sup>53</sup> y, de manera destacada, la Declaración de Friburgo sobre los Derechos Culturales de 2007<sup>54</sup>. Este último texto adopta a lo largo de sus doce artículos una perspectiva ampliada de los derechos culturales, y reúne y hace explícitos los derechos que ya están incorporados de forma dispersa en numerosos instrumentos internacionales. De este modo demuestra, por una parte, la importancia jurídica de los derechos culturales y, por otra, la de las dimensiones culturales de los demás derechos humanos.

Otras aproximaciones proponen concebir los derechos culturales de manera más acotada y en términos de referencias explícitas a la esfera de la cultura presentes en la Carta Internacional de Derechos Humanos. Es el caso de las menciones expresas en el ya mencionado Artículo 27 de la Declaración Universal de los Derechos Humanos y el Artículo 15 del Pacto Internacional de Derechos Económicos, Sociales y Culturales. De la lectura de estas normas, Muñoz Cárcamo (2018) propone el siguiente catálogo acotado de derechos culturales: el derecho a participar en la vida cultural (*derecho a la cultura*); el derecho a participar en el progreso científico y sus beneficios (*derecho a la ciencia*); el derecho a beneficiarse de la protección de los intereses morales y materiales que correspondan por razón de las producciones científicas, literarias o artísticas de las que se sea autor (*derecho a la protección de la autoría*) y, además, el *derecho a la educación* (derivado del Artículo 26 de la Declaración y los Artículos 13 y 14 del Pacto). A partir de la definición de estos cuatro derechos expresamente culturales, el autor argumenta que es más clara la generación de obligaciones estatales y repercusiones jurídicas.

52 Otras de las razones que menciona Symonides para explicar el renovado interés de las organizaciones internacionales por los derechos culturales es el reconocimiento del componente cultural como fuente importante de conflictos internacionales: «Violations of cultural rights of various groups, rejection of the right to be different, to have different cultural identities, have become very dangerous pathologies which fuel aggressive ethnonationalism, xenophobia, racism and antisemitism. Therefore culture and respect for cultural rights have also been recognized as an essential element in the prevention and resolution of conflicts. This has resulted in increased attention being paid to the elaboration and respecting of the cultural rights of persons belonging to minorities, indigenous people and other vulnerable groups» (Symonides, 2000).

53 El primero de los ocho principios formulados por la Carta, el «Principio de reconocimiento y de protección de los derechos culturales», es una definición *fuerte* (en sentido conceptual) de los derechos culturales: «Los derechos culturales deben ser entendidos como derechos de carácter fundamental según los principios de universalidad, indivisibilidad e interdependencia. Su ejercicio se desarrolla en el marco del carácter integral de los derechos humanos, de forma tal, que ese mismo ejercicio permite y facilita, a todos los individuos y grupos, la realización de sus capacidades creativas, así como el acceso, la participación y el disfrute de la cultura. Estos derechos son la base de la plena ciudadanía y hacen de los individuos, en el colectivo social, los protagonistas del quehacer en el campo de la cultura» (OEI, 2006).

54 Ya en el año 1991, en la Universidad de Friburgo se organizó un seminario bajo el título original en francés *Les droits culturels: Une catégorie sous-développée de droits de l'homme* dedicado exclusivamente al estudio de los derechos culturales. A partir de este hito se fraguó el grupo de trabajo de investigadores que redactó la Declaración de Friburgo sobre los Derechos Culturales de 2007 (Grupo de Friburgo, 2007).

Por su parte, Jesús J. Prieto de Pedro aboga por una concepción integral de los derechos culturales que ha de comprender la totalidad de los derechos que tienen que ver con los procesos culturales. Así, los derechos culturales abarcarían:

(...) las libertades de creación artística, científica y de comunicación cultural, los derechos de autor, el derecho de acceso a la cultura, el derecho a la identidad y a la diferencia cultural, el derecho a la conservación del patrimonio cultural (...) O lo que es lo mismo, los derechos culturales son derechos complejos que están presentes en todas *las generaciones de los derechos fundamentales* que se han ido gestando históricamente: a saber, los derechos de libertad, de igualdad y de solidaridad (Prieto de Pedro, 2008).

Delimitados de este modo, Prieto de Pedro propone entender los derechos culturales como:

(...) aquellos derechos que garantizan el desarrollo libre, igualitario y fraterno de los seres humanos en esa capacidad singular que tenemos de poder simbolizar y crear sentidos de vida que podemos comunicar a otros (Prieto de Pedro, 2004).

La función de garantía de los derechos subjetivos relativos a la cultura de los individuos y de los grupos en los que desenvuelven su vida, es decir, de los derechos culturales, queda asignada al ámbito del Derecho de la Cultura<sup>55</sup>, así como la garantía de los principios y valores superiores (autonomía de la cultura, pluralismo, diversidad, descentralización...) que hacen posible un desarrollo cultural democrático (Prieto de Pedro, 2002).

Pero aun reconociendo la función especializada y la aportación singular del derecho al conglomerado científico que se ocupa de la cultura, la complejidad y trascendencia de los derechos culturales superan el ámbito del Derecho y, como señala el propio Prieto de Pedro, obligan a realizar un esfuerzo interdisciplinar para la construcción de un marco teórico que permita avanzar en su análisis y comprensión.

En el campo de la antropología encontramos la *lista preliminar de derechos culturales* elaborado por la doctora y consultora de la Organización de las Naciones Unidas y la Unesco, Birgitta Leander. Leander, en un trabajo realizado en 1996 para la Unesco no publicado, catalogó cincuenta derechos culturales diferentes clasificados según once categorías: supervivencia física y cultural; asociación e identificación con la comunidad cultural; identidad cultural y respeto a esta; patrimonios material e inmaterial; prácticas y creencias religiosas; libertad de opinión, expresión e información; educación y formación; derechos a participar en la formulación de las políticas culturales;

---

55 Aunque los antecedentes de la relación del derecho y la legislación con la esfera cultural se remontan a muy atrás (el depósito legal fue regulado por el derecho francés, por primera vez, en 1534, y al año 1709 corresponde la primera ley de *copyright* en Inglaterra), su formulación plena, que concreta hoy la especialidad de Derecho de la Cultura, es un hecho reciente.

Un mapa sintético del campo que abarca hoy la especialidad del Derecho de la Cultura permitiría diferenciar tres estratos de normas jurídicas relacionadas con la cultura. En primer lugar, estaría el *derecho internacional de la cultura* (su instrumento clave es la Declaración Universal de Derechos Humanos de 1948 y los desarrollos posteriores de los organismos especializados de la Organización de las Naciones Unidas); en segundo lugar, el *derecho supranacional de la cultura* (generado por las organizaciones de integración regional); y, finalmente, estarían los *derechos estatales de la cultura* (donde se encuentra el núcleo mayor de las normas jurídicas relacionadas con la cultura y que, a su vez, incluye numerosas ramas: las que tienen que ver con el derecho constitucional, con la administración cultural directa e indirecta, con la gestión cultural privada, con el régimen fiscal de la cultura, con el derecho del patrimonio cultural, con el derecho de las industrias culturales, con las relaciones laborales de los artistas y trabajadores culturales, con el derecho penal de la cultura, con la regulación de los espectáculos públicos...) (Prieto de Pedro, 2009).

La potencial misión científica del Derecho de la Cultura consiste en ayudar a insertar en la democracia y fijar operativamente en el Estado de Derecho, en forma de reglas, principios y valores jurídicos, las aspiraciones de la sociedad en relación con la cultura, comprendidas y formuladas con el concurso de las diversas especialidades aplicadas al análisis cultural, lo que convierte al Estado democrático y de Derecho en un *Estado de Cultura* (Prieto de Pedro, 2002). Prieto de Pedro define el *Estado de Cultura* como una fórmula jurídica que, desde una exacta valoración de la profunda implicación entre cultura y desarrollo de la personalidad, refuerza las garantías de existencia libre y plural de la cultura (asumiendo una comprensión plena del hecho cultural; corrigiendo las visiones fragmentarias precedentes; erigiendo garantías específicas para las libertades de la cultura —libertad de creación cultural, libertad de enseñanza, libertad de cátedra...—; reconociendo y garantizando el desenvolvimiento libre de las formaciones y grupos en los que los individuos desarrollan su existencia cultural). A esto añade, que el Estado de Cultura debe ir más allá de la garantía de la «existencia espontánea» de la cultura y promover las condiciones positivas para el progreso democrático de la cultura y hacerla accesible a todos los individuos: «Libertad, pluralismo y progreso de la cultura son, pues, los tres principios del Estado de la Cultura» (Prieto de Pedro, 2006).

participación en la vida cultural y la creación; elección del desarrollo endógeno, y medio ambiente físico y cultural propio (citado por Halina Niec en *Sentar las bases para la realización de los derechos culturales* [Niec, 2001]).

Por su parte, desde el ámbito de la Economía de la Cultura, Rausell Köster (2016) ha propuesto organizar los derechos culturales en tres grupos. En primer lugar, aquellos relacionados con el derecho a ser y a la construcción de las identidades individuales y colectivas; en segundo lugar, aquellos vinculados con el derecho a expresarse, conmoverse y emocionarse a través de las disciplinas artísticas y las prácticas culturales; y en tercer lugar, el conjunto de derechos asociados con el derecho a participar y definir la dimensión simbólica de una comunidad.

Finalmente, algunas investigaciones conducidas en campo de la Psicología y de las Ciencias de la Salud apuntan a que la satisfacción de estos tres conjuntos de derechos, complementarios a la satisfacción de los derechos materiales, están altamente correlacionados con los niveles de bienestar de los individuos, puesto que definen la amplitud y la profundidad del placer y el deleite, medidas en términos de compromiso e interacción social, y del significado de las acciones individuales y colectivas (Peterson, Park, & Seligman, 2005).

En síntesis, la perspectiva del Derecho de la Cultura proporciona una visión global e integrada del conjunto de regulaciones y procesos de intervención jurídica que se dan en relación con el hecho cultural. Su enfoque facilita un marco jurídico para la fijación de valores y de garantías para el desarrollo cultural y ofrece un instrumental específico para la construcción de modelos culturales en el contexto de sociedades democráticas.

En este sentido, la aproximación jurídica a la cultura aporta una función de garantía de los derechos subjetivos relativos a la cultura de los individuos y de los grupos en los que desenvuelven su vida, es decir, de los derechos culturales.

De este modo, el enfoque del Derecho de la Cultura facilita al resto del conglomerado de las ciencias sociales que se ocupan del estudio de las políticas culturales una sede teórica idónea para el debate sobre los principios y valores superiores de la cultura (autonomía de la cultura, pluralismo, diversidad, descentralización...) y para articular las expectativas y aspiraciones de la sociedad a través de sus instituciones democrático-representativas, que concretan la realización de los derechos culturales desde una comprensión compleja y científicamente multifacética.

La aproximación desde la perspectiva de los derechos culturales nos permite replantear el objetivo final de las políticas culturales e identificar un dominio intrínseco, claramente delimitado y relativamente fácil de evaluar sobre si las políticas culturales, como toda acción intencionalmente transformadora de la realidad social, cumplen o no con los objetivos perseguidos y, en consecuencia, es posible analizar la racionalidad instrumental de los medios utilizados para su consecución.

En la medida en que los derechos culturales constituyen el argumento primero e intrínseco para la legitimación de las políticas culturales, la clarificación de su estatuto teórico y su esclarecimiento conceptual, que proporciona el Derecho de la Cultura, se revelan decisivos para avanzar en la delimitación de marcos inequívocos para el acuerdo y el desacuerdo en su interpretación.

## 2.5. LA PERSPECTIVA DE LA CIENCIA POLÍTICA

Toda política pública apunta a la resolución de un problema público reconocido como tal en la agenda gubernamental y representa la respuesta del sistema político-administrativo a una situación de la realidad social juzgada políticamente como inaceptable<sup>56</sup>.

<sup>56</sup> Aun siendo dominante esta interpretación de las políticas públicas, es conveniente relativizar este postulado. No todos los episodios de cambio social generan políticas públicas (porque no están articulados o porque ninguna de las alternativas de intervención pública es viable o cuenta con el consenso suficiente). No existe una respuesta institucional lineal, mecánica y que pueda solo entenderse como el resultado de la presión objetiva que genera un problema colectivo. El asunto dista de ser no problemático. Plantea cuestiones relacionadas con la forma en que un problema social se define: «*[Policy problems] are the product of imposing certain frames of reference on reality (...)* The first maxim of problem definition is the recognition that problems do not exist 'out there', are not objective entities in their own right, but are analytic constructs, or conceptual entities (...). The second maxim suggests that definitions of problems in the context of practice must answer the criteria of feasibility and worth, or improvement. Thus policy analysis is defined as 'creating and crafting problems worth solving'» (Dery, 2000); interrogantes en relación con el modo en que un grupo dado logra situar algo en la agenda de un gobierno: «*An important part of the answer must be that there are very few*

La expresión política pública es bastante reciente. Se introdujo en el lenguaje de las ciencias políticas y administrativas europeas en la década de los 70 del siglo pasado como traducción literal del término *public policy*. Este último debe diferenciarse del término *política* (*politics*), con el que se acostumbra a designar las interacciones y conflictos entre los actores políticos más tradicionales (partidos políticos, sindicatos, grupos de interés, movimientos sociales), que pretenden acceder al poder legislativo o gubernamental respetando las reglas constitucionales e institucionales (*polity*)<sup>57</sup>.

No es el poder político como tal, sino su utilización para resolver los problemas políticos lo que constituye el objeto esencial del análisis de las políticas públicas. La noción de *política pública*<sup>58</sup> hace referencia, por tanto, a las interacciones, alianzas y conflictos en un marco institucional específico, entre los diferentes actores públicos, parapúblicos y privados, para resolver un problema colectivo que requiere de una acción concertada.

Existen múltiples definiciones del concepto de *política pública*. En línea con un cierto consenso bibliográfico y la exigencia de *operacionalidad*<sup>59</sup> para calificar el objeto y el campo de estudio de la política pública, Subirats *et al.* definen la *política pública* como:

(...) una serie de decisiones o de acciones, intencionalmente coherentes, tomadas por diferentes actores, públicos y a veces no públicos —cuyos recursos, nexos institucionales e intereses varían— a fin de resolver de manera puntual un problema políticamente definido como colectivo. Este conjunto de decisiones y acciones da lugar a actos formales, con un grado de obligatoriedad variable, tendentes a modificar la conducta de grupos sociales que, se supone, originaron el problema colectivo a resolver (grupos-objetivo), en el interés de grupos sociales que padecen los efectos negativos del problema en cuestión (beneficiarios finales) (Subirats *et al.*, 2008).

Esta definición de política pública incorpora el conjunto de actividades normativas y administrativas que tratan de mejorar o solventar problemas reales. La mayoría de las nuevas leyes o normativas solo producen efectos cuando los actores políticos, administrativos y sociales, encuadrados en diferentes marcos institucionales y mediante diferentes estrategias de interacción, toman la decisión correspondiente. Los efectos deseados dependerán pues de un conjunto de decisiones complejas que se encadenan desde el centro a la periferia. Es este conjunto de decisiones y acciones lo que definimos como *política pública*, siempre y cuando se trate de decisiones que emergen de los actores públicos (aunque ocasionalmente pueden no serlo), y que pretenden orientar la conducta

---

*actors who can 'get' something on an agenda. Persistence is important, of course, as is expertise and cultivating the right connections. But being heard in the policy-process is often more a matter of being positioned to take advantage of opportunities when they arise, than it is doing a set of things fully under one's control»* (Kindon, 1993); y con el peso político-administrativo de la no decisión: «*Many investigators have also mistakenly assumed that power and its correlatives are activated and can be observed only in decision-making situations. They have overlooked the equally, if not, more important area of what might be called 'nondecision-making' (...) When the dominant values, the accepted rules of the game, the existing power relations among groups, and the instruments of forcé, singly or in combination, effectively prevent certain grievances from developing into full-fledged issues which call for decisions, it can be said that a nondecision-making situation exists»* (Bachrach & Baratz, 1963).

57 *Polity* es la forma concreta de operar el sistema o régimen político y las relaciones entre instituciones y ciudadanía, es decir, incluye las actividades humanas que tienen que ver con el gobierno, con las diferentes formas de gobierno y con el concepto de Estado. En particular la palabra tiene una extensión natural para los campos del saber que cultivan la Ciencia Política, la Teoría Política y el Derecho Público. *Politics* sería la palabra que se adaptaría a la descripción más común de política en el sentido de dedicarse a la política, o de hablar de política. Más matizada sería la acepción de *policy*, que tendría un significado más próximo a plan de acción, programa político y principios para la gestión de algo en concreto. Se trataría de gestionar políticas públicas a través de programas específicos, en beneficio del conjunto de la población o de sectores sociales concretos. Esta última acepción permite utilizar adjetivos que califican al sustantivo principal. Son los casos de la implantación de una política cultural o una política económica (Subirats, 2012).

58 Thoenig (1985) recoge más de cuarenta en la década de los 80 del pasado siglo.

59 Los especialistas en políticas públicas concuerdan en que se requiere una definición operacional para conceptualizar el objeto y el dominio de la disciplina. En este sentido Pierre Muller, refiriéndose a la definición *mínima* y *operativa* de Meny y Thoenig («programa de acción gubernamental en un sector de la sociedad o en un espacio geográfico» [Meny & Thoenig, 1992]), escribe: «Este enfoque está de acuerdo con el planteamiento pragmático que es a menudo el de los analistas de políticas públicas. Numerosos autores, además, identifican a la política pública con el programa de acción gubernamental. La ventaja de estas definiciones es permitir delimitar un objeto de investigación relativamente concreto (...) como el conjunto de los programas gubernamentales en los campos respectivos» (Muller, 2002). Por otro lado, Muller, señala que el inconveniente de esta definición reside en que no dice nada acerca de la génesis social de las políticas públicas. Por ello, propone «captar una política pública como un proceso de mediación social, en la medida en que el objeto de cada política pública es tomar a su cargo los desajustes que pueden ocurrir entre un sector y otros sectores, o aun entre un sector y la sociedad global. Se diría que el objeto de una política pública es la gestión de una relación global sectorial (...)».

de una población objetivo determinada a fin de que un problema colectivo (que la sociedad no está en situación de resolver autónomamente) pueda resolverse a través de un esfuerzo conjunto. La política pública incorpora, pues, las decisiones correspondientes a todas y cada una de las etapas de la acción pública e incluye reglas generales y abstractas (leyes, decretos, órdenes...), como actos individuales y concretos producidos durante la ejecución de las mismas (decisiones administrativas, autorizaciones, subvenciones...).

Como hemos podido comprobar por medio del análisis realizado al comienzo de este capítulo, en la actualidad, los enfoques del estudio de la política cultural en la mayoría de los casos están vinculados a disciplinas determinadas, lo que puede conducir, como también hemos advertido, a no apreciar las diferencias reales (de naturaleza ontológica, epistemológica y metodológica) entre las diferentes disciplinas y los riesgos que conllevaría adoptar sin más lo que cada disciplina *ofrece* para la investigación de la política cultural (Gray, 2010). Avanzar hacia un marco analítico más sofisticado para el análisis de la política cultural exige una mayor comprensión, desde el punto de vista teórico y metodológico, de las herramientas de las que disponen las diferentes disciplinas que se aproximan al estudio de la política cultural y de sus puntos de contacto y conflicto.

Respecto a las incompatibilidades que existen entre diversos enfoques disciplinares, teóricos y metodológicos relacionados con la comprensión y el análisis de la política cultural, O. Bennett (2004) identifica una tensión que no está sujeta a una resolución sencilla o una definición por decreto (*definitional fiat*). La existencia de esta tensión se puede comprobar en el cada vez mayor número de publicaciones que estudian la política cultural, muchas de las cuales parecen funcionar en «silos analíticos herméticos y marcados por un grado de indiferencia e incomprensión mutua» (O. Bennett, 2004).

En su trabajo de 2004, O. Bennett analiza dos obras emblemáticas y representativas de esta *tensión* presente en la investigación sobre política cultural, que mientras reclaman su paternidad del campo, «se ignoran mutuamente». Las publicaciones en cuestión son el *reader Critical Cultural Policy Studies* de Justin Lewis y Toby Miller (2003) y la monografía *Informing Cultural Policy* de J. Mark Davidson Schuster (Schuster, 2002). El primero representaría una corriente investigadora *crítica*, mientras que la segunda sería un ejemplo del enfoque *instrumental*. Refiriéndose a estos dos trabajos, O. Bennett escribe:

*It may be that the different worlds of cultural policy research represented by these two books are, to adapt Adorno, the torn halves that never add up to a whole; that research can be practical, or it can be critical, but it can never be both at the same time. It may, in fact, be yet another manifestation of that conflict between critical intelligence and employability, which appears to be increasingly experienced across all the 'cultural' professions, even in those, such as higher education, where one might least expect to find it. Yet if these two worlds really can only exist in tension with one another —reflecting, as they appear to do, divisions in the wider culture— then we should nevertheless expect that the one will at least acknowledge the existence of the other. However deep the fault lines may run, the field of cultural policy research is still defined by a shared commitment to investigating the conditions under which culture is produced, reproduced and experienced. This is a complex and multifaceted task, requiring a broad range of intellectual practices, none of which holds a monopoly. Researchers will, of course, continue to work within their disciplines and go with the grain of their own political beyond the confines of their own worlds and remember that, in a field such as this, the tensions between its constituent parts and the clash of ideas can be a source of intellectual vitality (O. Bennett, 2004).*

El principal problema de *Critical Cultural Policy Studies* (Lewis & Miller, 2003)<sup>60</sup> radica en la noción restrictiva que acuñan los editores de aquello que consideran que constituye los estudios críticos de política cultural (*critical cultural policy studies*). Desde el primer momento, Lewis y Miller sostienen que tradicionalmente la política cultural se ha desplegado para inculcar lealtad entre la población y producir una ciudadanía dócil que aprende a autogobernarse de acuerdo con

<sup>60</sup> El libro reúne artículos de académicos e investigadores del ámbito de los estudios culturales y de comunicación del contexto británico y estadounidense, escritos en su mayoría en los años 90. Está dividido en nueve secciones que se ocupan respectivamente de los estudios culturales y las industrias culturales; televisión y cine; Internet; artes y museos; deporte; música; organizaciones internacionales y culturas nacionales; y planificación urbana.

los intereses de la *polity* cultural capitalista<sup>61</sup>. De este modo, las políticas culturales se han implicado en «la gestión de las poblaciones a través de conductas inducidas» y «el formateado de la subjetividad pública colectiva»<sup>62</sup>.

Sin embargo, para Lewis y Miller, la política cultural continúa existiendo como un ámbito clave para la construcción de la ciudadanía cultural. Por consiguiente, los estudios político-culturales críticos se han tornado en un proyecto reformista que requiere una «imaginación disciplinada de alternativas»:

*If cultural policies have, in the past, often implied the management of populations through suggested behavior, any movement towards a progressive or democratic culture —or cultures— depends upon reform. A critical approach to cultural policy is therefore a reformist project that necessitates both an understanding of the ways in which cultural policies have traditionally been deployed, and a disciplined imagining of alternatives (Lewis & Miller, 2003).*

Para Lewis y Miller, este «proyecto reformista» también depende de su capacidad para establecer conexiones tanto con movimientos sociales y culturales progresistas como con la tecnoburocracia. Según estos autores, una aproximación crítica a la política cultural implica, además de análisis teóricos, alternativas prácticas. Una opinión similar expresa Jim McGuigan cuando escribe:

*I think that cultural studies should analyse and seek, as well, to contribute towards policy. However, it must not just serve as an instrument of governmental policy. It also needs to maintain and renew connections with progressive movements for social and cultural justice (McGuigan, 2004).*

Según Stuart Cunningham, que contribuye con el capítulo *Los estudios culturales desde la perspectiva de la política cultural* (Cunningham, 2003), la mayoría de las personas adscritas a los Estudios Culturales percibirían su función primordial como personas críticas del orden político, económico y social dominante. Cunningham critica que las y los teóricos de los Estudios Culturales, cuando sí dirigen su atención a las cuestiones políticas, lo hacen bajo el mandato de las metáforas de «resistencia, rechazo y oposicionalismo» que predisponen a entender los procesos de toma de decisión como inevitablemente sesgados y siempre inadecuados e incompletos, lo que conduciría, en su opinión, a un «idealismo cultural abstrusamente formulado». Para Cunningham, una estrategia de abandono de esta tradición crítica idealista (y la asunción de un rol de intelectuales públicos efectivos en el ámbito cultural) pasaría por que los Estudios Culturales se formularán las siguientes preguntas:

*What is cultural studies' understanding of its political vocation? What is its vision of a better, more just, equitable, participatory, cultural order? What measures are cultural theorists and analysts taking to have this vision articulated widely, including the public sphere? What alliances are we forming with cultural activists and policy agents and players, and to what extent are we informing ourselves thoroughly about the historical, existing and emergent policy agenda and identifying where we might fit? (Cunningham, 2003).*

Por su parte, McGuigan (2003) en su artículo *Cultural Policy Studies* defiende la necesidad de incorporar abiertamente «más política en los estudios culturales»<sup>63</sup>, puesto que:

61 Toby Miller entiende la ciudadanía cultural como un modo de disciplinar y subyugar a los individuos en la esfera cultural de las formaciones sociales capitalistas: «Cultural policy is, in this sense, a site for the production of cultural citizens, with the cultural industries providing not only a realm of representation about oneself and others, but a series of rationales for particular types of conducts» (Miller, 1993). Para Miller, la ciudadanía cultural es un ámbito de sometimiento más que de libertad.

62 Las instituciones culturales ni son arbitrarias ni inevitables, sino el producto de una «serie de decisiones, determinaciones y luchas que producen una serie de resultados en lugar de otros. Resumidamente, son el resultado de las políticas culturales» (Lewis & Miller, 2003). Para O. Bennett (2004), este tipo de enfoque, con resonancias del Adorno de los años 40, presenta ciertos rasgos *paranoides* al asumir que existe una alianza de agencias en algún lugar «ahí afuera», conscientemente dirigiendo las políticas culturales y que estas poseen la capacidad de producir los efectos psicológicos descritos.

63 McGuigan se está refiriendo al trabajo de Tony Bennett *Putting Policy Into Cultural Studies* (T. Bennett, 1992) en el que argumenta que los estudios culturales deben abordar cuestiones políticas prácticas, interviniendo en discusiones reales sobre cómo gestionar las artes y la cultura. Este era el objeto del denominado *debate de los estudios de política cultural*. El mencionado debate se plantea, no del todo sistematizadamente, en tres niveles. En el primer nivel, la cuestión por dilucidar es si la política cultural debe ser estudiada en las universidades. En un segundo, se discute si los estudios culturales en su conjunto, deberían girar en dirección a los estudios de las políticas culturales. Y en relación a esta cuestión, y en un plano más teórico

*As an interdisciplinary field of enquiry, cultural studies have shown considerable interest in cultural politics, in the sense of aesthetic practices that challenge the mainstream. Practical engagement with politics of culture, including policy analysis and policy formulation, however, has been restrained by comparison, due perhaps to an excessive critical purity and a suspicion of becoming involved with regulatory processes.*

Consecuentemente, la relación con los Estudios Culturales proporciona a este libro su orientación política y su preocupación por las cuestiones del poder, y lo sitúa en los límites de una tradición determinada. Unos límites fijados, entre otros, por una determinada noción de «lo progresista» y, con relación a ella, una determinada concepción del elitismo. En opinión de Lewis y Miller, los estudios de políticas culturales solo pueden ser considerados críticos si dichos estudios se constituyen como un proyecto reformista conectado con movimientos sociales y culturales progresistas (además de con las tecnoburocracias). Para O. Bennet, la exigente pero poca elaborada noción de «lo progresista» constituye una de las principales debilidades del enfoque de Lewis y Miller:

*What limits Lewis and Miller is an uncritical attachment to a simplistic notion of the 'progressive'. Although 'the progressive' is invoked throughout the book like a mantra, there appears to be little recognition that this is a contested term. For Lewis and Miller, therefore, cultural policy studies can only be considered 'critical' if such studies conform to an unexamined notion of what constitutes the progressive. Yet this conformism is in fact a denial of what it actually is to be critical —that is, engaged in a constant and rigorous interrogation of one's own assumptions as well as those of others (O. Bennett, 2004).*

A pesar de las limitaciones conceptuales del libro (entre otros, el no reconocimiento de la cultura como un potencial recurso emancipatorio para todos los grupos y clases sociales), tiene el valor de situar el análisis de los valores culturales en el centro de sus preocupaciones. En opinión de los compiladores de este volumen, la política cultural no se reduce a un mero sistema de operaciones prácticas gestionadas e implementadas por funcionarios gubernamentales.

El enfoque de *Informing Cultural Policy: The Research and Information Infrastructure* de J. Mark Schuster (2002) es la identificación y el análisis descriptivo de «los importantes modelos de infraestructura de información de política cultural». Si el concepto de política cultural de los trabajos reunidos en el libro de Lewis y Miller navega entre una definición ambigua de lo simbólico y lo antropológico<sup>64</sup>, el de Schuster apenas se ocupa de su conceptualización. Con relación a esto, Schuster escribe que su objeto es «*policy research that goes beyond the arts to other forms of cultural policy (...) stopping somewhat short of the fullest, most anthropological conception of culture*». Para Schuster, en términos generales, las políticas culturales y la investigación en políticas culturales están determinadas por los gobiernos, sus ministerios de cultura y agencias especializadas.

En tanto que campo de investigación, la política cultural ha experimentado un rápido crecimiento durante las últimas décadas. Cada vez más, los ministerios de cultura, las agencias públicas de apoyo a las artes y la cultura y las fundaciones y organizaciones privadas demandan investigaciones y análisis mejor fundamentados y con mayor base empírica para orientar sus elecciones estratégicas. Con este incremento de la demanda de información, el ámbito cultural ha sido testigo de un crecimiento proporcional en número y diversidad de los proveedores de información. En este contexto expansivo y de incremento de la complejidad del campo de estudio de la política cultural

---

(el tercer nivel), la pregunta que se debe responder es si «el ámbito de la cultura moderna es independiente del gobierno, o si la gubernamentalidad es la condición de posibilidad para toda cultura moderna». T. Bennett toma parte por la política y la gubernamentalidad en los tres niveles argumentando que es un error considerar que los estudios de política culturales están comprometidos con un enfoque *top-down* y no *bottom-up*. T. Bennett lo expresa con estas palabras: «*When, in the language of contemporary cultural debates, community is at issue, then so also is government as parts of complex fields in which the perspectives of social movements, and of intellectuals allied to those movements, and shifts in the institutional and discursive fields of policy, interact in ways that elude entirely those theorizations which construct the relations between the fields of culture and politics and culture and policy in terms of 'bottom-up'-'top-down' polarity. An adequate analytical perspective on cultural policy needs, then, to be alert to the patterns of these interactions. But then so, too does an adequate practical engagement with cultural policy needs to be alert to the fact that being 'for community' may also mean working through and by governmental means.*».

64 O Bennett (2004) realiza la siguiente observación crítica sobre lo que considera una inconsistencia recurrente y significativa: «*The concept of culture that these categories reflect is largely that of culture as a set of signifying practices or symbolic goods. At the same time, with the inclusion of sport and urban planning, the editors gesture towards a broader, anthropological notion of culture as 'a whole way of life'. The result is not altogether coherent.*».

se sitúa *Informing Cultural Policy: The Research and Information Infrastructure* (Schuster, 2002), que intenta dotar de sentido a este paisaje cambiante planteando dos preguntas principales: 1) ¿cuál es la infraestructura de investigación e información en cuatro importantes países occidentales?; y 2) ¿cuáles son los modelos institucionales existentes y qué lecciones se pueden aplicar a los Estados Unidos?<sup>65</sup>

Los modelos de referencia de infraestructura de investigación e información para Schuster son las áreas de investigación de las agencias de promoción cultural de los gobiernos, las agencias nacionales de estadísticas, los institutos de investigación independientes y *non-profit* (como el Boekmanstichting de Ámsterdam), los centros de investigación universitarios designados por los gobiernos (como los financiados por el Centre National de la Recherche Scientifique en Francia), empresas de consultoría privada (como EUCLID) y el creciente número de observatorios culturales. Schuster también incluye tres «modelos sin base institucional»: las redes (como CIRCLE), los modelos de programas (como el *Cultural Policy Review Programme* del Consejo de Europa) y las revistas y publicaciones periódicas relevantes.

Desde esta perspectiva, en cierta medida unidimensional, la investigación sobre política cultural se percibe, en gran medida, como la investigación sobre cuestiones instrumentales mediante la ciencia social empírica. En palabras del propio Schuster, la mayoría de la investigación sobre política cultural que se realiza en el mundo «*might be better thought of as the development of a statistical base for data*». A la vez, un gran número de las instituciones analizadas por Schuster han establecido, como su principal prioridad, el desarrollo de una estadística básica del sector cultural. A esto se añade el incremento de la necesidad de *data mediation* (satisfecho de manera creciente por el desarrollo de observatorios culturales) con el objeto de tamizar el significado de la información en bruto para su posterior deriva al proceso de toma de decisiones políticas<sup>66</sup>.

Obviamente, nada de esto es gratuito. Las políticas públicas son, antes que nada, una actividad instrumental que emplea cualquier medio a su alcance dentro del marco ideológico y político dominante para obtener los objetivos requeridos. Es un asunto esencialmente práctico (aunque fruto de un sistema determinado de valores políticos) y, por lo tanto, no es de sorprender que una corriente significativa de la investigación sobre política cultural esté orientada hacia las necesidades operacionales de los *policymakers*<sup>67</sup>.

La naturaleza instrumental de la política misma, la demanda creciente de políticas de base empírica (*evidence-based*) y los imperativos de las estrategias de defensa y promoción (*advocacy*) explican por qué Schuster articula su infraestructura de la investigación y la información del modo en que lo hace. Sin embargo, esta opción refleja una visión en cierto grado reduccionista en la que gran parte

65 Schuster intencionadamente evita tomar posición sobre cuál es el mejor modelo: «*What is important here is not the evaluation of the various initiatives and institutions; rather, it is the promotion of a discussion about those initiatives and institutions in order to surface the salient issues that underlie the provision of a rich and policy-relevant information infrastructure (...)*».

66 Con la proliferación de datos provenientes de una diversidad de fuentes, la cuestión de asegurar la calidad y el significado de la información adquiere gran importancia. Haciéndose eco de muchas de las observaciones de Schuster, Sara Selwood escribe: «*But how valuable has the pursuit of that data for the cultural sector actually been? Whatever the discussions about the quality of evidence gathered, questions also need to be asked about the use, or the lack of use, to which it is put. At the end of the day, this has to do with tensions implicit in government – in the relationship between investigation and political decision-making; between politicians' receptivity to new research and determined ideology; between rational, evidence-based policy and intuitive politics; between the timescale required to research impact and politicians' immediate requirements for information. Until the cultural bureaucracy's analysis of data is guaranteed, and until the evidence gathered can be seen to be being used constructively, it could be argued that collecting data has been a relatively spurious exercise*» (Selwood, 2002).

67 En los últimos tiempos, esta tendencia se ha visto exacerbada debido a dos factores interrelacionados: 1) «*First, the shifts towards neo-liberalism, privatisation and deregulation that have taken place more or less throughout the West have demanded root-and-branch reform of the public sector and a dramatic reduction in both its autonomy and sphere of influence. Where service providers have remained in the public sector, or continued to be funded by central or local government, they have increasingly been called upon to demonstrate their efficiency and effectiveness against a proliferating array of largely quantitative performance indicators. The introduction of monitoring regimes of this kind, which are often equated with 'evidence-based policy', demands from the cultural sector an increase in precisely the sort of empirical data that so many of the organisations that Schuster cites are engaged in collecting.*»; y 2) «*Second, the subsidised cultural sector has found itself particularly vulnerable in this more predatory climate, due to both its 'non-essential' nature and to a populist assault (...) that promotes the values of the cultural free-marketters. It is hardly surprising, therefore, that the agencies whose raison d'être is the promotion of the non-commercial arts should be most interested in instrumental research which is likely to protect or further their institutional goals (...) neither the Canada Council nor the Arts Council of England make any apology for their interest in research that will fuel advocacy (...). Advocacy-inspired research, which Schuster rightly distinguishes from 'pure social science enquiry', does, of course, impose severe limits on the kind of research that will be conducted. Research questions will be designed to produce answers that are in the organisations interests; research that might produce uncomfortable findings will, as far as possible, be avoided...*» (O. Bennett, 2004).

del campo de las humanidades apenas tiene sitio en la concepción de Schuster de la investigación de la política cultural (ni la historia política, cultural e intelectual ni la estética ni la teoría cultural ni los estudios de los *media* parecen encontrar acogida en este enfoque). Esto es evidente no solo en su mapeado de la investigación de la política cultural, sino también en algunas de las conclusiones que deriva de él. Es el caso de su discusión sobre la evaluación de las políticas culturales, en la que afirma que existen dos cuestiones analíticas de interés que deben orientar la atención del investigador: ¿es esta política cultural efectiva? Y ¿es este programa efectivo? Aunque O. Bennett no discute la relevancia de estas cuestiones, escribe:

*These are, indeed, questions that a researcher might address, but the arguably more important questions – “What values does this policy reflect and why? And what does this programme mean?” – are left unasked. It is rather like suggesting that you can evaluate educational policy without asking what schools and universities are actually for (O. Bennett, 2004).*

La esfera de la investigación de la política cultural que delimita *Informing Cultural Policy* es un ámbito con una escasa presencia de las contribuciones de las humanidades y la sociología crítica (historia, valores, significados) y que se sustenta en una ciencia social empírica representada como una actividad intelectual neutra que produce de manera rigurosa *hard data* que puede convertirse en la materia prima de los debates y decisiones de los *policymakers*. Esto da lugar a una mirada política determinada en la que asuntos como rentabilidad, eficiencia y eficacia, integralmente conectados con el hiperideologizado proyecto del *New Public Management*<sup>68</sup>, son contemplados como apolíticos (mientras que las políticas culturales de tradición centroeuropea se consideran políticamente muy motivadas).

A pesar de algunos de los problemas señalados, *Informing Cultural Policy* es un libro imprescindible para la investigación sobre política cultural. Sus principales virtudes residen en que ofrece un relato conciso tanto de la estructura como de las prácticas de algunos de los elementos de la «infraestructura de investigación e información». La monografía también transmite el sentido de las preocupaciones de la agenda investigadora de las organizaciones analizadas por Schuster. Esta agenda temática compartida por muchas de estas organizaciones incluye: el empleo en el sector cultural; el impacto económico y social de la cultura; la economía de las industrias culturales; la educación artística; los estudios de audiencia y participación, y la financiación de la actividad cultural. El carácter recurrente de estos temas es un indicador claro de las prioridades en la generación de conocimiento de aquellas personas involucradas en la formulación de políticas culturales.

A modo de conclusión cabría decir que lo que aporta la monografía de Schuster —y que está ausente en el *reader* de Lewis y Miller— es un compromiso con la investigación que conecta con las realidades prácticas e institucionales de la formulación de políticas culturales. Por otro lado, lo que se proponen Lewis y Miller —y que está ausente en Schuster— es la exploración de los valores implícitos en las políticas culturales y la «imaginación de alternativas». O en palabras de O. Bennett:

*'Informing cultural policy' clearly involves a great deal more than Schuster is willing to acknowledge; and critical cultural policy studies encompass a far wider range of perspectives than Lewis and Miller are prepared to admit (O. Bennett, 2004).*

<sup>68</sup> Es difícil determinar el origen del término *New Public Management*. No obstante, en la actualidad es ampliamente empleado para referirse a un cambio sistémico en la gestión de los servicios culturales que ha tenido lugar en gran parte del mundo desde mediados de los años 80 del siglo pasado. Aunque la retórica ha variado de un país a otro, los objetivos de la *New Public Management* son a grandes rasgos los mismos. Boston, Martin, Pallot, & Walsh (1996) los describen como objetivos para mejorar «*the responsiveness of public agencies to their clients and customers, reduce public expenditure, and improve managerial accountability*». También hacen notar que la elección de instrumentos políticos han sido marcadamente similares: comercialización, corporativización y privatización; devolución de responsabilidades gerenciales; desplazamiento de los controles de *input* hacia medidas de *output* y *outcome*; especificaciones de rendimiento más estrictas; y externalizaciones más extensivas (Boston *et al.*, 1996). El grado de éxito de la *New Public Management* en la consecución de estos objetivos es muy discutido. Lo que no se discute, sin embargo, son los cambios radicales experimentados en la estructura de los servicios públicos, en el empleo público y en sus prácticas operacionales.

Por otro lado, el nuevo modelo de la *New Public Management* está construido, en gran medida, alrededor de la noción de *rendimiento*. El incremento de la eficiencia y la eficacia de las instituciones públicas es una idea dominante de la noción de *reprivatización* descrita originariamente por Drucker (1969). Su principio de *reprivatización* plantea que todas las instituciones y organizaciones públicas deben ser autónomas y tener en común «*a principle of performance rather than a principle of authority*».

Como ya hemos comentado, la falta de entendimiento que se pone de manifiesto en la *tensión* descrita por Bennett deriva de una incapacidad para comprender las diferencias entre metodologías de análisis que se emplean *entre* y en el *interior* de las diferentes disciplinas; una incapacidad para abordar la literatura especializada producida por diferentes disciplinas; y la existencia de imágenes estereotipadas concernientes a las diferentes teorías, disciplinas, ontologías, epistemologías y metodologías que en la mayoría de los casos solo aportan confusión o simplemente están equivocadas (Gray, 2010).

La idea que parece subyacer a muchos de estos casos es que hay una única manera *verdadera* de entender qué es la política cultural y cómo debe ser analizada. En consecuencia, los enfoques que no se ajustan al modelo *verdadero* se convierten en herejías académicas, sus autores meritan ser expulsados a las tinieblas exteriores y sus trabajos ignorados en la seguridad de que están lisa y llanamente equivocados (Gray, 2010). Parece obvio que se impone una posición más abierta y pluralista hacia concepciones y aproximaciones alternativas; un punto de partida, este último, que posibilitaría el espacio necesario para investigar los puntos fuertes y débiles de las aproximaciones plurales a la política cultural<sup>69</sup>.

Una propuesta para superar algunos de estos fallos en el ámbito de las políticas culturales podría partir de una identificación del abanico de enfoques que se tiende a adoptar respecto al análisis de la política cultural en sí misma. Con esta base, los puntos fuertes y las limitaciones teóricas y metodológicas de los diferentes enfoques se pueden desarrollar de manera más clara y analítica, lo que debería poder corregir algunos de los malentendidos más flagrantes existentes en cuanto al análisis. Como mínimo, se podría desarrollar una mayor conciencia de las bases ontológicas, epistemológicas y metodológicas subyacentes a las diferentes aproximaciones analíticas y se podría identificar su potencial no solo para facilitar los puntos fuertes y débiles y las posibilidades de la investigación actual, sino también el desarrollo de nuevos caminos para futuras investigaciones.

La estrategia *inclusiva* de Hay (2002) ofrece un ejemplo de cómo acometer esta operación. Hay sostiene que las personas que se dedican al análisis político no se pueden permitir dejar el análisis de la economía solamente a economistas, así como la historia a historiadores... En tanto que existan condiciones de existencia culturales y/o económicas de las dinámicas políticas, estas circunstancias necesitan ser tomadas en consideración e interrogadas por el análisis político. Las fronteras entre disciplinas —en cierto punto fijadas arbitrariamente— en una época en la que el grado de interdependencia entre los procesos culturales, políticos y económicos apenas nadie discute, corren el riesgo de amenazar la calidad del conocimiento que se pueda generar. En palabras de Hay:

*For in a world of (acknowledged) interdependence, rigidly disciplinary approaches to social, political and economic analysis will tend to find themselves reliant upon assumptions generated by other disciplinary specialisms whose validity they are either incapable or unwilling to adjudicate. The clear danger is that conclusions of our analysis may increasingly come to depend upon externally generated assumptions whose empirical content we do not regard ourselves worthy to judge* (Hay, 2002).

En un primer momento, Hay presenta —en la medida en que eso sea posible— las diferentes aproximaciones al análisis político en sus propios términos (en lugar de en términos impuestos desde fuera); posteriormente, pone el foco en aquellas cuestiones que dividen a las y los analistas políticos en lugar de en los campos a los que ellas y ellos se autoadscriben<sup>70</sup> («*It is less...about labels and badges of analytical self identification than it is about the analytical perspectives themselves*»); finalmente, realiza un mapeado de las principales divisiones de la disciplina atendiendo a los temas centrales, los supuestos principales y las contribuciones más destacadas de las perspectivas más significativas de la Ciencia Política.

En definitiva, y en consonancia con el creciente giro reflexivo en la Ciencia Política, lo que Hay pretende es una Ciencia Política más consciente y explícita sobre los supuestos subyacentes en los

<sup>69</sup> En su trabajo, O. Bennett (2004) identifica algunas de las áreas donde métodos de análisis positivistas e interpretativos se interpelean, y formula preguntas que permiten establecer puntos de interés común y, al mismo tiempo, identificar áreas de debilidad analítica que limitan su potencial para responder a interrogantes formulados por aproximaciones alternativas.

<sup>70</sup> En el caso del análisis político, ejemplos de estas controversias serían: las fronteras de lo político; la relación entre estructura y agencia; las estrategias apropiadas para el análisis del cambio político; la conceptualización del poder; la relación entre el ámbito de la práctica política y el ámbito del discurso político, entre otras.

que se fundamentan sus elecciones de estrategias analíticas y más sensible a las concesiones implícitas y necesarias en toda elección de supuestos fundacionales<sup>71</sup>.

En el caso de la Ciencia Política, la aproximación general al análisis de la política cultural tiende a adoptar diferentes formas (Gray, 2009). En primer lugar, la política cultural puede ser contemplada como una gama de actividades emprendidas por los gobiernos en la esfera cultural. El conjunto de actividades que los gobiernos consideran merecedoras de su apoyo puede ser entendido como una imagen de los valores y/o ideologías subyacentes que los gobiernos apoyan, y que sin lugar a duda, son el producto de elecciones políticas adoptadas entre una variedad de formas y niveles potenciales de apoyo que los gobiernos pueden proporcionar. Según esta forma de análisis, la política cultural es simplemente aquello que los gobiernos dicen que es<sup>72</sup>, lo que sitúa el foco del estudio en series nacionales específicas de acciones, organizaciones y elecciones (Gray, 1996).

Una línea más compleja de análisis emerge, sin embargo, si el foco se desplaza desde lo que los gobiernos etiquetan como política cultural a otro donde la política cultural es definida como las acciones del Estado que afectan a la vida cultural de la ciudadanía (Mulcahy, 2006b). Esta visión más amplia sitúa la atención en una gama de actividades —como los *media* o las políticas educativas— que los propios gobiernos normalmente no consideran como partes integrantes de sus políticas culturales.

En esta línea, Schuster (2003) argumenta que para entender una política cultural es necesario contemplar las actividades programáticas como un *terreno de intenciones*:

*If policy is the intentionality —or, more precisely, the set of intentionalities— of programs that seek to achieve particular sets of outcomes in a field of government activity, can it be useful to identify those intentions and make them explicit? To some degree, of course, those intentions are made explicit —in legislation, in policy documents, in strategic plans, and in mission statements— but other such intentions are less clearly spelled out. Thus, we believe that it is also necessary to identify the implicit cultural policy of any agency or program of government by inferring intentionality from actual practice (Schuster, 2003).*

Las acciones (directas o indirectas, intencionadas o no intencionadas, explícitas o implícitas<sup>73</sup>) de un gobierno y sus entidades operacionales y que afectan a la vida cultural de sus ciudadanos consideradas en su conjunto constituyen la política cultural de un gobierno<sup>74</sup>.

71 A esta misma cuestión se refieren Moses y Knutsen (2007) cuando señalan que detrás de todo diseño y elección de métodos de investigación se encuentra —a menudo de manera implícita— una determinada comprensión del mundo y el modo en que debe ser estudiado. Estos precedentes subyacentes aportan al investigador el contrapeso filosófico necesario para abordar cuestiones concernientes a la naturaleza de las nociones de verdad, certeza y objetividad en un proyecto dado, cuestiones de máxima importancia que reciben cada vez menos atención de las y los investigadores actuales. La causa reside en el hecho de que los científicos y las científicas sociales contemporáneos tienen a su disposición una plétora de nuevos y más sofisticados métodos de análisis. A consecuencia de ello, el tiempo y la energía dedicada al aprendizaje de estas nuevas técnicas de investigación no deja de aumentar. El resultado no por predecible es menos lamentable: gran parte de la ciencia social contemporánea encuentra su motivación en la familiaridad de un determinado investigador con una técnica determinada. Esta preocupación por la técnica suele ir acompañada por una progresiva desatención por la metodología subyacente. Moses y Knutsen destacan como su principal objetivo: «*correct this unfortunate shortcoming by focusing on the important ways in which methodologies and methods relate to one another (...) Ultimately, we hope to encourage students to become aware of their own methodological positions and how these affect their research.*»

72 Esto lo expresa de manera inequívoca Thomas Dye (2005) cuando escribe: «*public policy is whatever governments choose to do or not to do.*» De lo que se trata, según Dye (1976) es de analizar «*what governments do, why they do it, and what difference it makes*» (Dye, 1976).

73 Ahearne (2009) establece una distinción entre políticas culturales *explícitas* o *nominales* (aquellas que son explícitamente etiquetadas como culturales) y políticas culturales *implícitas* o *efectivas* (políticas que no se etiquetan específicamente como culturales, pero que operan prescribiendo o dando forma a comportamientos y atributos culturales en un territorio dado). La relevancia de esta distinción es, en sus palabras: «*the actual impact of policy upon culture may not always be where we are accustomed to look for it (...) that effective culture-shaping policies have often existed in implicit or unthematized mode, and should be distinguished from explicit or nominal cultural policies*» (Ahearne, 2009).

Con relación a esto, Mulgan y Worpole (1986) escriben en su manifiesto de 1986 que las políticas culturales que más hacen por configurar las culturas nacionales no se diseñan en los departamentos gubernamentales, sino en las salas de juntas de poderosas organizaciones comerciales transnacionales (Virgin, New International o Benetton, en los años 80). Usando los términos de Ahearne, «*effective cultural policies were not necessarily to be found exclusively in the governmental sphere where they were made explicit. Such policies (strategic courses of action designed to prescribe and shape cultural practices) were also framed within the field of capitalistic commerce, where they remained largely implicit (they were seldom unfolded and discussed qua cultural policies within the public sphere)*» (Ahearne, 2009).

74 Schuster (2003) señala que una de las dificultades para la articulación de políticas culturales públicas ha sido el carácter generalmente «reactivo» en lugar de «proactivo» de las políticas en este ámbito: «*We follow the field rather than lead it. We respond to the needs of the cultural sector and its many constituent cultural organizations. We have no policy, we are reactive.*» Este

Si bien el enfoque general en ambos casos tiende a centrarse en las acciones y decisiones políticas de los gobiernos y las agencias del sector público, no hay nada que obligue a que estos deban servir de límite absoluto de las investigaciones sobre política cultural de la Ciencia Política, aun si la mayor parte del trabajo emprendido en la disciplina tiende a mantenerse dentro de sus límites<sup>75</sup>. A este respecto, un acercamiento y aprendizaje de la tradición de los *cultural studies*, que generalmente tiene una visión más amplia del campo, puede abrir nuevas posibilidades de investigación desde la perspectiva de la Ciencia Política. Una apertura hacia el componente cultural de las políticas gubernamentales que habitualmente no son consideradas como culturales puede ampliar la perspectiva política al análisis de las políticas (Mulcahy, 2006b).

Como hemos señalado antes, algunos análisis de las políticas culturales desde la perspectiva sociológica cuestionan «el análisis de políticas públicas de matriz politológica, hoy dominante» (Rodríguez Morató, 2012). La crítica se centra en lo que estos autores consideran «las limitaciones importantes al estudio de la acción pública» que impone la perspectiva del «problema público por resolver» y el planteamiento del «ciclo de la política»:

(...) este planteamiento, basado en *el problema* de la política, impone limitaciones importantes al estudio de la acción pública, limitaciones que resultan especialmente graves en el caso de las políticas culturales. Por un lado, restringe extraordinariamente el abanico de las políticas que son susceptibles de análisis, dejando de lado, no solo las llamadas políticas *institucionales* o *constitucionales*, orientadas a la transformación del propio sistema político, sino también la acción pública que se orienta a la propia afirmación del poder o la que tiene como objetivo mediar en los conflictos de la interacción privada (Rodríguez Morató, 2012).

Por su parte, Subirats *et al.* (2008) plantean un modelo analítico cuyo objetivo es contribuir al establecimiento de un diagnóstico y así, poner en evidencia los factores que puedan llegar a explicar el *buen* o el *mal* funcionamiento de las políticas públicas desde la perspectiva de la capacidad de producción de los poderes públicos y de sus administraciones, así como para valorar la eficacia de las políticas y sus productos. Con esta aproximación analítica se quiere describir, comprender y explicar el funcionamiento del sistema político-administrativo en su conjunto y sus interacciones con los actores no-gubernamentales. En palabras de Subirats *et al.*:

Tratamos (...) de explicar los productos o servicios de la administración pública, tradicionalmente conocidos como *outputs*, y la explicación de los efectos (*impactos* y *outcomes*) que tales servicios provocan en los grupos sociales que están implicados en un problema colectivo específico (Subirats *et al.*, 2008).

Subirats *et al.* (2008), que sitúan su enfoque en el marco de las llamadas *ciencias de la acción*<sup>76</sup>, argumentan que en su modelo, las estrategias, las ideas, los intereses y las formas de operar de los actores dependen, esencialmente, de factores derivados de los recursos de los que disponen y de su posición institucional. Esto obliga a un trabajo empírico de observación, que «quiere situarse más allá del hecho de que existan *fuerzas sistémicas* que puedan acabar explicándolo todo». En este sentido reconocen su proximidad al institucionalismo centrado en los actores<sup>77</sup>.

---

enfoque difícilmente aporta argumentos a la intervención pública en la cultura. Por otro lado, pudiera resultar que el grueso de la política cultural sea simplemente el resultado de las presiones de los distintos grupos de interés y lobbies presentes en la esfera cultural.

<sup>75</sup> A estos dos enfoques, habría que añadir la visión de la política cultural que se ocupa del papel en el ámbito de la cultura del sector privado (las organizaciones religiosas, el voluntariado, así como los individuos y los grupos de la sociedad civil, en general). Si hasta ahora este ha sido el ámbito tradicional de los historiadores de la cultura (véase, por ejemplo, Burke [2008]), desde hace unos años, la Antropología y la Sociología comienzan a desarrollar un interés por esta cuestión y con ello contribuyen a ampliar el ámbito del análisis de la política cultural más allá de los confines relativamente estrechos de la acción o la inacción del Estado.

<sup>76</sup> Al tratar de comprender la lógica de las acciones públicas a través de la reconstrucción de las hipótesis (a veces implícitas) en las que se han basado las instituciones públicas para resolver los problemas colectivos (Subirats *et al.*, 2008).

<sup>77</sup> Un exponente destacado de esta orientación es Fritz W. Scharpf que, usando los conceptos básicos de la teoría de juegos para comprender los conflictos de las políticas públicas, propone un modelo que enlaza la teoría positiva a las cuestiones normativas que surgen inevitablemente en la investigación politológica. En su obra *Games Real Actors Play: Actor-Centered Institutionalism in Policy Research* sostiene que el principal objetivo de la Ciencia Política es contribuir a entender y mejorar las condiciones en las que la política sea capaz de producir soluciones efectivas y legítimas a problemas políticos: «*Politics is*

La perspectiva adoptada se caracteriza principalmente por el hecho de que: 1) aborda la política pública desde el ángulo específico de su *lógica de acción* y tomando como punto de partida el espacio donde los actores político-administrativos y sociales interactúan en un ámbito determinado; 2) integra la influencia de las instituciones en el comportamiento de los actores mencionados y en los resultados sustanciales de la acción pública; 3) dedica una atención particular a los recursos que los diversos actores movilizan para hacer valer sus intereses (lo que permite una mejor combinación del análisis de políticas públicas y las aportaciones de la gestión pública).

En suma, la perspectiva de la Ciencia Política nos posibilita una aproximación más depurada a los procesos de definición de las políticas culturales públicas como forma específica de gestión estratégica. Al cuestionar las concepciones más lineales y mecánicas en la determinación de las políticas públicas, nos informa de la necesidad de atender un conjunto de cuestiones relacionadas, entre otras, con la forma en que un problema social se define como tal, el modo en que los distintos grupos logran situar determinados asuntos en la agenda de un gobierno, y el peso político-administrativo de la decisión y la no-decisión.

Al incorporar la perspectiva politológica, la investigación sobre las políticas culturales públicas se abre a la posibilidad de integrar en su análisis el conjunto de interacciones, alianzas y conflictos en marcos institucionales específicos, entre los diferentes actores públicos, parapúblicos y privados, para resolver los problemas culturales colectivos que requieren de una acción concertada en un proceso encadenado de toma de decisiones complejas.

Por otro lado, la aproximación desde la Ciencia Política, en el marco de las ciencias de la acción (Subirats *et al.*, 2008), nos ofrece un modelo analítico que contribuye a diagnosticar las políticas culturales públicas en función de su capacidad de generar acciones, productos y servicios (*outputs*), y la evaluación de los correspondientes efectos (*outcomes*) en los grupos sociales implicados en la resolución de un determinado problema cultural políticamente definido como *colectivo*.

La Ciencia Política, además, aporta a la investigación de la política cultural la posibilidad de explorar e identificar las intencionalidades de los programas culturales públicos, tanto las directas como las indirectas, las nominales y las efectivas, las explícitas y las implícitas, ampliando así el foco de nuestro análisis hacia todo aquello que prescribe o da forma a los comportamientos y atributos culturales de un determinado territorio.

Desde una perspectiva gerencial, la Ciencia Política pone de relieve el alto grado de influencia de la política en todo proceso decisional de las administraciones públicas. El análisis politológico, al trabajar en la relación entre valores, objetivos y resultados, nos brinda el soporte teórico para la instrumentación e implementación de estas decisiones por parte de los gestores públicos.

Finalmente, si bien el enfoque general de la Ciencia Política se centra en las acciones y decisiones políticas de los gobiernos y agencias del sector público, su diálogo con la tradición de los *cultural studies* nos aporta nuevas posibilidades de investigación, especialmente hacia el componente cultural de las políticas gubernamentales que habitualmente no son consideradas como culturales, que pueden ampliar la perspectiva del estudio de las políticas culturales.

## 2.6. LA RELACIÓN CIUDAD-POLÍTICAS CULTURALES

Las ciudades son frecuentemente descritas como una de las principales producciones culturales de la humanidad. Desde esta perspectiva, los entornos urbanos se presentan como construcciones colectivas y abiertas en el tiempo, sobre las que cada época volcó sus modos de vivir. El cuerpo de toda ciudad es un gran depósito en el que se acumulan y se superponen los cambiantes modos en que entendemos el mundo (Mumford, 1938). Girando ligeramente ese enfoque, las ciudades también pueden ser pensadas como potentes espacios de producción cultural. En ellas suceden infinidad de expresiones individuales y se cruzan puntos de vista que generan nuevas ideas (Jacobs, 1969). Desde la mirada de la cultura, las ciudades serían simultáneamente resultado y germen.

---

*about many things. But foremost among these, in modern democratic polities, is the function of selecting and legitimating public policies that use the powers of the collectivity for the achievement of goals and the resolution of problems that are beyond the reach of individuals acting on their own or through market exchanges. The academic disciplines of political science and political sociology are also about many things. But among their foremost concerns is, or ought to be, the contribution that they could make to the understanding and the improvement of the conditions under which politics is able to produce effective and legitimate solutions to policy problems» (Scharpf, 1997).*

Cada ciudad, en cada época y en cada lugar, ha tenido sus propios espacios para la cultura. El espacio público —las plazas y las calles— ha tenido siempre un papel referencial como medio en el que se desarrolla la vida en común y se fundamentan los sentidos colectivos<sup>78</sup>. Casi a modo de extensión de ese espacio de contacto natural y cotidiano, las ciudades han estado siempre punteadas por lugares específicamente dedicados a la ritualidad, al intercambio de saberes, a la expresión artística o al disfrute alrededor de lo estético.

Por la estrecha relación que existe entre la cultura y la ciudad, los cambios a los que nos referimos quedan perfectamente reflejados en la evolución de cualquier espacio urbano.

### 2.6.1. CULTURA Y DESARROLLO URBANO

Hay una visión tradicional que considera a la dimensión cultural solo como síntoma de la vitalidad económica del espacio urbano. Así la exuberancia cultural de la Atenas de Pericles o de la Venecia renacentista solo puede ser analizada como subproducto del dominio económico y militar de dichas ciudades sobre sus áreas de influencia. En una lectura contemporánea de dicha perspectiva Greenwich Village sería un residuo casi involuntario de Wall Street o el Soho de la City. Solo en las últimas décadas se hace una aproximación más sofisticada entre la dimensión cultural de un espacio urbano y su capacidad para participar en la composición de la receta del desarrollo urbano. Hasta hace muy poco, las relaciones causales entre uno y otro fenómeno —cultura y desarrollo urbano— resultaban difíciles de argumentar más allá de algunas generalidades (Rausell Köster, 2015).

En general, se puede decir que se presumía la existencia de un conjunto de interacciones entre cultura y territorio, aunque las relaciones causa-efecto de dichos procesos no se acababan de precisar. Las ciudades, en este nuevo contexto, ya no son meros espacios que concentran factores de producción, sino que devienen en territorios que soportan significados, sentidos y relatos y son estos elementos lo que a medio y largo plazo determinan su competitividad.

En los últimos años están apareciendo un incontable número de publicaciones académicas, informes y estadísticas de organismos europeos e internacionales que hablan sobre el papel de la innovación, la cultura o la creatividad en los procesos de desarrollo urbano. La Conferencia de las Naciones Unidas sobre Comercio y Desarrollo (UNCTAD, 2010) nos informa que «un nuevo paradigma de desarrollo está surgiendo a partir de los vínculos entre la economía y la cultura, que abarca aspectos económicos, culturales, tecnológicos y sociales del desarrollo, tanto a niveles macro y micro». La Unión Europea (Comisión Europea, 2010) reporta que las *industrias culturales y creativas* contribuyen a reforzar las economías locales en declive, así como a la aparición de nuevas actividades económicas, al crear nuevos empleos sostenibles y reforzar el atractivo de las regiones y las ciudades de Europa. También la Organización para la Cooperación y el Desarrollo Económicos (OCDE, 2005) insiste en el papel de las industrias culturales y creativas como palanca para el desarrollo social y personal. Dichas industrias generan crecimiento económico y constituyen el núcleo esencial en la definición de la *competitividad glocal*. La Organización de Estados Iberoamericanos en su Carta Cultural (OEL, 2006) destaca el valor estratégico que tiene la cultura en la economía y su contribución fundamental al desarrollo económico, social y sustentable de la región. Y finalmente, la Organización Mundial de Ciudades y Gobiernos Locales Unidos en su Agenda 21 de la Cultura, aprobada en 2004, enfatiza que, aunque no se debe percibir a los bienes y servicios culturales meramente como mercancías, «es necesario destacar la importancia de la cultura como factor de generación de riqueza y desarrollo económico» (UCLG, 2004).

Esta ebullición evidencia, en primer lugar, que tanto la comunidad del conocimiento, desde la academia hasta los *think tanks*, así como los *policy makers*, están percibiendo una creciente centralidad de la cultura en los procesos de desarrollo de las ciudades y, en segundo lugar, cabe destacar que esta multiplicidad de enfoques está constituyendo, no sin dificultades, cierto consenso sobre los conceptos (Rausell Köster, 2016). Si bien cultura, innovación, creatividad y conocimiento se convierten en palabras clave, hemos de insistir que aún queda bastante camino por recorrer para entender

<sup>78</sup> En este sentido, las relaciones que se generan en y a partir de los espacios para la cultura (incluidos los espacios culturales, en sentido estricto), parafraseando a Josepa Cucó i Giner, proyectan una sombra sobre el conjunto del espacio urbano, «consolidando o trastocando con su actividad el orden establecido» (Cucó i Giner, 2008).

todas las líneas de relaciones y causalidades entre dichos conceptos, y los modelos de desarrollo de las ciudades y los niveles de bienestar de su ciudadanía.

Sacco y Blessi (2009), por su parte, destacan el creciente consenso entre la comunidad académica y los y las analistas, sobre el recurso frecuente de casos de estudio por las personas responsables de la planificación cultural, lo que demostraría que la cultura es un factor objetivo clave para el éxito de las ciudades. Sin embargo, afirman que la mayoría de esos análisis se centran en la evaluación de los cambios en dimensiones particulares, como el entorno físico y construido (sería el caso de la deslocalización y uso del espacio residencial y de ocio), aspectos económicos (producción de bienes, servicios y actividades) y en ciertas instancias sociales relevantes (como la pobreza, la segregación y el crimen). De lo que apenas dan cuenta los análisis de las estrategias de transformación cultural y urbana es del impacto sobre el capital humano y social<sup>79</sup>:

*Analysis of culture and urban transformation (and of the related local development strategies) has so far placed relatively little emphasis on the impact on human and social capital and, in particular, little or no attention has been given, either at a theoretical or a policy level, to the relation between culture, urban transformation and the development of human capabilities, although this proves to be fundamental to understanding the developmental role of culture (Sacco & Blessi, 2009).*

La participación en la vida y en las actividades culturales de diferente tipo es un factor decisivo para las comunidades locales porque ofrece oportunidades únicas para la construcción no instrumental y colectiva de sentido cuyo significado e importancia van más allá de los beneficios económicos directos que producen. Sacco y Blessi lo resumen así:

*In a nutshell, the developmental role of culture is not its ability to generate income to ease social sustainability, but on the contrary is its ability to generate income because of its social sustainability (Sacco & Blessi, 2009).*

En definitiva, lo que se argumenta es la función primordial de la cultura para mejorar el *stock* de capital social y humano de la comunidad.

La cultura, por lo tanto, no puede ser tratada como una variable de política instrumental que puede optimizarse racionalmente *ex ante* para lograr ciertos objetivos predeterminados. Al contrario, debe ser considerada como un recurso social altamente sensible cuyo impacto económico es la consecuencia y no la causa de su adopción generalizada por la comunidad local. El poder de la cultura para impulsar procesos de desarrollo urbanos «no puede desencadenarse si el impulso inicial *top-down* no se equilibra con una sustancial dinámica de participación *bottom-up* (Sacco & Blessi, 2009).

## 2.6.2. CIUDAD Y CULTURA. PLANIFICACIÓN CULTURAL VERSUS PLANIFICACIÓN URBANA

Aunque, como hemos observado, hay espacio para creer que la cultura puede llegar a ser un motor principal en el desarrollo de los sistemas urbanos, las relaciones entre la cultura y la ciudad muestran un grado mayor de complejidad de lo que se había imaginado anteriormente. Solo en las últimas décadas, la funcionalidad económica de la dimensión simbólica de los espacios urbanos ha conferido cierta coherencia teórica. Analizando los diferentes enfoques, podemos identificar *cuatro perspectivas* (Sorribes, 2012):

<sup>79</sup> Para Sacco, Ghirardi, Tartari, & Trimarch (2019), los procesos de urbanización de los primeros años del siglo XXI están afectando gravemente al sentido de lugar al tiempo que las ciudades están afrontando una fragmentación creciente de su tejido espacial social y económico. El actual proceso de desarrollo urbano —que opera a un ritmo y a una escala sin precedentes— conlleva intervenciones multinivel y de amplia gama caracterizadas por sistemas de desconexión, periferalización, exclusión y vulnerabilidad que afectan al conjunto del contexto global. A pesar de que, a modo de reacción, han surgido nuevas formas de colaboración y apropiación del espacio desde una perspectiva relacional y participativa, el debate sobre regeneración urbana apenas atiende la persecución de objetivos de cohesión social y la integración de comunidades y áreas marginales: «(...) in the debate on urban regeneration and city renewal, the pursuit of social cohesion goals and the integration of communities and of marginal areas (...) has often been addressed, in practice, more in terms of wishful thinking than of concrete solutions, and social urban policies have generally underperformed with respect to their ambitions and to collective expectations. On the other hand, global and local elites continue to shape urban spaces and to plan according to their interests and needs, and the increasingly defensive attitudes of disillusioned, and often fragile local communities are still being essentially removed by planners».

1. La cultura como *sujeto* que incorpora su valor intrínseco, ya sea como fundamento de los derechos humanos o como un sector que ocupa un lugar prominente y que está directamente involucrado en los procesos de desarrollo urbano. Es en esta dimensión donde se sitúa la nueva fase del capitalismo cultural-cognitivo de las ciudades.
2. La cultura como *contexto*, donde la dimensión simbólica es solo un espacio de referencia en el que se desarrollan procesos económicos, no necesariamente relacionados con la cultura. Un ejemplo lo representan las grandes inversiones icónicas con un impacto significativo en el sector inmobiliario.
3. La cultura como *pretexto*, en la que la valoración de los procesos económicos o políticos se basa en la reputación y legitimación de las actividades culturales y creativas. Aquí, la dimensión simbólica existe en el campo de significados y comunicación.
4. La cultura como *recurso*, cuando la dimensión cultural se convierte en insumo para diferentes procesos productivos.

Desde el punto de vista de la aplicación de las políticas públicas, cabría entender que estos distintos enfoques dan como resultado una batería diversa de orientaciones de las políticas encargadas de gestionar la dimensión de las políticas.

El enfoque de la *cultura como sujeto*, puede dar lugar a dos tipos de políticas:

1. *Políticas culturales*. La cultura se concibe como derecho de ciudadanía y parte integrante de los derechos humanos, y requiere mecanismos de políticas urbanas para satisfacer y garantizar dichos derechos (que responden a la necesidad inherentemente humana de participar, expresarse, comunicarse, compartir, sentir). Todos los niveles de gobierno están obligados a proveer los medios para materializar dichos derechos.
2. *Políticas de desarrollo y políticas industriales de base creativa*. Las actividades culturales y creativas se manifiestan como un sector económico de elevada productividad, que se *distritualiza* o *clusteriza* con especial facilidad en los entornos urbanos y se adapta con cierta facilidad a los atributos de las ciudades. Son políticas que promueven la especialización cultural y creativa de las ciudades ante el declive, en los años 70 y 80 del pasado siglo, de las actividades manufactureras e industriales. En esta categoría se sitúa el concepto de *ciudad creativa* y sus derivaciones (Cooke & Lazzarretti, 2008; Scott, 2006). También cabría incluir aquí los trabajos iniciales de Jane Jacobs (1986) y especialmente de Richard Florida (2002)<sup>80</sup> que, en sus aproximaciones iniciales a la cultura, insisten en la capacidad de las ciudades para conformar «estilos de vida» con capacidad de atraer al capital humano (la clase creativa) que finalmente posibilita el crecimiento urbano y condicionan los procesos de localización económica. El cambio técnico y su incidencia en el proceso económico han sido algunos de los motores desencadenantes de nuevos desarrollos urbanos, y el conocimiento se manifiesta como un importante factor productivo.

La perspectiva de la *cultura como contexto* promueve políticas de regeneración urbana. La cultura se concibe como argumento narrativo que justifica la redefinición, regeneración y renovación multidimensional de las ciudades, bien sea a partir de la construcción de equipamientos culturales icónicos o de celebración de megaeventos culturales que establecen el ritmo, la forma y el modelo de transformación urbana, o en su dimensión arquitectónica, urbanística, económica o social<sup>81</sup>.

---

<sup>80</sup> En su defensa de la necesidad de ciudades atractivas en la *era de la creatividad*, Florida frecuentemente se refiere a la ya citada periodista, teórica del urbanismo y activista político-social estadounidense Jane Jacobs como su fuente de inspiración. Sus dos libros más influyentes, *The Death and Life of Great American Cities* (Jacobs, 1961) y *The Economy of Cities* (Jacobs, 1969), fueron escritos en la década de los 60 del pasado siglo, en plena era industrial. En el primero de ellos, Jacobs ya desarrolla unos nuevos principios de planificación a favor de la diversidad urbana, la singularidad local y el compromiso comunitario. Para Jacobs, el urbanismo, como se ejerce en la mayor parte del mundo, es todo menos creativo: «*Just like all cities, creative cities are about people. This means that they cannot be planned from scratch. Creative places in the city are just like living beings: they are born, grow, decay and can rise again. In my view, the streets are vital organs of the creative city. After all, people meet in the streets and it is here that human contact, unexpected encounters and business life take place. This street ballet contributes to creativity and economic dynamics*» (Jacobs, 1961).

<sup>81</sup> A pesar de la proliferación de proyectos de regeneración urbana apoyados en la cultura y de la extensión de los impactos esperados (a los resultados de naturaleza económica se añade ahora otros relacionados con la calidad de vida), Graeme Evans

La visión de la *cultura como pretexto* promueve políticas de comunicación y propaganda. La cultura se concibe como ritual ornamental legitimado de la manifestación de los poderes (económicos, políticos, religiosos) que se manifiesta de manera diferenciada en los espacios urbanos como escenarios fastuosos.

Por último, el enfoque de la *cultura como recurso* puede igualmente promover diferentes tipos de políticas:

1. *Políticas turísticas*. La cultura concebida como variable *stock*, acumulado en el patrimonio construido o capital simbólico (discurso histórico, paisajes, narraciones, manifestaciones populares), que se puede utilizar como *input* en la función de producción urbana, especialmente en relación con el mercado de flujos turísticos.
2. *Políticas de construcción de comunidad*. El mismo tipo de recursos movilizados para generar flujos turísticos pueden activarse como factor de legitimación interna a partir del refuerzo de la cohesión social, el sentido de pertenencia y la identidad (Rausell Köster *et al.*, 2007). En este mismo sentido, subrayando la dimensión comunitaria de la acción cultural (además de la estética y la ética), Bob Catterall escribe:

*Culture (...) can make communities. It can be a critical focus for effective and sustainable urban regeneration. The task is to develop an understanding (including methods of study) of the ways —cultural and ethical— in which even the ‘worst estates’ can take part in and help shape the relics of their city (and society) as well as their locality. This is a massive challenge to academics, professionals, business, and to local and ultimately national government and—of course—citizens. But nothing less can work (Catterall, 1998).*

3. *City marketing (branding territorial)*. La cultura se concibe como marca diferenciadora del espacio urbano y, como las marcas, de manera simplificada, sintetiza o condensa significados de realidades complejas como las ciudades. Es el caso del recurso cultural como elemento central del *place marketing* o el *branding territorial* que determina la jerarquía urbana mundial (Jensen, 2005).
4. *Políticas de innovación*. El ecosistema cultural se concibe como trama básica del tejido del sistema de innovación que afecta no solo a la innovación en términos de creatividad artística, sino también, como ya hemos tenido ocasión de examinar, a lo relacionado tanto con la innovación social y política como con la innovación tecnológica y científica (Potts, 2011).

La cultura, por tanto, en un entorno competitivo postfordista, se convierte en un ingrediente necesario y de amplio espectro para las ciudades, donde no solo han de ejercer de líderes espaciales de sus *hinterlands* sino que han de competir por nuevos ciudadanos y ciudadanas, nuevos valores añadidos, fondos públicos, inversiones de capital en permanente movimiento, infraestructuras de conexión física o simbólica y eventos que singularicen y focalicen la atención del mundo durante un periodo concreto. Esta atención tiene su reflejo en la literatura especializada. En su influyente ensayo *The Creative City*, Charles Landry y Franco Bianchini escriben:

*Today, many of the world’s cities face tough periods of transition. Old industries are disappearing, as value-added is created less through what we manufacture and more through the application of new knowledge to products, processes and services (...) In the inter-urban competition game, being a base for knowledge intensive firms and institutions, such as universities, research centres or the cultural industries, has acquired a new strategic importance. Future competition between nations, cities and enterprises looks set to be based less on natural resources, location or past reputation and more on the ability to develop attractive images and symbols and project these effectively (Landry & Bianchini, 1995).*

---

sostiene que las evidencias sobre la contribución de este tipo de programas a los objetivos de regeneración son limitadas y problemáticas (Evans, 2005).

Por su parte, Graeme Evans en el igualmente exitoso *Cultural Planning: An Urban Renaissance?*, afirma:

*The places where collective and public cultural activity occurs have an important and lasting influence —aesthetic, social, economic and symbolic— on the form and function of towns and cities (...). Whilst the ‘cities of culture’ in the past have been associated with the centres of empires, city-states, trading and industrial towns and cities, the urban renaissance which incorporates culture as a consumption, production and image strategy is evident now in towns and city regions in developed, lesser developed, emerging and reconstructing states; in historic towns and new towns; and in cities seeking to sustain their future in the so called post industrial age (Evans, 2001).*

Las razones y los modelos de planificación cultural reflejan consecuentemente, por un lado, el lugar social de las artes y la cultura, y por otro, las aproximaciones al diseño y el planeamiento de los asentamientos humanos en el espacio urbano, y finalmente, el propio desarrollo de la sociedad urbana. Allen J. Scott lo expresa de este modo:

*Place and culture are persistently intertwined with one another, for any given place (...) is always a locus of dense human interrelationships (out of which culture in part grows), and culture is a phenomenon that tends to have intensely local characteristics thereby helping to differentiate places from one another (Scott, 2000).*

Finalmente, Iain Begg en el volumen colectivo *Urban Competitiveness: Policies for Dynamic Cities*, desde una visión que liga competitividad con cohesión, derechos e igualdad de oportunidades, sostiene que:

*In contrast to earlier epochs when land or minerals were the primary source of wealth, it is urban activities that are able to facilitate the achievement by producers of high and rising levels of productivity are national assets, while those that are beset problems of congestion, dysfunctional factor markets or social unrest risk can have detrimental effect on the national economy. There are, consequently, compelling reasons for investigating the competitive position of cities and for trying to understand how the competitiveness or performance of cities can be enhanced (Begg, 2002).*

La gobernanza de las ciudades deviene, por tanto, en un complejo ejercicio que trata de fijar en un mundo móvil y acelerado todas las dimensiones que tienen que ver con la circulación de relaciones que se establecen entre la ciudadanía representada y participante, la ciudad como espacio de producción y generación de valor añadido, y la ciudad como vórtice de consumo y atracción de flujos. Y todo ello en un marco donde todos los demás centros urbanos se mueven también en búsquedas de nuevas especializaciones competitivas<sup>82</sup>. Por su parte, Begg subraya que las ciudades forman parte de un sistema urbano en el que la especialización se torna inevitable:

*Specialisation is inevitable, but in the era of globalisation, will require fresh thought on the assets (and liabilities) of different cities. Making effective use of urban assets requires that the differences as well as the complementarities of cities in the urban system be recognised and that there are gains to be achieved from exploiting the characteristics that distinguish cities and give them their identity (Begg, 1999).*

Estas estrategias no son meramente económicas, sino que tienen que ver con la manipulación de la dimensión simbólica y la construcción de identidades (Yeoh, 2005).

De lo anterior cabe concluir que el discurso sobre el imaginario urbano, entendido este como un conjunto de representaciones coherentes, basado en la historia y que viene delineado por la

---

<sup>82</sup> Un asunto esencial implícito en las metodologías desarrolladas por Kresl (2007) y por Deas y Giordano (2002) es la necesidad de entender qué es lo distintivo de una ciudad determinada para poder diseñar propuestas políticas razonables y plausibles.

En el caso de Kresl, este establece tres rasgos de lo que denomina *planificación económica estratégica* (SEP, en sus siglas en inglés): 1) debe acometerse sin prefijar de antemano el *objetivo-fin*; 2) debe realizarse con un nivel de participación democrática amplia y suficiente para garantizar que el objetivo sea alcanzable, deseable y asumible por la población residente; 3) debe diseñarse con un conocimiento pleno de los recursos y los planes de todas las importantes ciudades competidoras. Kresl (2007) establece una distinción clara entre estrategias para *mantenerse al día (keeping up)* y estrategias para *avanzar (moving ahead)*: «There is a clear difference between implementing policies or infrastructure projects that just keep a city on a par with its competitors and those that enhance the city's position in relation to those other cities. Congress centres, sport facilities, airports and the like are examples of this. Keeping up and moving ahead are two different things and city leaders must be aware of what their initiatives are accomplishing».

arquitectura, el diseño urbano, el arte producido por sus habitantes y las imágenes y los discursos de la ciudad y sobre la ciudad que se han visto u oído en películas, revistas, televisión u otras formas de comunicación, se transforma en un elemento central<sup>83</sup>. En relación con esto, Miriam Greenberg escribe:

*As a variety of urban and cultural theorists have shown, the space of the city is produced not only materially and geographically but also in the social imagination and through changing models of cultural representation. Alongside and in dialectical relation with the real built city exists what may be called the urban imaginery (Greenberg, 2000).*

Greenberg complementa esta afirmación con este significativo añadido:

*Yet, although diverse urban imaginaries may coexist and compete, they do not do so on an even playing field. Distinct groups with varying degrees of power have different resources available to them with which to represent and promote a single version of the urban imaginary that serves their interests. With the dual rise of the capitalist metropolis and modern technologies of mass media, differentials in representational and promotional power have widened<sup>84</sup>.*

Por su parte, el análisis discursivo sobre las imágenes culturales, las prácticas sociales y el espacio social, propuesto por Zukin *et al.* (1998) añade una nueva capa de crítica social a las explicaciones habituales sobre el crecimiento y declive urbano. En lugar de centrarse bien sea en los factores *objetivos* o en los *subjetivos*, el análisis discursivo asume la necesidad de coherencia entre el alineamiento social y espacial que se deriva de, y por medio de, los significados culturales conectados a lugares específicos y que tiene un efecto material en el crecimiento y el declive. Tanto la manipulación como la lenta acumulación de imágenes es importante, ya que se difunden a través de los *media* y son interpretadas por los hombres y las mujeres corrientes<sup>85</sup>. En opinión de Zukin *et al.*, esta aproximación analítica deberá ir acompañada de nuevos métodos de investigación:

83 Para James Donald la imagen de la ciudad es el resultado de una combinación personal de información sobre la materialidad urbana y los propios afectos de la experiencia de la ciudad. Esta combinación inequívocamente urbana está mediatizada por un conjunto poderoso de asociaciones políticas, sociológicas y culturales. Son estas connotaciones las que se condensan en el espacio simbólico *ciudad*: «*You know what I mean about being in the city, not only because your lungs and ears have been assaulted like mine, but because you too operate with the city as a category of thought and experience*» (Donald, 1997).

84 Respecto a la desigualdad con la que los distintos grupos sociales afrontan la producción de la imagen de la ciudad de acuerdo con los imperativos socioeconómicos que rigen el proceso para la conversión en una ciudad global, André Jansson (2003) escribe: «*Current efforts put into urban image-making and branding are both self-generating and somehow peculiar. Since every new market-message is contested by the pluralism of urban social life (...) there can never be a final, intersubjectively shared city image. Rather, (...) the more contradiction and negotiation there are, the more resources may be put into image-making. And, the more effort that is put into the diffusion of a dominant image, the more image-creation must actually overlook the authentic complexities of social life*».

85 Sobre la función del imaginario en la ciudad contemporánea («una agregación social gigante imposible de definir»), Alev Çinar y Thomas Bender defienden que, dada la inadecuación de los marcadores convencionales de la ciudad, el foco, en lugar de ocuparse de la materialidad de la ciudad, debe situarse en la ciudad como un campo de experiencia y en el modo en que el espacio social y físico es imaginado y, por ende, transformado en cultura urbana: «*(...) amid such ambiguity and indistinctness, the city is nevertheless imagined as at once indefinite and a singular space and on how this space is shared by a population with various cultural commitments and translocal attachments and yet understood as a distinct entity*» (Çinar & Bender, 2007).

Para Kevin Lynch (1960), en una ciudad dada, existe un conjunto correspondiente de imágenes mentales en las mentes de las personas que la experimentan. En su opinión, las y los habitantes y usuarios de las ciudades se orientan construyendo una ciudad imaginada —un mapa cognitivo, que se desvía de modo significativo del mapa del cartógrafo (más sólido, más acotado). Refiriéndose a su contrario, la desorientación (una experiencia rara para la mayoría de las personas en la ciudad moderna) escribe: «*But let the mishap of desorientation once occur, and the sense of anxiety and even terror that accompanies it reveals to us how closely it is linked to our sense of balance and well-being*» (Lynch, 1960). Esta idea es compartida por Jane Jacobs (1961) cuando sentencia: «*The bedrock attribute of a successful city is that a person must feel personally safe and secure on the street among all those strangers*». Percepción y experiencia, por lo tanto, se unen para formar un mapa cognitivo que dota de sentido y orientación en la ciudad. Lo que Lynch denomina *imagen de la ciudad* es un conjunto de signos y objetos que invitan o permiten un sentido de asociación, y que conllevan un limitado pero muy real sentido de la ciudad. No todas las personas poseen las mismas imágenes mentales, pero existen algunas compartidas —puede ser un parque o un monumento, incluso podría ser una institución cultural que provee un foco de atención o sentido—. La legibilidad de la ciudad es imprescindible para la navegación de sus habitantes, aunque remite a cuestiones que van más allá del movimiento: la pertenencia, la inclusión y la exclusión. La legibilidad de la ciudad contribuye al empoderamiento de los habitantes de la ciudad, pero no está exenta de riesgos. Thomas Bender lo expresa así: «*Affiliation with the city is in part, a significant part, an act of imagination. If that affiliation cannot be imagined, the city becomes in a quite fundamental way inaccessible, and urban citizenship is diminished. If one cannot imagine one-self into the city, make oneself at home in the city, one may be in it but not of it —marginalized (...) [T]he city has as much responsibility to make itself legible to its citizens as the citizen has to imaginatively project herself or himself into the city. Making the city legible can, however, point in less democratic directions. In some hands (...) the quest for legibility and perceptual control invites the possibility of social control*» (Bender, 2007).

*Like 'landscape', the 'urban imaginary' suggests a range of new research methods for a 'new, new urban sociology' that joins political economy and cultural analysis. It does so by assuming a coherence between material and symbolic landscapes that is communicated through the cultural meanings of specific places and has a continuing effect on both spaces and social practices. This approach requires multidisciplinary empirical research on land use, housing patterns, architectural forms, and visual media. It also demands that we regard images of cities not only as the manipulated products of growth elites, or as simulacra, but also as implicit texts about terrains of inequality (Zukin et al., 1998).*

De la misma manera en que las narrativas hegemónicas subyacentes a los discursos urbanos (y megaproyectos) dominantes se legitiman por apropiación de la esfera cultural, también pueden ser contestadas (Yeoh, 2005). Jansson lo expresa de este modo:

*The creation of the city image is not only a matter of cultural policy. What the city actually becomes, and how different groups experience it, depend on the activities of social actors as well as systemic forces (...) challenging such points of view (Jansson, 2003).*

Por su parte, Michael Silk, defiende que el *branding* y la construcción de la imagen de la ciudad (*imagineering*), a menudo intenta ocultar las polarizaciones sociales, étnicas, de clase y de género movilizándolo «*every aesthetic power of illusion and image*» (Silk, 2002). Refiriéndose a los efectos mixtificadores de no pocas operaciones urbanas que buscan su legitimación en la movilización o gestión de los recursos simbólicos del territorio, Cucó i Giner escribe:

La competición [entre ciudades] se establece en todos los campos y muy en especial en la nueva economía de la cultura y el ocio, que conduce a remodelar la imagen de las ciudades, incitándolas a un acelerado proceso de espectacularización que enmascara una precarización y una exclusión social crecientes (Cucó i Giner, 2013).

Por lo comentado hasta aquí, y en el contexto de la competitividad urbana en la era de la globalización, la imagen de la ciudad resulta tan (o más) importante que sus propiedades físicas. Jensen (2005), que contempla el *city branding*<sup>86</sup> como una dimensión de la agenda de desarrollo regional, considera cuatro dimensiones ineludibles en la carrera hacia la competitividad urbana: la ciudad del conocimiento y la formación; la ciudad emprendedora; la ciudad del ocio y la calidad de vida; y la ciudad culta y creativa.

David Harvey adopta una posición más crítica respecto a los efectos políticos de la construcción social del imaginario urbano en un contexto de espectacularización de la ciudad y de acusada competencia interurbana:

*The production of an urban image of this sort also has internal political consequences. It helps counteract the sense of alienation and anomie that Simmel long ago identified as such a problematic feature of modern-day city*

---

86 Jensen, ante la sobresimplificación de las estrategias de *city marketing*, argumenta que no existe una relación mecánica entre las *marcas luminosas* y las realidades vividas de la vida cotidiana: «*However, having said that it is important to take notice of the fact that urban dwellers in fact 'live out' the various representations and images of their cities. Not in a simple deduced manner, but in a complex expression of the importance of circulating ideas and brands to everyday life understandings*» (Jensen, 2005). Jensen refuerza esta idea refiriéndose a la contribución (positiva o negativa) de los habitantes de las ciudades a *la estructura de sentimiento* local y regional. La noción de estructura de sentimiento (*structure of feeling*) está tomada de Raymond Williams que lo define del siguiente modo: «*The term is difficult, but 'feeling' is chosen to emphasize a distinction from more formal concepts of 'world view' or 'ideology'. It is not only that we must go beyond formally held and systematic beliefs, though of course we have always to include them. It is that we are concerned with meanings and values as they are actively lived and felt, and the relations between these and formal or systematic beliefs are in practice variable (...) We are talking about characteristic elements of impulse, restraint, and tone; specifically affective elements of consciousness and relationships: not feeling against thought, but thought as felt and feeling as thought: practical consciousness of a present kind, in a living and interrelating continuity. We are then defining these elements as a 'structure': as a set, with specific, internal relations, at once interlocking and in tension*» (Williams, 1977). La idea de *estructura de sentimiento* obviamente se encuentra muy cercana a la de cultura. Una estructura así definida está claramente concebida como anterior a lo político e ideológico y menos susceptible a las transformaciones que estos experimentan.

Vistas así las cosas, Jensen aboga por sacar el *branding* urbano de las sedes de las empresas e introducirlo en el espacio público local y regional: «*We need to think in terms of public participation, voice, tolerance of difference as the new rationale and value base for branding as regional growth agenda. We need to build socially inclusive processes of re-imagining the city. It is in this field of tension between the 'official culture' and the 'other' urban cultures that there is a scope for new types of intervention*» (Jensen, 2005).

*life. It particularly does so when an urban terrain is opened for display, fashion and the presentation of self in a surrounding of spectacle and play. If everyone, from punks to rap artists to 'yuppies' and the haute bourgeoisie can participate in the production of an urban image through their production of social space, then all can at least feel some sense of belonging to that space. The orchestrated production of an urban image can, if successful, also help create a sense of social solidarity, civic pride and loyalty to place and even allow the urban image to provide mental refuge in a world that capital treats as more and more place-less. Urban entrepreneurialism (as opposed to the much more faceless bureaucratic managerialism) here meshes with a search for local identity and, as such, opens up a range of mechanisms for social control (Harvey, 1989).*

Finalmente, haremos una mención a la lectura de las diversas (y opuestas) metáforas de la ciudad que realiza David Harvey en su libro *Spaces of Hope*. Harvey que inscribe la imagen de la ciudad contemporánea en una larga tradición que entretiene la ciudad con proyectos utópicos (Moro, Platón, Homero) y distópicos (Babilonia, Sodoma y Gomorra, Huxley), sostiene que la asociación de vida urbana con la libertad personal (libertad para explorar, para inventar, para crear, para definir nuevas formas y estilos de vida) no debe ocultar que la ciudad es también el lugar de la ansiedad y de la anomía:

*It is the place of the anonymous alien, the underclass (or, as our predecessors preferred it, 'the dangerous classes'), the site of an incomprehensible 'otherness' (immigrants, gays, the mentally disturbed, the culturally different, the racially marked), the terrain of pollution (moral as well as physical) and of terrible corruptions, the place of the damned that needs to be enclosed and controlled, making 'city' and 'citizen' as politically opposed in the public imagination as they are etymologically linked (Harvey, 2000).*

La racionalidad de las políticas culturales urbanas encaja con estos nuevos requerimientos a las ciudades. Rausell Köster *et al.* (2007) se refieren a cuatro dimensiones de las políticas culturales urbanas.

1. La primera conecta con los primeros desarrollos de la cultura, es decir, aquello que cultiva el espíritu y que permite el progreso y la realización plena del individuo como ser humano. La cultura, por tanto, es el medio para el autoconocimiento, la expresividad, la comunicación y la profundización del conocimiento a través de las distintas artes y expresiones creativas. Esta dimensión, en consecuencia, legitima la intervención pública en la cultura en la exposición cultural de la ciudadanía (como agentes activos, consumidores o prosumidores).
2. Una segunda dimensión se refiere a la función de la cultura como *cemento social* que contribuye a la cohesión social y la construcción de comunidad. En este caso, la cultura es entendida como el conjunto de significados, prácticas y expresiones compartidas de un colectivo social. Propiedades sociales como identidad, inclusión, cohesión, diversidad y participación se encuentran vinculados a la función de cohesión social de la cultura. Al atributo *diversidad* lo pone en valor la conformación de ciudades multiculturales y parte de la idea de que todas las formas de expresión cultural deben ser consideradas equiparables, de manera que los diferentes grupos sociales mejoren sus oportunidades si tienen ocasión de reafirmar sus propias prácticas y experiencias culturales dentro de marcos institucionales provistos por las ciudades. Por otro lado, la diversidad (multiculturalidad) otorga valor añadido al espacio urbano que deviene, de este modo, en espacio tolerante, con capacidad de adaptarse y promover la innovación social.
3. La tercera dimensión de las responsabilidades públicas culturales es la relacionada con el ocio, la diversión y el entretenimiento. Si inicialmente este objeto de las políticas públicas era difuso, en la práctica se ha convertido en un objetivo explícito en el marco del capitalismo cultural (Rifkin, 2000a). La dimensión lúdica aparece con claridad en los centros culturales (museos, bibliotecas, auditorios) y está vinculada a las demandas de nuevos tipos de públicos.
4. El cuarto y último de las dimensiones tiene que ver con el impacto económico de la cultura. Como ya hemos tratado *in extenso*, la cultura, como sector económico, tiene una serie de ventajas que lo hace especialmente atractivo para orientar la especialización productiva de las ciudades:

se trata de una industria emergente con demandas que crecen, en términos generales, a tasas superiores a la media del resto de los sectores productivos; es intensiva en trabajo y, en general, poco depredadora de los recursos naturales<sup>87</sup>.

Reestructurando los conceptos de otra manera, se puede afirmar que la dimensión cultural, entendida de manera integral y transversal tiene que ver con tres vectores esenciales de la *ciudad global*: a) el primero relacionado con la competitividad económica (cada vez más ligada a la conectividad, la innovación, la investigación, la calidad del capital humano, la creatividad y la difusión de conocimiento, así como sus fórmulas de permeabilización social mediante la penetración de las nuevas tecnologías); b) un segundo vector relacionado con la marca cultural de la ciudad (en sentido restringido que se refiere a la oferta de equipamientos y eventos, los modos de vida, la arquitectura, la calidad de los entornos urbanos, el diseño); c) y un tercer vector relacionado con los modos de articulación social entre las redes de agentes que definen la ciudad (su modelo de gobernanza, las estrategias de planificación urbana y las formas —individuales y colectivas— de ejercicio de la ciudadanía) (Sorribes, 2012).

La incorporación de la dimensión cultural al ámbito de la planificación urbana conlleva la necesidad de un marco político capaz de responder a los retos estratégicos a los que se enfrentan los *policymakers* responsables de diseñar e implementar políticas culturales en los entornos urbanos contemporáneos (Ramos Murphy, 2019c). La planificación cultural, como se ha argumentado, es un concepto multidimensional y complejo que describe modelos efectivos de intervención sobre la configuración del espacio simbólico<sup>88</sup> (Evans, 2001).

Franco Bianchini, por su parte, aludiendo a la diversidad de políticas culturales en Europa occidental, menciona una serie de factores que condicionan las intervenciones de los gobiernos en el campo de la cultura y cuya importancia varía en función de los contextos nacionales. Según Bianchini, estas variables incluyen:

*(...) national attitudes to culture and cultural policy, to the ideologies of political parties in power locally and nationally; levels of local autonomy; the commitment of the 'investor class' to provincial cities; the configuration of the geography of national cultural economies; the size and nature of the local market for cultural activities; and the influence of external models of policy making* (Bianchini, 1993a).

La planificación cultural, sin embargo, no es una intervención sectorial, sino que supone una aproximación integral al concepto de vida ciudadana con el objetivo final de mejorar la calidad de vida de los y las ciudadanas, ya sea en su dimensión simbólica y de desarrollo integral de sus capacidades emotivas y expresivas como en la vertiente más material. Como señalan Worpole y Greenhalgh:

Cualquier forma de planificación urbana es hoy, por definición, una forma de planificación cultural en un sentido amplio, ya que no podemos dejar de tener en cuenta las identidades lingüísticas o religiosas, sus instituciones culturales y los estilos de vida, así como las formas de comportamiento, las aspiraciones de las comunidades y la contribución que estas hacen al tapiz urbano (Worpole & Greenhalgh, 1999).

La planificación, como proceso, constituye un indicador relevante sobre la maduración de la percepción estratégica de las intervenciones en cultura. Supone profundizar en la racionalidad instrumental de la acción pública en el marco de un esquema fines-medios y, en consecuencia, implica tener cierta claridad conceptual sobre las relaciones causa-efecto que se manifiestan en un sistema cultural. Además, la planificación cultural implica vislumbrar unos posibles escenarios que dibujan la frontera de anhelos colectivos que una comunidad confía a la cultura (Rausell Köster *et al.*, 2007).

<sup>87</sup> Además de estos méritos, algunos estudios añaden que, en el sector de la cultura, las personas empleadas muestran unos niveles de satisfacción percibida muy superiores a otros sectores productivos (Towse, 2001).

<sup>88</sup> Zukin, que somete a discusión el uso de las estrategias culturales, particularmente los esfuerzos de los intereses de élites en su intento de reducir la diversidad y la ansiedad de la cultura urbana moderna a un todo único y legible (descodificable), afirma: «*Rightly or wrongly, cultural strategies have become keys to cities' survival (...) how these cultural strategies are defined and how social critics, observers, and participants see them, requires explicit discussion*» (Zukin, 1995). Se trata, para Zukin, de analizar críticamente la función de las políticas culturales como estrategias de reafirmación del orden frente a la diversidad.

Lia Ghilardi (2001) lo expresa de este modo: «(...) *it is important to clarify that cultural planning is not the 'planning of culture', but a cultural (anthropological) approach to urban planning and policy*». Asimismo, Bianchini y Greed (1999) abundan en esta idea cuando escriben: «(...) *a cultural planning approach, intended not as 'the planning of culture' —a dangerous and probably imposible undertaking— but as a type of planning that was sensitive to local cultural specificities*». En su opinión, a diferencia del enfoque sectorializado de las políticas culturales tradicionales, el reto de la planificación cultural es ver cómo puede el amplio espectro de recursos culturales contribuir al desarrollo local (sea esta una vecindad, una ciudad o una región). Colin Mercer (2006a), por su parte, propone entender la planificación cultural «*as the strategic and integral planning and use of cultural resources in urban and community development*».

Desde esta perspectiva, la política cultural podría definirse como un proceso deliberado de intervención que trata de afectar a las relaciones existentes entre la actividad creativa del individuo, la configuración de las industrias culturales, la gestión y la definición de los recursos culturales de un ámbito urbano, así como las prácticas culturales de sus ciudadanas y ciudadanos<sup>89</sup>. Se define así un marco de actuación de la política cultural que pretende intervenir en las relaciones de los individuos con las siguientes esferas sociales: a) los procesos creativos y de expresión y comunicación artística; b) las relaciones de los individuos con aquella parte del mercado que ofrece bienes y servicios culturales, así como las estructuras económicas que producen esos bienes y servicios; y c) las relaciones de las comunidades con el conjunto de discursos y significados que articulan el universo simbólico, es decir, sus recursos culturales.

En definitiva y como se ha podido constatar, el examen de las relaciones entre ciudad y cultura revela múltiples líneas de intersección entre las políticas culturales y urbanas, de tal modo, que unas y otras deben pensarse de manera estrechamente vinculadas. Al poner el foco en esta confluencia, las interacciones entre cultura y ciudad logran resituarse a través de una doble mirada: pensando las ciudades desde lo cultural y diseñando nuevas maneras de intervención pública cultural desde lo urbano. En un escenario de agotamiento del modelo de política cultural dominante, una comprensión densa de la ciudad aporta elementos decisivos para la reformulación de las políticas culturales públicas en términos de eficacia, eficiencia y equidad.

En la medida en que el marco local se afirma como el escenario más relevante para la implementación de la política cultural y es, además, el ámbito significativamente más próximo a las necesidades y demandas de la ciudadanía, en términos de eficacia de los niveles de gobierno, resulta el espacio idóneo de toma de decisiones colectivas, tanto para garantizar derechos como para resolver conflictos y demandas culturales.

En este contexto, la planificación cultural —un indicador relevante sobre la maduración de la percepción estratégica de las intervenciones públicas en cultura— aporta, a diferencia del enfoque sectorializado de las políticas culturales convencionales, una perspectiva de planificación integral y estratégica de los recursos culturales para el desarrollo urbano y comunitario.

Planteadas así la cuestión, la movilización de los recursos culturales pasa a ocupar una posición de mayor centralidad en los procesos de activación del desarrollo urbano, por la que se establecen relaciones bidireccionales entre dichos recursos y los diferentes tipos de políticas públicas en un proceso dinámico y colectivo en el que la ciudad física y la ciudad simbólica se construyen mutuamente.

89 La Unesco, en el informe *Cultural Policy. A Preliminary Study*, define la política cultural a partir de las siguientes consideraciones: «a) *that 'cultural policy' should be taken to mean the sum total of the conscious and deliberate usages, action or lack of action in a society, aimed at meeting certain cultural needs through the optimum utilization of all the physical and human resources available to that society at a given time; b) that certain criteria for cultural development should be defined, and that culture should be linked to the fulfilment of personality and to economic and social development*» (Unesco, 1969). Rausell Köster *et al.* (2007) cuestionan esta definición por su escasa *proactividad* en el sentido que se plantea como respuesta a la satisfacción de ciertas *necesidades culturales*, un planteamiento restrictivo que no tiene en cuenta al conjunto de la frontera de posibilidades de desarrollo de un territorio a la que puede afectar una política cultural determinada: «(...) en sentido amplio la política cultural sería toda aquella acción de agentes públicos o privados que tuviera incidencia sobre el universo de significados compartidos por los habitantes de un determinado espacio geográfico y aquí cabría incorporar no solo a la política cultural en sentido estricto, sino también a la política educativa que conforma los relatos sobre la historia, el sentido y los atributos de una comunidad, la política lingüística en aquellas comunidades con más de una lengua, la política de información y comunicación que tiene que ver con los mecanismos de transmisión de los relatos y finalmente todo otro conjunto de políticas sectoriales como son la política turística, las políticas industriales orientadas a los sectores culturales (industria editorial, audiovisual y fonográfica) o las nuevas políticas de la sociedad de la información relacionadas con la gestión de las tecnologías de la comunicación y la información así como las políticas sobre gestión de la propiedad intelectual».

Finalmente, las políticas de transformación cultural y urbanas están llamadas a situar en un lugar preeminente el impacto sobre el *stock* de capital social y humano de la comunidad. La capacitación cultural de la población y la participación activa de la ciudadanía en la vida cultural de la ciudad y en la construcción colectiva de sentido son los elementos clave para explicar la función de la cultura en las estrategias de desarrollo urbano.

### 3. Principios para reformular el modelo de política cultural

A partir del bagaje adquirido en el recorrido del capítulo 2, nuestro propósito en este es construir el marco conceptual, desde una perspectiva disciplinar ciertamente ecléctica e instrumental, para poner en cuestión una aproximación tradicional a la política cultural y que se nutre de las aportaciones principales que se han recorrido en el anterior capítulo.

El objetivo será proponer un nuevo esquema de interpretación de dichas políticas culturales que ubica una diferente incardinación de los espacios culturales, como herramientas principales de intervención, superando algunas de las limitaciones que señalaremos en este capítulo.

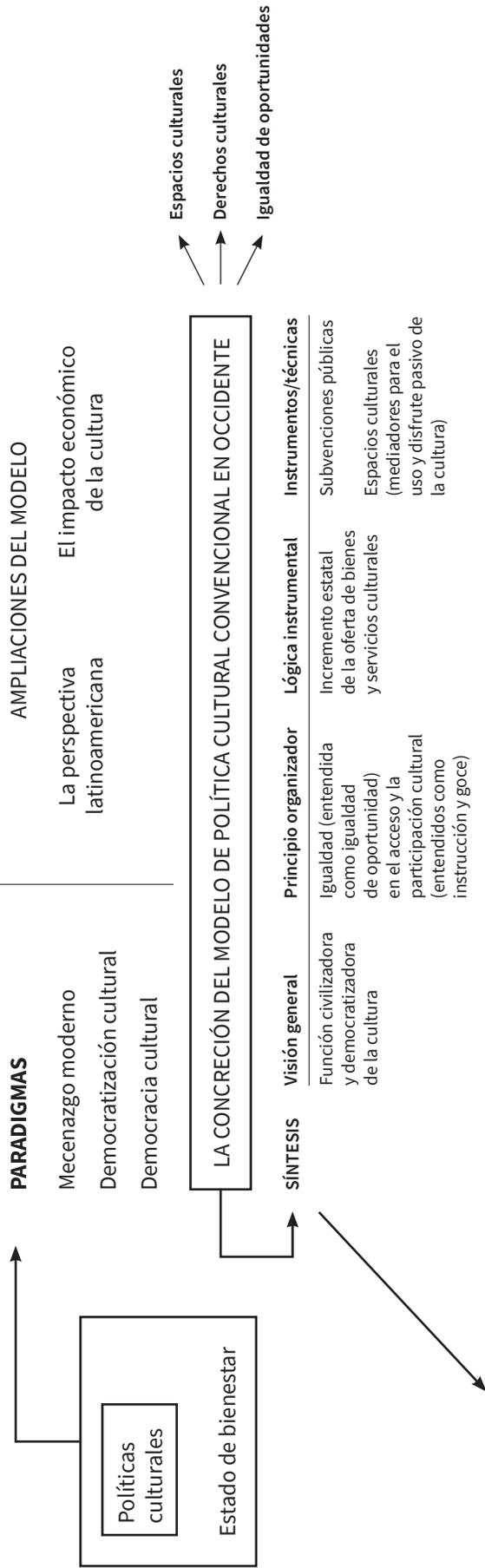
En el esquema de la página siguiente se puede observar la secuencia lógica del presente capítulo. En el primer punto se pretende fijar las características del modelo de política cultural incardinados en la formulación genérica del Estado de bienestar y que se desarrolla a través de tres paradigmas como son el *mecenazgo moderno*, la *democratización cultural* y la *democracia cultural*. Estos tres elementos vertebradores centrales se amplían ligeramente si, por una parte, ensanchamos la mirada hacia el modelo latinoamericano que incorpora algunas diferencias de matices y si, por otra, incorporamos un argumento reciente como es el del impacto económico de la cultura.

#### 3.1. EL MODELO DE LA POLÍTICA CULTURAL COMO PARTE DEL ESTADO DEL BIENESTAR Y BASADO EN LA DEMOCRATIZACIÓN CULTURAL

Sesenta años después de que André Malraux accediera al Ministerio de Asuntos Culturales en Francia y dispusiera las *maisons de la culture* como paradigma instrumental de la democratización de las prácticas y el consumo cultural de una parte de la ciudadanía que había estado excluida hasta ese momento, realizamos un análisis crítico de los principales fundamentos que validan este modelo de política cultural. La *nueva política cultural* que inaugura la V República, que no podía identificarse ni con las tendencias previas de políticas para las artes o el patrimonio ni con la política educativa ni con la política informativa o del ocio, no emerge *ex nihilo*. Malraux, que era un afamado novelista e intelectual, había estado involucrado ya en tiempos del Frente Popular de 1936 en la Asociación de Casas de Cultura y Centros Culturales anticipando así lo que se convertiría en el buque insignia de su política cultural (Ahearne, 2002). Por otro lado, los antecedentes de las *maisons de la culture* (casas de cultura) se encuentran en los equipamientos del mismo nombre inaugurados por el Gobierno soviético apenas triunfante la Revolución de 1917 (Lebovics, 1999).

El modelo de Malraux, que pivota alrededor de los espacios culturales para conseguir la democratización cultural, tuvo una enorme influencia en los modelos de políticas culturales de la Europa continental. Incluso en pleno régimen franquista y durante el periodo en el que ocupó las responsabilidades culturales el ministro Ruiz Jiménez, se puso en marcha un programa pionero de construcción de casas de la cultura que sin duda se hallaba vinculado al prestigioso impacto provocado en Europa por la iniciativa culturalista abanderada por André Malraux, aunque en el caso español, a diferencia de lo sucedido en Francia en esa época, estas fueron concebidas más bien al modo de un modesto equipamiento que giraba en torno a una biblioteca. Este proyecto se mantuvo a lo largo de los siguientes años, pero nunca resultó excesivamente ambicioso dado que en el año 1975, año del fallecimiento del dictador, el número de casas construidas no superaba el número de sesenta en todo el territorio estatal (Fernández Prado, 1991; Bouzada Fernández, 2008).

La política cultural francesa no es continuación de una herencia secular ni tampoco el resultado de un proceso *racional* de decisión, sino, en palabras de Vincent Dubois (2016), un «producto no



**LOS LÍMITES DEL MODELO DE DEMOCRATIZACIÓN CULTURAL**

- Brecha cultural
- Límites del programa de la democracia cultural
- Efectos redistributivos
- El agotamiento del impacto económico
- Complejidad
- Las restricciones del partenariatado público/privado
- Política cultural y ciudades

**PRINCIPIOS PARA REFORMULAR EL MODELO DE POLÍTICA CULTURAL**

- DERECHOS CULTURALES COMO OBJETIVO INTRÍNSECO
  - LA CULTURA COMO ESTRATEGIA DE DESARROLLO
  - RACIONALIDAD INSTRUMENTAL, EVIDENCIA Y EVALUACIÓN
  - LA DIMENSIÓN LOCAL Y URBANA COMO ESPACIO CENTRAL
- UNA NUEVA FUNCIONALIDAD PARA LOS ESPACIOS CULTURALES**
- | Visión general   | Principio organizador | Lógica instrumental  | Instrumentos/técnicas   |
|--|-----------------------|--|---|
| La satisfacción de los derechos culturales de ciudadanía como condición de humanidad | Igualdad dignidad     | Activación de los recursos simbólicos del territorio para impulsar procesos de desarrollo humano | Planificación cultural<br>Capacitación cultural<br>Espacios culturales (contextos proveedores de funcionalidades para la ciudadanía cultural) |

necesario de la larga historia de relaciones entre cultura y Estado y de una corta historia en la que los acuerdos institucionales se establecen en medio de cambios políticos y culturales». Son varios los autores que consideran que la política cultural francesa nunca ha contado con la coherencia de un *modelo*, en el sentido de haber sido expresa y metódicamente diseñada como articulación de un conjunto de principios, objetivos, medios y modos de organización, con la excepción quizás, del periodo 1959-1963 de consolidación de la política de acción cultural en la que las *maisons de la culture* constituyen un símbolo y un instrumento<sup>90</sup> (Urfalino, 2004; Dubois, 2016).

A efectos de nuestra argumentación, proponemos comenzar retomando la definición en sentido amplio de *política cultural* realizada en el capítulo 2. De este modo, entendemos como política cultural todas aquellas intervenciones que sirven de base al Estado —implementadas por agentes públicos y/o privados— que deliberadamente tratan de afectar los significados simbólicos compartidos por los habitantes de un territorio (Mulcahy, 2006b; Peters, 2019; Rausell Köster *et al.*, 2007).

Si bien es cierto que toda política tiene como objetivo la consecución intencionada de determinados logros en un ámbito determinado<sup>91</sup>, también existen objetivos políticos y programáticos implícitos. En nuestro caso, son aquellas políticas que aun no llevando la etiqueta expresa de *culturales* prescriben y dan forma a comportamientos y atributos culturales en un territorio dado (Schuster, 2003; Ahearne, 2009).

La política cultural, por lo tanto, abarca un espectro más extenso de actividades que el que tradicionalmente se asigna a las administraciones culturales públicas. De este modo, la política cultural tiene implicaciones con la política educativa (que conforma los relatos sobre la historia), la política lingüística (en aquellas comunidades con más de una lengua), la política de información y comunicación, la política social, la política sanitaria, la política de innovación y todo otro conjunto de políticas sectoriales como son la política turística, las políticas industriales orientadas a los sectores culturales o las políticas de propiedad intelectual (Mulcahy, 2006a; Rausell Köster *et al.*, 2007).

Es evidente que el universo simbólico de una comunidad es el resultado de la interacción compleja de numerosas variables presentes en su devenir histórico y su proyección hacia el futuro, por lo que la racionalización del proceso de gestión de dicho conjunto de significados compartidos implica necesariamente una aproximación holística e integral, que dificulta notablemente su incorporación en un espacio de intervención pública cultural (Rausell Köster *et al.*, 2007). A pesar de la constatación de esta compleja realidad, nuestra aproximación, en aras de aportar herramientas metodológicas y operativas para el análisis de casos de esta investigación, va a considerar la política cultural en sentido estricto, y más aún, vamos a ceñirnos a las limitadas actividades que señala Bianchini (1996) como ámbitos sujetos a la planificación:

- El patrimonio histórico, artístico, arqueológico y antropológico.
- La imagen externa del territorio que se expresa a través de las canciones, los mitos, la gastronomía, las guías turísticas, los reportajes de las revistas, la radio, la televisión y las representaciones culturales.
- El repertorio de productos y capacidades productivas locales en el ámbito de la artesanía, la industria y los servicios.
- El ambiente físico que comprende el patrimonio arquitectónico, el paisaje y la topografía del territorio.
- La calidad de los espacios públicos.
- La diversidad de los negocios de la actividad recreativa, de ocio y cultura.
- Las tradiciones locales de vida asociativa y sociabilidad con eventos como las fiestas y celebraciones.
- Los *hobbies* y las prácticas de los residentes.
- Las culturas juveniles, de las minorías y de otras *comunidades de interés* presentes en el territorio.
- Las artes plásticas, los espectáculos y las industrias culturales.

90 Dubois (2016) describe el despliegue histórico de la acción cultural en Francia como la de un sistema «a veces titubeante y en parte imprevisible, en el sentido de un conjunto relativamente equilibrado de relaciones entre elementos interdependientes mutuamente reforzados».

91 Una política cultural, como cualquier otra política pública, debiera consistir en una acción de gobierno basada en el análisis de la realidad y en un programa que pretende obtener unos objetivos de cambio y mejora (Miller & Yúdice, 2004). En general, las políticas que no pueden concretar objetivos en indicadores más o menos cuantificables difícilmente pueden calificarse como buenas intervenciones (Antoine, 2008).

La gran expansión del Estado de bienestar en el mundo occidental durante las últimas cinco décadas ha supuesto la expansión de servicios hacia áreas nucleares de las políticas sociales como la seguridad social, la sanidad, la vivienda y la educación (pilares del bienestar social)<sup>92</sup>. Más recientemente, el apoyo público a la cultura también se ha incorporado a la gama de servicios esperados de los modernos Estados de bienestar<sup>93</sup> y se constituye como un ámbito específico de actividad de las políticas de bienestar y, como tal, sujeto a la lógica general del régimen de bienestar (Toepler & Zimmer, 2002). Ello ha llevado a su institucionalización, es decir, a la imposición de su necesidad social y de su legitimidad política y burocrática, hasta el punto de que la existencia de esa política resulta difícil de cuestionar (lo cual estaba lejos de lograrse a principios de los años 60) (Dubois, 2016).

A pesar de que la investigación internacional comparada sobre el Estado de bienestar ha producido una diversidad de tipologías para diferenciar las variaciones en relación con su configuración y extensión (Esping-Andersen & Korpi, 1984)<sup>94</sup>, las políticas culturales desplegadas a partir de los diferentes modelos de Estados de bienestar identificados presentan una serie de rasgos en común<sup>95</sup>.

Zimmer y Toepler (1996), siguiendo una estrategia similar a la empleada por Esping-Andersen y Korpi, para testar sus modelos ideales<sup>96</sup>, proponen seis criterios para comprobar si existe una correlación entre las políticas culturales de los países analizados en su investigación y la doctrina conservadora, liberal o socialdemócrata subyacente<sup>97</sup>:

1. Motivos y objetivos de las políticas culturales.
2. Modalidades de apoyo y diferenciación entre alta cultura y cultura popular.
3. Estructura de gobernanza y *mix* institucional de organizaciones culturales.
4. Extensión del apoyo público a las artes y la cultura.
5. Grado de ingresos privados generados por las organizaciones culturales.
6. Modelos de cooperación con el sector privado.

92 No se debe olvidar que el Estado de bienestar solo existe en una pequeña, aunque muy poderosa, parte del mundo. Más de las tres cuartas partes de este ni han conocido ni conocen el Estado de bienestar, es decir, les es absolutamente ajeno, salvo en que su propia miseria está en parte causada por la existencia de los Estados de bienestar en algunos países (Rodríguez Guerra, 2001).

93 El recorrido experimentado por las políticas culturales hasta su incorporación definitiva como parte integral del repertorio de servicios de los regímenes de bienestar, lo explica Langsted (1989) del siguiente modo: «*In many Western European countries, cultural policy became a comprehensive field of politics at the beginning of the 1960s, and discussions between the ministers of cultural affairs in Western Europe took place during the 1970s and 1980s, along with some degree of coordination. Cultural policy became an integral part of the welfare state. One of the causes of this development was the realization during the 1950s and 1960s that traditional cultural institutions were having difficulties with financial management. The new cultural policy began as an emergency life saving operation benefiting certain parts of the culture. Later, this policy became more comprehensive, eventually including the entire field of culture. Making cultural activities available to a wider section of the population was now perceived as a goal in the name of democracy. Cultural institutions were to be made more accessible, and the public was to be broadened.*».

94 Esping-Andersen y Korpi (1984) identifican tres modelos de Estado de bienestar: el *liberal* (según la doctrina liberal, las políticas de bienestar social deben ser limitadas en su alcance, selectivas y complementarias de la provisión privada; la justificación de la intervención pública la suministra la teoría de los bienes públicos y la noción de externalidades positivas); el *conservador* (fuertemente estatista, promueve un orden social armónico pero jerárquico, en el que las desigualdades sociales no se eliminan, sino que se mediatizan a través de la solidaridad social; el modelo conservador provee, por lo común, prestaciones generales pero diferenciadas en términos de estatus social o profesional); y el *socialdemócrata* (estatista como el conservador, el propósito de sus políticas sociales es la igualación de las diferencias de estatus e ingresos —a diferencia del modelo conservador—; el objetivo principal del modelo socialdemócrata es maximizar e institucionalizar los derechos sociales con la finalidad de garantizar la emancipación de todas las clases sociales de la dependencia del mercado).

95 En el caso de la investigación comparada de políticas culturales, estas han experimentado un importante impulso desde la década de los 80. En opinión de Gray, sus principales logros se cifran en que han logrado identificar distintos modos de análisis, primando determinados aspectos del proceso político sobre otros e investigando diferentes características de los factores implicados en el proceso (Gray, 1996). Aun así, es conveniente mantener cierta prudencia al generalizar, dada la diversidad de definiciones de cultura adoptadas por los gobiernos nacionales y de la diversidad de contextos ideológicos, niveles de financiación y centros de decisión, y la naturaleza de las relaciones entre los agentes públicos, privados y asociados (Bianchini, 1993b). Por otro lado, Schuster (1987) señala las limitaciones de muchos de estos estudios: su sujeción a las necesidades prefijadas de los agentes culturales (*art advocates*) que los promueven; la escasa comprensión de los contextos y proceso políticos de los países analizados; y la ausencia de interés político por los elementos originales de otros países, lo cual reduce la aplicabilidad de este tipo de investigaciones.

96 Ideales en el sentido de Max Weber, es decir, categorías construidas por el investigador que resaltan un rasgo o característica de la realidad que sirve a los fines de la investigación. Los tipos o modelos ideales no son fenómenos sociales presentes en la realidad (Weber, 2017).

97 En su estudio, los Estados Unidos de América representan el modelo liberal, Alemania, el conservador, y Suecia, el socialdemócrata.

El análisis parte del supuesto de que la política cultural es un ámbito específico de la actividad del Estado de bienestar y está sujeta a la lógica general del sistema político (*overall regime logic*). En concordancia, la política cultural se concibe como la *interface* entre el mercado, el Estado y el individuo. Desde una perspectiva neoinstitucionalista, la configuración actual y la orientación futura de la *interface* no está moldeada exclusivamente por el contexto socioeconómico, sino también por las disposiciones institucionales dominantes y el legado del desarrollo histórico. En consonancia con este punto de vista, la política cultural del presente es el resultado de procesos políticos previos y, por lo tanto, es profundamente *path dependent* (sujeto a la trayectoria histórica) (Toepler & Zimmer, 2002).

A pesar de algunas diferencias significativas (en términos de intervención directa del Estado en las artes y la cultura; de la titularidad de la mayoría de las organizaciones culturales; del peso del mecenazgo privado incentivado fiscalmente; de los procesos de legitimación de la expansión de las políticas culturales seguidos a partir de los años 70), la investigación pone de relieve la existencia de un número importante de coincidencias significativas que permiten hablar de un paradigma socialdemócrata más o menos compartido y organizado en torno a la idea de que la cultura debe ser democratizada, y el acceso de la ciudadanía a esta, garantizada.

La convergencia de políticas culturales similares en diferentes regímenes de bienestar, es decir, la no correspondencia directa entre modelos de política cultural y modelos de Estado de bienestar —*regimen specific paradigms*—, en opinión de Toepler y Zimmer, obedece sobre todo al *zeitgeist* reformista de la década de los 70 y su énfasis en la igualdad y la equidad.

### 3.1.1. LOS PARADIGMAS CONTEMPORÁNEOS DE POLÍTICA CULTURAL

Es necesario comenzar clarificando que solo en determinados casos es apropiado hablar de un paradigma político en sentido teórico estricto. En otros, el entramado de ideas que afecta una orientación política se articula de manera menos consistente y se encuentra más sujeto a cambios (de lo cual no se deduce que hay que desestimar el impacto que un sistema laxo de ideas puede tener sobre la acción pública).

Siguiendo a Peter A. Hall (1993) —que a su vez establece una analogía con los paradigmas científicos identificado por Thomas Khun<sup>98</sup> (1975)— nos limitaremos a señalar que un paradigma político debe incorporar:

1. Una cierta manera de entender el mundo derivado de unos principios generales.
2. Unas normas que permiten su traslación a una realidad específica.
3. Y un conjunto de instrumentos que permitan su aplicación.

Dicho de otro modo, un paradigma está constituido por los supuestos teóricos generales, las leyes y las técnicas normativas para su aplicación que adoptan los miembros de una determinada comunidad científica<sup>99</sup>.

En el caso de los paradigmas de política cultural, en gran medida sigue vigente la distinción realizada por Vidal Beneyto (1981) hace casi cuatro décadas. En razón a sus fines, Vidal Beneyto describe un triple paradigma. El primer paradigma tiene como eje el mecenazgo, el segundo aparece vertebrado por la dimensión de lo democrático (democratización cultural) y el tercero se caracterizaría por una perspectiva socioantropológica de la cultura como modo de vida (democracia cultural).

### El mecenazgo moderno

Hemos de anticipar desde ahora que, a pesar de que buena parte de la historia de la cultura se asienta sobre el mecenazgo y de su continuada presencia (adoptando distintas variantes en cuanto a peso y

<sup>98</sup> A pesar de reconocer las importantes controversias generadas por los argumentos de Khun en el ámbito de la Filosofía de la Ciencia, P. A. Hall los considera no solo sugestivos sino potencialmente más aplicables a las ciencias sociales.

<sup>99</sup> En palabras de P. A. Hall (1993): «[P]olicymakers customarily work within a framework of ideas and standards that specifies not only the goals of policy and the kind of instruments that can be used to attain them, but also the very nature of the problems they are meant to be addressing (...). [W]e can think of policymaking as a process that usually involves three central variables: the overarching goals that guide policy in a particular field, the techniques or policy instruments used to attain those goals, and the precise settings of these instruments».

forma en los diversos sistemas políticos culturales contemporáneos nacionales), el primer modelo de política cultural explícitamente construido para legitimar y orientar la intervención cultural del Estado, o sea, el primer paradigma de política cultural propiamente dicho es el modelo de democratización cultural (Zallo Elguezabal, 1995; Dubois, 2016)<sup>100</sup>.

Dicho esto, y de forma genérica, el mecenazgo moderno, público o privado se puede caracterizar como una forma inestable y cortoplacista de promoción y mantenimiento de la alta cultura o de las expresiones culturales más comúnmente aceptadas, orientada a la búsqueda de la notoriedad del mecenas o patrocinador y con una participación limitada en el conjunto del gasto cultural.

Una posible clasificación del mecenazgo moderno puede atender al tipo de organización o institución que patrocina, financia u organiza actividades de carácter cultural. Tendríamos así:

1. El *mecenazgo plural moderno*, colectivo de individuos, grupos y sociedades de todo tipo que coinciden en el fomento, financiación y/o desarrollo de la creación artística en general o en un proyecto concreto (incluido el *crowdfunding* y el mecenazgo digital);
2. El *mecenazgo de las empresas privadas*, centradas de forma específica en el mantenimiento de la alta cultura, que obtiene disfrute estético, prestigio social y exenciones fiscales;
3. El *patrocinio y sponsoring de empresas privadas* interesadas en invertir en imagen dirigidos, en una parte, a eventos sociales y deportivos, y en otros casos, a programas radiotelevisivos o espectáculos musicales;
4. Las *instituciones de las administraciones públicas* en cualquiera de sus niveles (locales, regionales, nacionales, estatales, supraestatales) cuando su acción se orienta a la promoción de artistas y a la creatividad, ya sea directamente (becas, subvenciones, muestras...) o a través de organismos autónomos de titularidad pública constituidos como agentes distribuidores (Arts Council, NEA) u organismos culturales o artísticos específicos (empresas públicas del sector audiovisual, orquestas, universidades...) (Zallo Elguezabal, 1995).

No es la única clasificación posible. Todos estos tipos de mecenas también pueden diferenciarse por el objetivo que los mueve —altruismo, prestigio, publicidad— lo que conlleva una decisión diferente sobre lo que es o no protegible.

En cuanto al peso del mecenazgo en el conjunto del gasto cultural, la situación varía mucho por países y regiones (Rausell Köster, Montagut Marqués, & Minyana Beltrán, 2013). En el caso concreto del Estado español estudios recientes indican que solo el 5% de la población dona recursos monetarios o de otro tipo a organizaciones activas en el campo del patrimonio cultural y que, en el periodo 2006-2016, las «deducciones por inversiones y gastos de interés cultural» en la cuota íntegra del IRPF han puesto de relieve un descenso de casi el 80% en las liquidaciones específicas para la partida de inversiones y gastos de interés cultural frente a un aumento del 10% en el número total de liquidaciones (Rubio Arostegui & Villarroya Planas, 2019).

## La democratización cultural

El modelo de la democratización cultural tiene la finalidad expresa de ordenar y orientar la acción de los poderes públicos en un contexto de reconsideración del papel de la cultura en la sociedad de masas. De la misma forma que se intentan garantizar los derechos básicos de las ciudadanas y ciudadanos, el Estado asume la tarea de garantizar su acceso a la cultura (Clares Gavilán, 2013; Zallo Elguezabal, 2003b).

El objetivo de la democratización es doble: a) democratización en el sentido de que la decisión sobre la cultura no se toma por los grupos sociales dominantes sino por la representación política; b) y en el sentido de acceso a la cultura de aquellos sectores de la población tradicionalmente excluidos del uso y disfrute de los bienes y servicios culturales<sup>101</sup>.

100 Si asignamos, como sugiere Dubois, la categoría de indicadores al «uso del término *política cultural* por parte de los agentes históricos, la objetivación de una política de ese tipo en las estructuras institucionales específicas y su encarnación en la función política y administrativa», podemos situar la aparición de la política cultural «propiamente dicha» a la creación en Francia del Ministerio de Asuntos Culturales en 1959 (Dubois, 2016).

101 «Se trata —[señala Vidal Beneyto] por una parte, de democratizar la decisión cultural, de devolver al pueblo, a través, claro está, de sus representantes políticos estatales, la posibilidad de elegir qué obras o actividades culturales deben preferirse,

La visión del mundo que justifica y legitima el paradigma de la democratización cultural es la noción ilustrada de que el acceso a la cultura tiene una función civilizatoria (al «elevar el nivel de la población») y democratizadora (al contribuir a la igualdad social<sup>102</sup>).

El principio o norma general que organiza esta visión general es la noción de *igualdad* (interpretada como igualdad de oportunidades en el acceso) y *participación* (interpretada como instrucción y consumo). El principio de igualdad de acceso y participación cultural encuentra su anclaje normativo en el derecho de toda persona «a tomar parte libremente en la vida cultural de la comunidad, a gozar de las artes y a participar en el progreso científico y en los beneficios que de él resulten», tal y como quedan proclamados por el Artículo 27 de la Declaración Universal de los Derechos Humanos y, sobre todo, en el Artículo 15 del Pacto Internacional de Derechos Económicos, Sociales y Culturales, una lectura raquítica e insuficiente de los derechos culturales difícilmente justificable a la luz de su desarrollo actual.

La lógica instrumental que rige el modelo de la democratización cultural es el incremento estatal de la provisión de bienes y servicios culturales (política de oferta) y su difusión entre el conjunto de la población y del territorio. Los principales instrumentos para implementar los objetivos establecidos por las políticas de democratización cultural son, por un lado, los precios subvencionados (que operan a modo de corrector del mercado) y, por otra, la creación y mantenimiento de una red de infraestructuras culturales (que opera como mediador especializado, garante de excelencia y corrector de los desequilibrios derivados de la situación territorial). Si en el modelo de la democratización cultural el protagonista decisor es el Estado, la ciudadanía es contemplada como un receptor que debe ser educado para una cultura seleccionada y depurada por un criterio ilustrado (Fernández Prado, 1991), una concepción paternalista y de raíz ilustrada que pretende elevar el nivel de la sociedad a través del potencial civilizatorio de la cultura. Se trata de alcanzar la autonomía individual y el ejercicio efectivo de la ciudadanía por medio del contacto con la educación, las artes y la cultura (Dubois, 2014a).

El modelo de la democratización es, en última instancia, un programa de distribución y difusión del arte y demás formas de alta cultura a precios subvencionados. Su hipótesis básica es que una mejor difusión corregirá las desigualdades en el acceso a los bienes simbólicos. En la práctica, es una política de oferta cultural cuya excelencia está garantizada por especialistas del sector y que se apoya en una extensa red de equipamientos culturales especializados.

## La democracia cultural

El paradigma de democracia cultural surge en un contexto de crítica al modelo de la democratización cultural en los años 70 y 80 del siglo pasado. Por un lado, se critica el elitismo cultural que supone priorizar la programación de determinadas formas culturales sobre otras asumiendo la superioridad inherente de determinadas expresiones estéticas. La crítica al elitismo cultural se extiende también a la política de *choque estético* (Urfalino, 2004), es decir, la creencia en el potencial intrínseco de la obra de arte de conmover, sin necesidad de mediación ni interpretación<sup>103</sup>. El problema de este tipo de políticas es su pretensión de ampliar los públicos de determinadas expresiones culturales a partir de la experiencia de los grupos sociales privilegiados dando por hecho que las necesidades culturales de todos los miembros de la sociedad son iguales<sup>104</sup> (Lewis & Miller, 2003; Mulcahy, 2006a).

a qué artistas o creadores debe ayudarse. Y, por otra, de convertir un privilegio de minorías —el disfrute de la gran cultura— en bien común de la colectividad, de facilitar a todos el acceso a las creaciones artísticas o estéticas, de *popularizar* al máximo la cultura en sentido tradicional» (Vidal Beneyto, 1981).

102 En términos social-liberales, de estatus, y en términos neoliberales y socialdemócratas, de oportunidades.

103 «Democratizar es, como recoge el decreto de creación del Ministerio, ‘hacer que las obras de arte sean accesibles’, pero sin explicarlas ni, lo que es peor, *divulgarlas*, sino poniéndolas a disposición del público. Así, dicha democratización no difiere mucho de un proyecto de proselitismo y conversión: se trata de convencer a la mayor cantidad de gente posible de que se sumen al culto a la cultura, cuya llave tiene la élite social y cultural» (Dubois, 2016).

104 La manera de entender la política cultural depende de la definición que se realiza de cultura. Una noción estética de cultura (autocentrada en las producciones artísticas de personas creativas y juzgadas por criterios estéticos que definen e interpretan los repertorios selectos del gran arte) es inevitablemente una noción elitista. Como escriben Lewis y Miller (2003): «*Nowadays, advocates for ‘the arts’ are unlikely to embrace such smuggling overtly, and yet the use of more democratic language in arts advocacy cannot disguise the underlying assumptions that characterize many practices and outcomes of contemporary art funding. It is, on the whole, a culture chosen and defined by cultural elites, for an audience with the requisite cultural capital*».

Por otro lado, el modelo de democracia cultural pretende modificar las pautas pasivas de consumo de la sociedad promoviendo una aproximación más participativa en la definición y provisión de oportunidades culturales<sup>105</sup>. Se trata de la sustitución de una política *top-down* por una de tipo *bottom-up* en la que la principal función del Estado es garantizar la igualdad de oportunidades del conjunto de la ciudadanía a ser culturalmente activo según sus propias preferencias y criterios. A este giro, asimismo, le acompaña una visión más inclusiva de los contenidos culturales por promover. Al abandonar la jerarquización estricta de valores estéticos, la democracia cultural sustituye una visión monocultural por la aceptación de la validez de la diversidad de toda clase de expresiones culturales y artísticas. Pero además de una mayor y más adecuada difusión de los bienes culturales, la democracia cultural supone el reconocimiento de la pluralidad de formas posibles de cultura y la aceptación de la validez de toda clase de actividades creativas y la correspondiente financiación pública para su mantenimiento. La interculturalidad y multiculturalidad serían algunas de sus manifestaciones, así como el respeto y promoción de la identidades en un mundo global (Zallo Elguezabal, 2003b).

En años recientes la democracia cultural ha sido objeto de una nueva lectura con la emergencia de la perspectiva de los comunes y su énfasis en el papel de la ciudadanía como sujeto activo y *stakeholder* de las políticas públicas (Barbieri, 2014; Barbieri, Fina, & Subirats, 2012; Bertacchini, Bravo, Marrelli, & Santagata, 2012; Fina, Subirats, Barbieri, Partal, & Merino, 2011; Lozano Bright, 2015; Pavic, 2015).

Como ya hemos comentado, esta clasificación, con ligeros matices, es compartida aún por gran parte de la literatura especializada y de la investigación sobre políticas culturales (Bonet & Négrier, 2018; García Canclini, 1987; Mulcahy, 2006a; Négrier, 2003; Zallo Elguezabal, 1995, 2003b; Zimmer & Toepler, 1996).

### 3.1.2. UNA PERSPECTIVA LATINOAMERICANA

Desde una perspectiva latinoamericana, que vincula la política cultural con el desarrollo simbólico y la satisfacción de las necesidades culturales de la población y la obtención de consenso «para un tipo de orden o de transformación social», García Canclini (1987) despliega la clasificación de Vidal Beneyto y describe seis paradigmas de políticas culturales en relación con sus principales agentes, con sus modos de organización de la relación entre política y cultura, y con sus objetivos y concepción del desarrollo cultural<sup>106</sup>. Los modelos descritos por García Canclini son los siguientes:

1. *Mecenazgo liberal*: apoyado en la empresa y organizaciones privadas, centra su actividad en el apoyo a la creación y distribución discrecional de la alta cultura. El objetivo de este modelo es la difusión del patrimonio a través de la libre creatividad individual.
2. *Tradicionalismo patrimonialista*: los principales agentes son los Estados, partidos políticos e instituciones culturales tradicionales. Postula un uso del patrimonio como espacio de no-conflicto y de identificación de todos los grupos sociales. El objetivo principal es la preservación del patrimonio folclórico como factor de construcción de la identidad nacional.
3. *Estatismo populista*: sus agentes principales son el Estado y los partidos políticos. Estructura la distribución de los bienes culturales de élite y reivindica la cultura popular bajo el control del Estado. Su objetivo es afianzar las tendencias de la cultura nacional-popular que contribuyen a la reproducción equilibrada del sistema.
4. *Privatización neoconservadora*: el modelo se apoya en las empresas privadas nacionales y transnacionales, y en sectores tecnocráticos de los Estados. Orientado hacia la transferencia al mercado

<sup>105</sup> Bonet y Négrier identifican un «giro participativo en la política cultural» como consecuencia de tendencias tecnológicas, societales y políticas de fondo de las sociedades occidentales. El papel social creciente adquirido por la participación tiene consecuencias significativas tanto en las conductas culturales como en la reconfiguración de las estrategias culturales institucionales. En aras de clarificar las dimensiones plurales de la participación y sus resultados y consecuencias para la vida cultural, Bonet y Négrier proponen un modelo que muestra los diferentes roles proactivos de la ciudadanía actual. El modelo permite identificar los tipos de interacciones que puede representar la participación, de acuerdo con los principales cambios que afectan la relación entre cultura y sociedad en la triple dimensión tecnológica, social y política (Bonet & Négrier, 2018).

<sup>106</sup> Aunque publicado en 1987, algunos de los modelos descritos en el texto de Canclini conservan su vigencia a la luz de determinados procesos políticos experimentados por el subcontinente latinoamericano en las primeras décadas del siglo XXI.

- simbólico privado de las acciones públicas culturales, su objetivo es reorganizar la cultura bajo las leyes del mercado y buscar el consenso mediante la participación individual en el consumo.
5. *Democratización cultural*: los principales agentes son el Estado y las instituciones culturales. Su estrategia es la difusión y popularización de la alta cultura y su objetivo es el acceso igualitario de todos los individuos y grupos al disfrute de los bienes culturales.
  6. *Democracia participativa*: el liderazgo se desplaza a los partidos políticos progresistas y a los movimientos populares independientes. Pretende la promoción de la participación popular y la autoorganización de la acción cultural y política. Su objetivo es el desarrollo plural de las culturas de todos los grupos en relación con sus propias necesidades.

### 3.1.3. EL ARGUMENTO DEL IMPACTO ECONÓMICO

Varios son los autores que sostienen que si bien el paradigma socialdemócrata de la democratización cultural fue predominante durante las décadas de los 60 y 70, a partir de los 80 comenzó a erosionarse, lo que dio paso al protagonismo del «argumento del impacto económico» (Bonet & Négrier, 2018; Dubois, 2014a; Mulcahy, 2006a; Négrier, 2003; Zallo Elguezabal, 2003b, 2011). La crisis de la creencia fundacional sobre la democratización cultural ha dado lugar a un amplio debate sobre los fundamentos, la legitimidad y la viabilidad misma de la política cultural<sup>107</sup>.

El argumento económico entiende la cultura de forma instrumental (*cultural utilitarianism*, en palabras de Mulcahy [2006a]), como medio para la diversificación, reconstrucción, mantenimiento, consolidación o desarrollo de las ciudades y territorios. Este modelo es el resultado de la progresiva reducción de la función impulsora de la cultura del Estado desde finales de la década de los 80 a consecuencia de la crisis del Estado de bienestar y del contexto económico y político dominante de la época. Desde la perspectiva de sus efectos sobre la esfera cultural, la crisis del Estado de bienestar se ha traducido, por un lado, en una crisis del servicio público de cultura; por otro, en el deterioro y debilitamiento de las políticas culturales; y, en tercer lugar, en la subordinación de las políticas de democratización cultural a la lógica de la reproducción económica y social, al desplazarse el equilibrio desde los objetivos estrictamente culturales a los no-culturales, en los que prima casi de forma exclusiva la dimensión económica de la cultura<sup>108</sup>.

En su análisis del giro economicista de las políticas culturales, Ramón Zallo Elguezabal (2003b), tras añadir un cuarto paradigma, el de la «rentabilización de la cultura», a los tres modelos canónicos, reflexiona sobre algunos «desarrollos conceptuales interesantes que parecen aflorar desde la sociedad civil, con nuevas exigencias hacia lo público» (Zallo Elguezabal, 2011) y que aportan indicios suficientes para pensar que nos encontramos en la transición hacia un cambio de modelo, un posible quinto paradigma resultante de la hibridación del paradigma de la democracia cultural y de la rentabilización de la cultura. Culminar el proceso de transición obliga a superar, desde una perspectiva más multidimensional, la visión instrumental de la cultura predominante en los años 90, en un sentido «democratizador, diversificador y de gestión mixta, con amplia participación de distintos sectores de la sociedad civil, animando también a una evolución desde el modelo de subsidio al modelo de incitación y coparticipación», que densifica simultáneamente «la red comunicativa de la sociedad civil como condición misma para la asimilación colectiva de los cambios».

Cerramos esta exposición de las diferentes categorizaciones de los modelos de política cultural anticipando que, a pesar de que el argumento del impacto económico de la cultura ha ido ganando terreno durante las últimas tres décadas y a pesar del fracaso de las políticas culturales con base

107 En opinión de Zimmer y Toepler, en un contexto de dificultades fiscales, incluso el argumento del impacto económico de la cultura, siendo irrefutable, puede ser insuficiente para justificar la continuidad del apoyo público a la cultura. Incluso dan un paso más y se preguntan si no estamos en la era de la pospolítica cultural: «*The larger question that flows from our analysis is not whether we are currently experiencing the 'end of cultural policy as we know it', but whether we are witnessing the end of cultural policy proper. As we see little evidence of newly emerging, broader concepts to guide cultural policy, it might indeed appear that the post-cultural policy age has begun*» (Zimmer & Toepler, 1996).

108 Los objetivos estrictamente culturales siempre se han combinado con objetivos políticos de otro tipo (Gray, 2009). La identificación de objetivos económicos, en sí misma, no supone una alteración de esta tendencia. Lo que el «argumento del impacto económico» viene a proponer, en su versión más audaz, es otra cosa. Se aboga por una culturalización de la economía en la que la cultura actúe como motor del capitalismo. En palabras de Yúdice (2002), «la nueva fase del crecimiento económico, la economía cultural, es también economía política».

en el paradigma de democratización cultural para ampliar el acceso y la participación más allá de fracciones minoritarias, instruidas y de rentas media y media-alta de la población (su objetivo fundamental), la principal fuente de legitimación de la intervención pública en cultura en los principales países occidentales (sea cual sea su régimen de bienestar) continúa siendo, en nuestra opinión, el paradigma socialdemócrata de la democratización cultural.

### 3.2. LA CONCRECIÓN ESPECÍFICA DEL MODELO DE POLÍTICA CULTURAL CONVENCIONAL EN OCCIDENTE

Como ya se ha señalado, aunque muchos países occidentales acumulaban una larga tradición de fomento y apoyo a las artes, no es hasta después de la Segunda Guerra Mundial que se articula una política gubernamental específica dirigida a las artes y la cultura. No será hasta finales de la década de los 50 del pasado siglo que la cultura es reconocida como un ámbito de las políticas públicas y se diseñan políticas específicas para ordenar y orientar la acción cultural del Estado.

Las primeras políticas culturales de las democracias occidentales de posguerra tuvieron como objetivo la mejora de la producción de las artes y la cultura y pusieron especial énfasis en la igualdad cultural y la equidad social. De este modo, y progresivamente, el apoyo gubernamental a las artes se convirtió en parte integral de la doctrina del Estado del bienestar. Este proceso se vio favorecido por diferentes lógicas políticas: por un lado, argumentaciones de tipo económico (el problema de la productividad —la denominada *enfermedad de Baumol*—; el argumento de los bienes públicos; el de los bienes preferentes; y el de las externalidades positivas) y, por otro, cuestiones relacionadas con la democracia y la equidad (Netzer, 1978).

El paradigma socialdemócrata dominante en la década de los 70 del pasado siglo tuvo así su proyección lógica en el paradigma dominante de la democratización cultural organizado en torno a la idea fuerza de la garantía de la igualdad en la participación y acceso a la cultura.

En este sentido, las políticas culturales contemporáneas no pueden reducirse al mero apoyo estatal a las artes y a la cultura. Los diferentes regímenes políticos culturales son el resultado de la interrelación entre los planos político-institucional y cultural. Las políticas culturales definen sus lógicas, prácticas y modelos de organización en conformidad con los diseños políticos e institucionales nacionales. Por otro lado, reflejan los patrones de sus respectivos campos culturales (su estructura socioeconómica, sus jerarquías y las concepciones hegemónicas internas de cultura y de arte): «*The respective importance of heritage and of the cultural industries, the polycentric or centralized organization of the arts, the social distribution of tastes and cultural participation are part of the evolutive factors that shape specific national cultural policies which, in turn, impact them*» (Dubois, 2014b).

Los paradigmas políticos culturales vigentes en cada época raramente aparecen en forma pura, al contrario, cada régimen cultural adopta distintas formas en función del modo singular en que la matriz político-cultural dominante combina un conjunto de elementos derivados de su particular legado histórico, institucional, político, económico y cultural.

Los modelos de política cultural reflejan las historias de construcción nacional y estatal, es decir, las configuraciones y las modalidades de gobierno específicas para cada país (Dubois, 2014b; Bianchini, 1993b; Rius Ulldemolins, 2014). Las políticas culturales que la mayoría de los gobiernos de Europa occidental han desarrollado a lo largo de la segunda mitad del siglo XX se han basado en el legado de las respectivas historias de las relaciones entre el Estado y las artes, y entre política y cultura<sup>109</sup>. También han estado vinculadas a la peculiar intervención estatal de los respectivos Estados de bienestar tras la Segunda Guerra Mundial.

La democratización cultural es el principio fundacional de las políticas culturales en Europa occidental. Aunque sus regímenes políticos culturales se han edificado sobre tres lógicas políticas compartidas —la conservación del patrimonio histórico y artístico, el apoyo a la creación artística y su *protección* frente a las dinámicas del mercado, y el acceso igualitario a la cultura— es esta última la que ha se ha convertido en el principio rector de la política cultural de posguerra (Dubois,

109 En palabras de Weir y Skocpol (1985), los intereses e ideales de los *policymakers* en cada momento se configuran en función de los «*policy legacies*» o por «*meaningful reactions to previous policies*».

2014b). Y todo ello con un grado de independencia bastante elevado respecto de las variantes del mapa ideológico. Es constatable que persiste cierto consenso ideológico tanto por la derecha como por la izquierda sobre la necesidad de una política cultural y el paradigma de la democratización cultural que se plantea sobre la convicción de que el mercado no puede constituir el único principio de organización de la vida cultural y de sus prácticas sociales. Siendo liberal, el paradigma de la democratización cultural no es, sin embargo, neoliberal (Négrier, 2003).

El modelo de la democratización cultural es el componente cultural del ensamblaje de los Estados de bienestar europeos al incorporar los derechos culturales al conjunto de los derechos sociales formulados con el objeto de alcanzar una sociedad más igualitaria e inclusiva. Ha servido de principio de legitimación para la política cultural pública y ha constituido una «creencia compartida entre administradores, políticos y agentes culturales» (Dubois, 2016). Al delimitar un campo lo suficientemente genérico, las nociones de democratización e igualdad en el acceso a la cultura han facilitado el acuerdo entre políticos y agentes culturales y reforzado así su función central en la legitimación de las políticas culturales públicas.

Este legitimismo cultural de Estado sostenido en el modelo de la democratización cultural, que, a pesar de las diferentes críticas recibidas desde finales de los 60, continúa siendo la referencia central de las políticas culturales públicas, se manifiesta directamente en la manera en la que se formula el objetivo de democratización. La democratización cultural no está diseñada en términos de diversificación de las formas culturales, ni en términos de expresión de la mayoría, ni en términos de promoción de la creatividad. Está diseñada en términos de acceso a bienes culturales escasos y de la difusión de dichos bienes. La democratización cultural es un esfuerzo de las instituciones públicas para lograr que las obras de arte (preferiblemente las consideradas como de alta cultura) —hasta ahora privilegio de minorías— sean accesibles y estén a disposición del mayor número de la población. Sintetizando, podemos afirmar que la democratización cultural, en la práctica, es una política difusionista, de oferta cultural apoyada en un proceso expansivo de infraestructuras culturales cuya calidad está garantizada por especialistas del sector cultural<sup>110</sup> y regida por el principio según el cual la ampliación de la oferta aumenta la demanda (Dubois, 2016; Urfalino, 2004).

Afirmar, como hacemos, que los condicionantes históricos e institucionales tienen un peso decisivo en la conformación de los regímenes políticos culturales nacionales, no supone desconocer la influencia de factores de otra naturaleza. Sobre los factores que afectan a las políticas culturales, en este caso, a las políticas culturales locales, Bianchini escribe:

*Interventions by city governments in the cultural field are affected by a number of factors, whose importance vary in different national contexts. These variables include: national attitudes to culture and to culture policy, to the ideologies of political parties in power locally and nationally; levels of local autonomy; the commitment of the 'investor class' to provincial cities; the configuration of the geography of national cultural economies; the size and nature of the local market for cultural activities; and the influence of external models of policy making (Bianchini, 1993b).*

Por su parte, y a pesar de que presenta su clasificación seminal de los modelos de política cultural en orden cronológico, el propio Vidal Beneyto (1981) advierte que en muchas instancias los tres paradigmas coexisten. Por otro lado, Négrier (2003) plantea que los paradigmas de acción (en su caso, democratización, desarrollo, dimensión económica de la cultura) son más acumulativos que alternativos. Esta idea es compartida por Bianchini (1993a), que considera que los nuevos modelos de política cultural no suponen la invalidación de los argumentos y justificaciones precedentes: «*The evolution of the rationale for urban cultural policy-making has not followed a process of simple progression, with each new argument replacing the traditional ones*».

Las políticas culturales contemporáneas no son, pues, el resultado de un proceso lineal, en su mayoría consisten en la agregación de nuevas y sucesivas capas de instituciones, orientaciones y discursos, de manera que la mayoría puede ser comprendida como la sedimentación de procesos

<sup>110</sup> De la hipótesis de que una mejor difusión del arte, el conocimiento científico y demás formas de alta cultura corregirá las desigualdades en el acceso a los bienes simbólicos, se deriva la necesidad de contar con un potente sistema de equipamientos de difusión (García Canclini, 1987).

políticos previos (Dubois, 2014b). Indicar cambios en la tendencia dominante de las políticas culturales en un momento y lugar determinado no quiere decir que los paradigmas anteriores desaparecen, sino que son reordenados en función del nuevo proceso, lo que da lugar a cohabitaciones no exentas de contradicciones y tensiones (García Canclini, 1987; Bianchini, 1993b).

### 3.2.1. DEMOCRATIZACIÓN CULTURAL E IGUALDAD DE OPORTUNIDADES

Desde su formulación original, existe en el modelo de la democratización cultural una vocación civilizatoria estrechamente vinculada a la concepción ilustrada de la educación republicana (Baltà Portolés, 2016a; Clares Gavilán, 2013; Looseley, 1995; Matarasso & Landry, 1999; Urfalino, 2004). Y al igual que la educación, la cultura, «al elevar el nivel de la población» (Zallo Elguezabal, 2003b), persigue la realización de la autonomía individual y el ejercicio efectivo de la ciudadanía.

Existe una estrecha relación entre educación y cultura. La *educación* puede entenderse como el canal a través del cual se transmiten conocimientos, creencias, costumbres, lenguas y otros elementos culturales que permiten a las personas comprender la cultura propia y aproximarse a la cultura de otros. Es a través de la educación que el ser humano tiene la posibilidad de acceder a los valores y bienes de la cultura, así como de desarrollar sus propias capacidades y visiones de mundo. La calidad cultural del derecho a la educación suele ser pasada por alto. La educación puede ser vista como el medio de la cultura. Hay entonces una razón de fondo para comprender el derecho a la educación como derecho cultural (Muñoz Cárcamo, 2018).

En el Occidente de la modernidad tardía, el principio de igualdad de oportunidades es el principio que organiza y legitima la acción pública tanto en el ámbito de la educación como en el de la cultura.

El principio de igualdad de oportunidades está profundamente arraigado en las sociedades capitalistas desarrolladas y es uno de los soportes sobre los que se asienta su proceso de legitimación<sup>111</sup>. Las democracias liberales ricas ofrecen formalmente<sup>112</sup> a toda su población la oportunidad de demostrar lo que cada ciudadana o ciudadano vale, el esfuerzo que estas y estos están dispuestos a realizar, y, por tanto, lo que merecen.

Como ha quedado de manifiesto en el debate sobre los derechos culturales, en el marco y los procesos de las sociedades actuales, la simple proclamación formal del principio de igualdad y no discriminación no garantiza su ejercicio y disfrute por todo el mundo. En palabras de Rodolfo Stavenhagen:

(...) aun si una auténtica no discriminación fuese una realidad para todo el mundo (lo cual dista de ser el caso), esto no garantizaría forzosamente el disfrute de derechos culturales específicos. Se podrían exponer argumentos en favor de la necesidad de elaborar procedimientos y mecanismos para la afirmación y el disfrute de los derechos culturales específicos de los pueblos. En efecto, a menos que se establezcan tales mecanismos, no se podrá garantizar que todo el mundo disfrute plenamente los derechos culturales, a pesar de los principios de igualdad y de no discriminación (Stavenhagen, 2001).

El Estado de bienestar identificó, inicialmente, a la educación como factor clave que garantiza la igualdad formal de oportunidades para, posteriormente, extender esa condición a la cultura concebida como un derecho democrático (Dubois, 2014b). Con apenas unos años de diferencia, durante la década de los 50 y 60 se produjo la democratización de los sistemas educativos a la vez que se activaron políticas públicas de acceso a la cultura. Estos, teóricamente, dejaron de ser sistemas elitistas y se convirtieron en sistemas de masas. Con ello se esperaba garantizar la igualdad de oportunidades para toda la población y que el lugar que ocupara cada ciudadana y ciudadano en el sistema de estratificación social fuera acorde con sus méritos y esfuerzo. Se trataba —y se trata—, en definitiva, de individualizar (responsabilizar a cada persona en particular) el éxito y el fracaso

111 En realidad, igualdad ante la ley e igualdad de oportunidades son los dos únicos principios de igualdad admitidos por el liberalismo.

112 Según Jorge Rodríguez Guerra (2013), las democracias liberales ofrecen solo formalmente a sus ciudadanas y ciudadanos la igualdad de oportunidades para desplegar sus potencialidades, «ya que en el terreno de la práctica la igualdad de oportunidades es, en realidad, desigualdad de oportunidades».

social. El que la persona lograra lo uno o lo otro y en qué medida lo hiciera ya no era —es— responsabilidad de la sociedad sino suya. La sociedad habría cumplido con su cometido al crear el marco adecuado e igualitario para todos<sup>113</sup>.

Concebida de esta manera, la igualdad de oportunidades presenta el sistema de estratificación como un sistema abierto. En él no son las posiciones de origen las que sitúan a las personas en un estrato u otro, sino su logro individual. Así queda establecida, teóricamente, la movilidad social, otro concepto aparejado al de igualdad de oportunidades. Mediante la democratización de las políticas educativas y culturales, estas se convierten en factores de movilidad social. A través de ellas, los individuos de estratos sociales bajos pueden, mediante la adquisición de capital intelectual y cultural —puesta a su disposición por las políticas educativas y culturales—, alcanzar los puestos más elevados de la jerarquía laboral y social (Rodríguez Guerra, 2001, 2013).

### 3.2.2. DEMOCRATIZACIÓN CULTURAL Y DERECHOS CULTURALES

El paradigma de la democratización cultural se articula a partir de una lectura restrictiva de los derechos culturales: una lectura *ad minima* del derecho al acceso y a la participación cultural que encuentra su anclaje original en el Artículo 27 de la Declaración Universal de los Derechos Humanos<sup>114</sup> y, sobre todo, en el Artículo 15 del Pacto Internacional de Derechos Económicos, Sociales y Culturales<sup>115</sup> (que amplía la noción de acceso para incorporar la libertad de expresión artística y el derecho a participar activamente en la vida cultural)<sup>116</sup>.

El derecho a la participación se interpreta como derecho al acceso a la cultura, y esta, se interpreta esencialmente en el sentido de *beneficiarse* y *gozar* de las expresiones culturales y artísticas y de los elementos del patrimonio cultural. La lectura restrictiva de la participación como acceso desconoce su dimensión como contribución a la vida cultural, consagra la participación pasiva (*beneficiarse*, *gozar*) e ignora la participación activa (*contribuir* o *crear*) (Muñoz Cárcamo, 2018).

Por otro lado, la reducción *de facto* de los derechos culturales al «derecho a participar de la vida cultural», interpretado como «gozar de las artes y participar en el progreso científico y sus beneficios», supone, en última instancia, cercenar la realización de un conjunto de derechos reconocidos en numerosos instrumentos de derechos humanos (de las que son parte integrante), desconocer las dimensiones culturales de los demás derechos humanos y afectar la universalidad, indivisibilidad, interdependencia e interrelación de los derechos humanos<sup>117</sup>.

113 Rendueles Menéndez de Llano (2020) considera que la igualdad de oportunidades es, en última instancia, un proyecto meritocrático que legitima los privilegios elitistas y las desigualdades sociales. Para una comprensión menos restrictiva (más compleja y profunda) del principio de igualdad, «la igualdad no es un punto de partida sino un resultado, un objetivo final».

114 Declaración Universal de los Derechos Humanos, Artículo 27, 1: «Toda persona tiene derecho a tomar parte libremente en la vida cultural de la comunidad, a gozar de las artes y a participar en el progreso científico y en los beneficios que de él resulten»; 2: «Toda persona tiene derecho a la protección de los intereses morales y materiales que le correspondan por razón de las producciones científicas, literarias o artísticas de que sea autora» (ONU, 1948).

115 Pacto Internacional de Derechos Económicos, Sociales y Culturales, Artículo 15, 1: «Los Estados partes en el presente pacto reconocen el derecho de toda persona a: a) participar en la vida cultural; b) gozar de los beneficios del progreso científico y de sus aplicaciones; c) beneficiarse de la protección de los intereses morales y materiales que le correspondan por razón de las producciones científicas, literarias o artísticas de que sea autora»; 2: «Entre las medidas que los Estados partes en el presente pacto deberán adoptar para asegurar el pleno ejercicio de este derecho, figurarán las necesarias para la conservación, el desarrollo y la difusión de la ciencia y de la cultura»; 3: «Los estados partes en el presente pacto se comprometen a respetar la indispensable libertad para la investigación científica y para la actividad creadora»; 4: «Los Estados partes en el presente pacto reconocen los beneficios que derivan del fomento y desarrollo de la cooperación y de las relaciones internacionales en cuestiones científicas y culturales» (ONU, 1966).

116 Otros instrumentos de reconocimiento de derechos civiles y políticos también protegen, aunque indirectamente, algunos aspectos específicos del derecho de acceso a la cultura: es el caso del Pacto Internacional de Derechos Civiles y Políticos, la Convención Internacional sobre la Eliminación de todas las Formas de Discriminación Racial, la Convención sobre los Derechos del Niño y la Convención sobre la Eliminación de todas las Formas de Discriminación contra la Mujer. También se ofrece protección a través de instrumentos regionales como la Convención Marco para la Protección de las Minorías Nacionales. Finalmente, el acceso a la cultura está integrada en instrumentos legales internacionales y regionales con relación a las políticas culturales, que es el caso destacado de la Convención para la Protección y Promoción de la Diversidad de las Expresiones Culturales (Romainville, 2015).

117 La Declaración y Programa de Acción de Viena, resultado de la Conferencia Mundial de Derechos Humanos celebrado por las Naciones Unidas en 1993, en su punto 5, afirma: «La comunidad internacional debe tratar los derechos humanos en forma global y de manera justa y equitativa, en pie de igualdad y dándoles a todos el mismo peso».

### 3.3. DEMOCRATIZACIÓN CULTURAL Y ESPACIOS CULTURALES

Los espacios culturales devienen en la *clave de bóveda* de la presente construcción conceptual, ya que desde las hipótesis planteadas en esta propuesta, dichos espacios significan la herramienta principal en la implementación convencional de las políticas culturales que pivotan sobre la democratización cultural. La eclosión de equipamientos culturales surgió en paralelo a la implementación de las políticas de democratización cultural de las décadas de los 50 y 60 del siglo pasado. Para Xan Bouzada Fernández, el dinamismo edificador de esta etapa encuentra su explicación en el contexto económico expansivo y el marco democrático de los Estados de bienestar predominantes en la mayoría de los países occidentales en los años posteriores de la segunda posguerra mundial. Un pacto social redistribuidor de beneficios y el crecimiento estable de los presupuestos disponibles condujeron a un «proceso de producción equipamental que, al menos durante algunas décadas, tuvo capacidad suficiente para alimentarse a sí mismo» (Bouzada Fernández, 2001). Por su parte, Rausell Köster considera que este afán constructor, a pesar de las restricciones presupuestarias, continúa en las primeras dos décadas del siglo XXI y sigue orientando a las políticas culturales hacia la creación de infraestructuras culturales (Rausell Köster, 2016).

En esta investigación nos referiremos a *espacios culturales* como infraestructuras cuya construcción, habilitación o rehabilitación tiene una intencionalidad deliberada de contener procesos y actividades relacionadas con la cultura, la creatividad y la innovación en alguna de sus fases de creación, producción, exhibición, difusión, consumo/participación o conservación, y, por tanto, contienen también equipamientos o dotaciones que posibilitan dichos procesos y actividades<sup>118</sup>.

Además de suponer su principal realización histórica<sup>119</sup>, las políticas de creación de equipamientos se sitúan en el núcleo del modelo de democratización cultural. Las políticas de creación de equipamientos culturales en Occidente han tendido a homogeneizarse, independizándose de las determinaciones contextuales, manteniendo una función estratégica al servicio de la realización de los objetivos principales de la democratización cultural.

De la hipótesis de que una mejor difusión del arte y la cultura corregirá las desigualdades en el acceso y participación de los bienes simbólicos, se deriva la necesidad de contar con un potente sistema de espacios de difusión que posibiliten dicho acceso (gratuito) y dicha participación (consumo pasivo) (García Canclini, 1987). Dicho de otro modo, en tanto que política difusionista, la democratización cultural necesita apoyarse en un proceso expansivo de infraestructuras culturales. La lógica que subyace a la hipótesis es que el incremento de la oferta, apoyada en la existencia de un amplio parque de equipamientos que la hace posible, favorecerá la ampliación de la demanda cultural y, por consiguiente, la extensión del derecho de acceso (gratuito) y participación (en tanto que consumo) a la mayoría de la población.

La priorización de la creación de espacios culturales es la expresión física de la voluntad de democratizar el acceso a la cultura al establecer como función primordial de las infraestructuras culturales la corrección de las desigualdades en el acceso a los bienes y servicios culturales derivadas de la situación social o geográfica (Baltà Portolés, 2016c). Su proliferación, fuera incluso de las capitales y grandes ciudades, ha adquirido históricamente la función de indicador principal de la robustez de las propias políticas culturales (Estévez González, 2019).

Una extensa red de espacios culturales desplegada por el conjunto del territorio tendría la función de actuar como factor de compensación relativa de la naturaleza centralista originaria de las políticas de democratización cultural: la centralización, en el constructo teórico del modelo, se postula como garante de la igualdad al reemplazar los particularismos territoriales mediante el fomento de la *cultura universal* y los grandes objetivos de la política cultural nacional (Urfalino, 2004). De este modo, la política cultural (centralizada) y las políticas de creación de equipamientos (descentralizadas) se

118 Excluimos intencionadamente a aquellas infraestructuras o espacios construidos que, aun no teniendo una intencionalidad deliberada para la práctica o la expresión cultural, de manera más frecuente que lo considerado ocasional, encuadran procesos de interacción cultural y artística que pueden identificarse con dicho espacio y que acontecen principalmente en él.

119 El número de espacios culturales sigue una senda de crecimiento constante (apenas afectada por la crisis inmobiliaria y financiera de 2008) y representa una porción muy importante de los presupuestos culturales de los Estados europeos (Rubio Arostegui & Rius Ulldemolins, 2012).

ven sometidas a un juego de tensiones que, en la mayoría de las ocasiones, se han resuelto a favor del polo de la centralización.

De hecho, los espacios culturales, en la mayoría de las ocasiones, funcionan como terminales locales de recepción de la cultura generada en los grandes centros de creación estatal, nacional e internacional. Parafraseando a Herman Lebovics, para los próceres de la política cultural de la nación, las infraestructuras culturales vendrían a ser *faros de esperanza* en la oscuridad provinciana (Lebovics, 1999).

### La relación entre espacio y cultura en el tiempo

La creatividad como recurso y el espacio como sujeto y contexto son elementos que se condicionan mutuamente y posibilitan el desarrollo de aquellas dinámicas construidas sobre el intercambio de información simbólica que generan transformaciones en la dimensión estética, emocional o espiritual de los individuos que componen una comunidad. Los espacios culturales, su configuración y sus modos de gestión han estado siempre —de manera explícita o implícita— en el centro de los procesos y políticas culturales. La evolución histórica ha requerido una constante reformulación de los espacios de la cultura según los modos, contemporáneos en cada caso, de creación, producción y distribución cultural.

En Occidente, en los periodos previos a la conformación de las políticas culturales modernas, el espacio que propiciaba la creación, el pensamiento y la interacción social tomó la forma del ágora en la Grecia clásica, la academia platónica, el liceo aristotélico o los ateneos romanos. La característica común de estos espacios es que se basaban en la interacción entre eruditos y ofrecían además, en muchos casos, residencia y mantenimiento financiero a quienes se dedicaban a la creación y el pensamiento. Otros tipos de espacios fundacionales, como la Biblioteca o el Museo de Alejandría, no solo servían para la interacción de los sabios, sino que conformaban infraestructuras que concentraban un gran volumen de activos culturales, actuando de elementos básicos en la transmisión del conocimiento y la conservación de la tradición cultural. Los teatros o los circos servían para la difusión de las artes escénicas y otros rituales sociales, festivos o deportivos entre públicos más amplios.

La Edad Media supuso la concentración de todas estas funcionalidades sobre el eje de la Iglesia. Los conventos, con sus privilegiadas bibliotecas, y las iglesias, decoradas con pinturas y tallas de los mejores artistas, servían como soporte para la creación y difusión de las artes con la intencionalidad explícita de difundir la palabra de dios.

De forma paralela e incluso antagónica, el desarrollo de las ciudades fue permitiendo la aparición de otros espacios de manifestación creativa y cultural. El espacio público (las calles, las plazas, los mercados) acogía expresiones artísticas ambulantes, que posteriormente se fueron fijando en los corrales de comedias o volvieron a vincularse estrechamente con el poder, en los espacios cortesanos, gabinetes de burgueses acaudalados y nobles.

El Renacimiento europeo significó la exacerbación de las manifestaciones culturales patrocinadas por los poderes políticos, económicos y religiosos. Dichos poderes lucharon entre ellos en una competencia por atraer y apadrinar a aquellos individuos que componían el *star system* creativo de la época. Al mismo tiempo, se produjo la consolidación del taller del artista y los gremios artesanos, que conformaban tanto un espacio de creación y de formación —de los aprendices— como un elemento señalizador de una determinada marca o tradición artística.

En el siglo XIX se consolidaron las academias, espacios de normalización canónica de las enseñanzas artísticas, y aparecieron a su vez las primeras grandes instituciones y espacios culturales de acceso general, como los museos y las bibliotecas, lo que significó la desamortización de las riquezas artísticas y del conocimiento de las instituciones tradicionales del Antiguo Régimen. Presentados en ocasiones como templos culturales (teatros, palacios de la ópera y grandes auditorios), estos espacios cumplían además con la función de comunicar la posición de los grandes núcleos de poder, las capitales de los nuevos Estados nación. Al mismo tiempo y casi huyendo de lo anterior, el romanticismo reclamaba la naturaleza como refugio y espacio de inspiración para el pensamiento y la creación.

En el panorama crispado que dio entrada al siglo XX, nos encontramos con las vanguardias y su repudio a los espacios canónicos e institucionales. Rompiendo con lo oficial, aparecieron salones

alternativos como el Salón des Refusés (1863), encargado de exponer obras rechazadas por el jurado del Salón de París, y frente a los museos de bellas artes, surgieron los primeros museos de arte contemporáneo (MOMA, 1929). Las academias se tornaron instituciones caducas y el taller del artista en un espacio de autonomía singular y distintivo, que determina el espíritu de la obra creada, y se convirtió en una parte de la producción misma (Segovia Collado, Marrades Sempere, Rausell Köster, & Abeledo Sanchís, 2015).

Fue ya bien avanzado el siglo XX, con la aparición de la política cultural contemporánea a través de las propuestas de Malraux, cuando se llegó a la definición del paradigma de la democratización cultural y su correlato espacial y propuesta estrella, las *maisons de la culture* (Segovia Collado *et al.*, 2015).

### Las *maisons de la culture* en el origen del paradigma de la democratización cultural

Las décadas del 60 y 70 en Francia se caracterizaron por una difusión sin precedente de los espacios culturales por todo el país bajo la égida del Estado. Durante esos años, momento en el que la industria cultural surgió en el mundo occidental, las administraciones locales se convirtieron en el principal socio de este. Sin embargo, la cuestión sobre el sentido de la implantación de equipamientos culturales en las ciudades sigue siendo una cuestión sobre la cual se ha reflexionado poco (Moulinier, 1996).

André Malraux, como ya hemos expuesto, accedió al Ministerio de Asuntos Culturales en Francia en 1959 y dispuso las *maisons de la culture* como instrumento articulador de las políticas de democratización de las prácticas y el consumo cultural.

La misión del Ministerio de Asuntos Culturales (posteriormente Ministerio de Cultura) quedaba definida del siguiente modo: «El ministerio encargado de los asuntos culturales tiene como misión hacer accesibles las obras capitales de la Humanidad, y en primer lugar de Francia, al mayor número posible de franceses; asegurar la audiencia más amplia posible a nuestro patrimonio cultural, y favorecer la creación de obras de arte y del pensamiento que lo enriquezcan» (Decreto núm. 59-889, de 24 de julio de 1959, Artículo 1; citado en Baltà Portolés, 2016b).

Como ya hemos señalado en diversos momentos de esta disertación, en el periodo crucial de consolidación de la nueva acción cultural de la V República las *maisons de la culture* constituyen el símbolo y el instrumento político por excelencia (Dubois, 2016). El impulso de las *maisons*, equipamientos que Malraux calificaba de *catedrales modernas*<sup>120</sup>, encarna la voluntad de descentralizar las oportunidades de acceso a la alta cultura y se basa en principios de universalidad, apertura social, polivalencia, diversidad de disciplinas y estilos y de calidad (Urfalino, 2004).

En cualquier caso, pese a su elevado valor simbólico y a la voluntad original de Malraux de que se construyera una *maison de la culture* en cada departamento de Francia, apenas se establecieron ocho de estos equipamientos durante su década en el ministerio<sup>121</sup> (Baltà Portolés, 2016b), lo que lleva a algunos autores a caracterizar, quizá con un exceso de severidad, este proyecto como fracasado<sup>122</sup>

120 La expresión *catedral moderna* no es casual. En el difícil contexto de la segunda posguerra mundial en la que inició su andadura la V República, Malraux, humanista y laico, quiso optar por volver la vista a la concepción kantiana del arte como *comunicación universal sin concepto* en aras de convertirlo en un sustituto de la religión en el seno de una sociedad dominada ya por la lógica de la racionalidad científica. Así, la política de las *maisons de la culture* fue concebida como lugar de reformulación de la comunidad política a partir de una convergencia del arte y el público realizada de un modo libre de las ataduras de convenciones doctrinarias concretas (Bouzada Fernández, 2001; Urfalino, 2004).

121 El primer objetivo que se fijó Malraux al tomar posesión de su cargo fue vincular el Ministerio de Asuntos Culturales con los planes quinquenales de infraestructura y modernización. Su intención declarada fue visibilizar la política cultural como parte integrante de los planes nacionales de infraestructura para garantizar así la sostenibilidad y la continuidad de los programas de su departamento (Girard, 1997).

El Cuarto Plan Nacional de Infraestructuras y Modernización (1962-1965) tenía como objetivo la construcción de veinte *casas de la cultura*, pero en 1965 solo estaban operativas seis. El quinto plan (1966-1970) se propuso completar las veinte planificadas inicialmente a las que añadía otros ocho más. En 1970, había en funcionamiento ocho *maisons de la culture*. Aunque el sexto plan incluía cinco nuevas *maisons de la culture*, a mediados de la década de los 70, el programa estaba prácticamente agotado y había perdido su relevancia política (Klein, 2008).

122 La debilidad institucional del ministerio dirigido por Malraux (escasas competencias, poco personal y reducida influencia) unida a su modesto presupuesto (0,4% del gasto total del Estado en sus primeros diez años de existencia) explicaría en parte «el fracaso del proyecto del Estado de instalar, en cada departamento, una Casa de la cultura» (Négrier, 2003). Con respecto al papel que jugaron las constricciones administrativas y financieras en el diseño de las políticas de la era Malraux, resulta interesante esta descripción de Herman Lebovic en la que destaca las escasas habilidades como gestor del ministro: «*André Malraux, minister of cultural affairs, was made as much by the organizational structures of his departments, by the clauses of*

(Négrier, 2003). La escasa receptividad local contrasta con la gran atención internacional que concitó el proyecto (Girard, 1997).

Es cierto que el proyecto de las *maisons de la culture* nació con dudas y un considerable grado de ambigüedad e inestabilidad, tanto en lo relativo a las orientaciones políticas que lo inspiraron como en lo relativo a la solidez de su soporte presupuestario (Urfalino, 2004). En la naturaleza ambigua del programa de equipamientos culturales influyó, qué duda cabe, el intento de equilibrar el monumentalismo tradicional francés con la flexibilidad innovadora de la nueva política cultural, pero, sobre todo, fue reflejo de las inevitables tensiones entre un sistema de poder fuertemente centralizado y los mecanismos de descentralización cultural, que el despliegue territorial de las *casas de cultura* llevó aparejadas. Los objetivos de la democratización en el acceso y el consumo cultural se persiguieron en el marco de unas prácticas descentralizadas, basado en las iniciativas municipales que iban a tener un papel decisivo en la creación, financiación y gestión de estas herramientas de descentralización cultural. El factor local y el tiempo empleado para completar el programa —más de un cuarto de siglo— explican la diversidad de formas que adoptaron estos equipamientos y la propia evolución del programa de las *maisons de la culture*<sup>123</sup>.

En cuanto a las acciones culturales desarrolladas por dichas casas de la cultura en aplicación de los objetivos de democratización cultural, estas estaban prefiguradas, en gran medida, por las propias características físicas y tecnológicas de los equipamientos proyectados. El programa funcional establecido para las *maisons de la culture* era esencialmente un listado de actividades complementarias a las que habría de corresponder con un diseño arquitectónico y una dotación técnica determinada. El modelo tipo de *maison* estaba configurado por dos auditorios (uno grande, con entre 800 y 1200 butacas, y otro más pequeño, con 250 o 400 butacas), varias salas de exposiciones, una biblioteca, una discoteca, una sala colectiva para escuchar música, y espacios destinados a sedes de clubs y asociaciones, entre otros<sup>124</sup>. Como ya hemos anticipado, la naturaleza compleja e innovadora del programa situaba en primer plano criterios de flexibilidad, polivalencia y versatilidad en el uso y subordinaba a ellos las consideraciones espaciales, arquitectónicas y estéticas.

En un primer momento, las *maisons de la culture* destacaron por la variedad de actividades que ofertaban. Aunque su principal función fue siempre la representación de obras teatrales, en los primeros años, incluían en su programación actividades relacionadas con las artes visuales, la música, la literatura y el cine. Gradualmente su condición de teatros terminó por imponerse a la vocación polivalente original. Simultáneamente, las propuestas escénicas más experimentales de los años 60, cuyo correlato espacial lo constituían equipamientos y dotaciones polivalentes, móviles y adaptables, fueron dando paso a prácticas teatrales más convencionales y con ello se regresó al predominio de los espacios escénicos más tradicionales, notablemente los teatros a la italiana.

Este proceso al que hacemos referencia se dilató a lo largo de la década de los años 60, periodo durante el cual se confrontarán básicamente dos modelos de política cultural que surgen de la idea inicial de Malraux. Dicho modelos se caracterizaron el uno por hacer hincapié en la calidad, especificidad y protagonismo de la función cultural en torno a la gran cultura y sus soportes, las casas de la cultura, y el otro que seguía una línea más abierta a la comunidad y más transigente en los posibles maridajes entre lo social y lo cultural, al tiempo que partidaria de promover otros tipos diferentes de espacios y servicios de vocación sociocultural diferentes de las *maisons de la culture* (Urfalino, 2004).

El conflicto entre ambos modelos que ocupó el cambio de década puso de manifiesto la existencia de dos planteamientos distintos que en muchos casos suponían una falsa alternativa, pues en gran medida ambos tipos de funcionamiento se concretaban en públicos y territorios diferentes (las casas de la cultura para los centros de grandes ciudades y de ciudades universitarias, y el segundo modelo

*his annual budget, by his appearances before the National Assembly to justify his policies, and by the budgetary hearings of the Assembly's finance committee. Not that he was talented in all these realms. As we shall see, he was a lamentable administrator. The grilling by finance ministers, especially the mean-spirited Giscard d'Estaing, filled him with fear before and trembling after»* (Lebovics, 1999).

123 El primer centro se inauguró en La Haya en 1961 y el último en Chambéry en 1987. Las primeras casas de la cultura abrieron en teatros municipales rehabilitados tras la Segunda Guerra Mundial, mientras que otras lo hicieron ligadas a una diversidad de infraestructuras locales como estaciones de radio, centros de descanso, espacios deportivos... Finalmente, las *maisons* desarrollaron programas culturales con grados de polivalencia muy variadas (Klein, 2008).

124 El programa se explicita en *Programme des maisons de la culture, L'Architecture d'Aujourd'hui*, núm. 112, febrero-marzo 1964 (citado en Klein, 2008).

para los barrios o pequeños pueblos). En paralelo a este conflicto, el peso impuesto por la realidad de los hechos era tal que difícilmente un centro sociocultural podía funcionar polarizándose hacia uno de los dos modelos con carácter exclusivo.

### El modelo funcional de los espacios culturales de la democratización cultural

Desde el punto de vista de sus funcionalidades, los espacios culturales, en el marco de la realización del programa de la democratización cultural, han cumplido, con distinto grado de intensidad, tres tipos de funciones básicas: de provisión, semióticas y de *interface*.

Tradicionalmente, los espacios culturales han realizado la función de *provisión* en tanto que suministradores del capital físico y financiero necesario para la realización material de los proyectos culturales. La función *semiótica* la han cumplido, sobre todo, como certificadores de calidad y excelencia de las obras que difunden y de los procesos que tienen lugar en el interior de su perímetro. Y, por último, la función *interface* se refiere a su condición de nódulos de conexión —voluntarios o involuntarios— entre los lenguajes, las disciplinas y los agentes culturales que promueven o a los que dan soporte físico.

En el ámbito de la función semiótica, es evidente que los espacios culturales no solo otorgan significados a los objetos y procesos que suceden dentro, sino que dotan de sentidos al territorio sobre los que se ubican. Los espacios culturales construyen ciudad. Son instrumentos de fuerte incidencia funcional y simbólica sobre el territorio. Cada ciudad, en cada época y en cada lugar, ha tenido sus propios espacios para la cultura. El espacio público —las plazas y las calles— ha tenido siempre un papel referencial como medio en el que se desarrolla la vida en común y se fundamentan los sentidos colectivos. Casi a modo de extensión de ese espacio de contacto natural y cotidiano, las ciudades han estado siempre punteadas por lugares específicamente dedicados a la ritualidad, al intercambio de saberes, a la expresión artística o al disfrute alrededor de lo estético. Hoy ese papel lo representan, si no exclusivamente, sí de manera privilegiada los modernos espacios culturales. Según el tipo y modo de implantación, los espacios culturales ejercerán uno u otro efecto sobre la comunidad urbana<sup>125</sup>. La implantación central o periférica del equipamiento, su mayor o menor adecuación al entorno urbano, la concepción, el diseño, el funcionamiento y el modo de gestión de los espacios culturales afectan a la densificación social del territorio: al imaginario compartido, a su legibilidad social, a las dinámicas de participación comunitaria<sup>126</sup>.

Pero al margen de la importante casuística territorial y temporal, es necesario subrayar que las distintas combinaciones funcionales de los equipamientos culturales se han materializado siempre *sobredeterminadas* por el cumplimiento de su misión principal como soporte físico para las políticas de difusión cultural. De este modo, las políticas de producción de espacios culturales han tendido a homogeneizarse, independizándose de las determinaciones contextuales y manteniendo una función estratégica como instrumentos al servicio de la política de democratización cultural.

Visto desde el enfoque funcional y en general, desde finales de la década de los 50, los espacios culturales han cubierto, sobre todo, la función de provisión de recursos para las políticas de difusión

125 No es infrecuente que el poder político se apropie del capital simbólico de los equipamientos culturales. Bien a través de una labor abiertamente propagandística, bien buscando vincularse a la *nobleza* de la obra cultural expuesta, son múltiples los ejemplos en los que los gobernantes pretenden instrumentalizar el prestigio de los grandes espacios culturales para influenciar a la opinión pública (Bouzada Fernández, 2001; Grenfell, 2004). El caso francés es paradigmático en este sentido. Giscard d'Estaing es el precedente moderno de esta tradición, habiendo instigado, entre 1974 y 1986, la creación del Centro Pompidou, el Museo de Orsay y el Museo de la Ciencia y de la Industria de la Ville. A Giscard le sucedió Mitterrand, quien personalmente implicado en los *grands travaux* (notablemente el Arco de la Defensa, la Ópera de la Bastilla y el Pirámide del Museo del Louvre) buscó singularizar su presidencia con un sello cultural (Collard, 2008).

126 Las infraestructuras y espacios culturales no son los únicos recursos culturales del territorio que participan en su articulación. Aunque al hablar de activos urbanos se suele pensar en elementos de tipo físico (la trama urbana, las calles, las plazas, los edificios, los monumentos, los equipamientos), desde la perspectiva de la cultura, hay que ampliar la comprensión para considerar el valor de los elementos de tipo simbólico, donde se englobarían los hitos representativos, los condensadores de sentido comunitario, los relatos urbanos, los valores expresados por el ambiente de la ciudad y los imaginarios urbanos. Esta amalgama de recursos, además de conformar la identidad de un territorio, es parte constitutiva del capital cultural y cognitivo de las personas que habitan en él y, en consecuencia, condiciona los modos de relacionarse con el lugar y entre ellas. La densidad de recursos culturales de una ciudad trae una línea de posibilidades que va desde el sentimiento de pertenencia y la cohesión comunitaria hasta la anomia y la ansiedad urbana (Rausell Köster, 2019; Segovia Collado, 2019).

de las obras de alta cultura, lo que ha llevado a su especialización en las fases de exhibición, distribución, conservación y consumo. La función semiótica, por su parte, se ha concretado principalmente en garantizar la excelencia y, como derivadas, la construcción de sistemas valorativos y de jerarquización de las formas culturales. Finalmente, los equipamientos culturales se han constituido principalmente como *interfaces* de acceso desde una concepción marcadamente paternalista.

Identificar, como hacemos, la función difusionista como la prioritaria de los espacios culturales desde la óptica del paradigma de la democratización cultural no supone desconocer sus otras funciones instrumentales y simbólicas. Entrelazados y matizando el *mix* funcional básico al que nos hemos referido, se pueden registrar otras intersecciones significativas entre espacios culturales y políticas de democratización cultural que trazan una malla integrada y operacional.

### Administración cultural, gestión y gobernanza de espacios culturales

Los espacios culturales han contribuido a la articulación de la administración cultural pública del Estado de bienestar. La vertebración del sistema cultural público alrededor de un amplio tejido de espacios culturales ha generado la demanda de una nueva clase de personas encargadas de su funcionamiento y gestión. La afirmación de su función y la definición de su dominio por las y los técnicos y profesionales adscritos a los espacios culturales ha tenido un reflejo paralelo en la configuración de la propia administración cultural pública moderna. Estas estructuras burocráticas, que como hemos visto, están dotadas de una considerable autonomía en la definición de las políticas culturales, están integradas por equipos técnicos y expertos que provienen en muchos casos de los campos de la producción cultural o espacios colindantes y que incorporan a los procesos de decisión y gestión de los equipamientos sus particulares experiencias —individuales y sociales— de la cultura, sus valores y preferencias estéticas<sup>127</sup>. La irrupción de cohortes importantes de trabajadoras y trabajadores públicos procedentes de grupos sociales ya *cultivados* en lugares claves de decisión y gestión ha acarreado que el objetivo democratizador perseguido por el despliegue territorial de espacios culturales en los años 60 y 70 haya contribuido, en la medida de su influencia, a una cierta reorganización jerárquica de las recuperadas sociedades democráticas de posguerra. El discurso combinado de la igualdad de acceso y participación y la excelencia (cuyos garantes son los nuevos notables tecnificados de la cultura) conduce inevitablemente al solapamiento de la función democratizadora y jerarquizadora de los espacios culturales. Por último, el origen artístico-cultural de la mayoría de las personas directivas enroladas en la gestión de los espacios culturales ha determinado, en gran medida, que los procesos de decisión, en vez de resultar de un proceso informado derivado de las demandas de la población a través de elecciones en el marco de la democracia representativa y que trata de racionalizar las relaciones entre fines y medios en entornos de eficacia, eficiencia y equidad, se conviertan en la mayoría de las ocasiones en un proceso creativo ocurrencial, vertical, *top-down* y que considera a la ciudadanía como un terminal de consumo pasivo que hay que educar mediante el contacto con las expresiones de la alta cultura de cuya excelencia y pureza las élites directivas de los equipamientos culturales se postulan como garantes.

En estrecha relación con el modelo de política cultural y espacio cultural dominante en la mayoría de la Europa continental<sup>128</sup>, el modelo de gestión predominante de los espacios culturales es de titularidad pública de gestión directa o, a través de entidades dependientes de las administraciones públicas. La gestión está controlada directamente por los representantes públicos que, entre otras

127 Volviendo a la antes mencionada creciente importancia adquirida por los *policy experts* en la elaboración y la formulación de las políticas públicas, para muchos autores, esta constituye el signo anunciador del surgimiento de una *nueva clase*. Chomsky (1969), al diseccionar la inteligencia tecnocrática (integrada por ingenieros, científicos sociales, politólogos...) califica a estos especialistas influyentes de «nuevos mandarines». Beer (1978) por su parte, habla de un «complejo burocrático profesional» (al modo del «complejo industrial militar» del que toma su nombre). En el caso de las políticas culturales públicas, estas burocracias ejercen un amplio poder discrecional que, de hecho, determina el acceso más o menos privilegiado de las poblaciones locales a los servicios ofrecidos por las organizaciones y espacios culturales que integran el servicio público cultural. Dicho de otra forma, los funcionarios y gestores de los servicios y espacios culturales representan una variable decisiva en la provisión de las prestaciones, y explican las variaciones que se pueden constatar en la ejecución de una localidad a otra y en el tiempo.

128 En el caso anglosajón la mayoría de los espacios culturales son de titularidad privada, aunque muchos de ellos reciben financiación del gobierno o de sus agencias *arms' length*, como los consejos de las artes. Por lo general, pertenecen al ámbito de actividad no lucrativa y su estructura de gestión suele estar muy tecnificada y profesionalizada.

facultades, tienen la potestad de nombrar a su equipo directivo. Si bien la gestión del equipamiento está sujeta a los controles previos de los respectivos departamentos económicos y fiscales de los gobiernos, la orientación y programación de la actividad es potestad de la dirección y rara vez está sujeta a objetivos de gestión e impacto social (Rius Ulldemolins & Rubio Arostegui, 2016).

Desde la década de los 80, como consecuencia de la influencia de los principios y prácticas de la *New Public Management* y el consiguiente *giro instrumental* de las políticas culturales, se ha apreciado una tendencia a la desestatización del modelo y un mayor papel del sector privado empresarial y el tercer sector (Belfiore, 2004). Como han señalado distintos autores, la reestructuración organizativa de los espacios culturales no se ha realizado sin considerables tensiones y sin impactos significativos sobre sus *outputs* culturales y artísticos<sup>129</sup> (Hutter, 1997; Schuster, 1998).

Solapándose con este cambio de orientación y estilo de la administración cultural pública, la crisis inmobiliaria y financiera de 2008 y la consecuente disminución de los recursos de las administraciones públicas han producido una significativa retirada de recursos públicos de la acción cultural tanto en el ámbito estatal como en el territorial y local (Rausell Köster, 2016). En un contexto de equipamientos culturales fuertemente dependientes de la financiación pública, sus responsables se están enfrentando al reto de gestionar los espacios culturales con un presupuesto significativamente menor. El alto porcentaje de los recursos dedicados al mantenimiento de las infraestructuras y a los recursos humanos ha supuesto una reducción drástica de los recursos dedicados a la actividad y una amenaza al cumplimiento, por lo tanto, de la misión del espacio cultural como agencia pública (Rius Ulldemolins & Rubio Arostegui, 2016; Rubio Arostegui & Rius Ulldemolins, 2012).

Los intentos de explorar alternativas a la sostenibilidad —y de religitimización— de los espacios culturales públicos se enfrentan a la rigidez de la estructura jurídica y administrativa del sistema cultural público. Las experiencias de renovación normativa e institucional no están teniendo reflejo en la gobernanza de las organizaciones y espacios culturales<sup>130</sup>. En muchas ocasiones están resultando en estructuras más opacas para la ciudadanía, menos gobernables y auditables para los responsables políticos y muy deficitarias en términos de generación de valor cultural y público (Rius Ulldemolins & Rubio Arostegui, 2011; Rubio Arostegui, 2019)

La cuestión de la dirección pública de la administración cultural es un factor relevante tanto en términos de gestión como de la gobernanza de un sistema de espacios culturales donde el modelo predominante es de gestión directa y titularidad pública.

La dirección pública es el espacio de contacto entre política y administración, un ámbito en el que concurren tres figuras: la de directiva o directivo con perfil político, la de carrera con perfil profesional y la figura con el doble rol de confianza política y profesional. Los tres perfiles son necesarios y, en la mayoría de las administraciones públicas, deben coexistir. El problema reside en que en la actualidad conviven sin una regulación específica y con unas reglas del juego que son el resultado de ajustes institucionales, de cuotas territoriales, de luchas de poder y de la peculiar cultura política e institucional de cada administración. Este modelo de adaptación mutua parece agotado, las disfunciones son la norma, y la colonización política de la gestión de las organizaciones y equipamientos culturales configura un modelo político-jerárquico en abierto contraste con las mínimas exigencias de gobernanza cultural (Ramos Murphy, 2003; Zallo Elguezabal, 2002)

El resultado es una decadencia constante del espacio directivo en la administración cultural pública, el dominio de la mediocridad y no de la excelencia profesional en los cargos directivos (Rausell Köster *et al.*, 2007) y unas administraciones culturales con escasa fortaleza institucional y sin musculatura gestora suficiente para afrontar los retos a los que se enfrenta el sistema cultural público. Salvo alguna excepción, las administraciones culturales públicas gestionan cada vez peor, son ineficaces e ineficientes y aportan menos seguridad y energía institucional y jurídica, lo que contribuye a la

129 Hutter alerta contra el exceso de simplificaciones y las expectativas desmesuradas en las estrategias de privatización de las organizaciones y espacios culturales: «*In many cases, public budgets will remain the major means for channelling tax revenue into art institutions. The result will be precariously balanced public-private partnerships. Given such complexity one should hesitate to assume that privatization is a policy that is easily executed by any political entity*» (Hutter, 1997).

130 En relación con los diferentes ensayos de hibridación entre modelos de gestión (*liberal y europeo-continental*), y refiriéndose al caso español, Rius Ulldemolins y Rubio Arostegui (2016) escriben: «Alejados del modelo liberal, en el que el *board of trustees* o patronato ejerce un liderazgo y control respecto a la gestión, en este caso se produce una ausencia de control real que facilita gestiones erráticas, ineficientes y a veces corruptas».

deslegitimación de la acción cultural pública y obstaculiza el despliegue de las potencialidades de la cultura como factor de desarrollo social y económico (Ramos Murphy, 2015).

La necesidad de reforzar la capacidad profesional y directiva de la administración, organizaciones y espacios culturales resulta impostergable. Desde ámbitos académicos y profesionales se viene demandando una reforma estructural de la administración cultural y la regulación integral e institucional del espacio directivo público que contemple la arquitectura legislativa, los ámbitos de las organizaciones públicas sobre las que se aplica, los actores que pueden asumir las funciones directivas, el sistema de acceso, permanencia y cese de la función directiva, los procesos de selección para ocupar un puesto directivo, la evaluación y el sistema retributivo (Associació Catalana de Gestió Pública, 2012; Ramos Murphy, 2015).

Otro factor que afecta la gestión eficiente y la gobernanza de los espacios culturales en el Estado español es la indefinición de su marco regulador. A excepción de las bibliotecas, archivos y museos que tienen una reglamentación y estructuración que definen los equipos de gestión, otras infraestructuras, como equipamientos escénicos musicales, artes visuales o centros culturales polivalentes, no contemplan normas más allá de los aspectos relacionados con la seguridad (del Álamo Núñez, 2014).

Finalmente, es necesario hacer notar que los equipamientos culturales y las profesiones culturales que lo gestionan son una realidad reciente y no suficientemente institucionalizada. El ritmo de la innovación, la naturaleza cambiante del sector cultural, así como la importancia de la cultura en la economía española y europea, obligan cada vez más a los responsables y directivos de espacios culturales a reforzar, sofisticar y diversificar sus capacidades profesionales para gestionar, con ciertos niveles de racionalidad instrumental, la creciente complejidad de la dimensión cultural de las sociedades contemporáneas (Ramos Murphy, 2019c).

### **Nuevos espacios culturales: entre la indefinición y el espectáculo**

Las políticas de creación de espacios culturales son un ámbito de relativo consenso político-ideológico. El empuje de las políticas de creación de espacios culturales, aunque inicialmente fruto de un impulso progresista ilustrado, ha contado prácticamente desde el comienzo de su periodo de expansión en las décadas de los 60 y 70 con el concurso de las fuerzas a la derecha e izquierda del espectro político. La debilidad de los marcos de referencia político cultural para enmarcar la explosión equipamental ha conducido a procesos de multiplicación cuantitativa que sustituyen la ausencia de políticas culturales por la simple adición de proyectos, concebidos estos como respuestas ocurrenciales y puntuales más que como partes integrantes de un proyecto político global. El dominio del enfoque pragmático —con su escasa atención a la relación entre objetivos, medios, hechos y técnicas— en las políticas de creación de espacios culturales de las derechas y las izquierdas ha derivado en prácticas posibilistas y comedidas, ajenas a la polarización política, y responsables, en gran medida, de una de las manifestaciones más continuistas de las políticas culturales modernas y de sus escasos resultados.

La incorporación relativamente reciente del análisis de espacios culturales en la investigación sobre políticas culturales<sup>131</sup> contribuye, en alguna medida, a dificultar la delimitación de los significados y, en consecuencia, de las distintas tipologías caracterizadoras de aquellas infraestructuras susceptibles de ser reconocidas como tales. En unos casos, las diferencias se refieren a simples distinciones formales de denominación, mientras que en otros, hacen referencia a una diversidad sustancial de funciones y actividades (Leal Maldonado, 1986).

A los espacios culturales tradicionales (bibliotecas, teatros, museos, auditorios...) se ha unido una última mutación de infraestructuras culturales que se sitúan en la expansión del concepto de cultura que trajo el nuevo milenio. Con relación a ello se ha producido un despliegue de equipamientos con difícil encaje en ninguna categoría cerrada, en los que se mezclan la difusión, la producción y la

131 Como ya apuntamos, los estudios sobre equipamientos culturales se han ocupado, tradicionalmente, del funcionamiento de instituciones artísticas concretas (Feldstein, 1991; Frey, 1994; Frey & Pommerehne, 1989; Gapinski, 1986; Throsby & Withers, 1983; Trimarchi, 1993). A estos se añaden, más recientemente, un conjunto de investigaciones más centradas en el análisis de la dirección y gobernanza de las instituciones culturales nacionales (Evrard & Colbert, 2000; Gray, 2007; Rius Ulldemolins, 2014; Rubio Arostegui & Rius Ulldemolins, 2012). Finalmente, comienza a detectarse un interés por examinar la relación contemporánea entre los espacios culturales y los procesos de creatividad que en ellos ocurren (Segovia Collado *et al.*, 2015).

investigación creativa. La mayoría de estas propuestas vienen del sector público. Tratando de superar el centro cultural tradicional, incorporan funciones hasta hace bien poco ajenas a las políticas culturales, como pueden ser la economía creativa, la ciencia, la sociedad o la tecnología<sup>132</sup>. Por el carácter todavía algo seminal de estos nuevos centros de creación, sus funcionalidades concretas quedan habitualmente difusas, lo que depende en última instancia del espíritu de su equipo gestor y de los modos de apropiación de sus usuarias y usuarios.

Finalmente, es necesario mencionar la proliferación, durante los últimos años del siglo XX, de la construcción de grandes contenedores culturales de nueva planta, muchos de ellos basados en la espectacularización arquitectónica y envueltos en un discurso rutilante y altisonante, una tendencia constructora que responde al empeño de muchas ciudades por ocupar o reconquistar un lugar en el mapa de las ciudades globales. A pesar de lo aparatoso de las ambiciones declaradas, muchos de estos iconos se mostraron incapaces de generar contenidos y usos por sí mismos. En el Estado español, donde esta tendencia adquirió especial énfasis, su momento de apogeo queda representado por las ciudades *de la Cultura*, en Santiago de Compostela, o *de las Artes y las Ciencias*, en Valencia. Tergiversando el concepto de ciudad, estos modelos omitían la natural diversidad (de usos, de funciones, de personas) que la caracterizan (Segovia *et al.*, 2015).

### **A modo de conclusiones. La relación entre política cultural y modelo de espacios culturales**

Aunque no podemos establecer una correlación perfecta entre modelos de política cultural y modelos de espacios culturales, creemos como Rubio Arostegui y Rius Ulldemolins, que es posible afirmar que existe una cierta correspondencia entre un modelo de política cultural y un tipo de equipamiento cultural (Rubio Arostegui & Rius Ulldemolins, 2012). Estos autores, siguiendo a su vez las aportaciones del trabajo de Zimmer y Toepler sobre la relación entre políticas culturales y los diferentes regímenes de bienestar en Occidente (Zimmer & Toepler, 1996), distinguen tres variantes de la relación política cultural-espacio cultural:

1. El *modelo europeo-continental* de raíz absolutista, al que le correspondería un modelo de espacios culturales orientado a la excelencia y con una fuerte intervención pública.
2. El *modelo de los países nórdicos* de inspiración socialdemócrata-igualitarista, al que le correspondería un modelo de espacios más inclusivos y polivalentes y con una importante financiación pública.
3. Y el *modelo anglosajón* de tradición liberal, en el que los espacios culturales están en manos privadas y se encuentran en gran medida regulados por el mercado.

No obstante, del mismo modo que hemos señalado que el reconocimiento de la diversidad de políticas culturales y marcos institucionales es compatible con la afirmación de que el paradigma fundacional y dominante de política cultural en los países occidentales es la democratización cultural, podemos, igualmente, postular que la lógica de la igualdad de acceso y participación es la que rige las políticas de creación de espacios culturales, sus formas, tipos y modelos de dirección y gestión.

Si se emplea una perspectiva crítica, podemos observar que los espacios culturales han contribuido al distanciamiento social de los sectores de la población menos iniciados en las formas culturales canónicas y en las formas artísticas de vanguardia. La progresiva especialización de los espacios culturales, sea cual fuera su intención fundacional, como repositorios de obras de alta cultura y/o de espacios de exhibición y difusión de programas culturales previamente filtrados por los expertos, conlleva un correspondiente uso contemplativo, pasivo y reverencial propio de la función educadora y civilizatoria que el paradigma de la democratización cultural asigna a la cultura. La distancia social selectiva abonada por los proyectos culturales diseñados y vehiculizados desde los espacios culturales

---

<sup>132</sup> Usando conceptos trasladados de la economía industrial, en los años 80 aparecen en el discurso los distritos culturales, las *creative milieux* y las *creative cities*. Si bien estos conceptos contenían una confianza casi idealizada en la creatividad ciudadana, siempre que se le dejase el espacio oportuno para intervenir en la ciudad, el *reset* geográfico que pareció anunciar la llegada de Internet vino a generar una gran confusión (Segovia Collado *et al.*, 2015).

encuentra su traducción en una arquitectura, a veces monumental, otras asépticas y frías y otras semantizadas en exceso, que, en lugar de amortiguar la distancia social, la refuerza y reproduce. Los espacios culturales templo provocan sobrecogimiento o rechazo y la mayoría de las veces actúan inhibiendo y coartando la comunicación y la acción cultural (Bouzada Fernández, 2001).

Los espacios culturales ejemplifican las limitaciones y el extendido fracaso de un proyecto definido por el deseo de imponer una igualdad forzada entre diferentes realidades sociales y experiencias culturales.

Los espacios culturales realizan un papel de estabilización social a través de una función democrático-integradora y aportan un plus de legitimación a las políticas culturales a través de lo que algunos investigadores han denominado *mito de las necesidades sociales* (Bouzada Fernández, 2001). Funcionando como un mecanismo retroalimentador, y de la mano de determinados dispositivos de participación de dudosa consistencia empírica, la identificación de una determinada demanda social de unos espacios culturales señalados cumple una función de cobertura de las políticas de democratización cultural<sup>133</sup>. En la detección y definición de los objetivos de las políticas de creación de equipamientos, en muchos casos, han jugado un papel protagonista los colectivos y movimientos sociales. Tras una fase inicial marcada por la reivindicación, el compromiso de los agentes y movimientos en la promoción de un nuevo espacio cultural y la aparición de nuevos servicios han supuesto la captura de las dinámicas asociativas previas. Este efecto de integración y cooptación de iniciativas cívicas ha contribuido en muchos casos a la desactivación de la participación comunitaria.

Los espacios culturales también evidencian los fracasos recurrentes de las políticas voluntaristas que persiguen ampliar el acceso y la participación cultural incrementando el número de recursos y servicios sin tener en cuenta los aspectos sociales, culturales, estéticos, psicológicos y de capacitación de los diferentes grupos de población (Langsted, 1989). Los espacios culturales revelan con nitidez las consecuencias regresivas, en términos fiscales, del indiferentismo social de las políticas de democratización cultural: mientras que las formas artísticas y culturales promovidas desde los espacios culturales cosechan el desinterés o, incluso, la irritación de los grupos menos instruidos y de rentas más bajas. Por otro lado, los individuos pertenecientes a los sectores sociales más acomodados disfrutaban de una mayor capacidad para poder obtener rendimientos del uso y disfrute de estos recursos públicos. La mayoría de los espacios culturales se han mostrado como centros de distribución cultural capturados por el consumo y la práctica cultural de minorías.

Resulta plausible, por tanto, en nuestra opinión, establecer una línea de correspondencia entre la existencia de un modelo de instituciones y espacios culturales especializados, orientados a la excelencia, gestionados por expertas y expertos cooptados del mundo de la producción cultural, centrados principalmente en la exhibición y difusión de la alta cultura, propiciatorios de prácticas culturales pasivas y con una fuerte intervención pública, y el predominio de un modelo de política cultural estatista, vertical, paternalista, ilustrada, difusionista y orientada a la igualdad de oportunidades en el acceso y la participación cultural.

Afirmar la correlación entre política cultural y espacios culturales no presupone, sin embargo, «la existencia de un modelo coherente de política cultural en el sentido de haber sido expresa y metódicamente diseñada como articulación de un conjunto de principios, objetivos, medios y modos de organización» (Bouzada Fernández, 2001). Si sostener esto en referencia a la primigenia política de democratización cultural francesa sería, como hemos argumentado, un exceso, en el caso español, nos encontramos con que «la falta de modelos de referencia actuó como una indefinición multiplicadora de dinámicas cuantitativas que sustituían la ausencia de políticas culturales por la simple adición de proyectos, entendidos estos como respuestas puntuales más que como partes integrantes de un proyecto global» (Bouzada Fernández, 2001).

133 En referencia a la función legitimista de los equipamientos culturales, Bouzada Fernández (2001) escribe: «A ello han servido instrumentos de tanta fragilidad como las *encuestas de necesidades*, condenadas a escurrirse entre las manos del investigador cuando a la pregunta de si el interrogado deseaba la implantación de este o aquel equipamiento se le añadía simplemente una coletilla complementaria dirigida a conocer la voluntad y la disponibilidad concreta de este respecto de su posible frecuentación futura».

### 3.4. LOS LÍMITES DE LA DEMOCRATIZACIÓN CULTURAL

En la actualidad, la democratización cultural se revela como un modelo agotado. En ello influyen causas tanto de tipo interno —de legitimación, sistémicas, de sostenibilidad económica— como de tipo externo —pérdida de soberanía del Estado, crisis económico-financiera, transición al paradigma digital— (Rubio Arostegui & Rius Ulldemolins, 2015; Dubois, 2016; McGuigan, 2004; Rausell Köster, 2016). Pero, sobre todo, la democratización cultural fracasa porque no puede tener éxito. Su impotencia reside en la debilidad de su tesis principal: la posibilidad de ampliar los públicos de determinadas expresiones culturales a partir de las experiencias de los grupos sociales privilegiados presuponiendo que las experiencias, posibilidades y necesidades culturales de todos los miembros de la sociedad son iguales, una suerte de sinécdoque político que silencia culturalmente a los grupos sociales carentes del capital cultural requerido (Langsted, 1990; Lewis & Miller, 2003; Mulcahy, 2006a).

La democratización cultural reposa sobre la asunción de que en una sociedad dada existe una única cultura y una única noción de excelencia. Es más, la democratización cultural está enraizada en una tradición filosófica que postula la existencia de normas universales que constituyen la base para justificar las políticas culturales cuya finalidad es su difusión. El modelo de la democratización cultural asume que la creación artística es portadora de normas objetivas y universales que la dotan de valor. La misión de la democratización cultural sería la diseminación de estas normas trascendentes (en tanto que externas a la obra de arte) e intemporales y, en su caso, la creación de un canon universal (Evrard, 1997). Por otro lado, las normas cualitativas inherentes a la obra artística tienen un paralelismo con las normas de recepción basadas en los comportamientos respetuosos y contemplativos de la audiencia. El rol de los públicos en el paradigma de la democratización cultural es básicamente pasivo: en ningún caso el contacto de la alta cultura con «el ciudadano común debe resultar en el cambio de la obra artística» (Fernández Prado, 1991).

Las políticas de democratización cultural han sido —y son— en esencia la democratización de la alta cultura, una cultura definida por las expresiones, experiencias y valores íntimamente ligados a las élites económicas e instruidas de los grandes centros urbanos. A pesar de que el lenguaje democrático convencional pudiera difuminar sus contornos, es, en el fondo, una cultura definida y filtrada por las élites culturales para aquellos segmentos de la población «que ya han sido favorecidos y para cultivar a aquellos que ya han sido cultivados» (Langsted, 1989; Zimmer & Toepler, 1996). La participación y el consumo de determinadas formas culturales están vinculados a posiciones sociales específicas y, por tanto, desempeñan una función en la construcción de jerarquías sociales.

Cuando tanto la forma como el contenido de la alta cultura se consideran adecuados (la referencia), lo que procede es su difusión (así, a la falacia sociológica de tomar la parte por el todo, le sigue la autocomplacencia de una noción de cultura autocentrada en las producciones artísticas de las personas creativas y juzgadas por criterios estéticos que definen e interpretan los repertorios selectos del gran arte). Pero la presuposición de que si las personas comunes fueran conscientes de esta forma de cultura, se interesarían espontáneamente por ella, se ha mostrada carente de base<sup>134</sup>. La democratización cultural, es decir, la igualdad de acceso y participación cultural de toda la población, es una ficción política construida al margen de la desigual distribución social de capacidades y capital cultural.

En definitiva, el modelo de democratización cultural, mediante la orientación selectiva de su apoyo a determinadas formas culturales, es funcional a la reproducción de la distinción, al preservar y realzar la desigualdad entre grupos sociales en la acumulación e intercambio de capital cultural (Falk & Katz-Gerro, 2016).

#### 3.4.1. DEMOCRACIA CULTURAL Y LA PERSISTENCIA DE LA BRECHA CULTURAL

En última instancia, la democracia cultural, a pesar de su potente carga crítica, es un proyecto de renovación del paradigma de democratización cultural y no de sustitución (Dubois, 2016). Ambos

134 Cuestionando la lógica del *choque estético*, Langsted (1989) escribe: «Corresponding to this downward seeping of cultural values, it is supposed that an upward move—from an interest in the pacifying products of the culture industry to an interest and absorption in high culture—will occur. In both cases, this stagnant view of culture presupposes that the meeting between high culture and the common people will not result in any change in high culture».

se fundamentan en el principio básico de igualdad, que en uno y otro caso, sigue interpretándose como igualdad de oportunidades (de acceso y participación) (Evrard, 1997). En puridad, el modelo de democracia cultural nunca fue aplicado salvo de modo fragmentario y en determinadas parcelas (Zallo Elguezabal, 2011) y las realizaciones de los aspectos más distintivos de su aportación crítica —la participación social activa y el reconocimiento de la pluralidad de todas las formas culturales y su adecuada financiación pública— han sido relativamente modestas. Son pocos los casos de integración gubernamental de las *culturas marginales*, mientras que el grueso de la financiación y de los medios disponibles se siguen asignando a las formas más institucionales de cultura (Dubois, 2016). La participación masiva tampoco se ha producido (Wu, 2007), los procesos de toma de decisión siguen respondiendo a un patrón centralizado, y el Estado continúa ocupando una función central en la producción y difusión cultural (Barbieri, 2014).

Además de los escasos logros prácticos de su programa, la democracia cultural ha recibido críticas por los excesos retóricos de su discurso a la luz de las dificultades experimentadas en la modificación concreta de la misión y prácticas de la mayoría de las instituciones orientadas hacia la excelencia y la democratización cultural (Bonet & Négrier, 2018). Finalmente, una segunda andanada dirigida a la democracia cultural se refiere a su deriva relativista (por su apertura a todas las formas culturales y poner en riesgo a la *verdadera* cultura<sup>135</sup>).

Un gran número de estudios y trabajos empíricos en los países occidentales confirman que las grandes fracturas entre grupos sociales persisten y que la cultura canónica, la alta cultura, no ha ensanchado significativamente su base social (Comisión Europea, 2013; Roose & Daenekindt, 2015; Falk & Katz-Gerro, 2016). A diferencia de las políticas igualitarias que se han logrado introducir en materia de trabajo y de salud, Gilles Pronovost, refiriéndose al ámbito cultural, escribe: «Este ámbito sigue siendo profundamente desigualitario —contribuyendo al reforzamiento de las diferencias sociales las variables fundamentales, como el nivel de vida y, sobre todo, la educación—, que en treinta años de desarrollo cultural ha de constatar que las desigualdades apenas se han atenuado» (Pronovost, 2007).

El proyecto de propiciar el acceso de la mayoría de la población a las grandes obras sigue sustancialmente irrealizado y las desigualdades apenas se han atenuado (Ariño Villarroya, Castelló Cogollos, Hernández Martí, & Llopis Goig, 2006; Evrard, 1997). Pero no solo no termina por estrecharse la brecha cultural entre la población, existen evidencias empíricas que apuntan a que en los últimos años esta tiende a incrementarse. El *Eurobarómetro especial sobre acceso y participación cultural* concluye que desde 2007 ha habido una caída generalizada en la participación en actividades culturales (aunque apunta que pueda deberse en parte a los efectos de la crisis económica y financiera de 2008) (Comisión Europea, 2013). En contraste, un trabajo dirigido por Roose y Daenekindt evidencia que la participación y consumo de alta cultura se mantiene relativamente estable desde la década de los 70 (Roose & Daenekindt, 2015).

### 3.4.2. IMPACTO ECONÓMICO Y LOS EFECTOS DISTRIBUTIVOS DE LA POLÍTICA CULTURAL

Más que un modelo propiamente dicho, la tesis del impacto económico de la cultura (para justificar la acción pública del Estado) es un argumento accesorio para apuntalar la crisis de legitimación del modelo de democratización cultural (Zimmer & Toepler, 1996).

La subordinación de la acción cultural pública a una visión instrumental de la cultura reducida casi exclusivamente a su dimensión económica ha pasado de una estrategia defensiva de supervivencia del sector cultural en los años 80 (al enfatizar su aportación a la riqueza nacional) a la asunción, en muchos casos, de una lógica de corte neoliberal que se ha traducido en procesos de reducción del gasto público en servicios culturales, en desplazamiento y crisis de servicios públicos y en una mayor estratificación cultural (Zallo Elguezabal, 2011). Y todo ello sin una efectiva *liberalización* del

135 Dubois identifica estas *críticas conservadoras* a la democracia cultural con las posiciones sostenidas por el filósofo Alain Finkielkraut («La absorción vengativa o masoquista de lo cultivado (la vida del espíritu) en lo cultural (la existencia habitual) ha sido sustituida por una especie de alegre confusión que eleva la totalidad de las prácticas culturales al rango de grandes creaciones de la humanidad» [Finkielkraut, 2006]) y con las del historiador Marc Fumaroli («una democracia cultural tiene por enemigo principal a la cultura de masas» [Fumaroli, 2007]).

modelo estatista (Hewison, 2011). La consiguiente pérdida de impulso democratizador cultural que se deriva de estos efectos indeseados ha contribuido muy poco a redefinir un modelo de política cultural en crisis y en búsqueda de una nueva identidad y legitimidad.

Por otro lado, las críticas —en muchas ocasiones fundadas— dirigidas a los estudios de impacto económico de la cultura realizadas durante la década de los 80 han tenido un efecto contrario al perseguido: mientras los estudios de impacto pretendían abanderar la causa de la financiación pública de la cultura, han, de hecho, contribuido a debilitar el argumento del apoyo público a la cultura (Belfiore, 2002). Al renunciar a poner en valor el sentido principal de la actividad cultural —que no es el de producir retornos económicos y sociales—, y al aceptar como marco conceptual de la política cultural del Estado el delimitado por criterios de rentabilidad y eficiencia económica, el giro economicista condena inevitablemente a la cultura a competir por obtener financiación pública con otras áreas de actividad más potentes y de probada efectividad en el logro de objetivos económicos y sociales<sup>136</sup> (O. Bennett, 2009).

Siendo indiscutible el valor económico de la cultura, el argumento del impacto económico es claramente insuficiente para superar las disfunciones de las políticas de democratización cultural, y menos aún si el objetivo es no renunciar a la contribución de la cultura a la democratización de la sociedad y a la equidad social.

El impacto económico por sí solo no es suficiente, ya que cualquier intervención pública, especialmente sobre espacios y equipamientos —que es la forma más habitual de justificar el impacto económico de la cultura— va a tener un impacto en el territorio sobre el que se materializa. Los argumentos que deberían completar la justificación habitual, y que no lo hacen, consistirían en demostrar que, en primer lugar, el impacto de la cultura es mayor que el de otras intervenciones en equipamientos públicos (sanidad, deporte, educación) y que además ese impacto es apropiado por agentes de manera justa y equitativa. Ni un argumento (mayor impacto que otras intervenciones públicas) ni otro (una apropiación justa y equitativa del impacto) quedan completamente justificados en los estudios más habituales sobre el impacto económico de la cultura<sup>137</sup>.

Por otro lado, los sistemas generalizados de provisión de bienes y servicios con precios subvencionados y que han sido ensayados por las políticas de democratización cultural tienen, como también se ha demostrado, efectos claramente regresivos (Rausell Köster *et al.*, 2007). La elasticidad de la demanda tiene que ver mucho más con la posesión de capacidades y el capital cultural necesario para obtener una mayor utilidad del consumo cultural que con variaciones en los precios<sup>138</sup> (Ariño Villarroya *et al.*, 2006; López Sintas, 2002; Yaish & Katz-Gerro, 2010). En consecuencia, a pesar de los precios subvencionados, siempre aparecen infrarrepresentados los grupos de rentas bajas y sobrerrepresentados los grupos de rentas altas. El resultado final es que el conjunto de la población financia la oferta cultural que consumen las clases medias/altas<sup>139</sup>.

En este contexto, el paradigma de la democratización cultural se revela como un modelo insuficiente para contribuir a la renovación de las estrategias de desarrollo urbano incorporando, de manera no instrumental sino en toda su riqueza y complejidad, los recursos culturales y la dimensión simbólica del territorio (Ghilardi, 2001; Bianchini, 2004; Landry & Bianchini, 1995).

136 En palabras de O. Bennett (2009): «*The advocates of economic impact studies, by failing to see the intrinsic weakness of their own position, will have achieved precisely the opposite of their intentions*». Por su parte, Belfiore, refiriéndose a los valedores del argumento del impacto económico, escribe: «*they miss the point if they regard culture as one means to social regeneration among various possible others*» (Belfiore, 2002).

137 Con respecto a las limitaciones de los estudios de impacto económico, Pau Rausell, en unas declaraciones realizadas en 2016 al Periódic.com, sostiene: «[M]uchas veces se hacen esfuerzos para calcular este impacto, como el porcentaje del PIB que supone un dato que después no sirve para generar repercusiones reales en el futuro del sector sino que se utiliza simplemente como herramienta de comunicación». Más adelante argumenta: «(...) la existencia de un impacto económico no justifica la acción por sí misma porque los fondos públicos se ponen entre todos mientras que el valor añadido tiene un efecto distribuido que no recae en todos, por lo que hay que debatir siempre estas acciones» (Rausell Köster, 2016).

138 La correlación entre el nivel socioeconómico, el capital cultural acumulado y las prácticas culturales es la principal causa del fracaso de las políticas de democratización cultural y de sus pobres resultados en términos de equidad social (Bonet & Négrier, 2018).

139 El fracaso irrefutable de las políticas culturales desde la perspectiva de la política distributiva, lo expresan Rausell Köster *et al.* (2007) de este modo inequívoco: «Un segundo lugar común es la idea de que la económica es una de las barreras de acceso a la cultura y por lo tanto democratizar la cultura significa ofrecer más bienes y más servicios culturales a precios lo más bajo posibles. El resultado es que finalmente las políticas culturales son, sin duda, la intervención fiscalmente más regresiva de todas las políticas públicas».

### 3.5. PRINCIPIOS PARA REFORMULAR EL MODELO DE LA POLÍTICA CULTURAL

Parfraseando a Cherbo y Wyszomsk (2000), podemos afirmar que nos encontramos a la deriva entre un viejo y disfuncional paradigma y otro nuevo aún por definir y de contornos inciertos. Para salir de la liminalidad teórica y de la situación de estancamiento político-cultural, es necesario, como señala Philippe Kern (Kern & Boni, 2017), una reformulación crítica y sistemática de las aproximaciones conceptuales previas y considerar que la cultura va más allá de los museos, los sitios patrimoniales o las instituciones culturales tradicionales y se infiltra en una pluralidad de ámbitos de la vida cotidiana. El impacto transformador de la cultura reside precisamente en su amplitud y diversidad, pero tiene la contrapartida que la gestión de sus múltiples dimensiones implica grados elevados de complejidad y sofisticación.

La reformulación del modelo de política cultural mediante una visión integral, eficaz, eficiente y justa obliga, en primer lugar, afrontar tanto la redefinición de sus retos principales como la refundación de sus objetivos y supuestos teóricos (Rubio Arostegui & Rius Ulldemolins, 2015). Por otro lado, si la cultura es un motor para el cambio, las políticas orientadas a su potenciación se convierten en la herramienta estratégica para la ingeniería de esta transformación. Esta herramienta requiere dosis más elevadas de racionalidad instrumental, conocimiento, información de calidad e investigación que las desplegadas hasta ahora (Ramos Murphy, 2019b; Rausell Köster, 2016).

#### 3.5.1. LA CULTURA COMO ESTRATEGIA DE DESARROLLO

Las economías occidentales se ubican en un tiempo en el que las competitividades de los territorios ya no se definen por sus contenidos tangibles (infraestructuras, capital inmueble instalado, recursos físicos), sino por sus capacidades para definir y dotar de sentido y significados a dichos espacios. Es la era del «capitalismo cultural» de Rifkin (2000b), del «capitalismo informacional» de Castells (1995) o del «capitalismo cultural-cognitivo» de Scott (2014).

Al margen de la funcionalidad intrínseca de la política cultural (esto es, satisfacer los derechos culturales a ser, participar y comunicar, y promover el desarrollo individual y social ampliando nuestros grados de libertad y reforzando nuestra dignidad), hoy ya sabemos, de manera cierta, que la concentración de actividades culturales y creativas en un determinado territorio cambia la lógica y el funcionamiento de sus dinámicas económicas de una forma más profunda y compleja de lo que habíamos supuesto hasta ahora.

Sabemos también que el campo cultural exporta hacia el resto de los campos socioeconómicos un conjunto de valores que implican un replanteamiento ético y que encajan mejor con el concepto de desarrollo sostenible. El activismo cultural, la investigación, la extensión de los usos avanzados de la tecnología, la innovación social y política y el éxito económico están profundamente entrelazados. Lo que resulta evidente es que el contenido simbólico y creativo de una comunidad ya no representa exclusivamente su dimensión cosmética, sino que de alguna manera contiene los pilares centrales de la frontera de posibilidades de su competitividad socioeconómica y condiciona su grado de desarrollo (Rausell Köster *et al.*, 2013). La política cultural, por lo tanto, en su condición de catalizadora de la dimensión simbólica de un territorio, adquiere una creciente centralidad y deviene en una intervención pública estratégica (Rausell Köster *et al.*, 2007).

El desarrollo de la política cultural se convierte, por asimilación con las inversiones en infraestructuras físicas, en la articuladora de las *infraestructuras simbólicas* de un espacio territorial y, por tanto, en una condición necesaria para el desarrollo de toda su potencialidad socioeconómica.

Como argumentaremos más adelante, la activación estratégica e integral de los recursos simbólicos en los procesos de desarrollo urbano y territorial encuentra su fuente de legitimación en los derechos culturales de ciudadanía cuya realización efectiva determina a su vez las posibilidades reales de las personas para lograr aquellos *funcionamientos* que le permitan llevar una vida valiosa (Sen, 1999). Desde esta perspectiva, desarrollo, derechos culturales y política cultural quedan anudados conceptualmente como componentes de un sistema en permanente retroalimentación.

Es en esta concepción integral del desarrollo donde se conforma la cohesión social (a través de valores compartidos que afectan a las percepciones, que tienen mucho que ver con la felicidad,

como el sentido de pertenencia, la autoestima, la identidad...)<sup>140</sup>, donde se genera crecimiento económico (ya que las actividades culturales muestran tasas de crecimiento superiores a la media de la economía y su participación en los procesos de generación de valor añadido es creciente)<sup>141</sup> y donde, además, se contribuye a la calidad de vida (mediante la generación de entornos en los que las personas pueden manifestarse plenamente como seres humanos satisfaciendo las necesidades de expresarse artísticamente, comunicarse, compartir y sentir emoción estética y cognitiva).

Por ello, en la medida en que la cultura pueda definirse como un sistema compartido de creencias, valores y prácticas que definen a un conjunto humano, y en la medida en que la política cultural sea capaz de influir sobre la construcción social de ese sistema, se puede afectar al conjunto de relaciones que se establecen entre individuos y, en consecuencia, valorar y modificar su capital social. Esta dimensión de la cuestión guarda relación con la definición de la identidad individual, con los modelos de integración y con muchas otras variables que diversos estudios muestran muy correlacionados con la función de bienestar individual, en definitiva, con la calidad de vida. Aunque la correlación entre territorios con densidad cultural y calidad de vida no puede extenderse mucho más (no parece existir ninguna prueba contundente que determine que es mejor en algún sentido una sociedad que contenga muchos individuos e individuos activos culturalmente —como productores o consumidores de cultura— que otra que contenga menos), lo que sí es cierto es que la calidad de vida de un territorio es cada vez más un factor determinante en la decisión de localización de actividades especialmente ligadas al sector quinario, entre las que se encuentran los sectores culturales, lo que nos devuelve al conjunto de relaciones cruzadas entre crecimiento económico, cohesión social y calidad de vida.

Con esta triple conexión entre cultura y desarrollo de telón de fondo, es desde donde postulamos la incorporación de la *cuestión cultural* a la agenda política *dura*.

En definitiva, el argumento principal que defendemos para justificar la incorporación de la cultura en la agenda política es que la cultura es una estrategia para promover el desarrollo de una comunidad en el sentido definido por Amartya Sen (1999). Es decir, proponemos desplazar el objetivo de la política cultural de la convencional y cuestionable «planificación de la cultura» a la «planificación de la dimensión cultural del desarrollo humano»<sup>142</sup> (Bianchini, 2004; Mercer, 2006a).

### 3.5.2. RACIONALIDAD INSTRUMENTAL, ACCIONES BASADAS EN LA EVIDENCIA Y EVALUACIÓN

En la medida en que la dimensión simbólica de un territorio adquiere cada vez mayor centralidad en las estrategias de desarrollo, la política cultural va pasando de constituir la gestión de los espacios banalmente ornamentales a convertirse en la organización de la dimensión nuclear de la condición humana. Es esta nueva centralidad, derivada de una aproximación integral al fenómeno cultural, la que otorga una mayor responsabilidad y exige una mayor precisión y certeza a todos aquellos agentes que actúan y teorizan sobre las políticas culturales.

140 Este es el ámbito de la sociabilidad marcada por la afectividad y la cercanía a la que se refiere Cucó i Giner cuando escribe: «Es esta última sociabilidad la que me interesa especialmente, una sociabilidad que defino como el conjunto de relaciones y prácticas organizadas que se desarrollan en el ámbito intermedio entre el núcleo familiar y las esferas del Estado y del mercado, altamente formalizadas y con lógicas propias» (Cucó i Giner, 2008).

141 Los rigurosos (y metodológicamente novedosos) estudios dirigidos por el profesor Ezequiel Uriel (2007) muestran que en el conjunto del Estado español de acuerdo con las definiciones estándar de los sectores culturales, estos sectores suponen alrededor del 3% del PIB, lo que implica una posición muy próxima a otros grandes sectores económicos (en el año 2004, 3,07% de participación en el VAB del sector de actividades culturales, 3,85% del VAB de las actividades ligadas a la propiedad intelectual frente al 3,77% del sector de la agricultura ganadería y pesca, o el 2,56% del sector de la energía). De hecho, la cultura como sector económico se encuentra por encima de sectores tan emblemáticos como el sector de la alimentación, bebidas y tabaco, la Industria química, o la industria de vehículos de motor.

Por otro lado, recientes investigaciones evidencian que el tamaño de los sectores culturales son la variable más determinante para explicar las diferencias de renta per cápita de las regiones europeas, y que hay una relación causal bidireccional entre cultura y riqueza. A modo de ilustración, un incremento del 1% en las personas ocupadas en las actividades creativas y culturales, en una región europea, suponen 1.600 euros de renta per cápita más (Rausell Köster *et al.*, 2012). Así, la diferencia de la renta per cápita entre la Comunidad de Madrid y Catalunya —de casi 2.200 euros en 2012, según el INE— viene principalmente explicada por la diferencia de un punto entre la población activa dedicada a la creatividad y la cultura.

142 Para Bianchini (2004), la planificación de la cultura es una empresa «imposible, indeseable y peligrosa». A esta tarea, sin embargo, se han consagrado, en un grado u otro, el grueso de las políticas culturales del último medio de siglo en Occidente.

Mercer (2006), por su parte, escribe: «*Cultural planning does not mean the planning of culture but, rather, ensuring that 'the cultural element', cultural considerations, cultural resources, are there at every stage of the planning and policy development process. It is a crucial mechanism for citizen involvement in real and tangible cultural policy development*».

Toda intervención del sector público es un acto consecuencial, es decir, que persigue de manera consistente finalidades explícitas o no de su función de objetivos (Rausell Köster, 2009b). La propia lógica de la intervención obliga a revelar el conjunto de razones que le impelen a actuar. Este conjunto de razones, para que constituyan una justificación, deben contener al menos un juicio de valor, en nuestro caso, la cultura es una *estrategia para promover el desarrollo humano*, y una argumentación lógica verdadera y suficiente que permitan llegar a la forma de la intervención. La política cultural tiene que ser razonable y razonada, constituida sobre la base de criterios objetivos y racionales, así como controlable en su ejercicio.

Para que una realidad sea merecedora de la intervención pública, es necesario cierto consenso social y científico sobre la consideración de que dicha intervención resuelve algún problema y que la acción colectiva resulta legítima (Subirats *et al.*, 2008). Estamos hablando de una política cultural proyectiva que puede vehiculizar, por medio de su articulación, las posibilidades de desarrollo en aspectos tan relevantes como la vertebración simbólica del territorio, la cohesión social, el crecimiento económico y la dimensión de la calidad de vida de las ciudadanas y ciudadanos en aspectos tan vitales como sus posibilidades de desarrollo integral personal a través de las capacidades expresivas o estéticas de la práctica o el consumo cultural, es decir, la realización efectiva de los derechos culturales de ciudadanía (Rausell Köster *et al.*, 2007).

Y esta circunstancia es la que nos lleva a otra cuestión relevante en el ámbito de las políticas culturales: si hablamos de políticas culturales, tenemos que hablar de política<sup>143</sup> (Caetano Hargain, 2003). Desarrollar políticas culturales no es una cuestión de equipos técnicos o personas expertas, sino que toda intervención pública parte de un contexto normativo basado en creencias, valores y marcos ideológicos y que además, en toda intervención pública eficaz —es decir, que tiene algún impacto sobre la realidad en términos de cambio y mejora— es posible detectar efectos distributivos. O dicho de otra forma, en toda asignación de recursos colectivos es posible —y necesario— identificar quién gana y cuánto, y quién pierde y cuánto (Miller & Yúdice, 2004; Rausell Köster, 2009b).

Siguiendo la línea de la argumentación sobre la lógica de la acción pública, si incorporamos la cultura a la agenda política y explicitamos el marco normativo que fija los objetivos de nuestra intervención, el siguiente paso tiene que ser reconocer cuáles son las relaciones causales que explican el funcionamiento de las realidades en el sistema cultural. Solo conociendo las cadenas de causas y efectos es posible pensar cómo intervenir para obtener nuevos efectos o efectos distintos.

Nuestra experiencia en el ámbito de la investigación sobre la cultura nos apunta a que la mayoría de las intervenciones en cultura se realizan sobre un conocimiento insuficiente lastrado por inercias y lugares comunes no basados en evidencias. Es necesario un buen conocimiento sobre las relaciones causales que articulan un sistema cultural para realizar un adecuado diagnóstico que nos revele el funcionamiento de la realidad social vinculada a los fenómenos culturales. A partir de ahí, se trataría de desarrollar un proceso de síntesis que extrajera en un modelo aquel conjunto de relaciones relevantes que no solo resulten ciertas, sino que además puedan ser objeto de manipulación a través de algún instrumento, y que su manipulación no nos genere efectos imprevistos o no deseados<sup>144</sup>.

El modelo es la representación simplificada del esquema que sustentará la implementación de la política pública y lo que nos permitirá definir los objetivos intermedios de la intervención, que resultan de convertir las variables relevantes —problemas— en objetivos perseguibles, de forma que las modificaciones de las variables se conviertan en los objetivos intermedios de nuestra intervención.

La búsqueda de los instrumentos en el ámbito de las políticas culturales, no es un mero problema técnico, sino significa también enfrentarse a un vasto campo de experimentación y de posibilidades

143 Gerardo Caetano Hargain (2003), reiterando lo que en principio pudiera parecer una aseveración *perogrullesca*, también lanza una advertencia contra la antipolítica (tanto en su versión populista como en la neoliberal) y los atajos teóricos e intelectuales: «Advirtamos también que construir política hoy en el marco de sociedades en donde el Estado ya no puede lo que antes podía, implica evitar atajos perezosos, atajos simplistas. Aquí el tema, el gran tema, vuelve a ser qué Estado queremos y necesitamos, cómo construir una política que no sea *estadocéntrica*, qué modelo de relación entre Estado y sociedad resulta el más fecundo para el área cultural, cómo se contribuye de la mejor manera a la construcción de espacios públicos no estatales, cómo terminamos con esa estatalización de lo público que tantas veces nos impidió pensar de manera más libre la sociedad y la cultura».

144 Los requerimientos de esta perspectiva implican que dado que estamos hablando de *manipular* los anhelos y los significados de una comunidad, los niveles de gobernanza deben ser mucho mayores que en otras políticas más convencionales.

de innovación. Sin embargo, el instrumento no es el objeto de la política cultural, sino la herramienta para alcanzar los objetivos intermedios y con ellos el objetivo final. Del proceso de búsqueda de herramientas tendría que derivar un conjunto de instrumentos de intervención factibles, con un impacto previsible sobre las variables que queremos afectar, y valorables en términos de costes, y evaluables también en términos de eficacia, eficiencia y equidad.

Una vez determinados cuáles son los instrumentos, sus costes y sus efectos, todo el programa de implementación de la política cultural tiene que dotarse, mediante mecanismos habituales o excepcionales de los presupuestos públicos, de los recursos derivados del cálculo de los costes y ha de desarrollarse a través de instituciones ya existentes —áreas de gestión, organismos autónomos...— o de nueva creación que se articulan específicamente para la implementación de una determinada nueva política.

Con todo lo anterior tenemos ya en marcha un programa de política cultural desarrollado con una perspectiva temporal y que tendremos que evaluar por medio de un sistema de indicadores. En este sentido, es cierto que un sistema de indicadores culturales debe servir a la realidad social y cultural del territorio sobre el que se asienta y, por ello, resulta difícil estandarizar la medición de la cultura de forma global. Esta evidencia, sin embargo, no puede hacer ceder en el convencimiento de que requerimos sistemas más o menos homogéneos que permitan la comparabilidad y que nos sean útiles para comprobar y, en consecuencia, mejorar la eficiencia de los procesos y la eficacia de los impactos (Rausell Köster, 2019).

*Contar* permite a la ciudadanía expresar valoraciones, otorgarles consistencia lógica, ordenar y centrar los debates sociales, aportar información para posicionarse como ciudadanas y ciudadanos. *Medir* puede explicitar las preferencias frente a los valores sin la necesidad de *intérpretes* y personas expertas, lo que otorga autonomía a las y los ciudadanos y proporciona transparencia a los modelos de políticas culturales.

Contar no es solo un ejercicio técnico. Exige tiempo y recursos para determinar qué es lo que hay que contar. Y determinar qué contar ya implica posicionamientos valorativos. Los indicadores y su conformación no son nunca neutrales, además lo más fácil de contar no siempre es lo más relevante desde el punto de vista del interés social<sup>145</sup>. Se requiere de las *personas expertas* que se esfuercen no solo en la estandarización de las técnicas sino también en la adaptación imaginativa y creativa a las necesidades de los territorios. Las técnicas han de ser claras, transparentes y comprensibles, y deben estar al servicio de la comunidad sobre las que se formulan (Rausell Köster, 2009b).

No obstante, una estadística, por muy rigurosa y acertada que sea, no puede sustituir el debate social. Unas cifras nunca son concluyentes. Los indicadores pueden transmitir ilusoriamente que dan una solución técnica a unas decisiones que han de ser colectivas y fruto del debate social, y que tienen implicaciones asignativas, distributivas y de bienestar social y calidad de vida.

Finalmente, el estudio de la cultura visualiza claramente la necesidad que, ante realidades tan complejas, es necesaria la aportación de distintas ciencias: cuantas más aproximaciones disciplinares, mejor. Producir y consumir cultura, y sus efectos sobre el territorio y las comunidades humanas, es un hecho de una complejidad profunda y que no puede reducirse a «cuatro supuestos que permiten su formulación matemática», pero tampoco son acciones inescrutables (Antoine, 2008). El análisis social de las distintas ciencias debe tener la capacidad para discernir entre lo útil y el artificio académico, entre lo relevante desde el punto de vista social y lo accesorio.

### 3.5.3. LOS DERECHOS CULTURALES COMO OBJETIVO INTRÍNSECO DE LAS POLÍTICAS CULTURALES

Como ya se ha comentado, el objetivo intrínseco de una política cultural de nueva planta — estrechamente anudada con la activación de procesos de desarrollo humano— es la satisfacción de los derechos culturales de ciudadanía.

145 No se puede esperar que un indicador tenga sentido sin un marco conceptual claro. Como estimuladores del debate político, deberían crearse de tal forma que proporcionen datos objetivos sobre tendencias positivas o negativas. Podrían hacerse las siguientes preguntas. ¿Cuál es precisamente la realidad que hay que medir? ¿Qué es la cultura y cómo puede definirse como aspecto del desarrollo? ¿Cómo debemos evaluar el progreso en cultura y desarrollo? ¿Cuáles son las dimensiones clave? Dado que la mayoría de las realidades sociales y económicas son complejas y multidimensionales, no podemos esperar que vengan reflejadas por un único indicador. La cultura no es una excepción: es una realidad compleja que necesita descomponerse en dimensiones clave (Parr, 2000).

Desde un punto de vista operativo, nos parece esclarecedora la propuesta de diferenciar tres tipos de derechos culturales: a) valoración de elementos simbólicos con capacidad para activar la construcción de las identidades individuales y colectivas; b) derecho a utilizar lenguajes artísticos para expresar, comunicar, compartir, emocionar y sentir; c) derecho al acceso a las manifestaciones culturales y la participación en la construcción simbólica de una comunidad (Ramos Murphy, 2019a; Rausell Köster, 2016).

En la medida en que la dimensión simbólica adquiere cada vez mayor centralidad en los procesos de desarrollo humano (en su triple capacidad de afectar el crecimiento económico, la cohesión social y la calidad de vida), la cultura entra en una nueva fórmula que conecta a los individuos de una comunidad con una concepción integral del desarrollo (Sen, 1999) en la que se incorporan los distintos derechos culturales que desde la Declaración Universal de los Derechos Humanos hasta la Convención sobre la Protección y Promoción de la Diversidad de las Expresiones Culturales, ligan al individuo con su entorno cultural.

Como hemos argumentado, el paradigma de la democratización cultural se organiza en torno a una lectura *ad minima* de los derechos culturales, reduciendo, en la práctica, su realización al derecho de acceso y participación (entendido esencialmente como la igualdad de oportunidades para el goce y disfrute de las expresiones culturales, de las expresiones artísticas y de los elementos del patrimonio cultural). Existe, sin embargo, la posibilidad de una lectura más expansiva de los derechos culturales.

A pesar de que los derechos culturales constituyen, como ya hemos comentado, «la categoría menos desarrollada de los derechos humanos» (Prott, 2001; Stavenhagen, 2001) y que aún queda camino por recorrer en la construcción interdisciplinar de la doctrina de los derechos humanos (Prieto de Pedro, 2008), durante la primera década del siglo XX, se han desplegado esfuerzos notables desde la sociedad civil y desde la academia para avanzar en su definición. Al respecto, hemos destacado las importantes contribuciones del grupo de trabajo creado a partir del Instituto Interdisciplinario de Ética y Derechos Humanos de la Universidad de Friburgo y redactor de la Declaración de Friburgo sobre los Derechos Culturales de 2007 (Grupo de Friburgo, 2007).

La Declaración de Friburgo sobre los Derechos Culturales de 2007 es un documento no vinculante que propone un catálogo ampliado de derechos culturales —que integra el derecho de acceso y participación cultural en sentido no restrictivo— y que constituye no solo un notable esfuerzo de esclarecimiento y divulgación de estos derechos, sino el marco de referencia para las investigaciones más recientes sobre políticas culturales.

En su preámbulo, la Declaración de Friburgo reafirma que los derechos culturales son «expresión y exigencia de la dignidad humana», forman parte de los derechos humanos y que, por tanto, no hay lugar para que sean utilizados en favor del relativismo cultural. Luego, enuncia principios fundamentales —en primer lugar, la no discriminación en el ejercicio de los derechos culturales— y define algunos términos relevantes, expresando que la palabra *cultura* comprende «los valores, las creencias, las convicciones, los idiomas, los saberes y las artes, las tradiciones, instituciones y modos de vida por medio de los cuales una persona o un grupo expresa su humanidad y los significados que da a su existencia y a su desarrollo». Sobre la base de esta definición, y a lo largo de sus doce artículos, la Declaración reúne y busca explicitar derechos reconocidos «de manera dispersa en un gran número de instrumentos de derechos humano, con el propósito de demostrar su importancia, como también la de las dimensiones culturales de los demás derechos humanos».

*Strictu sensu*, los derechos culturales individuales y colectivos enumerados por la Declaración de Friburgo se encuentran recogidos entre los Artículos 3 y 8, que mostramos en la tabla 3.1.

Poniendo en relación la clasificación operativa de los derechos culturales que acuñamos al comienzo de este epígrafe con los derechos contemplados entre los Artículos 3 y 8 de la Declaración de Friburgo, nos queda un marco de interpretación de los derechos culturales de ciudadanía comprensivo e integrado, que representamos en la tabla 3.2.<sup>146</sup>

La Declaración de Friburgo sobre Derechos Culturales ha supuesto un reto crucial para la sociedad civil y constituye el más importante ejemplo de codificación privada y clarificación internacional del

<sup>146</sup> Ha de notarse que en la tabla 3.2 no hemos incluido el Artículo 6b sobre el Derecho de los padres a asegurar la educación moral y religiosa de los hijos de la Declaración por las dificultades para encajarlo en la clasificación propuesta y por nuestro desacuerdo conceptual con su reconocimiento como derecho cultural.

contenido y alcance de los derechos culturales (Maraña Saavedra, 2010). Sin duda ha contribuido a que los obstáculos conceptuales que impedían a los derechos culturales gozar del mismo estatuto teórico y jurídico que el resto de los derechos humanos se vayan superando gradualmente. Sin embargo, no es posible afirmar lo mismo respecto a su implementación efectiva. Tampoco se han producido avances significativos en su incorporación, en términos de derechos fundamentales, a los textos constitucionales de los Estados. En el ámbito de la comunidad internacional el panorama no es más alentador. Es revelador que el instrumento reciente más relevante de las Naciones Unidas sobre el desarrollo, la Agenda 2030 para el Desarrollo Sostenible, no alude directamente en ninguno de sus diecisiete objetivos a la esfera cultural, a la vida cultural o los derechos culturales individuales y colectivos (Muñoz Cárcamo, 2018).

**Tabla 3.1. Artículos del 3 al 8 de la Declaración de Friburgo sobre los Derechos Culturales (2007)**

Art. 3 Identidad y patrimonios culturales	
A3a. Derecho a elegir, individual y colectivamente, la identidad cultural (en conexión con la libertad de pensamiento, conciencia, religión, opinión y expresión).	
A3b. Derecho a conocer la propia cultura y las culturas que constituyen el patrimonio común de la humanidad.	
A3c. Derecho a acceder, a través de la educación y la información, a los patrimonios culturales que constituyen expresiones de las diferentes culturas.	
Art. 4 Referencia a comunidades culturales	
A4a. Derecho de las personas a elegir identificarse con una o varias comunidades culturales y a modificar su elección.	
Art. 5 Acceso y participación en la vida cultural	
A5a. Derecho, individual y colectivamente, de acceder y participar libremente en la vida cultural.	
A5b. Derecho a expresarse en los idiomas de su elección.	
A5c. Derecho a ejercer las propias prácticas culturales, y de seguir un modo de vida asociado a la valorización de sus recursos culturales.	
A5d. Derecho a la protección de los intereses morales y materiales relacionados con las obras fruto de su actividad cultural.	
Art. 6 Educación y formación	
A6a. Derecho, individual y colectivamente, a la educación y formación a lo largo de su existencia que contribuyan al desarrollo de su identidad cultural en el respeto de los derechos del otro y de la diversidad cultural.	
A6b. Derecho de los padres a asegurar la educación moral y religiosa de sus hijos.	
A6c. Derecho a crear, dirigir y a acceder a instituciones educativas distintas de las públicas.	
Art. 7 Información y comunicación	
A7a. Derecho a recibir una información libre y pluralista que contribuya al desarrollo de su identidad cultural en el respeto de los derechos del otro y de la diversidad cultural.	
A7b. Derecho a buscar, recibir, transmitir, difundir y contribuir a la producción de información pluralista.	
A7c. Derecho a responder y, en su caso, obtener la rectificación de las informaciones erróneas acerca de las culturas.	
Art. 8 Cooperación cultural	
A8a. Derecho, individual y colectivamente, a participar en el desarrollo de las comunidades a las que pertenece.	
A8b. Derecho a participar en la elaboración, implementación y evaluación de las decisiones que conciernen el desarrollo cultural de la comunidad y que afectan el ejercicio de los derechos culturales.	
A8c. Derecho a participar en el desarrollo y la cooperación cultural en sus diferentes niveles.	

Fuente: Grupo de Friburgo (2007).

**Tabla 3.2. Marco de interpretación de los derechos culturales de ciudadanía**

Clasificación operativa de los Derechos Culturales	Declaración de Friburgo sobre Derechos Culturales
Derecho a la identidad individual y colectiva	A3a; A4a; A3b; A5b; A5c; A6a; A7a
Derecho a expresarse, emocionarse, comunicarse y compartir a través de las expresiones culturales	A5b; A5c; A7b
Derecho a acceder a las expresiones culturales y participar en la dimensión simbólica de la comunidad	A5a; A3b; A3c; A5b; A5d; A6c; A7b; A7c; A8 a; A8b; A8c

### 3.5.4. LA DIMENSIÓN LOCAL Y URBANA COMO ESPACIO CENTRAL DEL DESPLIEGUE DE LA POLÍTICA CULTURAL

En el periodo reciente, han gozado de gran predicamento las teorías de la *ciudad creativa* o de la *clase creativa*. Estas insisten en la importancia del territorio como soporte de significados y en su gestión productiva, combinando esto con la capacidad de las ciudades para componer estilos de vida y atraer talento. La cultura es, desde esta perspectiva, un sistema social y territorialmente estructurado. La búsqueda de la sostenibilidad global y la reactivación productiva local exigen pues que los modelos de desarrollo sean contextualizados (Rausell Köster, 2009a).

Esa contextualización deberá poner su foco en el escenario urbano. Se debe dar por superada aquella etapa en la que, a consecuencia de una lectura equívoca de la globalización, las ciudades trataron de reposicionarse competitivamente a base de grandes proyectos autónomos, que tuvieron como resultado la expansión de modelos predefinidos y de un nocivo *indiferentismo espacial*.

Es preciso prestar atención a la ciudad en toda su complejidad. La ciudad es sin lugar a dudas la más importante producción cultural de los grupos humanos. Podemos afirmar, además, que las políticas culturales nacen con la ciudad moderna y que la evolución que han vivido desde entonces no ha hecho más que subrayar su raíz eminentemente urbana y reivindicar su centralidad en las estrategias de desarrollo local (Rius Ulldemolins, 2014).

#### El ecosistema cultural local y ciudad cultural

El marco local se ha convertido en el escenario más relevante para la implementación de la política cultural (Rodríguez Morató, 2007) y es, además, el espacio significativamente próximo a las necesidades y demandas de la ciudadanía, por lo que, en términos de eficacia de los niveles de gobierno, resulta el espacio idóneo de toma de decisiones colectivas, para resolver dichas demandas<sup>147</sup>.

Con la expresión *ecosistema cultural local* nos referimos a un aparato conceptual, con voluntad práctica, que trata de sintetizar todos los elementos, variables y relaciones de interdependencia que intervienen en la configuración de una realidad cultural local. Se trata de un mapa cognitivo que nos da cuenta de los elementos y de las relaciones que se pueden analizar en el momento de realizar el diagnóstico de una determinada realidad cultural local. Con la expresión *sistema*, queremos hacer referencia a un planteamiento más o menos completo de las relaciones culturales en un espacio territorial concreto. Es evidente que si la aproximación fuera exhaustiva —y menos simplificada— en el sentido de que recogiera todas las dimensiones posibles de los recursos culturales de un territorio, tendríamos que incorporar las esferas simbólicas, económicas, políticas, sociales, ambientales, educacionales, artísticas y de formación. De lo que se trata con este modelo es de llegar a un compromiso razonable con la realidad para orientar las diversas intervenciones prácticas.

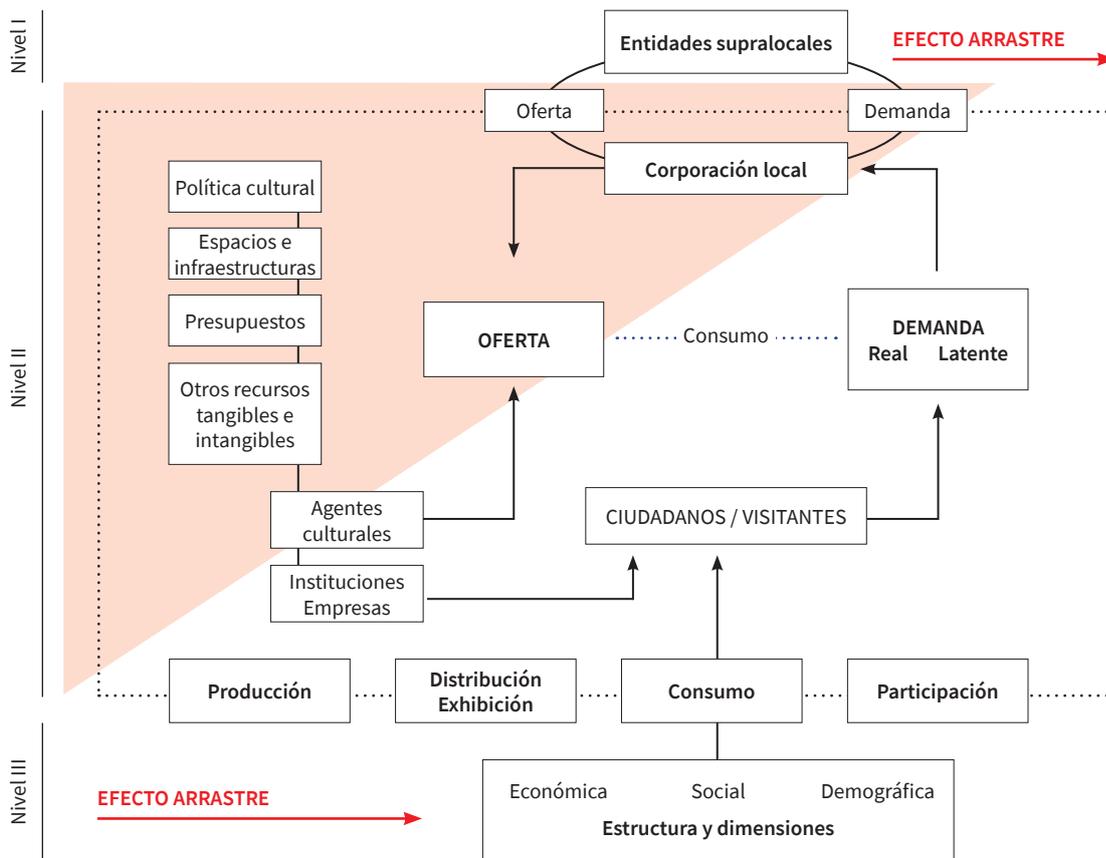
Las políticas culturales locales se implementan sobre un universo más o menos estructurado y configurado por los distintos elementos que se muestran en la Figura 3.1.

Así, desde un planteamiento de oferta y demanda, podemos distinguir tres niveles:

- *Nivel I*. Entramado de relaciones entre el ámbito de instituciones locales frente a las instituciones públicas de ámbito supralocal. Estas segundas ofrecen, en función del diseño de sus propios objetivos de política cultural y de sus recursos, una serie de apoyos de orden financiero, organizativo o de programas que amplían y refuerzan las posibilidades de actuación local en el ámbito de la cultura. De la misma forma, las corporaciones locales, en función de sus propias estrategias y prioridades políticas, de la configuración de sus espacios e infraestructuras, de su dotación presupuestaria y de la percepción de las demandas locales, actúan como demandantes de los programas y recursos ofertados por las instituciones supralocales intentando complementar (ya sea de manera subsidiaria, complementaria o sustitutiva) sus propias intervenciones en política cultural.

147 Como señala Ramón Zallo Elguezabal (2019), «(...) la importancia y la especificidad de lo local estriba en que se trata del lugar geográfico natural de la vida, de la convivencia, del trabajo, de la reproducción y la sociabilidad y, por ende, el lugar de la integración y de la gestión colectiva(...) y de los conflictos», y es por ello que es el espacio relevante para la materialización de la política cultural».

Figura 3.1 Esquema del Ecosistema Cultural Local



Fuente: Adaptado de Rausell Köster *et al.* (2007).

- Nivel II.* En este segundo nivel se recoge todo el entramado de relaciones que configuran el sistema cultural local. De nuevo, podemos aproximarnos a dicho entramado mediante un enfoque analítico desarrollado a partir de la oferta o la demanda.

La oferta está configurada por la oferta pública y privada; la oferta pública se conforma por todos aquellos bienes y servicios que se ponen a disposición de la ciudadanía, ya sea completamente desde el ámbito público, o inducido en mayor o menor medida por este. Por el contrario, la oferta privada la constituyen aquellos bienes y servicios ofertados por agentes privados y sin dependencias financieras u organizativas del sector público.

Si atendemos a la oferta liderada por el ámbito local, podemos distinguir las variables que determinan en mayor medida su configuración:

  1. *La política cultural.* Toda intervención pública es, desde el ámbito teórico, consecuencialista. Es decir, persigue unos fines explícitos o implícitos, que son, en principio, los objetivos diseñados en la articulación de la política cultural. Aunque este planteamiento teórico debe servir de marco de referencia, no podemos obviar que estos objetivos teóricos están mediatizados por toda una compleja trama de relaciones, donde intervienen las relaciones de poder locales, la configuración de las mayorías políticas, la coyunturalidad electoral y la presión de los agentes locales, entre otras.
  2. *Los presupuestos.* Significan la traducción financiera de los objetivos de política cultural, de forma que los explicitan y se visualizan las prioridades.
  3. *Los espacios y las infraestructuras culturales.* La política cultural, y en definitiva la oferta, se implementa sobre una red física de espacios e infraestructuras que definen sus límites y potencialidades, y que supone el elemento fijo a corto y medio plazo. Sus características delimitan en gran medida la frontera de posibilidades de actuación, impacto y articulación de las políticas culturales.

4. *Los agentes culturales locales.* Si bien los presupuestos en cultura suelen ser proporcionalmente poco importantes respecto al presupuesto global, sus efectos sobre determinados agentes locales sí pueden ser de vital importancia, y por tanto, estos cuentan con poderosos incentivos para convertirse en verdaderos *lobbies*. Creadores/as, productores/as o exhibidores/as locales establecen fuertes relaciones de dependencia respecto a las actuaciones públicas, determinando estas, algunas veces, su propia supervivencia. Si además, los agentes locales, como personas expertas, son relevantes en la construcción de la opinión pública que percibe y evalúa la política cultural local, resulta consecuente que la articulación y los movimientos de los agentes locales se conviertan en una variable relevante más en la conformación de la política cultural.
  5. *Las instituciones programadoras o exhibidoras locales.* Al margen de los agentes locales, el sistema cultural local cuenta la mayoría de las veces con instituciones dependientes del sector público, pero con cierta autonomía de actuación (casas de cultura, institutos municipales, teatros, museos, universidad popular, etc.), y a pesar de participar de las líneas generales de actuación públicas, también tienen, por su propia configuración institucional, ciertas lógicas autónomas, que en determinados momentos pueden puentear, orientar, liderar o incluso contradecir la estrategia global pública. En muchos casos, estas instituciones devienen en los elementos esenciales de la vertebración de las políticas culturales.
- *Nivel III.* Por último, el tercer nivel de análisis del ecosistema cultural local es aquel que relaciona horizontalmente los sistemas culturales entre sí.

## La ciudad cultural

Por encima de esta aproximación descriptiva, en un trabajo reciente, Rausell Köster (2019) examina algunas de las interacciones entre cultura y desarrollo urbano y, al tiempo que realiza una revisión crítica de la posición y funcionalidad de las nociones de *ciudad creativa* y *smart city*, propone la nueva noción de *ciudad cultural* que define como el espacio urbano que posibilita la satisfacción de los derechos culturales de ciudadanía. El concepto de ciudad cultural se concibe como un nódulo de un sistema teórico interconectado con las dos nociones que le preceden con la intención de superar los principales déficits que revela cada modelo por separado. La ciudad cultural aporta a la ciudad creativa significado para definir la misión y visión colectiva, y de esta obtiene la conectividad global que posibilitan las *clases creativas*. En el caso de las *smart cities*, la ciudad cultural obtiene evidencias y racionalidad instrumental en la aproximación narrativa y emocional a la realidad urbana, aportando, por su parte, control social de la gestión de los datos y mejoras de la gobernanza.

La ciudad cultural se articula a partir de tres de los atributos más importantes del espacio urbano:

1. La ciudad como *depósito de recursos*. Los activos urbanos, aunque hacen referencia especialmente a la dimensión material de la ciudad, no se limitan a los artefactos físicos que componen las ciudades, como la malla de calles (edificios, jardines, equipamientos públicos y privados), sino que cabría añadir como recursos el valor de los elementos icónicos y el conjunto de *storytelling* o significados asociados a los elementos materiales. La ciudad en este sentido es un contenedor de significados y sentido adosados a sus contenidos materiales. Y muchas veces la capacidad de generar valor está mucho más relacionada con los discursos capaces de soportar o contener. En la sociedad de la información, el valor cada vez se genera en mayor proporción en los discursos, relatos y flujos de información que en la producción de bienes materiales.
2. La ciudad como *interface de intercambio y comunicación*. La concentración de recursos en un espacio geográfico limitado es la condición necesaria para que se activen algunos procesos de generación de valor, sin la concurrencia de los cuales no sería posible el éxito de un espacio urbano. Este segundo vector apela al papel de la ciudad como espacio en el que se desarrollan las trayectorias vitales y experiencias de las personas que conviven en un lugar común. La libertad de expresión, el sentirse reconocido, el compromiso con la comunidad, la posibilidad de experimentar vivencias enriquecedoras... En una relación dialéctica, la ciudad opera sobre todos esos asuntos y, al mismo tiempo, adquiere sentido en ellos. De forma complementaria

y desde la perspectiva de la cultura, la satisfacción, el placer y el bienestar no se miden solo desde la racionalidad instrumental, sino que también se deben considerar las necesidades de participar, comunicar, compartir, deliberar y expresar. La ciudad puede satisfacer o también frustrar dichas necesidades (Segovia Collado, 2019).

3. La ciudad como *escenario de trayectorias vitales de las personas y las comunidades*. Las sociedades urbanas y el modo en que estas evolucionan se dibujan como una red densa de interacciones generadas desde la pluralidad; estas son a su vez fuente de cambios e innovaciones de tipo económico y social (P. G. Hall, 1998). El éxito de las ciudades queda definido por la capacidad de satisfacer las necesidades simbólicas de la ciudadanía y, por tanto, depende cada vez más de cómo vivirlas, de qué tipo de experiencias profesionales, sociales y expresivas es capaz de proveer. Y esto cada vez tiene más que ver con el ecosistema cultural. La ciudad como espacio de creación y experimentación de las personas genera valor activando los suficientes estímulos para posibilitar el desarrollo integral a través del ejercicio de la creatividad, la persecución del placer y la multiplicidad y la riqueza de las vivencias. La clave ya no reside tanto en la funcionalidad y eficiencia del artilugio económico, sino en las potencialidades del entramado social y en el espacio de desarrollo de las relaciones personales y sociales.

### 3.5.5. LA CENTRALIDAD DE LOS ESPACIOS CULTURALES

La política cultural se implementa sobre una red física de espacios e infraestructuras que definen sus límites y potencialidades, y que supone el elemento fijo a corto y medio plazo. Sus características delimitan en gran medida la frontera de posibilidades de actuación, impacto y articulación de las políticas culturales (Rausell Köster *et al.*, 2007). Dicho de otro modo, por un lado, los espacios culturales determinan, en buena medida, las condiciones de posibilidad para la realización efectiva de los derechos culturales de la ciudadanía y, por otro, son nodulos —físicos y simbólicos— determinantes en la articulación de los ecosistemas culturales locales.

Bajo nuestro punto de vista, la redefinición del rol y de los modelos de uso y gestión de los espacios culturales —incluyendo de manera preferente su relación con el espacio público— será uno de los elementos fundamentales de la reconfiguración de las políticas culturales locales y regionales en la próxima década. Desde un enfoque analítico, consideramos que los espacios culturales entendidos como *contextos* cumplen básicamente tres tipos de funcionalidades en relación con los procesos culturales, creativos e innovadores que en ellos pueden suceder: como proveedores de recursos, de funciones semióticas, y como proveedores de funciones operacionales.

#### El espacio cultural como proveedor de recursos

Los procesos culturales y creativos pueden ser entendidos como procesos de combinación y recombinación de recursos (*inputs*) que en un determinado modelo organizativo (función de producción) producen una serie de servicios y productos (*outputs*) que finalmente generan una serie de impactos (efectos). Entre los *inputs* más significativos que los equipamientos pueden aportar a los procesos culturales, podemos destacar:

- *Capital físico*. Es evidente que algunos procesos culturales requieren de *inputs* físicos que posibiliten la concreción material del objeto creado o del servicio generado. Así, el espacio cultural es un contenedor de herramientas, materiales y facilidades que posibilitan el proceso creador o los servicios culturales. A modo de ejemplo, podemos considerar un conjunto de butacas, una sala de ensayos, un escenario, un ordenador, un sistema de iluminación o un cuarto para herramientas como recursos de capital físico que permiten una representación teatral, un ensayo, una exposición, una consulta bibliográfica o el esculpido de una pieza de mármol. El espacio es contenedor y configurador de estos recursos, que definen la frontera de posibilidades de los procesos culturales que se pueden dar en un determinado momento y en un determinado lugar.
- *Capital financiero*. Los espacios no solo son depósitos de recursos materiales, sino también sedes de organizaciones e instituciones con capacidad financiera para dotar de recursos monetarios con

- los que adquirir otro tipo de recursos, contratar servicios o retribuir a personas para que lleven a cabo actividades necesarias en la función de producción del bien, proceso o servicio cultural.
- *Capital relacional.* Una de las funcionalidades más relevantes de los espacios culturales es la de provocar posibilidades de interacción, fertilizaciones cruzadas y colaboraciones directas entre distintos actores. Es precisamente en esta funcionalidad donde radica la capacidad de conexión entre la creatividad individual y su contextualización social. Las posibilidades de conectividad entre individuos conforman, sin duda, una de las variables claves de los procesos culturales y es por ello, que se dedican grandes esfuerzos a tratar de averiguar qué condiciones físico-espaciales contribuyen a promover la interacción interpersonal en un determinado espacio. Aspectos como la densidad de estímulos, la reconocibilidad de los espacios compartidos, la creación de zonas formales e informales de reunión (especialmente las informales resultan enormemente explicativas para los procesos de innovación), la gestión de los flujos de acceso o las relaciones con el contexto urbano del equipamiento actúan como condicionantes que potencialmente promueven o limitan las posibilidades de materialización de un determinado nivel de capital relacional.
  - *Capital formativo.* Determinados espacios culturales, como pueden ser las academias artísticas, están orientados directamente hacia la formación. En ellos se producen procesos de acumulación de capital humano a partir del aprendizaje. En este caso, habría que considerar que el capital humano sería un *output* y no un *input* del espacio. Sin embargo, lo que queremos señalar aquí es que todos los equipamientos, de una manera u otra, son generadores de flujos de información que, en la mayoría de ocasiones, se convierten en *inputs* creativos e innovadores para aquellos usuarios y usuarias que se someten a dichos flujos, lo que afecta a sus recursos cognitivos y, por tanto, a su capital humano y, en consecuencia, se redefinen sus capacidades culturales, creativas o innovadoras. Para ilustrar esta perspectiva, el caso paradigmático sería el de una persona creadora joven que trabaja en un taller artesano junto a otra más experimentada. En dicho caso, el uso del espacio por parte de la primera supone una variación de su capital formativo, convirtiéndose el espacio en un proveedor de capital formativo. Se podría afirmar incluso que una visita a un museo es un proceso que incrementa el capital cognitivo de sus visitantes y que altera así su capacidad de generar nuevos procesos culturales, creativos e innovadores.
  - *Capital simbólico.* Un determinado equipamiento contiene significados simbólicos que pueden incorporarse como *inputs* en los procesos creativos. Aquí contemplamos las posibilidades inspiradoras de los espacios. Sería, por ejemplo, el caso de un lugar de carácter patrimonial, cargado de la memoria y los ecos de una vida previa en el sentido material e inmaterial. Si entendemos los procesos creativos como recombinaciones de elementos previos con nuevos significados, resulta bastante evidente que los propios espacios constituyen repositorios o corpus culturales que pueden ser reutilizados o recombinados en nuevos procesos culturales de maneras innovadoras.

### El espacio cultural como proveedor de funciones semióticas

Desde una segunda perspectiva, el espacio cultural construye diversas funcionalidades que otorgan significados y valores a los procesos que ocurren dentro de ellos. Entre estas funciones semióticas podemos distinguir:

- *Storytelling.* Cualquier espacio cultural está atravesado por unos determinados relatos que perfilan el sentido de la propia existencia del equipamiento. Así, por ejemplo, es posible entender que una biblioteca señala la importancia que una determinada sociedad le otorga a la lectura, de la misma forma que un museo sobre historia local nos explica con cierta coherencia la relevancia de los elementos históricos para la construcción de la identidad colectiva, o que un espacio de *coworking* nos señala la importancia de la colaboración y la interacción en la generación de proyectos. En cada tipología de espacios culturales podríamos rastrear el relato del que derivan y en cierta manera justifica su existencia misma.
- *Identificación y certificación.* El espacio cultural cumple en muchas ocasiones la función de dar determinado reconocimiento a las características y los atributos de los procesos que suceden en dicho equipamiento. Por ejemplo, un museo de arte contemporáneo identifica que los objetos mostrados allí son arte, siendo incluso capaz de proveer certificaciones formales. De la misma

manera, un *fab lab* es un identificador en el que las cosas que suceden entre sus paredes son actividades creativas soportadas con instrumental digital.

- *Generación de valor.* De una manera ligeramente distinta a la función del punto anterior, un espacio cultural puede cumplir también la función semiótica de añadir valor económico, social o político a un proceso cultural. De este modo, una *startup* que se desarrolla en una incubadora de empresas innovadoras, por el mero hecho de ubicarse en ese espacio, puede capitalizar un mayor valor económico de mercado; pero también una intervención artística que se implementa en un distrito cultural reconocido adquiere mayor valor social a través del elemento reputacional y de un probable mayor impacto mediático.

### **El espacio cultural como proveedor de funciones operacionales**

Este último tipo de funcionalidad es uno de las más relevantes desde la óptica de la planificación cultural. Los espacios culturales son plataformas de conexión entre las distintas fases de los procesos culturales, creativos e innovadores. Así, puede entenderse que la mayoría de los espacios culturales convencionales (teatros, salas de exposición o museos) conforman *interfaces* entre la creación y la demanda potencial de las disciplinas artísticas. Las características de la *interface* determinan la accesibilidad potencial y los modos de apropiación de los diferentes *stakeholders* que conforman el ecosistema cultural y creativo de un determinado territorio.

Estas características pueden clasificarse en:

- *Usabilidad.* Es el atributo que facilita o dificulta los modos de uso por parte de los potenciales demandantes, ya sean proveedores de procesos culturales o participantes y demandantes de dichos procesos.
- *Comunicación y notoriedad.* Conforman los aspectos relacionados con la capacidad de acceder comunicativamente a proveedores y demandantes potenciales.
- *Eficiencia.* Analiza los modelos tecnoproductivos y el modelo de organización de todos los recursos que se encargan de poner en contacto a proveedores y demandantes potenciales.
- *Porosidad e imbricación.* Reflejan el grado de conexión con su entorno, desde aspectos que tienen que ver con la accesibilidad física hasta los niveles efectivos de interacción con agentes locales y globales.
- *Impacto transformador.* Aporta la medida de los efectos de la existencia del espacio sobre la transformación del contexto en el que se ubica atendiendo a las dimensiones urbanas, económicas, sociales y políticas; e incluso, sobre la capacidad de transformación de los individuos en términos de sensibilidad estética o de propensión a la creación y a la innovación.

El reto al que se enfrenta una política cultural de nueva planta pasa por redefinir la misión de los espacios culturales poniendo en valor la totalidad de sus funcionalidades y activando de manera eficaz, eficiente y equitativa el conjunto de sus recursos para hacer posible la satisfacción de los derechos culturales de la ciudadanía en el marco de un proceso de desarrollo integral.

### **3.5.6. UNA DESCRIPCIÓN SINTÉTICA DE LOS PRINCIPIOS FORMULADORES DE UN NUEVO MODELO DE POLÍTICA CULTURAL**

Esta descripción sintética de los principios formuladores de un nuevo modelo de política cultural es una construcción especular de la realizada para definir los elementos configuradores del paradigma de la democratización cultural.

Como ya hemos apuntado, un paradigma político es algo más que un programa político. Un paradigma político debe incorporar una visión del mundo (supuestos teóricos generales), unas normas que permiten su traducción a una realidad concreta (principios articuladores) y unos instrumentos para su implementación (técnicas normativas).

En síntesis, el paradigma de la democratización cultural —el modelo vigente y dominante de política cultural en Occidente— se articula en torno a una perspectiva restrictiva de los derechos culturales (limitados al derecho de acceso a los bienes y servicios culturales); una interpretación restrictiva —formal y materialmente— de la noción de igualdad (interpretada como igualdad de

Tabla 3.3. Elementos del paradigma de la democratización cultural

Visión general	Principio organizador	Lógica instrumental	Instrumentos/ técnicas
Función civilizatoria y democratizadora de la cultura.	Igualdad (entendida como igualdad de oportunidad) en el acceso y la participación cultural.	Incremento estatal de la oferta de bienes y servicios culturales.	Subvenciones públicas. Equipamientos culturales (uso y disfrute pasivo de la cultura).

oportunidades) y una interpretación restrictiva de la participación (entendida como instrucción y goce). El resultado es un modelo de acción pública cultural fuertemente estatista y paternalista, eminentemente difusionista e implementado sobre una red de espacios culturales que lo materializa y, a la vez, delimita sus posibilidades de actuación.

Si entonces pretendíamos desgranar los elementos de un paradigma verificado y de largo recorrido, nuestra intención ahora, desde un enfoque teórico, es más modesta. Ya hemos advertido que hay que ser cautos al hablar de un paradigma político completamente elaborado. Un cambio de paradigma ocurre únicamente en determinados momentos del proceso de cambio científico. En otros —en los periodos de *ciencia normal*, para usar la terminología de Khun—, el entramado de ideas que afecta la orientación de una política es más flexible y está sujeto a múltiples y frecuentes variaciones (P. A. Hall, 1993). Dicho esto, también hemos hecho notar que no se debe subestimar el impacto que un sistema más laxo de ideas innovadoras puede tener sobre la acción pública.

Nuestro propósito es testar la coherencia interna de un marco teórico para la definición y legitimación de un nuevo modelo de política cultural capaz de superar —en términos de eficacia, eficiencia y equidad— las principales limitaciones y déficits de un paradigma, el de la democratización cultural, que hemos argumentado como agotado (tanto desde la perspectiva intrateórica —inconsistente— como desde la extrateórica —inoperante e incapaz de hacer avanzar los propios objetivos prácticos propuestos—).

El supuesto teórico general, la *weltansschauung*, que justifica y legitima el marco teórico que proponemos es la noción de que la satisfacción de los derechos culturales es una condición de humanidad. La realización efectiva de los derechos culturales —categoría específica de los derechos humanos— posibilita el cumplimiento del potencial humano de las personas y son elementos esenciales para una vida que merece ser vivida (Cummings & Katz, 1987).

Tabla 3.4. Principios para la reformulación de la política cultural

Visión general	Principio organizador	Lógica instrumental	Instrumentos/ técnicas
La satisfacción de los derechos culturales de ciudadanía como condición de humanidad	Igual dignidad	Activación de los recursos simbólicos del territorio para impulsar procesos de desarrollo humano	Planificación cultural Capacitación cultural Equipamientos culturales (proveedores de funcionalidades para la ciudadanía cultural)

El principio o la norma general que organiza esta *weltansschauung* es el concepto de *igual dignidad*, noción fundamentada en la autonomía de las personas para establecer sus propios fines, objetivos, proyectos y acciones (Garzón Valdés, 2011). O dicho de otro modo, el reconocimiento del principio de igual dignidad se traduce en la libertad de todas las personas para hacer o ser, es decir, para llevar una «buena vida humana», que constituye, a su vez, el fundamento teórico del desarrollo según Sen (1999).

El concepto de *dignidad humana* designa una propiedad distintiva y atribuida exclusivamente a todo ser humano. En este sentido, predicar la dignidad de una persona es lo mismo que predicar su humanidad. La política de igual dignidad se basa en la idea de que todos los humanos son igualmente dignos y, como tales, deben ser tratados siempre como fines (Garzón Valdés, 2011). El fundamento de la dignidad es la autonomía que se manifiesta en aquellas acciones que se realizan únicamente por la «idea de la dignidad de un ser racional que no obedece a ninguna otra ley que aquella que se da a sí mismo» (Kant, 2002).

El concepto de igual dignidad no elimina la noción de igualdad de oportunidades (principio organizador del paradigma de democratización cultural), sino que la engloba y la profundiza: la libertad y la igualdad se derivan del principio de igual dignidad. Del mismo modo, la noción de derechos culturales que acuñamos no sustituye al derecho de acceso y participación cultural sino que lo incluye en una lectura más expansiva. El desarrollo humano, definido de esta manera, consistiría en la ampliación de las posibilidades (capacidades) para lograr aquellos *funcionamientos* intrínsecamente valiosos para el proyecto de vida digna según la libre determinación de cada cual<sup>148</sup>.

El principio de igual dignidad encuentra su anclaje normativo, además de en el derecho de toda persona a tomar parte libremente en la vida cultural de la comunidad, a gozar de las artes y a participar en el progreso científico y en los beneficios que de él resulten, como proclaman el Artículo 27 de la Declaración Universal de los Derechos Humanos y el Artículo 15 del Pacto Internacional de Derechos Económicos, Sociales y Culturales, en la Declaración de Friburgo (Grupo de Friburgo, 2007), especialmente en el Artículo 3 (Derecho a elegir, individual y colectivamente, la identidad cultural —en conexión con la libertad de pensamiento, conciencia, religión, opinión y expresión—), Artículo 4 (Derecho de las personas a elegir identificarse con una o varias comunidades culturales y a modificar su elección), Artículo 5 (Derecho, individual y colectivamente, de acceder y participar libremente en la vida cultural; Derecho a expresarse en los idiomas de su elección; Derecho a ejercer las propias prácticas culturales, y de seguir un modo de vida asociado a la valorización de sus recursos culturales), Artículo 6 (Derecho, individual y colectivamente, a la educación y formación a lo largo de su existencia que contribuyan al desarrollo de su identidad cultural en el respeto de los derechos del otro y de la diversidad cultural), Artículo 7 (Derecho a recibir una información libre y pluralista que contribuya a al desarrollo de su identidad cultural en el respeto de los derechos del otro y de la diversidad cultural), y Artículo 8 (Derecho, individual y colectivamente, a participar en el desarrollo cultural de las comunidades a las que pertenece; Derecho a participar en la elaboración, implementación y evaluación de las decisiones que conciernen el desarrollo cultural de la comunidad y que afectan el ejercicio de los derechos culturales).

Por último, un nuevo modelo de política cultural que asume que su funcionalidad primordial es contribuir a la transformación de la realidad en la que se sitúa el ecosistema cultural local, con la intencionalidad de satisfacer la realización de los derechos culturales de ciudadanía, debe —además de incorporar el método de la planificación cultural como parte integral de la planificación urbana— establecer como principio rector la distribución equitativa de la capacidad cultural. *Capacidad cultural* entendida como las condiciones en las que las personas tienen la libertad sustancial de producir cultura, de moldear su entorno cultural y de interpretar las expresiones culturales de otros. Poner el foco de la política cultural en la distribución equitativa de capacidad cultural supone ofrecer a todas las personas opciones reales, cuya materialización posibilita la aportación de valor significativo a sus vidas (Wilson, Gross, & Bull, 2017).

En correspondencia con una reformulación de la política cultural centrada en la dotación de competencias y capacidades culturales al conjunto de la ciudadanía, se impone una redefinición de las funcionalidades de la red de espacios culturales que le da soporte físico y que, en gran medida, condiciona su frontera de posibilidades.

La reflexión sobre las funcionalidades de los espacios culturales se sitúa en la tensión entre la perspectiva individual y la necesidad de un contexto propicio para el desarrollo de procesos culturales y creativos. Para cumplir con sus funciones de entorno facilitador y de herramientas de activación del ecosistema cultural urbano —en clave de distribución equitativa de capacidades culturales—, los espacios culturales han de desplegar de manera eficaz y eficiente el conjunto de sus funciones tanto como proveedores de recursos (capital físico, capital financiero, capital relacional, capital formativo, capital simbólico) como de funciones semióticas (*storytelling*, identificación y certificación, generación de valor) y funciones operacionales (usabilidad, comunicación y notoriedad, eficiencia, porosidad e imbricación, impacto transformador).

148 Hemos argumentado que la capacidad de las personas para evaluar racionalmente las opciones de que disponen y realizar elecciones significativas para sus proyectos de vida viene condicionada por su participación en la vida cultural de sus respectivas comunidades (Kymlicka, 1996). La identidad cultural y el sentido de pertenencia son elementos estrechamente relacionados con la autoestima, el autorrespeto y la autoafirmación, los *factores internos* de la dignidad en palabras Stalsett (2005).

## 4. Estudios de caso

Con este capítulo pretendemos analizar, en primer lugar, cómo las políticas de espacios culturales son a la vez derivada y condición de posibilidad de las políticas de democratización cultural y, en segundo lugar, las posibilidades de diseñar un modelo de espacio cultural que contribuya a conformar una política cultural de nueva planta superadora de los principales déficits —en términos de eficacia, eficiencia y equidad— del paradigma de la democratización cultural.

Para ello, hemos llevado a cabo un estudio empírico de los ecosistemas culturales de las áreas metropolitanas de las dos islas capitalinas de la comunidad autónoma de Canarias. En el caso de Las Palmas de Gran Canaria (isla de Gran Canaria), hemos realizado un análisis pormenorizado de su parque de espacios culturales con el objeto de verificar el modo en que sus funcionalidades influyen sobre los procesos culturales que en ellos ocurren y/o que a partir de ellos se activan, y el modo en que afectan a la política cultural local. En el caso del área metropolitana de Santa Cruz de Tenerife-San Cristóbal de La Laguna (isla de Tenerife), hemos realizado un ejercicio prospectivo de planificación cultural cuyo objetivo es el diseño de un espacio cultural concebido como una herramienta de transformación del ecosistema cultural y creativo local, superador de las limitaciones de los espacios tipo propios del modelo de las políticas de democratización cultural, y que se postula como herramienta facilitadora del desarrollo urbano en tres planos interconectados: *bienestar ciudadano*, *cohesión social* y *crecimiento económico*.

Aunque en este estudio se enfatiza, mediante el análisis del papel desempeñado por los espacios culturales, las limitaciones de los logros de las políticas de democratización cultural convencionales y las potencialidades de una política cultural de nueva planta en dos ámbitos metropolitanos de Canarias, nuestras conclusiones no se limitan a su aplicabilidad al ámbito canario, sino que ofrecen un marco de referencia de mayor alcance, cuya reflexión y análisis pueden entenderse para muchos otros ámbitos urbanos.

### 4.1. EL CONTEXTO. EL SISTEMA CULTURAL Y CREATIVO CANARIO

Canarias es un archipiélago situado en el océano Atlántico a 97 kilómetros de la costa noreste del continente africano y a 1.070 kilómetros de la Península Ibérica. Tiene una población de 2.153.389 habitantes que residen en ocho islas: El Hierro, Fuerteventura, Gran Canaria, La Gomera, Lanzarote, La Palma y Tenerife, así como la pequeña isla de La Graciosa situada al norte de Lanzarote (737 habitantes). En el año 2019, según las Cifras Oficiales de Población publicadas por el Instituto Canario de Estadística (ISTAC), el 34% de la población canaria reside en el municipio de Las Palmas de Gran Canaria (379.925) y el área metropolitana de Santa Cruz de Tenerife-La Laguna (364.815), lo que representa el 44,6% de la población de la isla de Gran Canaria (851.231 habitantes) y el 39,7% de la población de la isla de Tenerife (917.841 habitantes). Una y otra isla representan el 82,1% del total de la población de Canarias. La capitalidad política de la comunidad autónoma canaria está compartida por las ciudades de Las Palmas de Gran Canaria (isla de Gran Canaria) y Santa Cruz de Tenerife (isla de Tenerife).

Canarias es una de las diecisiete comunidades autónomas del reino de España, de la que forma parte desde su conquista en el siglo XV. El Artículo 1 de su Estatuto de Autonomía (Ley Orgánica 1/2018, de 5 de noviembre, de reforma del Estatuto de Autonomía de Canarias) reza: «Canarias es un archipiélago atlántico que, como expresión de su identidad singular basada en sus circunstancias

geográficas, históricas y culturales, ejerce el derecho al autogobierno como nacionalidad, constituyéndose en Comunidad Autónoma en el marco del Estado español».

El mismo Estatuto de Autonomía, en su Artículo 136, establece que a la comunidad autónoma de Canarias le corresponde «la competencia exclusiva en materia de cultura» que incluye, entre otros: el fomento de la cultura, la promoción del patrimonio cultural, artístico y monumental; la proyección internacional de la cultura canaria; la posibilidad de establecer medidas fiscales de incentivación de las actividades culturales; la planificación, construcción y gestión de equipamientos culturales; y la participación en las decisiones que adopte el Estado sobre inversiones en Canarias de bienes y equipamientos culturales de titularidad estatal. Finalmente, el mencionado artículo dispone que la «comunidad autónoma de Canarias establecerá las medidas necesarias para garantizar el acceso a la cultura de la ciudadanía considerando la fragmentación territorial del archipiélago, las desigualdades sociales, económicas o de cualquier otra índole».

Como hemos constatado en el capítulo 2, en los últimos años se ha generado una abundante literatura sobre el efecto de la cultura y la creatividad en los procesos de desarrollo urbano y, a pesar de que algunas de las expectativas iniciales no se han confirmado, cada vez tenemos más evidencias de que la dimensión cultural y creativa tiene una influencia mayor en la capacidad de generar crecimientos en las regiones (Marco Serrano *et al.*, 2014), provocar notables incrementos en la productividad global del sistema económico (Boix Domènech & Soler i Marco, 2014), constituir una de las vías más rápidas de salida de la crisis (Rausell Köster, 2013) y conformar uno de los vectores más plausibles de especialización europea en un marco de competitividad global (Rausell Köster & Abeledo Sanchís, 2013).

En el caso de Canarias, la pertinencia de este discurso —la posibilidad de promover un modelo de crecimiento regional basado en la cultura y la creatividad— puede argumentarse visibilizando el estado concreto en las Islas de las precondiciones materiales que facilitan las dinámicas de los *sectores culturales y creativos* (SCC).

Lo que sigue es un breve examen de las características y condiciones que favorecen o dificultan las posibilidades de un modelo de desarrollo territorial en Canarias apoyado en los sectores culturales y creativos y que, al mismo tiempo, constituyen los elementos materiales que delimitan el perímetro de intervención de las políticas culturales locales.

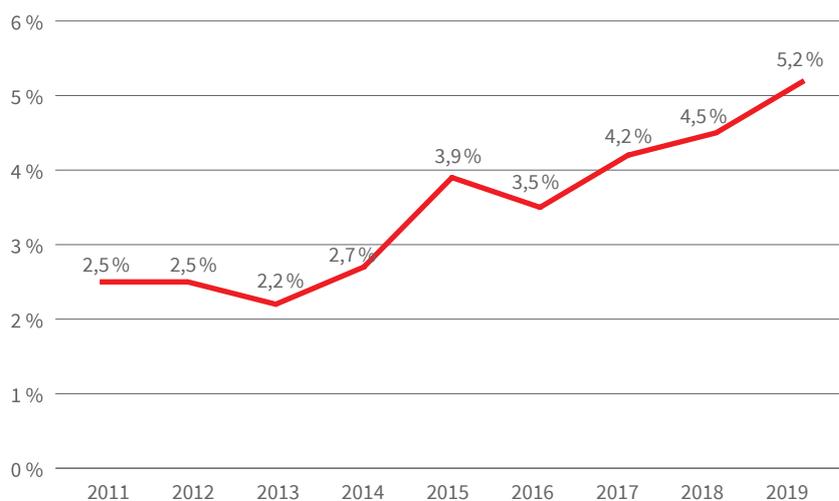
#### 4.1.1. OCUPACIÓN Y EMPRESAS

De acuerdo con los datos de la Encuesta de Población Activa (EPA) y con una aproximación limitada a los SCC, Canarias en 2011 se situaba con cierta desventaja respecto al conjunto del Estado español. No obstante, la evolución del empleo en estos sectores tras la crisis financiera e inmobiliaria de 2008, desde 2013, ha sido significativamente positiva (exceptuando 2016). Hasta el punto de que, en tan solo seis años, se ha más que duplicado el empleo cultural en el Archipiélago, como se observa en el gráfico 4.1. Esta tendencia ha sido particularmente positiva también respecto al conjunto del Estado, ya que, de partir de un nivel de empleo cultural sobre el total de personas ocupadas substancialmente más bajo, se ha llegado prácticamente a convergir en torno al 3,5%.

Esta evolución resulta todavía más llamativa si nos fijamos en el porcentaje que representa el empleo cultural en Canarias con respecto al empleo cultural total en el Estado español, habiendo pasado de un discreto 2,2% a un extraordinario 5,2% (gráfico 4.2)<sup>149</sup>. Es decir, antes de la crisis del COVID-19, la dinámica, en términos de ocupación de los SCC en Canarias, mostraba un vigor muy superior a la media de la realidad española.

Si atendemos al número de empresas culturales, podemos fácilmente advertir que su evolución ha sido extremadamente positiva en los últimos años (gráfico 4.3). No solo eso, sino que el número de empresas culturales apenas sufrió variaciones importantes durante la crisis económica, mostrando una gran resiliencia que, tras los primeros indicios de recuperación de la actividad económica, se transformó rápidamente en un importante crecimiento. Si bien no todas las actividades han evolucionado de idéntica forma (gráfico 4.4).

<sup>149</sup> Se trata de datos oficiales de la Encuesta de Población Activa y la explotación de la misma desde el Ministerio de Cultura, aunque en nuestra investigación hemos utilizado una concepción más amplia de los SCC.

**Gráfico 4.1. Evolución del empleo cultural en Canarias, 2011-2019**

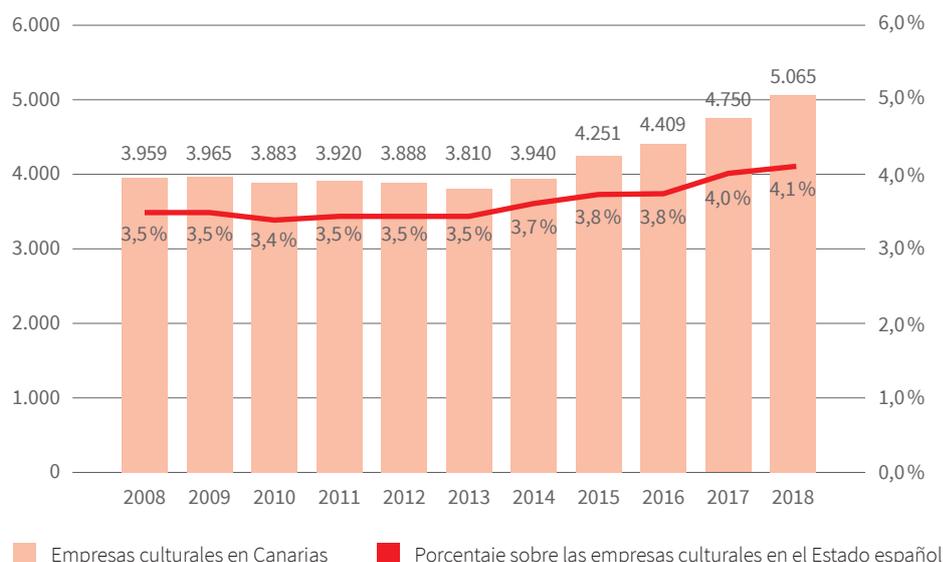
Fuente: Encuesta de Población Activa.

**Gráfico 4.2. Evolución del empleo cultural en Canarias respecto al empleo cultural en el Estado español, 2011-2019**

- Canarias (miles)
- Canarias (porcentaje sobre el empleo total)
- Estado español (porcentaje sobre el empleo total)

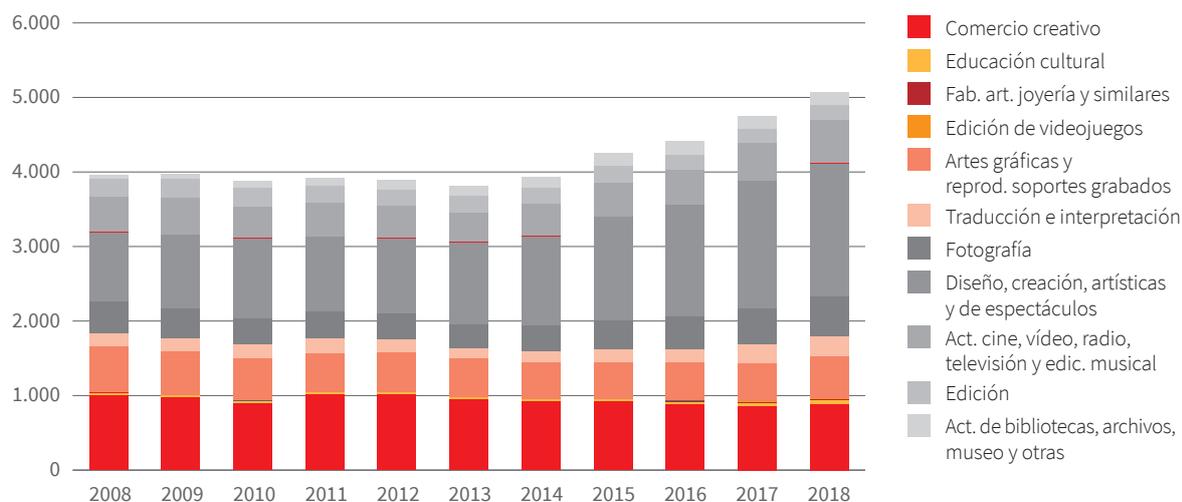
Fuente: Encuesta de Población Activa.

**Gráfico 4.3. Evolución del número de empresas culturales en Canarias, 2008-2018**



Fuente: Instituto Nacional de Estadística (INE), Directorio Central de Empresas.

**Gráfico 4.4. Evolución del número de empresas culturales en Canarias por subsectores, 2008-2018**



	2008	2009	2010	2011	2012	2013	2014	2015	2016	2017	2018
Comercio creativo	999	967	889	1.014	1.008	950	921	916	876	857	885
Educación cultural	32	31	40	27	29	24	30	29	31	37	46
Fab. art. joyería y similares	—	—	—	—	—	—	—	—	18	18	17
Fab. aparatos imagen y sonido e inst. musicales	3	1	1	1	1	1	1	3	2	3	4
Edición de videojuegos	—	—	—	—	—	—	—	—	4	7	4
Artes gráficas y reproducción de sop. grabados	619	597	566	527	540	524	495	496	511	512	563
Traducción e interpretación	177	166	186	196	176	136	146	168	183	242	273
Fotografía	429	406	358	365	342	316	341	391	438	490	531
Diseño, creación, artísticas y de espectáculos	929	984	1.065	997	1.015	1.105	1.199	1.394	1.490	1.709	1.793
Agencias de noticias	3	4	3	3	3	3	3	2	3	3	4
Act. cine, video, radio, televisión y edic. musical	475	496	415	448	428	395	433	457	469	506	570
Edición	234	255	258	235	223	219	212	224	204	197	210
Act. bibliotecas, archivos, museos y otras act.	59	58	102	107	123	137	159	171	180	169	165

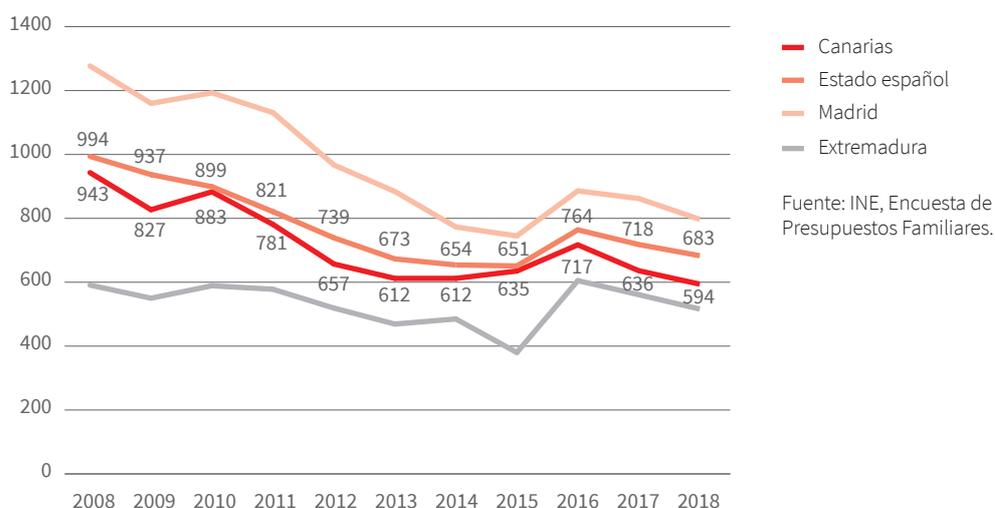
Fuente: INE, Directorio Central de Empresas.

#### 4.1.2. CONSUMO CULTURAL

También debemos considerar otra serie de elementos que muestran una panorámica de la situación de la cultura en Canarias, y que naturalmente condicionan el ecosistema de los SCC y sus potencialidades de desarrollo.

El consumo privado en cultura de los hogares canarios ha seguido la tónica general de descenso a partir de la crisis financiera e inmobiliaria de 2008, y sigue lejos de recuperarse. La región canaria se sitúa por debajo, aunque relativamente cercana a la media española, y a una cierta distancia de la comunidad autónoma con menor gasto público, Extremadura. En el gráfico 4.5 se incluyen, además de Canarias y la media española, las comunidades con mayor y con menor consumo cultural promedio a lo largo del periodo analizado, que corresponden a Madrid y Extremadura, respectivamente.

Gráfico 4.5. Gasto anual en bienes y servicios culturales por hogar, 2008-2018



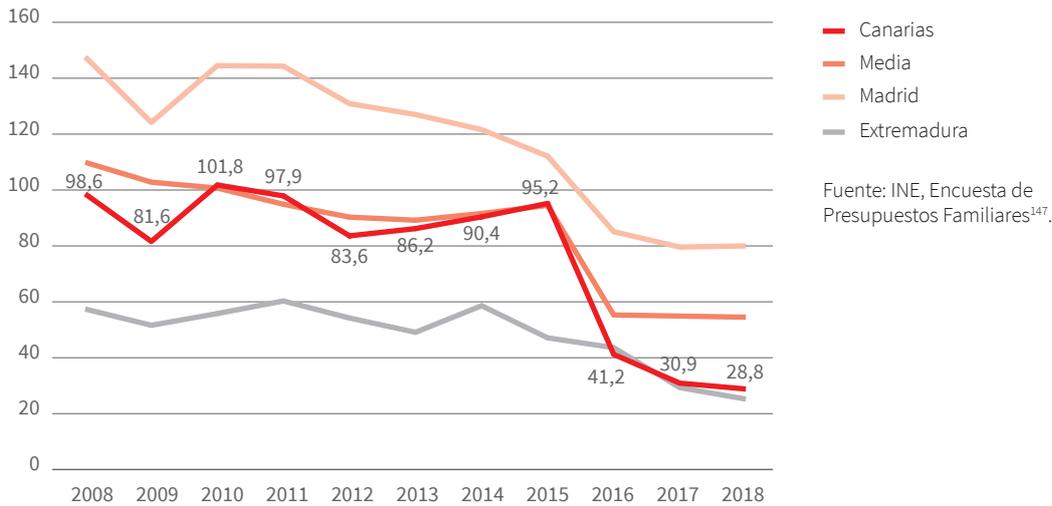
Dentro del consumo cultural, prestamos especial atención a dos partidas: servicios culturales y libros. En el gráfico 4.6 se observa que, si bien el gasto de los hogares canarios en libros se ha mantenido en niveles relativamente estables tras la crisis (aunque con oscilaciones), la principal caída la han experimentado los servicios culturales, pasando de doblar el gasto en libros a situarse incluso por debajo. No obstante, cabe tener en cuenta que los cambios en la clasificación aplicados a partir de 2016 explican una parte importante de dicha caída. En 2018, el consumo privado de ambas partidas sumaba un total de 132,8 millones de euros.

Gráfico 4.6. Gasto total de los hogares canarios en libros y en servicios culturales (millones de euros), 2008-2018

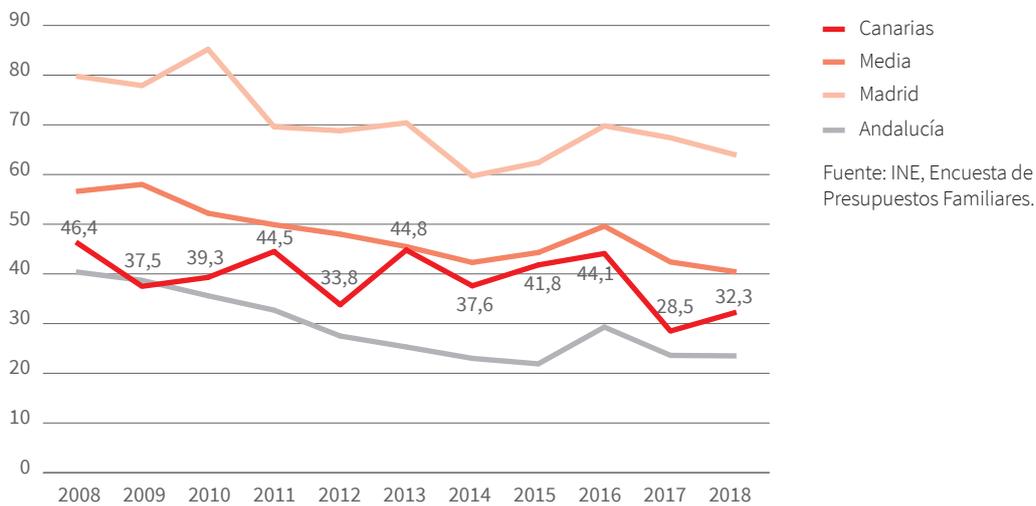


Si comparamos el gasto por persona con otras comunidades autónomas, vemos que en Canarias se sitúa por debajo de la media en ambas categorías. En los dos gráficos siguientes hemos tomado como referencia, además de la media española, los valores de la comunidad con mayor (Madrid) y con menor consumo por persona promedio en el periodo (Extremadura para el caso de los servicios culturales y Andalucía para los libros). Especialmente llamativa resulta la evolución del gasto en servicios culturales, que se situó muy cercano a la media hasta 2015, pero a partir de 2016 (recorde-mos que en este año se produce un cambio en la clasificación), cae hasta situarse en valores muy similares a los de la comunidad con menor gasto.

**Gráfico 4.7. Gasto en servicios culturales por persona, 2008-2018**



**Gráfico 4.8. Gasto en libros por persona, 2008-2018**



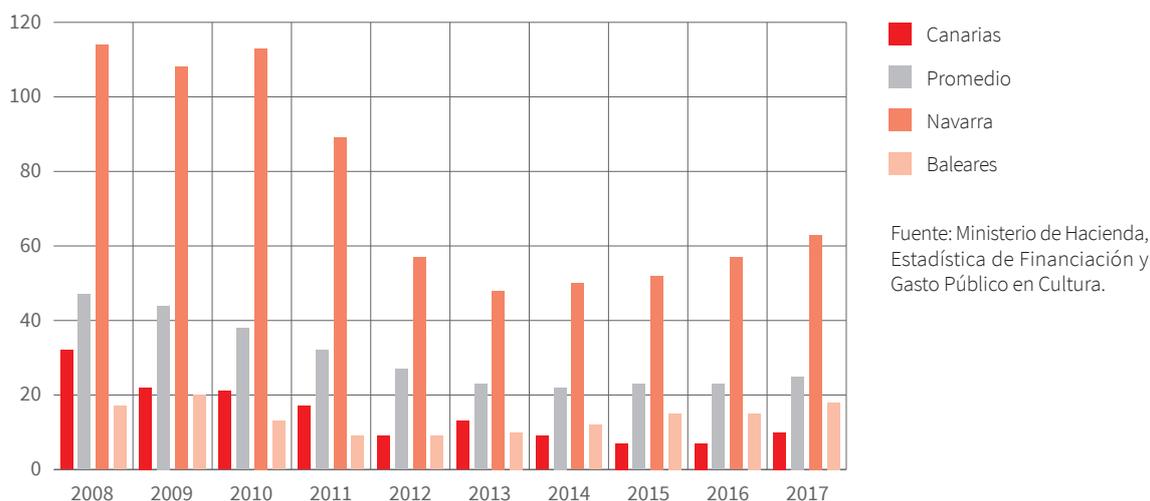
#### 4.1.3. GASTO EN CULTURA DE LAS ADMINISTRACIONES PÚBLICAS

En los siguientes gráficos, referidos a la financiación pública de la cultura, se toman como referencia, además de los datos de Canarias y la media española, la Comunidad Foral de Navarra y las Islas Baleares, por ser las que mayor y menor gasto promedio presentan en el periodo 2008-2017, excluyendo las ciudades autónomas de Ceuta y Melilla (Melilla es en realidad la que tiene un mayor gasto, pero no es comparable ya que combina los niveles autonómico y municipal). Canarias es la segunda comunidad con menor

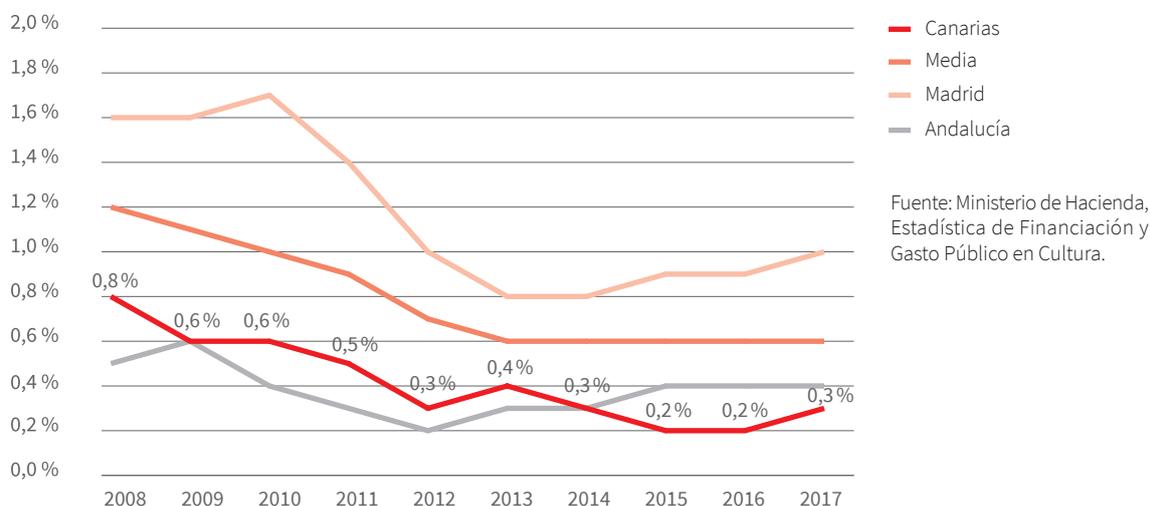
<sup>150</sup> A partir de 2016 hay un cambio metodológico en la clasificación.

gasto promedio en cultura en el periodo observado. De hecho, desde el 2014, se sitúa en la cola, por debajo de Baleares. Se evidencia un desplome de la financiación autonómica de la cultura con la crisis, pasando de los 31,7 euros por habitante y un 0,8% del gasto liquidado total a 7,3 euros y un 0,2% en 2015 y 2016. Se empieza a entrever un leve repunte del gasto autonómico en cultura en 2017, pero todavía se sitúa lejos de los valores previos a la crisis, por debajo de la mitad de la media estatal y, por supuesto, a una larga distancia de Navarra, que pese a haber sufrido una caída drástica del gasto en cultura durante la crisis, sigue conservando niveles comparativamente elevados, y en constante ascenso desde 2014.

**Gráfico 4.9. Gasto en cultura de la administración autonómica por habitante**



**Gráfico 4.10. Gasto en cultura de la administración autonómica en porcentaje sobre el gasto liquidado total**



Sin embargo, conviene mencionar que la mayor parte del gasto público en cultura no se lleva a cabo desde la Administración autonómica, sino desde la local. El conjunto de la Administración local (ayuntamientos y cabildos) gastó 163,8 millones de euros en cultura en 2015, 178,2 millones de euros en 2016 y 203 en 2017. Esto supone, aproximadamente 77, 84 y 95 euros por habitante, respectivamente. Lo cual está, de hecho, significativamente por encima de la media española (65 euros en 2015, 66 en 2016 y 70 en 2017). Aproximadamente el 45% de este gasto corresponde a los cabildos. Aunque se podría alegar que esto compensa la carencia de recursos desde el nivel autonómico —ambas administraciones realizan funciones complementarias e igualmente necesarias—, no se puede suplir una con la otra. El elevado gasto en cultura de las administraciones locales no es óbice para advertir que conviene corregir el déficit de apoyo a las políticas culturales desde el Gobierno autonómico.

#### 4.1.4. PROGRAMACIÓN CULTURAL, PÚBLICO Y RECAUDACIÓN

A continuación, examinaremos la evolución, en los últimos años, de algunos espectáculos de contenido cultural (artes escénicas, música clásica, música popular y cine) a partir de datos de la Sociedad General de Autores Españoles (SGAE, 2019).

Gráfico 4.11. Evolución de las representaciones, el público y la recaudación de las Artes Escénicas en Canarias, 2013-2018



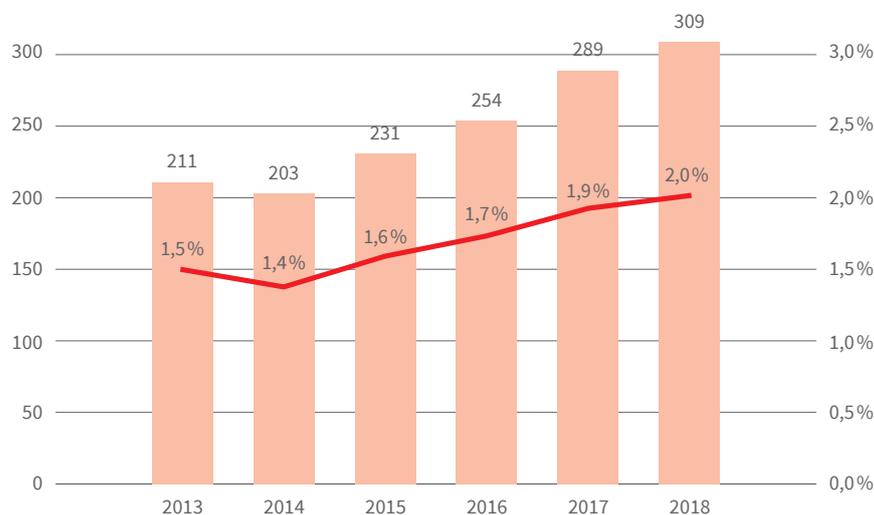
Las artes escénicas muestran una tendencia positiva, aunque todos los indicadores relativos se encuentran bastante por debajo de lo que correspondería al peso poblacional de Canarias. La recaudación sigue un comportamiento algo mejor, puesto que ya representaba, en 2018, un 2,4% del total en el Estado español, con el 1,1% de las funciones y el 1,5% de las y los espectadores.

**Gráfico 4.12. Evolución de los conciertos, el público y la recaudación de la Música Clásica en Canarias, 2013-2018**

#### Conciertos

■ Total euros  
■ Porcentaje

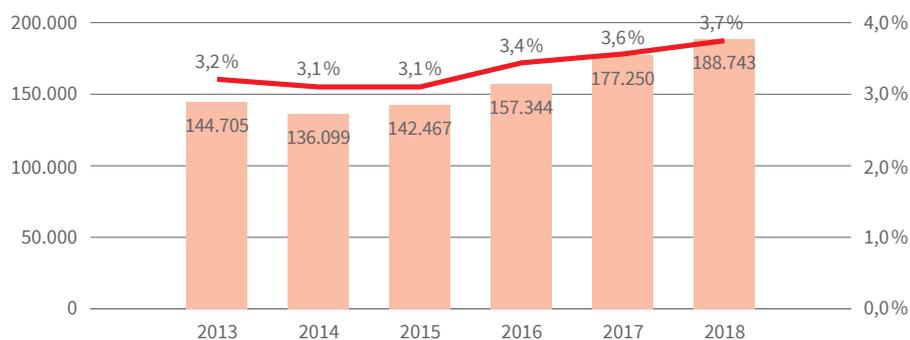
Fuente: SGAE



#### Espectadoras y espectadores

■ Total euros  
■ Porcentaje

Fuente: SGAE



#### Recaudación

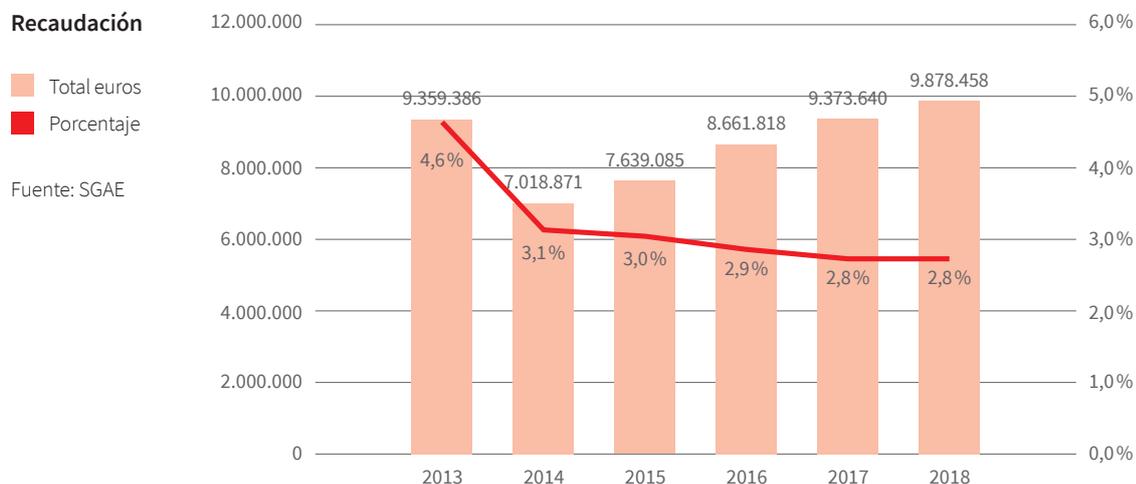
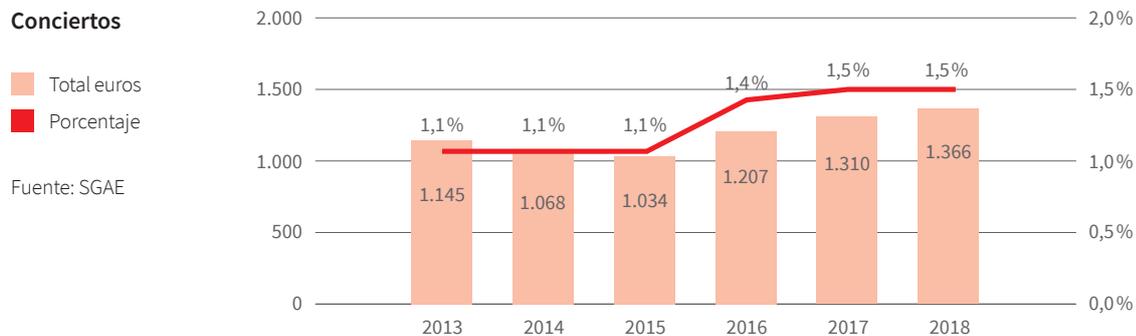
■ Total euros  
■ Porcentaje

Fuente: SGAE



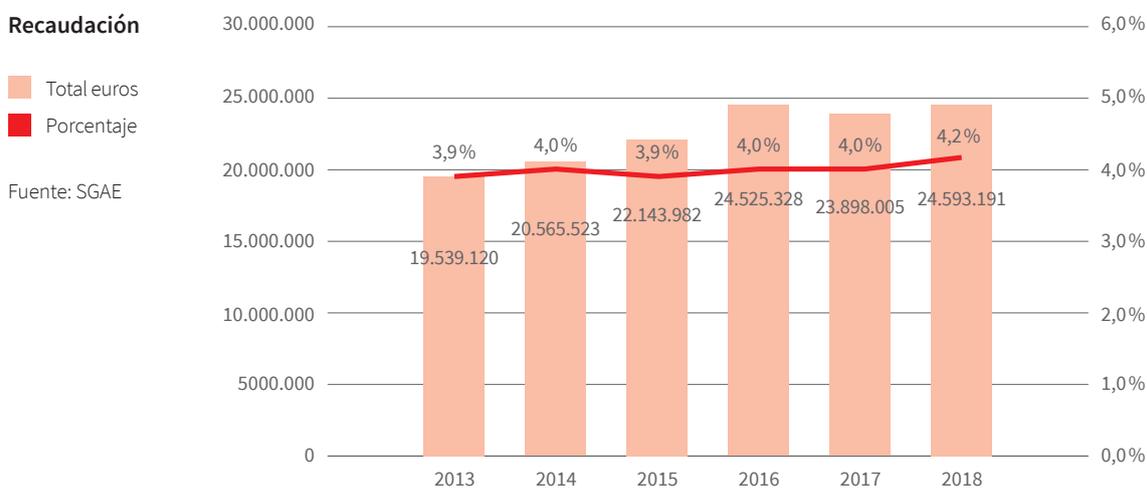
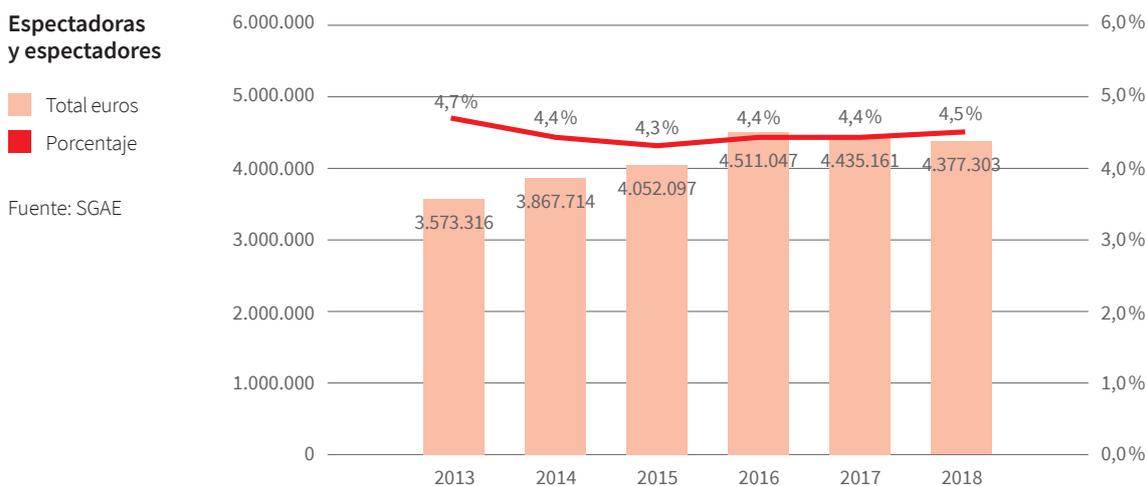
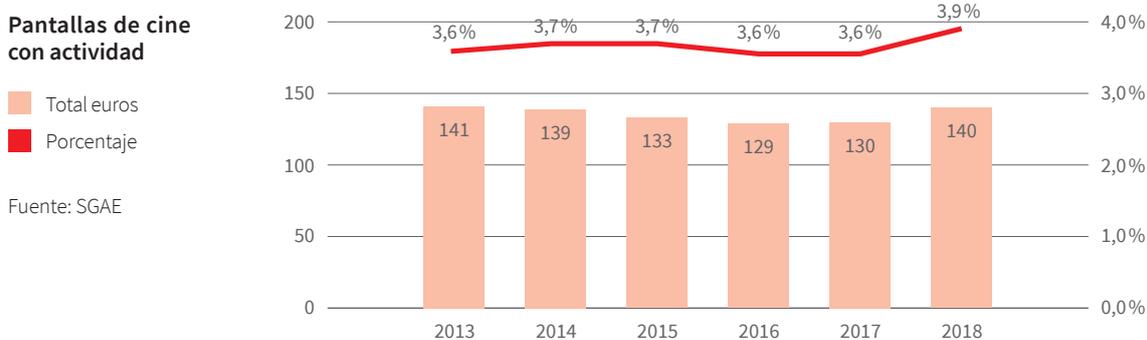
La *música clásica* también sigue una evolución positiva, y su posición relativa con respecto al conjunto del Estado mejora, especialmente en cuanto al público y recaudación, si bien ha seguido ligeramente por debajo del peso poblacional del archipiélago. A pesar de que solo se celebraron un 2% de los conciertos de música clásica en 2018, estos consiguieron movilizar al 3,7% de las y los espectadores y generar el 3,5% de la recaudación total, por lo que podemos deducir que los conciertos ofrecidos fueron relativamente exitosos con respecto a otras comunidades autónomas.

**Gráfico 4.13. Evolución de los conciertos, el público y la recaudación de la Música Popular en Canarias, 2013-2018**



La tónica de evolución al alza observada hasta ahora cambia en el caso de los conciertos de *música popular*, cuyo público han caído en los últimos años y el porcentaje con respecto al total estatal es bastante bajo. La recaudación, aunque ha aumentado desde 2015, ha descendido en términos relativos, si bien es superior al porcentaje de espectadoras y espectadores y de conciertos, por lo que se recauda por encima del promedio tanto por concierto como por espectador o espectadora.

Gráfico 4.14. Evolución de las pantallas, el público y la recaudación del Cine en Canarias, 2013-2018

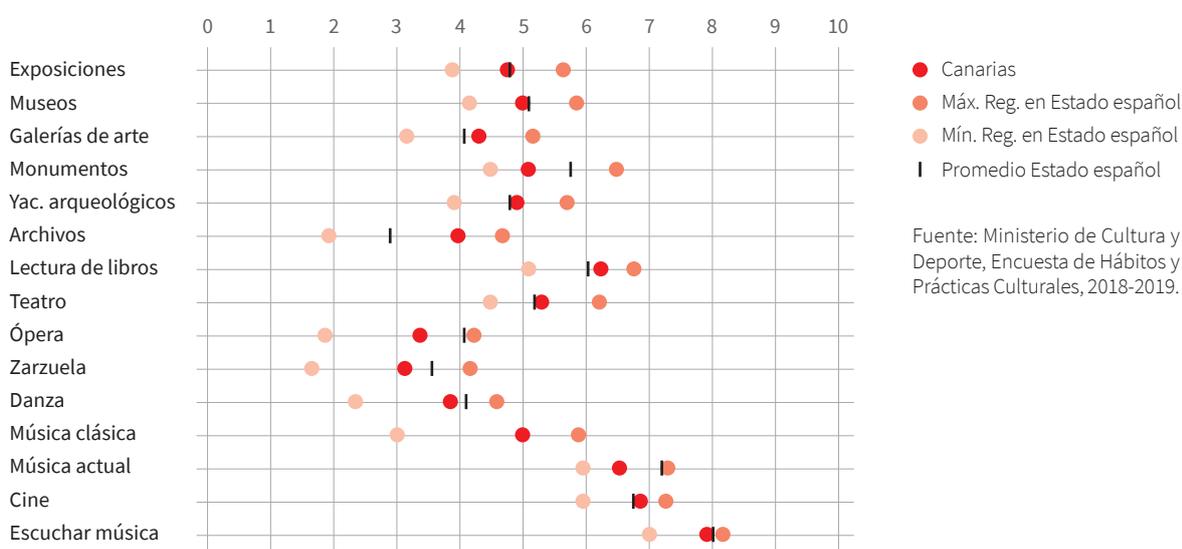


En cuanto al cine, la tendencia vuelve a ser positiva, y esta vez tanto el público como la recaudación se encuentran cercanos al peso poblacional que representa Canarias sobre el conjunto del Estado español, como se aprecia en el gráfico 4.14.

#### 4.1.5. PRÁCTICAS Y PARTICIPACIÓN CULTURAL

El correcto funcionamiento de la vida cultural tiene como condición necesaria la existencia de un nivel suficiente de preferencias por la oferta artística y creativa de la población. Tal y como podemos comprobar en el gráfico 4.15, el interés en todas las disciplinas y campos culturales es similar o ligeramente inferior al de la media española; exceptuando el interés por la consulta de archivos, donde Canarias sobresale respecto al promedio estatal y se aproxima al nivel máximo. Adicionalmente, encontramos un interés ligeramente superior al de la media en la visita a galerías de arte, yacimientos arqueológicos, el teatro o el cine.

Gráfico 4.15. Interés por campos y disciplinas artísticas (Escala 1-10)



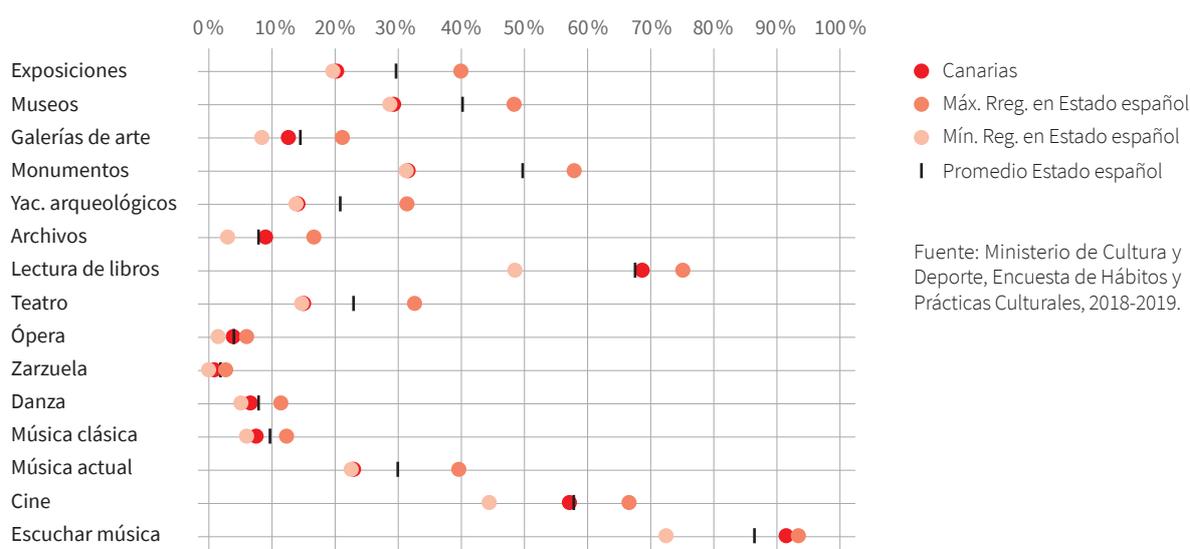
Fuente: Ministerio de Cultura y Deporte, Encuesta de Hábitos y Prácticas Culturales, 2018-2019.

Si comparamos estos datos con los del informe *El valor económico de la cultura en Canarias y análisis de las posibilidades de promover un modelo de crecimiento regional basado en la cultura y la creatividad*, publicado en 2014 (Ramos Murphy, Rausell Köster, & Uriel Jiménez, 2014), podemos comprobar que el interés por los diferentes campos y disciplinas artísticas de la población canaria no ha experimentado importantes cambios, sin embargo, sí se ha producido un aumento en el interés por los mismos en el promedio estatal. De esta manera, la posición de Canarias respecto del total estatal ha empeorado en este periodo, pasando de estar por encima de la media a encontrarse ligeramente por debajo.

Con el objetivo de comprobar si esta demanda potencial se materializa, hemos examinado los datos de participación declarada. Tal y como se muestra en el gráfico 4.16, la participación en actividades culturales es también ligeramente inferior a la de la media española en la mayoría de campos. No obstante, en el caso del campo *escuchar música*, la ciudadanía canaria se ubica en una posición cercana a la máxima de la realidad española.

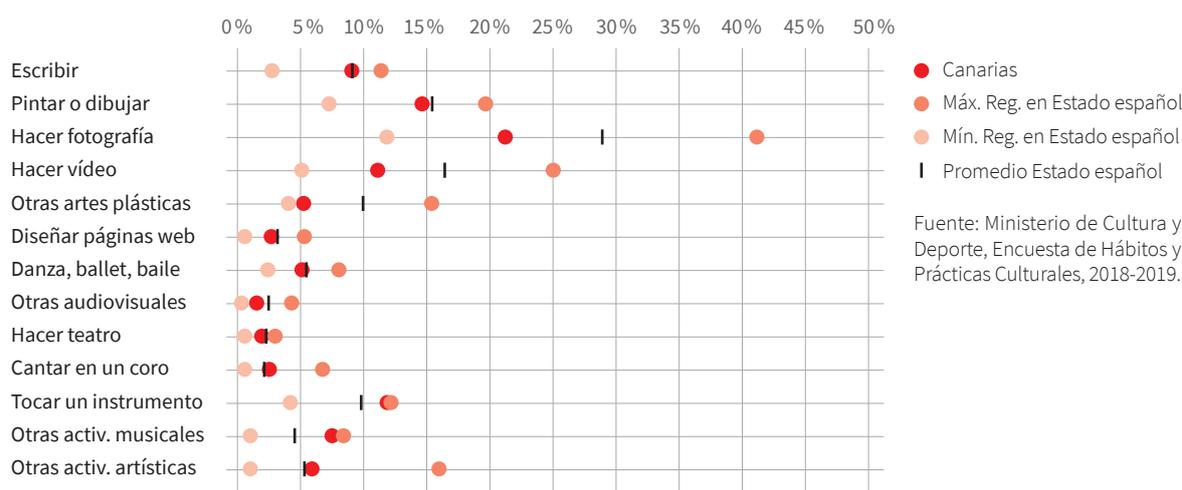
En este sentido, cabe subrayar que el porcentaje de visitas a exposiciones, museos, monumentos, yacimientos arqueológicos, obras de teatro y conciertos de música actual en Canarias alcanza los valores más bajos a nivel estatal. Si comparamos la demanda potencial de esta serie de actividades culturales con la declarada, observamos que el interés en la mayor parte de los campos estudiados no se corresponde con la asistencia a eventos culturales.

Adicionalmente, si observamos los datos presentados en el gráfico siguiente con los de 2011 (Ramos Murphy *et al.*, 2014), se aprecia que se ha producido una importante caída en el porcentaje

**Gráfico 4.16. Porcentaje de personas que han asistido o participado en eventos culturales**

de asistencia de algunas actividades como la visita a exposiciones, galerías o conciertos de música actual. Además, cabe destacar que el aumento en la participación de otras actividades en Canarias como la lectura de libros o la visita de yacimientos arqueológicos durante este periodo, también ha tenido lugar en el conjunto del Estado, por lo que no mejora su posición respecto del promedio.

Por otro lado, como podemos constatar en el gráfico 4.17, los datos de realización de actividades artísticas muestran que en la mayor parte de los campos, la población canaria lleva a cabo estas actividades en un porcentaje ligeramente inferior al del promedio del Estado. No obstante, en aquellas actividades relacionadas con la música como cantar en un coro, tocar un instrumento u otras actividades vinculadas a este ámbito, las Islas presentan porcentajes superiores a los del promedio del Estado español.

**Gráfico 4.17. Porcentaje de personas que han realizado actividades artísticas en el último año según tipo de actividad**

En conclusión, a partir de los datos de la Encuesta de Hábitos y Prácticas Culturales del Ministerio de Cultura y Deportes, podemos afirmar que Canarias, de media en 2018-2019, se encuentra en una posición ligeramente inferior a la del conjunto estatal tanto en interés revelado como en la participación en eventos culturales.

#### 4.1.6. INDICADORES DE BIENESTAR

Por último, debido a la creciente conciencia de que es necesario ir más allá de los tradicionales indicadores macroeconómicos y las estrictas estadísticas económicas para comprender de manera holística cómo se desenvuelve una comunidad y cuáles son sus niveles de satisfacción global, es preciso aproximarnos de manera más detallada a cómo la ciudadanía vive su vida.

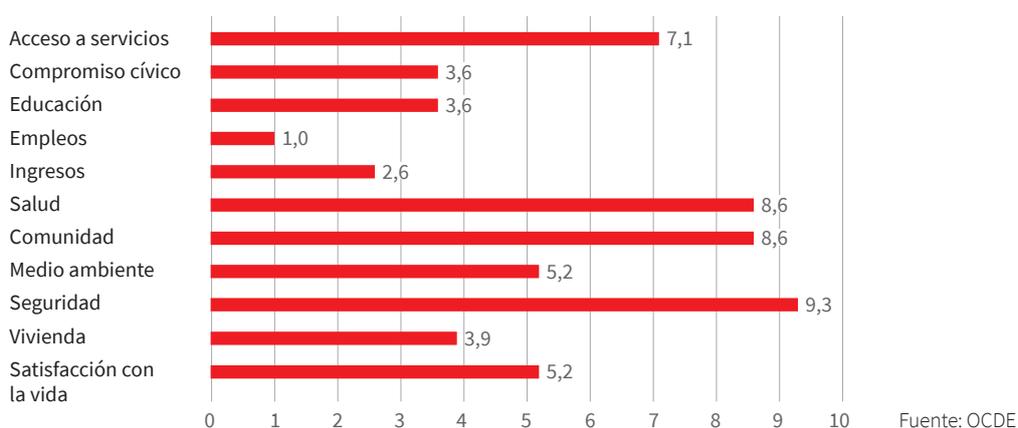
El lugar de residencia tiene un impacto considerable sobre los niveles de calidad de vida. Los indicadores de bienestar regional permiten comparar esta dimensión entre territorios, y sirven de herramienta para medir qué políticas funcionan y qué efectos tienen sobre los diferentes modelos de desarrollo sobre la calidad de vida.

En este sentido, la OCDE (2014) ofrece un indicador regional de bienestar que mide diferentes aspectos en cada territorio —ingresos, puestos de trabajo, salud, acceso a los servicios, medio ambiente, educación, seguridad, compromiso cívico y vivienda—. En la presente investigación, estos indicadores están calculados en una escala del 1 al 10, lo que nos permite comparar estas dimensiones a nivel regional tanto dentro de los países como entre los países.

Si comparamos los datos de 2019 ofrecidos por los indicadores de bienestar para Canarias con los del mencionado informe publicado en 2014 (Ramos Murphy *et al.*, 2014), observamos que la puntuación más elevada sigue siendo la del indicador de *seguridad*, aunque se reduce de 9,7 en 2013 a 9,3 en 2019. Sin embargo, si nos fijamos en el *ranking* estatal, la comunidad insular ha pasado de ser la octava región más segura a la tercera a nivel nacional. Adicionalmente, en comparación con todas las regiones de la OCDE, Canarias se encontraba dentro del 21% de regiones con seguridad superior en 2014; dicha cifra desciende hasta el 39% en 2019, empeorando ligeramente la situación de Canarias respecto del resto de regiones.

Por otro lado, el indicador que menos puntuación alcanza es, tanto en el anterior periodo como en 2019, el de *empleo*. En el anterior informe, el indicador de empleo de la región obtenía 0,6 puntos incrementándose hasta 1 punto en 2019. Si comparamos la situación del empleo de la comunidad autónoma canaria con la del resto del Estado, en 2014 ocupaba la decimocuarta posición y en 2019 empeoró su posición obteniendo el decimoquinto puesto. Además, si se compara con todas las regiones de la OCDE, en 2013, Canarias se encontraba dentro del 2% de regiones de inferior empleo; cifra que asciende hasta el 5% en 2019, mejorando ligeramente su situación respecto del resto de regiones.

Gráfico 4.18. Indicadores de bienestar de Canarias, 2019



El indicador de bienestar que ha sufrido un mayor desplome entre los dos momentos comparados es el de *medio ambiente*, pasando de una puntuación de 8,1 en el anterior informe a un 5,2 en 2019. Así, si en el anterior informe de 2014 la región canaria ocupaba el primer puesto en el *ranking* estatal en el indicador de medio ambiente, actualmente ocupa el decimoséptimo puesto. Además, en comparación con todas las regiones de la OCDE, en la actualidad, Canarias se encuentra dentro del 39%

Gráfico 4.18. (continuación). Posición de Canarias con relación a las 19 regiones del Estado español

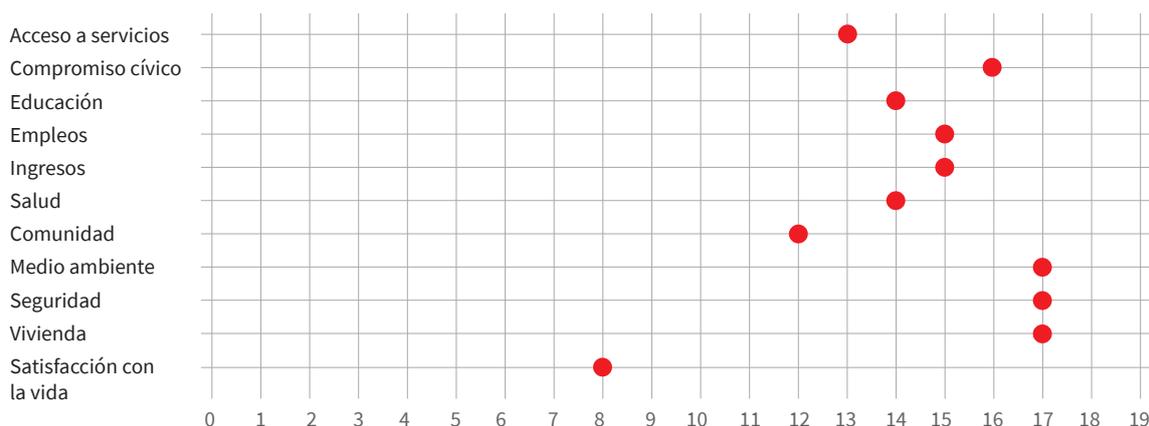
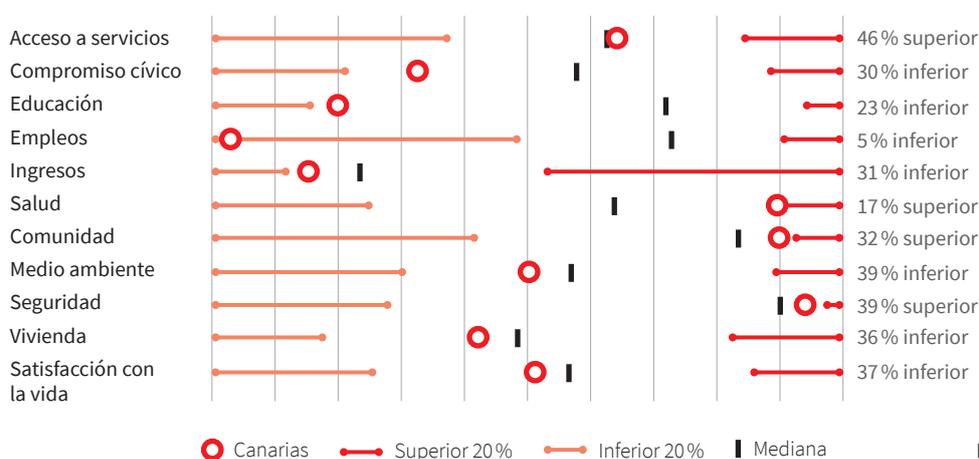


Gráfico 4.18. (continuación). Comparación de Canarias con todas las regiones de la OCDE



de regiones con valores inferiores en dicho indicador; estos datos contrastan con los del informe publicado en 2014, en el que, si se compara esta comunidad autónoma con todas las regiones de la OCDE, esta se encuentra dentro del 22% de regiones con valores superiores en medio ambiente.

Los valores de los demás indicadores de bienestar ofrecidos por la OCDE se mantienen relativamente estables en los dos momentos temporales contemplados, existiendo pequeñas variaciones positivas y negativas.

No obstante, aunque los indicadores ofrecidos por la OCDE son útiles para la comparación entre regiones, no recogen aquellos aspectos que relacionan el bienestar con la creación, práctica, participación o consumo cultural. Algunas investigaciones han demostrado, a través del tipo vebleniano de consumo y otras interacciones culturales, que existe un impacto en el desarrollo local, un aumento de la riqueza y mejora del bienestar. Por tanto, se evidencia que la cultura local es, en parte, un vector de la función de bienestar local.

## 4.2. ESTUDIO DE CASO 1. ANÁLISIS-DIAGNÓSTICO DE LOS ESPACIOS CULTURALES DEL ÁREA URBANA DE LAS PALMAS DE GRAN CANARIA

En este primer estudio de caso realizamos un análisis en profundidad y detallado de los distintos espacios culturales que integran la red de equipamientos culturales de la ciudad de Las Palmas de Gran Canaria. Primero, analizamos los espacios culturales de la ciudad de manera conjunta, desde una perspectiva histórica y sobre la base de su distribución territorial. Y en segunda instancia, y a partir del marco conceptual desarrollado en el capítulo 3, pasamos a realizar un análisis individualizado, es decir, un estudio detallado y multidimensional de cada uno de los espacios culturales de titularidad pública (diferenciando los espacios de titularidad municipal y no-municipal), y evaluamos además sus niveles de impacto.

### 4.2.1. METODOLOGÍA

Si el objetivo de este primer estudio de caso es analizar un ecosistema concreto de espacios culturales y, a partir de dicho diagnóstico, examinar el modo en que sus funcionalidades afectan los procesos culturales y creativos a los que acogen y activan, y la manera en que influyen en la configuración de la política cultural local, resulta necesario, en primer lugar, establecer un marco analítico y metodológico desde el cual poder analizar cada uno de los espacios culturales y detectar y evaluar sus características.

Desde un punto de vista analítico, hemos argumentado que los espacios culturales entendidos como contextos cumplen básicamente tres tipos de funcionalidades en relación con los procesos culturales, creativos e innovadores que en ellos pueden suceder:

1. Como *proveedores de recursos*, es decir, si los contemplamos en calidad de suministradores de capital físico, capital financiero, capital relacional, capital formativo y capital simbólico.
2. Como *proveedores de funciones semióticas*, en tanto que otorgan significados y valores en forma de *storytelling*, identificación y certificación de procesos, y generación de valor (económico, social o político).
3. Como *proveedores de funciones operacionales*, es decir, si los consideramos como *interfaces* entre la creación y la demanda. Las características de la función *interface* determina la accesibilidad potencial y los modos de apropiación de los diferentes *stakeholders*, y se refieren a: la usabilidad, la comunicación y notoriedad, la eficiencia, la porosidad e imbricación, y al impacto transformador del espacio.

El resultado de esta aproximación a partir de las funcionalidades de los espacios como contextos aporta un esquema de interpretación y evaluación para el estudio de los equipamientos culturales que permite, con mayor o menor detalle según la información disponible, detectar la fortalezas y debilidades de cada uno de los espacios, así como identificar las amenazas y las oportunidades del conjunto del ecosistema de espacios culturales con el que cuenta la ciudad de Las Palmas de Gran Canaria.

Combinando el esquema descrito en el marco teórico de nuestra investigación, con las distintas fases de los procesos creativos, hemos sintetizado en el esquema siguiente (figura 4.1) la rejilla de interpretación, de manera que para cada uno de los espacios culturales, cada una de las casillas en blanco determinaría las dimensiones del análisis realizado (aunque no necesariamente se hayan de cumplimentar todas las casillas en cada uno de los espacios).

A partir de este esquema, hemos diseñado una serie de fichas para clasificar, inventariar y mapear los espacios culturales objetos de la investigación y en las que se analizan los siguientes atributos:

- *Atributos arquitectónico-técnicos*. Tipología arquitectónica de los espacios y características físico-técnicas (espacios, dotaciones técnicas, ...).
- *Atributos del contexto urbano*. Caracterización del contexto sociourbano en el que se ubica el espacio cultural.
- *Atributos relacionados con la titularidad, los modelos de gestión, los presupuestos, el personal...*

Figura 4.1. Esquema metodológico para el análisis de los espacios culturales

FUNCIONALIDAD	Creación	Producción	Participación / Consumo	Conservación
PROVEEDOR DE RECURSOS				
Capital físico				
Capital financiero				
Capital relacional				
Capital formativo				
Capital simbólico				
SEMIÓTICA				
Generador de <i>storytelling</i>				
Identificador-certificador				
Generador de valor				
INTERFACE				
Usabilidad				
Notoriedad				
Eficiencia				
Porosidad e imbricación				
Impacto				

- *Atributos de usos*. Tipología de usuarios, horarios, usos funcionales (creación, producción, difusión, conservación...), modelos de apropiación por parte de los y las usuarias.
- *Atributos de impactos*. Impactos en comunicación y difusión (redes sociales, medios convencionales); impactos políticos (efectos sobre el conocimiento —*knowledge*—, la consciencia —*awareness*—, la acción política —*action*—); impactos económicos (actividades económicas vinculadas imputables —arrastre hacia adelante o hacia atrás—, valor inmobiliario imputables...); efectos sociales (variación en la cantidad, intensidad o calidad de las interacciones sociales); impactos urbanísticos; impactos artísticos y creativos; efectos sobre los procesos de innovación.

El resultado final de este proceso ha sido la elaboración de un cuestionario exhaustivo y lo más codificado posible para cada una de las dimensiones contempladas (véase el Anexo I).

Nuestro objetivo inicial ha sido producir una base de datos que se pudiera rellenar de forma telemática de una manera relativamente sencilla, incorporando cuestiones descriptivas, cuantitativas y, en algunos casos, algunas variables cualitativas pero muy codificadas. También contemplamos la posibilidad de incluir ficheros con fotografías, planimetrías u otros objetos digitales.

Después de un proceso de testeo con una selección de cinco directoras y directores de diferentes espacios culturales, detectamos problemas de interpretación que dificultaban la cumplimentación telemática del cuestionario y aconsejaban optar por la entrevista personal y la cumplimentación presencial del cuestionario. Así, realizamos, a lo largo de los meses de junio y julio de 2016, entrevistas personales con las directoras y directores y personas responsables de 36 equipamientos culturales de titularidad pública en Las Palmas de Gran Canaria<sup>151</sup>:

- Teatro Pérez Galdós.
- Auditorio Alfredo Kraus.
- Museo Néstor.
- Edificio Miller.
- Casa de la Cultura de Tamaraceite.
- Biblioteca Pública Municipal de La Isleta.
- Biblioteca Pública Municipal Jane Millares Sall.
- Biblioteca Pública Municipal Isabel la Católica.
- Biblioteca Pública Municipal Las Rehojas.
- Biblioteca Pública Municipal Lomo los Frailes.

<sup>151</sup> Lo que representa la totalidad de espacios culturales de titularidad pública de la ciudad a excepción de La Librería del Cabildo con cuyo responsable no pudimos concertar una entrevista.

- Biblioteca Pública Municipal Cueva Torres.
- Biblioteca Pública Municipal San Juan.
- Biblioteca Pública Municipal Tres Palmas.
- Biblioteca Pública Municipal Pepe Dámaso.
- Biblioteca Pública Municipal Josefina de la Torre.
- Biblioteca Pública Municipal Dolores Campo-Herrero.
- Biblioteca Pública Municipal Néstor Álamo.
- Sede Oficial de la Banda Sinfónica Municipal.
- Palacete Rodríguez Quegles.
- Fundación de Arte y Pensamiento Martín Chirino.
- Museo Castillo de Mata.
- Casa de Colón.
- Casa Museo Pérez Galdós.
- Sala Insular de Teatro.
- Centro Atlántico de Arte Moderno.
- Biblioteca Insular de Gran Canaria.
- Sala Gabriel Rodó.
- Teatro Cuyás.
- Sala San Antonio Abad.
- Centro de Artes Plásticas del Cabildo.
- Gran Canaria Espacio Digital.
- Centro de Cultura Contemporánea San Martín.
- Centro de Arte La Regenta.
- Teatro Guinguada.
- Museo Elder de la Ciencia y la Tecnología.
- Biblioteca Pública del Estado.

Una vez celebradas las entrevistas personales, volcamos los datos de los cuestionarios cumplimentados manualmente e *in situ*, individualmente, al formato telemático para su procesamiento. El resultado fue la elaboración de una ficha para cada uno de los 36 espacios culturales que se reproducen en los Anexos II *Análisis individualizado de los espacios culturales de titularidad pública municipal de Las Palmas de Gran Canaria*, y III, *Análisis individualizado de los equipamientos culturales de titularidad pública no-municipal de Las Palmas de Gran Canaria*. Toda la información sobre los espacios se recogió durante el primer semestre de 2016.

Como paso previo a la elaboración de la relación de espacios culturales analizados, y con la finalidad de delimitar con precisión el ámbito de nuestra investigación, acuñamos la siguiente definición operativa de *espacio cultural*:

*Un espacio cultural es una infraestructura o un espacio cuya construcción, habilitación o rehabilitación tiene una intencionalidad deliberada de contener procesos y actividades relacionadas con la cultura, la creatividad y la innovación en alguna de sus fases de creación, producción, exhibición, difusión, consumo/participación o conservación, y, por tanto, contiene también equipamientos o dotaciones que posibilitan dichos procesos y actividades.*

En un primer momento, consideramos la posibilidad de ampliar nuestra investigación a la red de centros cívicos y locales sociales dependientes del Ayuntamiento de Las Palmas de Gran Canaria en la que, en algunos casos y de manera desigual, se desarrollan programas y actividades culturales con mayor o menor periodicidad. Esta red está integrada por 16 espacios distribuidos por los cinco distritos en las que se encuentra dividida administrativamente la ciudad de Las Palmas de Gran Canaria: 3 en el Distrito Centro, 5 en el Distrito Ciudad Alta, 2 en el Distrito Isleta-Puerto-Guanarteme, 3 en el Distrito Tamaraceite-San Lorenzo-Tenoya, y 3 en el Distrito Vegueta-Cono Sur-Tafira.

Al igual que hicimos en el caso de los espacios culturales especializados, para delimitar el campo de investigación y filtrar los casos relevantes para nuestro estudio, desarrollamos la siguiente

definición operativa para este segundo tipo de equipamientos no especializados en la actividad y práctica cultural (que optamos por denominar *equipamientos Tipo 2*):

*Los equipamientos de Tipo 2 son espacios que, aun no teniendo una intencionalidad deliberada para la práctica o la expresión cultural, de manera más frecuente que lo considerado ocasional, encuadran procesos de interacción cultural y artística que puede identificarse que acontecen principalmente en dicho espacio.*

En este segundo caso, consideraremos equipamientos culturales a aquellos que cumplan al menos dos de las siguientes condiciones:

- Resultan espacios identificables y confinables por límites claros y en consecuencia es posible calcular aforos.
- En ellos acontecen al menos seis eventos anuales relacionados con las expresiones culturales y artísticas.
- Cuentan al menos y de manera permanente con 2 tipos distintos de dotaciones que posibilitan la celebración de eventos artísticos y culturales (conjunto de asientos, escenarios, equipo de sonido, paredes u otros soportes para expresiones plásticas...).

Tras diversas entrevistas celebradas con las técnicas de la Concejalía de Participación Ciudadana del Ayuntamiento de Las Palmas de Gran Canaria (el área administrativa responsable de la gestión de esta red de equipamientos) y de realizar visitas sobre el terreno a los propios espacios, concluimos que la casuística tan variada (tipo de construcción, estado del espacio, modalidad de gestión, tipo de actividad principal, grado de actividad, conflictos legales con usuarios, tipo de dotaciones técnicas...) trazaba un objeto excesivamente difuso que impedía su análisis sistemático y optamos finalmente por no incluirlos en nuestra investigación.

#### **4.2.2. DESARROLLO URBANO Y ESPACIOS CULTURALES EN LAS PALMAS DE GRAN CANARIA**

El análisis pormenorizado de los espacios culturales de Las Palmas de Gran Canaria —como de cualquier otra ciudad— necesita comenzar situándose bajo una perspectiva urbana e histórica clara. Centrar la mirada en la ciudad es una de las formas más fiables que tenemos de aproximarnos a dilucidar la compleja realidad de los diferentes ecosistemas culturales urbanos.

Como ya apuntamos en el capítulo 3, la ciudad es, sin lugar a dudas, una de las más importantes producciones culturales de la humanidad. Una producción abierta en el tiempo, en la que quedan registrados el cambiante modo en que entendemos el mundo y las tensiones que rodean a la construcción de ese relato. En este contexto, los espacios que específicamente hemos acostumbrado a llamar *culturales* han actuado como potentes focos de creación de sentidos de la realidad. Aunque al decir esto, por inercia, se pueda pensar en el museo (o precisamente por eso), el calificativo *cultural* así empleado se ha encontrado en constante disputa, dado que con él se legitiman determinadas formas de producción cultural y, por extensión, se marginan otras. Anticipamos ya que, a lo largo de este apartado, veremos que la definición categórica y restringida del equipamiento o espacio cultural se ha ido sometiendo a mayor debate a medida en que se avanza en la consolidación del régimen democrático.

Por otro lado, como también hemos mencionado, las políticas culturales nacen con la ciudad moderna, y la evolución que han experimentado desde entonces, no ha hecho más que subrayar su raíz eminentemente urbana y reivindicar su centralidad en las estrategias de desarrollo local desde un enfoque transversal. A pesar de esta progresiva toma de conciencia, hemos constatado que, a la hora de ligar cultura y desarrollo urbano, las posibilidades necesitan todavía ganar concreción, mientras que el terreno de trabajo se descubre crecientemente complejo. Precisamente por eso, nos parece necesario empezar situando las reflexiones que planteamos en perspectiva: para entender las posibilidades y las limitaciones de una determinada política cultural urbana es necesario conocer con precisión la realidad sobre la que opera y el camino andado para arribar a ese determinado punto de partida.

Al estudiar el papel que han jugado los equipamientos culturales en la historia de las ciudades, en el caso de Las Palmas de Gran Canaria, al que el investigador Carmelo Martel hizo un primer acercamiento en el año 2015 (Martel, 2015), introduce ciertas particularidades en el cuadro general. La

condición insular, la pronta aparición del turismo o la dificultad a la hora de ordenar el crecimiento urbano son factores que ejercen una influencia diferenciadora.

Hemos organizado el repaso histórico que a continuación presentamos en cinco etapas. Estas pueden no ser del todo lineales y solaparse en algunos momentos:

1. La primera remite a los últimos años del siglo XIX, y nos sirve para marcar el punto de partida de nuestra investigación e identificar lo que podríamos considerar una *protopolítica cultural*.
2. El segundo periodo abarca las primeras décadas del siglo XX y nos sitúa en el arranque de la ciudad moderna, con la puesta en marcha del nuevo Puerto de la Luz y la llegada pareja de los primeros turistas a la ciudad y a la Isla.
3. El tercer episodio coincide con la dictadura franquista, particularmente con su apertura internacional, años en los que el crecimiento urbano se acelera y se configuran los grandes barrios residenciales de la Ciudad Alta.
4. El cuarto periodo va desde el restablecimiento de la democracia hasta el cambio de siglo. En materia de política cultural, el objetivo empieza siendo asimilarse a los estándares europeos establecidos por el paradigma de democratización cultural y un poco más tarde, aparecen las estrategias de reinención local en las que la cultura juega un papel instrumental.
5. Por último, el quinto periodo recoge el pasado reciente y nos sitúa en la actualidad, un momento definido por la escasez de recursos, por la rápida emergencia de nuevas dinámicas socioeconómicas y por la situación de obsolescencia a la que las políticas públicas tradicionales —y las políticas culturales específicamente— parecen haber quedado relegadas, tanto por los fuertes cambios a los que aún no han sabido dar plena respuesta como por sus propias insuficiencias teóricas y prácticas.

### **Etapas 1. La ciudad noble: Vegueta y Triana (finales del siglo XIX)**

El origen de Las Palmas de Gran Canaria se remonta al siglo XV, momento en el que la ciudad empieza a configurarse al pie del barranco de Guinguada para servir de última parada a los barcos que, procedentes de Europa, se adentraban en el Atlántico en dirección a las Américas. A medida que la ciudad se va consolidando, esta empieza a diferenciar dos zonas principales: Vegueta y Triana. En la primera de ellas, especialmente alrededor de la Plaza de Santa Ana, se ubican los espacios de representatividad administrativa y religiosa (la Catedral, las Casas Consistoriales, la Casa Regental, el Obispado). Al otro lado del barranco, Triana crece a modo de arrabal, con un carácter popular e intensos usos comerciales.

Aunque en la mayoría de las descripciones sea un detalle pasado por alto, esta ciudad primigenia también estaba formada por los asentamientos de los Riscos: San Nicolás, San Juan, San Roque y San José. En estos se concentraron de manera informal las personas con menos recursos que se aproximaban a la ciudad en busca de oportunidades. Conviene llamar la atención, lo antes posible, hacia esta ciudad invisible y no del todo reconocida, donde se lee el origen de los grandes barrios residenciales periféricos y la Ciudad Alta, ya que, como se verá, supone un constante conflicto en el modo en que la ciudad de Las Palmas de Gran Canaria es planificada y gestionada.

Si nos situamos en los últimos años del siglo XIX y observamos la ciudad a través de sus equipamientos y espacios culturales, la débil intervención del Estado en materia de cultura sería lo primero que quedaría patente. Los equipamientos y dotaciones culturales que en ese momento existían estaban fundamentalmente en manos de la burguesía local y de diferentes sociedades civiles. Entre ellos destacaban los teatros, lugares orientados al espectáculo y al entretenimiento de diferentes sectores de la población. El Teatro Cairasco, inaugurado en 1845 en el lugar donde hoy se ubica el Gabinete Literario, fue el primer teatro moderno de Las Palmas de Gran Canaria y de Canarias, aunque esto no quita que fuese un equipamiento muy modesto. A este le siguió el Teatro Tirso de Molina (1890), actualmente Teatro Pérez Galdós, que vino a mejorar las condiciones del anterior y a convertirse en un espacio cultural de referencia para la ciudad. Poco más tarde llegó el Teatro Cuyás (1896), que también tenía poco que ver con el que hoy conocemos y que originalmente se presentaba como circo, acogiendo actividades muy diversas, como, por ejemplo, peleas de gallos o las primeras proyecciones del cinematógrafo.

En una segunda categoría podríamos englobar a las diferentes sociedades civiles dedicadas a la conservación, el estudio o el desarrollo de las artes y de la cultura. La Real Sociedad Económica de Amigos del País de Gran Canaria (fundada en el siglo XVIII), la Sociedad Científica y Cultural El Museo Canario (1879) o la Escuela de Luján Pérez (1918), todas ellas todavía hoy activas, ilustran este grupo.

En definitiva, los equipamientos culturales de esta primera etapa tienen un carácter individual y dejan leer claramente la separación entre baja y alta cultura, que coincide con la línea que separa a las clases populares de la clase burguesa. El trazado del espacio público o la arquitectura de los espacios de representatividad política, religiosa y económica también actúan como poderosos generadores de sentido y, vistos en perspectiva, reflejan las asimetrías de las relaciones de poder en esta época.

## **Etapas 2. La ciudad moderna: el Puerto de la Luz y la llegada del turismo (inicios del siglo XX)**

La entrada en funcionamiento del nuevo Puerto de la Luz en 1902 marca para Las Palmas de Gran Canaria el inicio de la ciudad moderna. El nuevo emplazamiento en la bahía de la Isleta, protegido de los vientos y del oleaje, impulsa fuertemente el comercio en la Isla y consolida a Las Palmas de Gran Canaria como capital provincial.

A partir de ahí, alrededor del puerto comenzó a formarse un nuevo núcleo urbano que tiene algo de antítesis del núcleo fundacional. Frente a la ciudad burguesa surgió la ciudad industrial. Las Palmas de Gran Canaria adquiere entonces una condición bipolar, reflejada sin dobleces en una estructura urbana organizada alrededor de dos centralidades en tensión: Vegueta-Triana y Santa Catalina-La Isleta. Fundir esas dos ciudades en una sola fue el objetivo deseado por las propuestas de ensanches y los primeros planes generales de ordenación. Sin embargo, este orden que homogeneizase la ciudad nunca se logró introducir, probablemente porque por falta de capacidad, se decidió cerrar los ojos al fortísimo aumento demográfico que Las Palmas de Gran Canaria vivía durante estos años, factor que desbordaba las previsiones de todo intento de planificación. Grandes cantidades de inmigrantes, procedentes de otros lugares de Gran Canaria, de Lanzarote y de Fuerteventura, llegaban a la ciudad y se asentaban de manera informal donde podían, generando barrios periféricos desconectados de la lógica de la ciudad baja y reproduciendo lo que ya ocurrió en los Riscos.

En esta coyuntura, alrededor de los años 20 para situarnos mejor, empieza a tenerse conciencia de las posibilidades del turismo entendido como industria. De nuevo, es la burguesía local la primera en sondear este hallazgo. El turismo en estos años iniciales poco tenía que ver con el modelo de masas al que hoy estamos acostumbrados. Los primeros visitantes que acudieron a Las Palmas de Gran Canaria fueron comerciantes adinerados, principalmente ingleses, que descubrían un privilegiado lugar de retiro a través de la actividad portuaria.

Este momento queda fielmente retratado en Ciudad Jardín. En 1937, el Ayuntamiento de las Palmas de Gran Canaria encargó al arquitecto Miguel Martín el diseño de esta urbanización cuya construcción finaliza en 1956 y a la que, muy significativamente, la gente comenzó llamando *el barrio de los hotelitos* o *de los ingleses*. Miguel Martín era hermano del artista local Néstor Martín, uno de los principales ideólogos del estilo neocanario y figura clave en la historia de la cultura canaria (Néstor participó activamente en el diseño de Ciudad Jardín). El conjunto de amplias viviendas unifamiliares aisladas en parcelas y organizadas según un estricto trazado de calles, sesgadamente inspirado en las ideas de Ebenezer Howard (Howard, 1965), puede ser leído como el intento de crear *un mundo seguro*. Un mundo a la medida de la burguesía insular, organizado alrededor de la propiedad privada, y blindado del ruido y de las tensiones que la ciudad industrial empezaba a generar. En el parque Doramas, pulmón del conjunto, se emplazó el Pueblo Canario y en su interior el Museo Néstor, donde se conserva la mayor parte de la obra del artista.

El Pueblo Canario es uno de los espacios culturales más peculiares de Las Palmas de Gran Canaria y refleja a la perfección la manera en la que el estilo neocanario entendió y trató a la cultura local. Con la idea de exhibirse y encantar al visitante, el Pueblo Canario intenta imaginar a los isleños como una comunidad total, aspiración que consigue reduciéndolos al tipismo y a la tradición idealizada. La exaltación sentimental del paisaje, la celebración de las costumbres populares, la exageración de los festejos, el agasajo por medio de la gastronomía, la evocación de culturas exóticas... La combinación de elementos de este tipo daba lugar a un ambiente concentrado, pero rigurosamente controlado,

un antecedente directo de los parques temáticos actuales, donde las clases poderosas trataban de soterrar las crecientes tensiones sociales. El dispositivo resultó tremendamente efectivo, dado que fue capaz de marcar el imaginario de los isleños de un modo todavía hoy activo.

En este mismo periodo, se creó en Vegueta el Archivo Histórico Provincial de las Palmas (1948) y se puso en marcha la Casa de Colón (1951), con la que se trató de situar a Canarias en el marco de la hispanidad reivindicando su condición de puente entre Europa y América. La Casa de Colón establece paralelismos con el Pueblo Canario por ser su principal vocación promocionar la riqueza cultural de Las Palmas de Gran Canaria de cara al exterior. Además de esto, se inauguró en las afueras de la ciudad, entre Tafira Alta y Tafira Baja, el Jardín Botánico Viera y Clavijo (1959), dedicado a la preservación y al estudio de la flora autóctona; y en 1964, se inauguró la Casa Museo Pérez Galdós en el barrio de Triana, un gesto que abre al público la casa natal del escritor y la convierte en un visitado recurso turístico.

Como se aprecia, los equipamientos culturales siguen concentrándose en la ciudad histórica y aparecen otros segregados, pero por el momento evitan la zona urbano-portuaria de La Isleta (un detalle al que volveremos más adelante). Sigue patente pues el carácter clasista de estos equipamientos culturales, centrados en la conservación y la difusión, además de en la modelación de imaginarios y relatos de fuerte sesgo político. La aparición del turismo destaca como principal novedad, dado que con ella se empiezan a sondear también las posibilidades económicas de la cultura.

### **Etapas 3. Urbanización sin ciudad: La explosión de la ciudad en el desarrollismo (apertura internacional de la dictadura franquista)**

No nos extenderemos en la descripción de este tercer periodo porque desde la perspectiva que nos ocupa, que es la de los equipamientos culturales, estos quedan relegados a una posición marginal dentro del desarrollo urbano, si no totalmente suprimidos. Este momento es, sin embargo, fundamental a la hora de comprender la forma actual de la ciudad de Las Palmas de Gran Canaria e incorporará argumentos sobre los que volveremos más adelante.

Al finalizar el periodo autárquico, el Estado español vivió un rápido crecimiento económico con más matices y menos próspero de lo que se acostumbra a relatar. Años antes, en 1943, el arquitecto vasco Secundino Zuazo había redactado el Plan para Las Palmas de Gran Canaria, primer plan de ordenación urbanística que consideraba todo el territorio de esta ciudad y no solo la parte baja. Desde una filosofía funcionalista y zonificadora, la principal aspiración de Zuazo fue compactar la ciudad existente y frenar el crecimiento incontrolado de las zonas altas. La planificación urbanística reconocía así el problema de los crecimientos informales periféricos, pero no daba con otro modo de corregirlos que no fuera atajándolos de raíz, intención que de nuevo se vio superada por el constante crecimiento demográfico.

Al finalizar el periodo autárquico de la dictadura franquista y comenzar el crecimiento económico que trajo la apertura internacional, la persistente falta de viviendas, combinada con la fuerza de la especulación, desplazaron el crecimiento urbanístico hacia los suelos baratos y lo dejaron en manos de los promotores privados. El planeamiento se convierte desde este momento en un instrumento de generación y captura de plusvalías. La actualización del Plan General en 1962 se limitó a dar acomodo a este tipo de dinámicas.

Entre 1958 y 1975 se construyeron los grandes polígonos de viviendas que caracterizan el paisaje urbano de tantos barrios de la Ciudad Alta. Estos conjuntos se ubicaron en suelos vacantes junto a los crecimientos informales previos, intentando generar continuidad construida con la parte baja de Las Palmas de Gran Canaria. Eran desarrollos restringidos a la escala de proyecto, sin ninguna visión urbana. Creaban entornos duros de habitar, monótonos y no cualificados, que provocaban una situación de desventaja que las familias con menos recursos que en ellos fueron alojadas difícilmente podrían superar.

En contraste a esto último, podemos situar el Plan Parcial de Ciudad del Mar de 1963. Con él se ganaron al mar los terrenos anexos a la actual avenida de Canarias y se erigieron modernos bloques en altura pensados para un comprador de clase media-alta. Resulta significativa la dualidad: mientras que en la periferia, crece una ciudad desconectada y sin atributos para alojar del modo más económico posible a las clases más desfavorecidas, se invierten grandes cantidades de recursos en

crear nuevos enclaves privilegiados con condiciones de centralidad para los más pudientes. La mera rentabilidad guía la construcción de la ciudad, a pesar de que esto provoque fuertes desequilibrios y problemas de segregación social.

Además de lo anterior, otro efecto de primera importancia de la explosión del crecimiento urbano es el abandono de la ciudad histórica. La población que podía permitírsele se desplazó entonces a las zonas de nueva construcción, mientras que las zonas históricas se devaluaron y se convirtieron en refugio de los más vulnerables. Vegueta y Triana entran de esta forma en un acusado proceso de decaimiento urbano que será centro de atención en el apartado siguiente.

Como se podrá observar en el cronograma de la figura 4.2 (pág. 136), en este periodo no se crea ningún equipamiento cultural salvo la ya referida Casa Museo de Pérez Galdós y la Biblioteca Pública del Estado de Las Palmas (1967), cuyo primer emplazamiento fue mucho más modesto que el actual, hallándose en los bajos del Edificio Vega de la actual plaza de la Constitución.

#### **Etapas 4. Cultura y regeneración urbana. Llegada de la democracia (años 80 y 90)**

Como ya hemos señalado, la llegada de la democracia supone el verdadero inicio de la política cultural española, que entonces se propone recuperar lo antes posible el tiempo perdido. Modernizar la red de infraestructuras culturales para situarla al nivel de los estándares europeos se convierte en ese momento en la preocupación primera.

En el marco de la desindustrialización, las actuaciones basadas en la introducción de nuevos usos culturales se descubren efectivas a la hora de revalorizar áreas urbanas. Coincidiendo también con el fin de la crisis que en los años 70 afectó al turismo, Las Palmas de Gran Canaria comenzó a dotar de nuevos equipamientos al barrio de Santa Catalina. Encontramos así una novedad principal. Las instalaciones portuarias obsoletas, esas construcciones que el puerto en su desarrollo iba dejando atrás, se descubren como elementos de oportunidad para apoyar este tipo de estrategias. El objetivo último era incorporar la zona cercana al puerto a la lógica de la ciudad, dado que ésta ya actuaba *de facto* como verdadero centro de la vida urbana y como potente foco de atracción turística.

El primer paso en este sentido se da con la apertura del Centro de Arte Contemporáneo La Regenta en el antiguo edificio de Tabacalera (1987). En el parque de Santa Catalina, lugar de referencia para la zona norte de la ciudad, los almacenes de Miller & Cía. y Elder Dempster se convirtieron en dos nuevos equipamientos culturales de importancia. El Edificio Miller fue transformado por el Ayuntamiento en un espacio para uso cultural con cierto grado de diversidad (1995). El segundo corrió a cuenta del Gobierno de Canarias que, tras una intervención arquitectónica muy contundente, lo transformó en el Museo Elder de la Ciencia y la Tecnología (1999). El conjunto que forman estos tres espacios refleja otro cambio significativo en lo expuesto hasta ahora: el equipamiento cultural rompe el límite que parecía ceñirlo a las artes clásicas y a la *alta cultura* para abrirse a lo contemporáneo y a nuevos ámbitos. No es casual que estas novedades se ensayen fuera del perímetro de la ciudad noble, en la zona del puerto, un lugar de la ciudad en el que todo está por hacerse. Además de esto, el Museo Elder y La Regenta (a los que también debe sumarse el Teatro Guiniguada inaugurado en 1987) son los primeros equipamientos culturales de titularidad del Gobierno de Canarias. La falta de coordinación interadministrativa e incluso cierta rivalidad hacen que, en un momento en el que aparentemente comienza a tejerse cierta red cultural, las posibles relaciones de complementariedad se desaprovechen, un problema que todavía hoy persiste.

En paralelo, o incluso un poco antes de que las estrategias anteriores se perfilasen, se emprendió también la recuperación de los barrios de Vegueta y Triana después de su abandono durante el periodo desarrollista antes referido. Es en este momento cuando el urbanismo europeo articula la noción de *centro histórico*, que empieza teniendo —y todavía hoy mantiene— una inclinación estática, basada en la conservación y concentrada en el entorno construido y no tanto en el contenido social. En este periodo, en Vegueta y Triana se llevaron a cabo actuaciones de mejora del espacio público (peatonalizaciones y rehabilitación de fachadas), que se apuntalaron con la recuperación de edificios degradados para usos vinculados a la cultura, particularmente casas nobles.

Desde la iniciativa pública, la regeneración urbana del centro histórico se acompañó de la creación del Centro Insular de Cultura de Gran Canaria (1987), equipamiento cultural multiuso que tuvo una

presencia muy importante en la vida cultural de la ciudad y de la Isla hasta su derrumbe parcial en 2002, el Centro Atlántico de Arte Moderno (1989), la Biblioteca Insular del Cabildo de Gran Canaria (1991) y la Sala de Exposiciones San Antonio Abad (1999). También se inscriben en este grupo otros equipamientos culturales como la Fundación Mapfre-Guanarteme (1985), el Centro de Iniciativas Culturales de la Caja de Ahorros (1990) o el Conservatorio Superior de Música (1990).

Es fácil apreciar cierta unidad en esta acentuada concentración. La concepción de la cultura en el marco del centro histórico se abre ligeramente y da cabida a prácticas más contemporáneas, recogiendo la presencia del poder público junto a la de otros actores civiles de importancia. Sin embargo, también se mantienen ciertos límites, como la querencia por las disciplinas artísticas, el mimo a lo académico, el predominio de la difusión o el afán de excelencia. Como decimos, este tipo de usos de la cultura son inseparables de la noción establecida de lo que debe ser, de los significados que debe contener y transmitir, un centro histórico. Con matices renovados, una vez recuperados Vegueta y Triana, siguen ejerciendo de espacio de representatividad política y cultural de la ciudad.

Alcanzado este punto, es interesante que nos detengamos brevemente en la aparición de la Universidad de las Palmas de Gran Canaria (ULPGC) en 1989. El encaje de la Universidad en la ciudad se mostró dubitativo en un primer momento y se optó al final por concentrarla en la medida de lo posible en el campus de Tafira. El modelo segregado, encerrado y ensimismado dentro de sus propios límites refleja el modo en que se entiende entonces el papel de la Universidad en la sociedad: un centro de formación especializado y aislado, en el que se prepara a las y los estudiantes para hacer frente a lo que ocurre fuera. Es bastante explícito que el campus se situara entre Santa Brígida (zona residencial de alto poder adquisitivo) y Lomo Blanco (uno de los barrios más pobres de la ciudad) y que no tenga relación con ninguno.

En la línea de lo que comentábamos al hablar de la recuperación del centro histórico, se eligió el barrio de Vegueta para situar el Rectorado, espacio de representatividad de la ULPGC. En la trasera del barrio de San Cristóbal, se creó el Hospital Universitario Insular, que también sigue un modelo segregado. Sí se integró de manera más estrecha en la ciudad el campus del Obelisco, ubicado en el barrio de Arenales y próximo a varios institutos de educación secundaria donde se imparten módulos relacionados con la actividad cultural.

Cerramos este periodo con la construcción del Auditorio Alfredo Kraus (1997), punta de lanza de uno de los proyectos urbanos más contundentes realizados en Las Palmas de Gran Canaria. Vuelve a ser fundamental situarnos en el contexto histórico. Entre finales de los años 80 y comienzos de los 90, con el despliegue de la globalización, el avance del neoliberalismo a escala internacional y la consecuente pérdida de peso de los grandes Estados nación, comienza a emerger un discurso que insiste en el nuevo protagonismo de las ciudades como actores políticos y económicos de primera importancia. Al anunciarse el inicio de la *sociedad de la información*, ganan consideración los aspectos simbólicos en la generación de valor, y la cultura sigue adquiriendo mayor centralidad en las estrategias de desarrollo local. Las grandes ciudades se lanzan a la carrera por resituarse en el mapa global, tarea que se encomendó a la creación de poderosos iconos arquitectónicos habitualmente presentados con propósitos culturales (el Guggenheim de Bilbao, también inaugurado en 1997, es el principal representante español). Este tipo de equipamientos culminan el tránsito desde el museo, como categoría clásica al servicio del país o la nación, a la gran infraestructura, con objetivos más amplios que la cultura en sí y ahora al servicio de la ciudad.

Al igual que ocurría en Santa Catalina (de manera dubitativa) o incluso en Vegueta-Triana (de manera decidida), con la creación del Auditorio Alfredo Kraus se confía en el empuje que pueden tener las infraestructuras culturales para transformar áreas urbanas *de oportunidad*. Sin embargo, la diferencia con los casos antes comentados es que ahora se confía total y exclusivamente en el poder del «proyecto para hacer ciudad» por sí solo. La ubicación del Auditorio Alfredo Kraus se debatió en un primer momento entre la plaza de la Puntilla, en el extremo norte de la playa de las Canteras, y su localización actual, en la zona del Rincón. Se optó por la segunda opción entendiendo que el gran auditorio, al que complementaban el Centro Comercial Las Arenas y el puente del Rincón, podría atraer la actividad urbana en paralelo a la costa y revalorizar todo aquel sector de la ciudad (el proyecto también incluía la intención de prolongar el eje comercial de Mesa y López,

idea que no llegó a realizarse por la oposición ciudadana). El monumental edificio proyectado por el arquitecto Óscar Tusquets se presenta como una escultura para ser observada preferiblemente desde la distancia, con las montañas de fondo y la línea del mar guiándonos hacia él. El entorno del auditorio, donde también se encuentra la Sala Gabriel Rodó, es un punto frecuentado por el turista que accede allí desde el paseo de las Canteras, pero no se relaciona apenas con el barrio popular de Guanarteme.

### **Eta**pa 5. Cambio de siglo: agotamiento del modelo e irrupción de la crisis (siglo XXI y escenario actual)

La descripción del pasado cercano se vuelve más compleja y necesita ser observada desde nuestro presente. Jugada la carta de las grandes infraestructuras, el poder dinamizador de estas se descubre relativo, sobre todo proporcionalmente a la cantidad de recursos empleados. En los primeros años del siglo XXI, los nuevos equipamientos culturales de Las Palmas de Gran Canaria ahondan en la falta de sentido estratégico, se dejan guiar más por la oportunidad y continúan por inercia las dinámicas previas sin reforzar la base del sistema cultural.

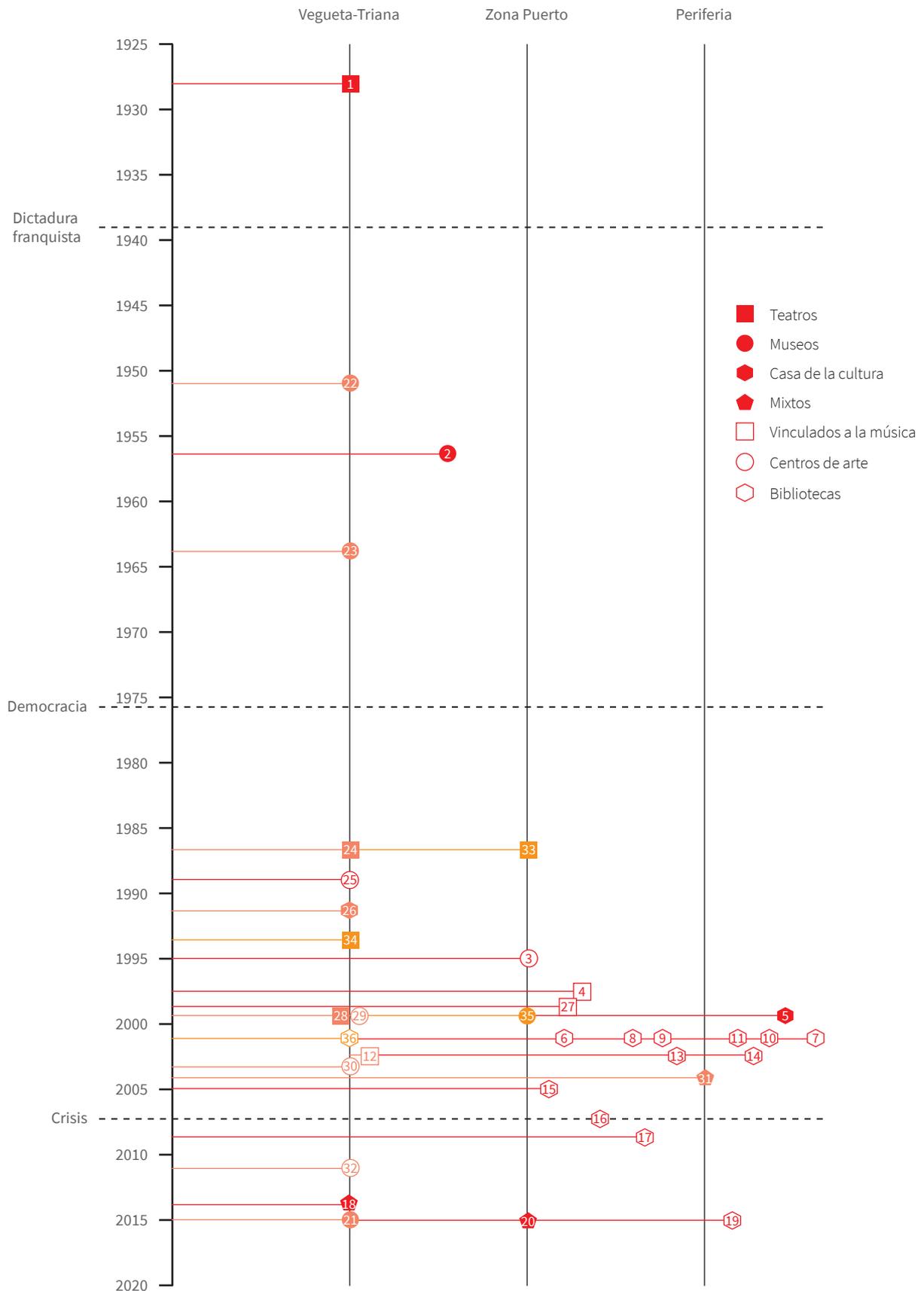
De esta manera, se sigue incrementando la presencia de equipamientos culturales en Vegueta y Triana, aunque ya no vengan enmarcados en actuaciones de regeneración urbana y, por lo general, tengan unas ambiciones más difusas. Aparecen así la Sede Oficial de la Banda Sinfónica Municipal (2002), el Centro de Cultura Contemporánea San Martín (2011)<sup>152</sup>, la complicada reapertura del Teatro Guinguada después de más de diez años sin actividad (2011) o la recuperación de la titularidad municipal del Palacete Rodríguez Quegles (2014).

Recordando vagamente las intenciones fundacionales de la Casa de Colón, en 2007 se inaugura Casa África cuya intención es construir puentes entre África, España y Europa. Aunque en sus objetivos se describe como una «herramienta de diplomacia pública y económica» y uno de sus principales campos de actuación sea facilitar la penetración de empresas españolas en los mercados africanos, Casa África también alberga actividad cultural con una programación estable. La Fundación Martín Chirino y el Museo Castillo de la Mata abren en 2015 recuperando elementos patrimoniales militares por medio de radicales proyectos arquitectónicos. Como mencionamos, tras la creación de nueva infraestructura siguen sin existir criterios de coordinación, algo que habitualmente queda delatado por la endeblez de los contenidos.

El principio del siglo XXI es también el momento en el que la administración municipal encara la tarea pendiente de dotar de equipamientos a los barrios de la Ciudad Alta. Se construyen entonces bibliotecas y centros cívicos que empiezan a descentralizar la red de recursos culturales y a cubrir las deficiencias históricas de la periferia. Esto ocurre de manera desigual y con un destacado retraso, ya que en el resto del Estado se sondea un nuevo tipo de equipamiento a escala comunitaria y de barrio, no ya exclusivamente centrado en la difusión, sino también orientado a la producción cultural y al apoyo a la creación artística (Hangar en Barcelona, 1997, Zaragoza Activa en Zaragoza, 2000, o Medilab-Prado en Madrid, 2013, pueden citarse a modo de ejemplo). Ni siquiera la creación de Gran Canaria Espacio Digital (2004) en el barrio de Schamann, por criterios exclusivos de oportunidad, se aproxima a esto último.

<sup>152</sup> El inmueble ocupado por el Centro de Cultura Contemporánea San Martín, en el momento de ultimar este proyecto de investigación, se encuentra en un proceso de transformación para integrarse en el futuro Museo de Bellas Artes de Gran Canaria (MUBEA Gran Canaria).

**Figura 4.2. Línea de tiempo y distribución territorial de los espacios culturales de titularidad pública en Las Palmas de Gran Canaria**



**Ayto. de Las Palmas de Gran Canaria**

1. Teatro Pérez Galdós (1928)
2. Museo Néstor (1956)
3. Edificio Miller (1995)
4. Auditorio Alfredo Kraus (1997)
5. Casa de la Cultura de Tamaraceite (2000)
6. Biblioteca Pública La Isleta (2001)
7. Biblioteca Pública Jane Millares Sall (2001)
8. Biblioteca Pública Isabel la Católica (2001)
9. Biblioteca Pública Las Rehoyas (2001)
10. Biblioteca Pública Lomo los Frailes (2001)
11. Biblioteca Pública Cueva Torres (2001)
12. Sede Oficial de la Banda Sinfónica Municipal (2002)
13. Biblioteca Pública San Juan (2002)
14. Biblioteca Pública Tres Palmas (2002)
15. Biblioteca Pública Pepe Dámaso (2005)
16. Biblioteca Pública Josefina de la Torre (2007)
17. Biblioteca Pública Dolores Campos-Herrero (2008)
18. Palacete Rodríguez Quegles (2014)
19. Biblioteca Pública Néstor Álamo (2015)
20. Fundación de Arte y Pensamiento Martín Chirino (2015)
21. Museo Castillo de Mata (2015)

**Cabildo de Gran Canaria**

22. Casa Colón (1951)
23. Casa Museo Pérez Galdós (1964)
24. Sala Insular de Teatro (1987)
25. Centro Atlántico de Arte Moderno (1989)
26. Biblioteca Insular de Gran Canaria (1991)
27. Sala Gabriel Rodó (1998)
28. Teatro Cuyás (1999)
29. Sala San Antonio Abad (1999)
30. Centro de Artes Plásticas del Cabildo (2003)
31. Gran Canaria Espacio Digital (2004)
32. Centro de Cultura Contemporánea San Martín (2011)

**Gobierno de Canarias**

33. Centro de Arte La Regenta (1987)
34. Teatro Guiniguada (1993)
35. Museo Elder de la Ciencia y la Tecnología (1999)
36. Biblioteca Pública del Estado (2001)

**4.2.3. MAPEADO DE LOS ESPACIOS CULTURALES DE LAS PALMAS DE GRAN CANARIA**

En el mapa de la figura 4.3, se recogen 68 equipamientos y espacios culturales en Las Palmas de Gran Canaria. En el ejercicio de mapeado además de los espacios culturales de titularidad pública de la ciudad (objeto de nuestro estudio), se han recogido otros espacios adicionales pertenecientes a ámbitos administrativos de estrecha relación (el educativo específicamente) y un amplio conjunto representando a la iniciativa cívica y privada.

La intención principal del mapeado es ofrecer una representación de las dotaciones físicas del ecosistema cultural como un conjunto de recursos de diferente naturaleza y escala, no cerrado ni especializado, sino sensiblemente integrado en la trama urbana y en la vida de la ciudad. Partiendo de una voluntad de desbordar la categorización que tradicionalmente se asocia al espacio cultural, el listado es claramente ampliable. Si no se han incluido otros tipos de espacios (como ya hemos comentado, inicialmente se valoró la oportunidad de añadir los centros cívicos y locales sociales de titularidad municipal, los denominados *equipamientos Tipo 2*) ha sido por evitar que el concepto de equipamiento cultural se desdibujase en exceso a base de sumar tipologías diversas.

Figura 4.3. Mapa de los espacios culturales de Las Palmas de Gran Canaria





## ESPACIOS CULTURALES DE TITULARIDAD PÚBLICA

### Ayto. de Las Palmas de Gran Canaria

1. Teatro Pérez Galdós
2. Museo Néstor
3. Edificio Miller
4. Auditorio Alfredo Kraus
5. Casa de la Cultura de Tamaraceite
6. BPM La Isleta
7. BPM Jane Millares Sall
8. BPM Isabel la Católica
9. BPM Las Rehojas
10. BPM Lomo los Frailes
11. BPM Cueva Torres
12. Sede Oficial de la Banda Sinfónica Municipal
13. BPM San Juan
14. BPM Tres Palmas
15. BPM Pepe Dámaso
16. BPM Josefina de la Torre
17. BPM Dolores Campos-Herrero
18. Palacete Rodríguez Quegles
19. BPM Néstor Álamo
20. Fundación Martín Chirino
21. Museo Castillo de Mata

### Cabildo de Gran Canaria

22. Casa Colón
23. Casa Museo Pérez Galdós
24. Sala Insular de Teatro
25. Centro Atlántico de Arte Moderno
26. Biblioteca Insular de Gran Canaria
27. Sala Gabriel Rodó
28. Teatro Cuyás
29. Sala San Antonio Abad
30. Centro de Artes Plásticas del Cabildo
31. Gran Canaria Espacio Digital
32. Centro de Cultura San Martín

### Gobierno de Canarias

33. Centro de Arte La Regenta
34. Teatro Guiniguada
35. Museo Elder de la Ciencia y la Tecnología
36. Biblioteca Pública del Estado

## ESPACIOS ADICIONALES

### Consorcio Interinstitucional

37. Casa África

### Universidad de Las Palmas de Gran Canaria

38. Sala de Exposiciones del Rectorado
39. Paraninfo de la ULPGC
40. Sala de Exposiciones La Palmita

### Espacios culturales y socio-culturales de cierta envergadura y reconocimiento social

41. Museo Canario
42. Ámbito Cultural del Corte Inglés
43. Archivo Histórico Diocesano
44. Centro de Iniciativas Culturales de la Caja de Ahorros de Canarias
45. Escuela de Arte Luján Pérez
46. Fundación Mapfre Guanarteme
47. Gabinete Literario
48. Museo Diocesano de Arte Sacro
49. Real Sociedad Económica de Amigos del País de Las Palmas de Gran Canaria

### Galerías de arte

50. Espacio Cultural S/T
51. Galería Manuel Ojeda
52. Galería Saro León

### Espacios culturales independientes

53. Asociación 20 Sacos
54. El Bambalín
55. Fábrica La Isleta
56. Fluxart Laboratorio de Creación
57. La Nave-Centro Sociocultural
58. La Sala Espacio Escénico
59. Museo Poeta Domingo Rivero
60. Soppa de Azul

### Centros de formación artística

61. Conservatorio Superior de Música de Canarias y Conservatorio Profesional de Música de Las Palmas
62. Escuela de Actores de Canarias
63. Escuela de Arte y Superior de Diseño

### Institutos y similares que imparten el Bachiller de Artes o módulos relacionados con la actividad cultural

64. Centro de Educación a Distancia (Bachillerato de Artes)
65. IES Los Tarahales (Preimpresión en Artes Gráficas)
66. IES Pablo Montesinos (Animación Socio-Cultural)
67. IES Pérez Galdós (Bachillerato de Artes y Animación S-C)
68. IES Politécnico de Las Palmas (Imagen y Sonido)

#### 4.2.4. ESTUDIO DE LA DISTRIBUCIÓN TERRITORIAL DE LOS ESPACIOS CULTURALES EN LAS PALMAS DE GRAN CANARIA

En este apartado realizamos una aproximación al perfil socioeconómico de la población de Las Palmas de Gran Canaria tomando como criterio de análisis la distribución geográfica de los equipamientos culturales en la ciudad. Se pretende así sondear las interrelaciones (que no deben entenderse como unívoca y estrictamente causales) entre la presencia de los espacios culturales y el entorno urbano en el que se localizan. Según esto, hemos dividido el término municipal en diez sectores:

- Sector 1. Vegueta-Triana
- Sector 2. Arenales
- Sector 3. Ciudad Jardín
- Sector 4. Zona Puerto
- Sector 5. La Isleta
- Sector 6. Guanarteme
- Sector 7. Ciudad Alta A
- Sector 8. Ciudad Alta B
- Sector 9. Ciudad Alta C
- Sector 10. Ciudad Alta D

Los seis primeros se definen según la distribución y la naturaleza de los espacios culturales existentes<sup>153</sup>. Estos abarcan toda la ciudad baja, ciñéndose a un conjunto de barrios donde reside un 30,75% de la población de Las Palmas de Gran Canaria. Los cuatro últimos sectores tienen una mayor envergadura y son mucho más complejos. En este caso, referirse a ellos como *sectores* es especialmente conveniente, dado que el concepto de *barrio* queda excesivamente desdibujado. La red de espacios culturales en la periferia es escasa y su distribución se convierte en criterio insuficiente para la delimitación de los sectores. Por ello, se ha decidido acudir al criterio administrativo de la división por distritos, excluyendo cuando se daba el caso los barrios recogidos en los seis primeros sectores.

Cada uno de los sectores está descrito por medio de seis indicadores generales:

1. *Porcentaje de población sobre el total municipal*: aporta una idea del volumen demográfico de cada sector.
2. *Edad media de la población*: ofrece una aproximación al perfil generacional.
3. *Porcentaje de población con residencia anterior fuera de Las Palmas de Gran Canaria*: informa sobre la movilidad residencial de cada sector.
4. *Porcentaje de población con estudios de tercer grado*: indica el nivel educativo de sus habitantes.
5. *Porcentaje de población empleada en sectores de ocupación elemental*: informa sobre su nivel de formación.
6. *Precio medio del m<sup>2</sup> de vivienda*: ofrece una aproximación al perfil de renta.

Además de los indicadores socioeconómicos, se incluyen los indicadores de los consumos culturales potenciales, calculados de acuerdo con los datos ofrecidos por la Encuesta de Hábitos y Prácticas Culturales 2014-2015 de la Subdirección General de Estadística y Estudios del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte (2015) y en función de la estructura de la población a partir de variables de sexo, edad y nivel de formación.

<sup>153</sup> La lectura del primer apartado de este capítulo dedicado a la metodología empleada en el estudio de caso y la consulta del apartado 4.2.3, *Mapeado del ecosistema cultural de Las Palmas de Gran Canaria*, ayudan a entender mejor la delimitación.

Figura 4.4. Sectores del municipio de Las Palmas de Gran Canaria en función de la distribución de los espacios culturales

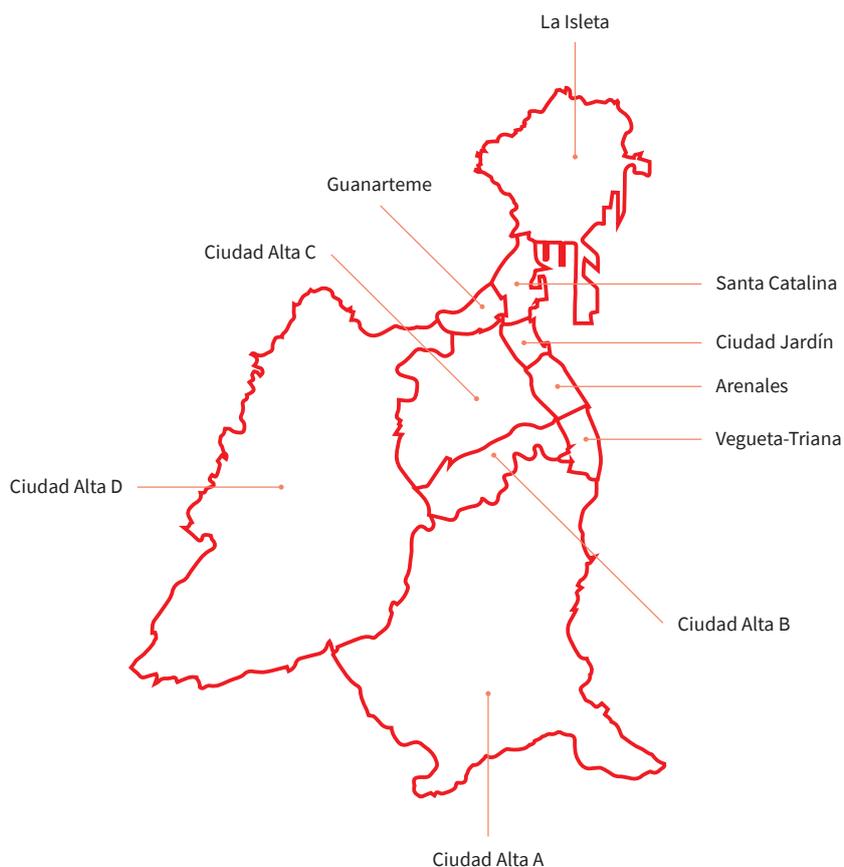


Tabla 4.1. Indicadores municipales de la demanda potencial de consumos culturales

	Museos	Lectura de libros <sup>(1)</sup>	Visitas a bibliotecas	Funciones de teatro/trim.	Conciertos de música clásica	Conciertos de música actual	Sesiones de cine	Danza o ballet
Visitas <sup>(2)</sup>	238.916	2.176.851	1.628.440	151.826	75.797	293.189	1.734.244	26.157
Indicador <sup>(3)</sup>	0,628	5,72	4,28	0,399	0,199	0,77	4,56	0,158

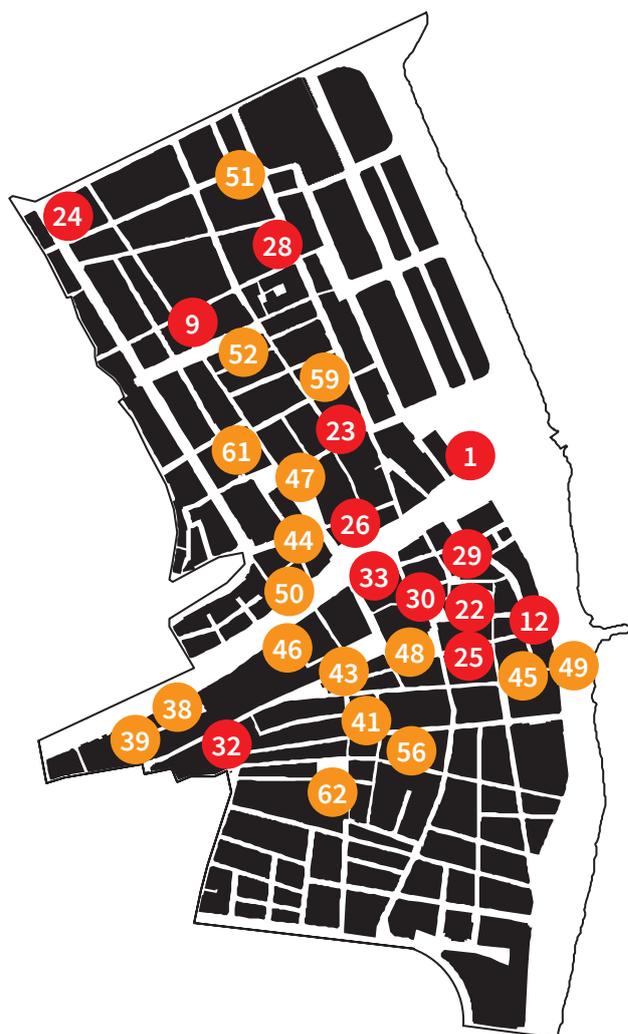
(1) Libros potencialmente por leer en el caso de que los ciudadanos se comporten de acuerdo con los datos ofrecidos por la Encuesta de Hábitos y Consumos Culturales y en función de la estructura de la población en base a variables de sexo, edad y nivel de formación.

(2) Visitas anuales potenciales por realizar, en el caso de que los ciudadanos se comporten de acuerdo con los datos ofrecidos por la Encuesta de Hábitos y Consumos Culturales y en función de la estructura de la población de acuerdo con las variables de sexo, edad y nivel de formación. Los datos también están calibrados en función de la variable Tamaño de Municipio y Comunidad Autónoma.

(3) Número de visitas o libros, por habitante.

### Sector 1. Vegueta-Triana

Se trata del centro histórico de Las Palmas de Gran Canaria y concentra elementos de representatividad histórica y política, además de un alto porcentaje de los espacios culturales más reconocidos de la ciudad. Los últimos son tanto de titularidad pública como privada (fundaciones, asociaciones civiles y galerías) y se orientan principalmente a las disciplinas artísticas desde la conservación y la difusión. Con cierta tendencia a la patrimonialización, Vegueta y Triana siguen siendo barrios vivos y diversos. En cuando al perfil social de sus habitantes, se observan índices muy elevados en lo referente al nivel educativo y de formación, que se corresponden a su vez con altos valores en los indicadores de consumo cultural.



#### ESPACIOS CULTURALES DE TITULARIDAD PÚBLICA

1. Teatro Pérez Galdós
9. BPM Las Rehojas
12. Sede Oficial de la Banda Sinfónica Municipal
22. Casa Colón
23. Casa Museo Pérez Galdós
24. Sala Insular de Teatro
25. Centro Atlántico de Arte Moderno
26. Biblioteca Insular de Gran Canaria
28. Teatro Cuyás
29. Sala San Antonio Abad
30. Centro de Artes Plásticas del Cabildo
32. Centro de Cultura San Martín
33. Centro de Arte La Regenta

#### ESPACIOS ADICIONALES

38. Sala de Exposiciones del Rectorado
39. Paraninfo de la ULPGC
41. Museo Canario
43. Archivo Histórico Diocesano
44. Centro de Iniciativas Culturales de la Caja de Ahorros de Canarias
45. Escuela de Arte Luján Pérez
46. Fundación Mapfre Guanarteme
47. Gabinete Literario
48. Museo Diocesano de Arte Sacro
49. Real Sociedad Económica de Amigos del País de Las Palmas de Gran Canaria
50. Espacio Cultural S/T
51. Galería Manuel Ojeda
52. Galería Saro León
56. Fluxart Laboratorio de Creación
59. Museo Poeta Domingo Rivero
60. Soppa de Azul
61. Conservatorio Superior de Música de Canarias y Conservatorio Profesional de Música de Las Palmas
62. Escuela de Actores de Canarias

#### Indicadores socioeconómicos generales

Núm. de personas	12.275	Porcentaje estudio 3. <sup>er</sup> grado	38%
Porcentaje total población	3,23%	Porcentaje ocupación elemental	2%
Edad media	45,53	Precio por m <sup>2</sup>	2.697 €
Porcentaje con residencia anterior fuera de Las Palmas de Gran Canaria	42%		

#### Demanda potencial de consumos culturales

	Visitas	Indicador	Corporativo local <sup>1</sup>
Museos	7.415	0,676	107,6%
Lectura de libros <sup>2</sup>	70.370	6,410	112,1%
Visitas a bibliotecas	50.400	4,590	107,3%
Funciones de teatro/trimestre	5.065	0,462	115,7%
Conciertos de música clásica	2.285	0,208	104,5%
Conciertos de música actual	9.099	0,930	107,6%
Sesiones de cine	54.680	4,980	109,3%
Danza o ballet	1.941	0,168	106,1%

(1) Comparativa porcentual del nivel de demanda potencial del barrio considerado respecto a la media de la ciudad de Las Palmas de G.C.

(2) La cifra de visitas corresponde al número de libros leídos.

## Sector 2. Arenales

La delimitación aquí propuesta abarca realidades socioeconómicas diversas, aunque nos permitimos recogerlas en un mismo conjunto por tratarse de una zona próxima al centro, densa, bien conectada y relativamente accesible en términos de renta. Desde el punto de vista de nuestro estudio, la definición de esta zona se hace pensando también en la importancia del campus del Obelisco de la ULPGC y de los institutos de enseñanza secundaria donde se cursan estudios relacionados con las artes y la cultura que allí existen. Es una de las áreas de la ciudad con mayor índice de movilidad residencial, dato que probablemente refleje la tendencia de los y las estudiantes a alojarse en esta zona, que ofrece comodidades propias de una zona céntrica, vida de barrio y precios accesibles. Apuntando en la misma dirección, la edad media de este sector se sitúa por debajo de la media de la de la parte baja de la ciudad en su conjunto.



### ESPACIOS CULTURALES DE TITULARIDAD PÚBLICA

36. Biblioteca Pública del Estado

### ESPACIOS ADICIONALES

- 37. Casa África
- 67. IES Pérez Galdós (Bachillerato de Artes y Animación Socio-Cultural)
- 68. IES Politécnico de Las Palmas (Imagen y Sonido)

### Indicadores socioeconómicos generales

Núm. de personas	23.405	Porcentaje estudio 3.º grado	35 %
Porcentaje total población	6,15 %	Porcentaje ocupación elemental	3 %
Edad media	43,46	Precio por m <sup>2</sup>	1.804 €
Porcentaje con residencia anterior fuera de Las Palmas de Gran Canaria	48 %		

### Demanda potencial de consumos culturales

	Visitas	Indicador	Corporativo local <sup>1</sup>
Museos	14.046	0,649	103,3 %
Lectura de libros <sup>2</sup>	132.418	6,120	106,9 %
Visitas a bibliotecas	95.489	4,410	103,1 %
Funciones de teatro/trimestre	9.577	0,443	110,9 %
Conciertos de música clásica	4.345	0,201	100,8 %
Conciertos de música actual	17.237	0,800	103,3 %
Sesiones de cine	103.724	4,790	105,1 %
Danza o ballet	3.508	0,162	102,5 %

(1) Comparativa porcentual del nivel de demanda potencial del barrio considerado respecto a la media de la ciudad de Las Palmas de G.C.

(2) La cifra de visitas corresponde al número de libros leídos.

### Sector 3. Ciudad Jardín

Aunque en este caso el volumen poblacional es muy reducido (3.785 personas que apenas suponen el 1% de la población total de Las Palmas de Gran Canaria) y a pesar de que esto conlleva la pérdida de precisión estadística, hemos decidido darle un trato diferenciado a Ciudad Jardín por entenderla como una excepcionalidad en el conjunto del municipio. Como se explicó en el apartado 4.2.2, dedicado a examinar la evolución urbana de la ciudad desde una perspectiva histórica, Ciudad Jardín refleja un momento muy particular de la historia de Las Palmas de Gran Canaria y se vincula a uno de sus espacios culturales más particulares: el Pueblo Canario. La zona es casi exclusivamente residencial, ubicándose en ella otros elementos de cierta importancia como son el Muelle Deportivo, el Club Natación Metropol, la Jefatura Superior de Policía o las oficinas administrativas del Ayuntamiento. Ninguno de ellos genera especial vitalidad urbana, por lo que priman la tranquilidad y un aire de exclusividad. Los indicadores en este caso perfilan a una población de alto poder adquisitivo, con los niveles de estudio y formación más altos de la ciudad y una media de edad también por encima de la del conjunto.



#### Indicadores socioeconómicos generales

Núm. de personas	3.785	Porcentaje estudio 3.º grado	41 %
Porcentaje total población	1 %	Porcentaje ocupación elemental	3 %
Edad media	45,75	Precio por m <sup>2</sup>	2.578 €
Porcentaje con residencia anterior fuera de Las Palmas de Gran Canaria	41 %		

#### Demanda potencial de consumos culturales

	Visitas	Indicador	Corporativo local <sup>1</sup>
Museos	1.435	0,655	104,3 %
Lectura de libros <sup>2</sup>	14.378	6,570	114,7 %
Visitas a bibliotecas	9.834	4,490	104,9 %
Funciones de teatro/trimestre	1.059	0,484	121,1 %
Conciertos de música clásica	468	0,214	107,3 %
Conciertos de música actual	1.761	0,800	104,3 %
Sesiones de cine	10.958	5,000	109,7 %
Danza o ballet	377	0,172	109,0 %

(1) Comparativa porcentual del nivel de demanda potencial del barrio considerado respecto a la media de la ciudad de Las Palmas de G.C.

(2) La cifra de visitas corresponde al número de libros leídos.

### Sector 4. Zona Puerto

Esta división abarca la parte norte de la ciudad localizada entre el Puerto de la Luz y el arranque de la playa de las Canteras. Como se ha explicado, el desarrollo del puerto y el avance del turismo impulsaron dinámicas urbanas que han dado al área carácter de centralidad. Aquí se localiza, por ejemplo, la zona comercial más activa de la ciudad, el comienzo de la avenida Mesa y López. El parque de Santa Catalina, sometido a lo largo de su historia a diferentes transformaciones urbanísticas relacionadas con la liberación de superficie portuaria, ejerce de espacio de referencia (allí se localiza por ejemplo el principal intercambiador de movilidad de la ciudad). En el parque se encuentran el Edificio Miller y el Museo Elder, y cerca está el Centro de Arte La Regenta. Este conjunto forma uno de los polos culturales con mayor potencialidad de la ciudad. En este caso, atendiendo a los indicadores socioeconómicos observamos una densidad de población mayor a la del resto de la ciudad, un alto porcentaje de residentes llegados desde fuera e índices de educación y ocupación más moderados que en las zonas anteriores. Nos encontramos en definitiva con una zona mixta y activa, pero que tampoco debe imaginarse como homogénea. La revalorización de la zona urbano-portuaria no es aún total y existen áreas, como el popular barrio de Alcaravaneras, donde los niveles de actividad son más reducidos.



**ESPACIOS CULTURALES DE TITULARIDAD PÚBLICA**

- 3. Edificio Miller
- 34. Teatro Guiniguada
- 35. Museo Elder de la Ciencia y la Tecnología

**ESPACIOS ADICIONALES**

- 42. Ámbito Cultural del Corte Inglés
- 54. El Bambalín

**Demanda potencial de consumos culturales**

	Visitas	Indicador	Corporativo local <sup>1</sup>
Museos	22.041	0,650	103,5 %
Lectura de libros <sup>2</sup>	207.475	6,120	106,9 %
Visitas a bibliotecas	151.510	4,470	104,3 %
Funciones de teatro/trimestre	14.672	0,433	108,4 %
Conciertos de música clásica	7.038	0,208	104,1 %
Conciertos de música actual	27.048	0,800	103,5 %
Sesiones de cine	163.600	4,820	105,8 %
Danza o ballet	8.585	0,165	104,1 %

(1) Comparativa porcentual del nivel de demanda potencial del barrio considerado respecto a la media de la ciudad de Las Palmas de G.C.

(2) La cifra de visitas corresponde al número de libros leídos.

**Indicadores socioeconómicos generales**

Núm. de personas	35.920	Porcentaje estudio 3.º grado	26 %
Porcentaje total población	9,44 %	Porcentaje ocupación elemental	6 %
Edad media	44,77	Precio por m <sup>2</sup>	2.421 €
Porcentaje con residencia anterior fuera de Las Palmas de Gran Canaria	55 %		

## Sector 5. La Isleta

Este barrio se sitúa en la parte norte del Puerto de la Luz, es decir, en el comienzo de la península en la que viene a terminar la ciudad. La topografía allí empieza a elevarse suavemente hasta lindar con terrenos portuarios y militares, y a medida que esto ocurre, se debilita la conectividad con el resto de la ciudad. Por este motivo, la zona de La Isleta no ha recibido la atención que sí atrajo el entorno del parque de Santa Catalina y sigue todavía siendo una zona popular donde habitan familias vinculadas al trabajo en el puerto. Además de dos bibliotecas municipales, el único equipamiento cultural de titularidad pública en la zona es la Fundación Martín Chirino, ubicada en el rehabilitado Castillo de la Luz. Este se encuentra en una de las vías tangenciales de La Isleta y tiene escasa relación con la vida del barrio (el recinto vallado que lo rodea es del todo explícito). Por otro lado, es sin embargo interesante que esta sea la zona elegida por dos nuevos espacios multidisciplinares de iniciativa privada, que son el *coworking* Soppa de Azul y Fábrica La Isleta. Vemos que los precios de suelo son mucho más bajos que los de las zonas cercanas y que el grado de movilidad residencial es bajo, lo que hace pensar en una población principalmente autóctona. De igual modo, los niveles de formación y empleo también se sitúan a la cola de las seis primeras zonas analizadas. Aun situándose en lo que se considera la parte baja de la ciudad, La Isleta tiene características más bien propias de un barrio periférico.



### ESPACIOS CULTURALES DE TITULARIDAD PÚBLICA

- 5. Casa de la Cultura de Tamaraceite
- 6. BPM La Isleta
- 15. BPM Pepe Dámaso
- 20. Fundación Martín Chirino

### ESPACIOS ADICIONALES

- 55. Fábrica La Isleta
- 60. Soppa de Azul

### Demanda potencial de consumos culturales

#### Indicadores socioeconómicos generales

Núm. de personas	18.990
Porcentaje total población	4,99%
Edad media	41,93
Porcentaje con residencia anterior fuera de Las Palmas de Gran Canaria	25%
Porcentaje estudio 3. <sup>er</sup> grado	10%
Porcentaje ocupación elemental	9%
Precio por m <sup>2</sup>	1.290 €

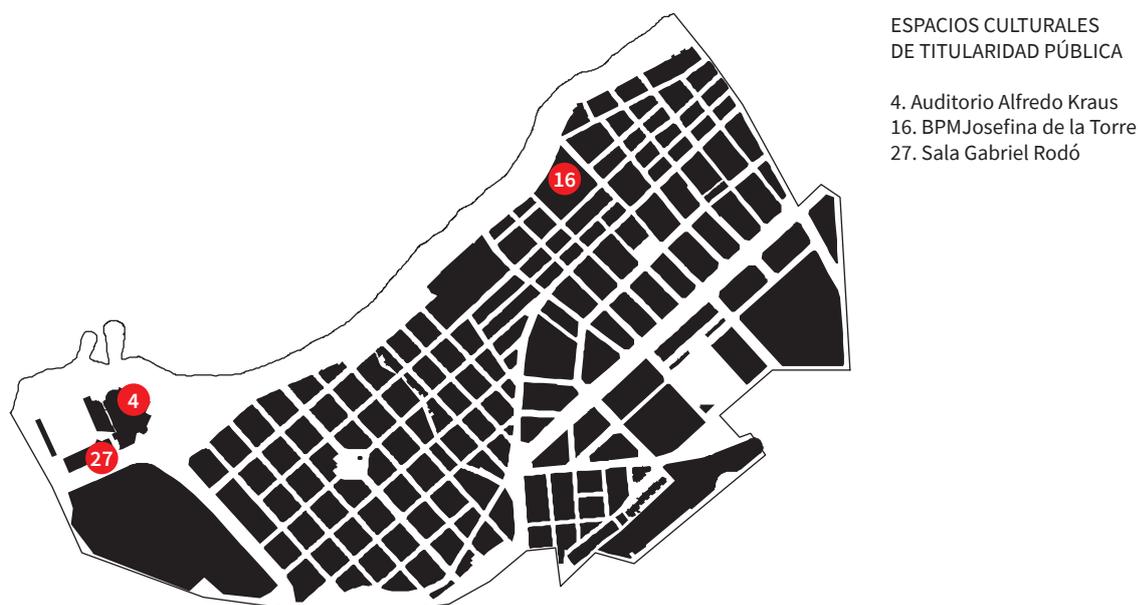
	Visitas	Indicador	Corporativo local <sup>1</sup>
Museos	10.612	0,628	96,7%
Lectura de libros <sup>2</sup>	98.124	5,620	98,2%
Visitas a bibliotecas	73.003	4,180	97,6%
Funciones de teatro/trimestre	6.673	0,382	95,7%
Conciertos de música clásica	3.449	0,197	99,1%
Conciertos de música actual	13.023	0,750	96,7%
Sesiones de cine	78.021	4,470	98,0%
Danza o ballet	2.719	0,156	98,4%

(1) Comparativa porcentual del nivel de demanda potencial del barrio considerado respecto a la media de la ciudad de Las Palmas de G.C.

(2) La cifra de visitas corresponde al número de libros leídos.

## Sector 6. Guanarteme

Por su proximidad a la playa de las Canteras y por el creciente dinamismo que adquiriría la zona de Santa Catalina, en su momento se esperó que la actividad urbana se contagiase a lo largo de la costa y que Guanarteme se convirtiese en un barrio de oportunidad. El emplazamiento del Auditorio Alfredo Kraus en la zona del Rincón pretendió algo similar, imaginando incluso servir de apoyo para la prolongación del eje comercial Mesa y López. Guanarteme, sin embargo, ha seguido siendo un barrio secundario y precisamente en ello reside su interés. Ofrece una vida rica, al mismo tiempo que sigue siendo una zona accesible económicamente y diversa en lo social. A través de los indicadores se describe una realidad moderada en todos los aspectos, con un porcentaje de movilidad residencial alto pero en la media de la ciudad baja, niveles de educación y renta equilibrados, y precios no excesivamente elevados.



### Indicadores socioeconómicos generales

Núm. de personas	22.565	Porcentaje estudio 3.º grado	28 %
Porcentaje total población	5,93 %	Porcentaje ocupación elemental	4 %
Edad media	44,67	Precio por m <sup>2</sup>	1.420 €
Porcentaje con residencia anterior fuera de Las Palmas de Gran Canaria	44 %		

### Demanda potencial de consumos culturales

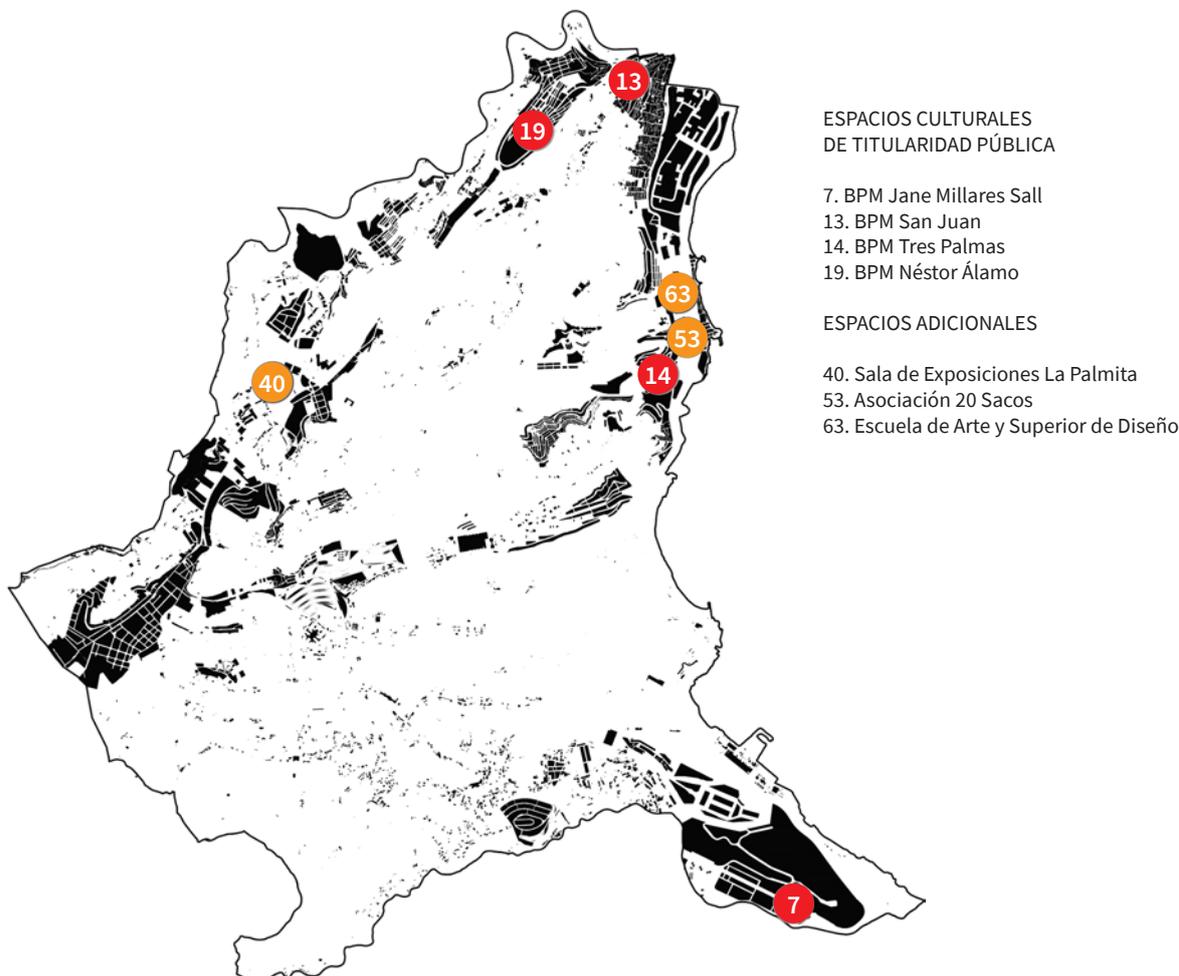
	Visitas	Indicador	Corporativo local <sup>1</sup>
Museos	13.833	0,661	105,2 %
Lectura de libros <sup>2</sup>	130.992	6,260	109,4 %
Visitas a bibliotecas	95.141	4,550	106,2 %
Funciones de teatro/trimestre	9.233	0,441	110,5 %
Conciertos de música clásica	4.413	0,211	105,8 %
Conciertos de música actual	16.975	0,810	105,2 %
Sesiones de cine	102.198	4,880	107,1 %
Danza o ballet	3.522	0,168	106,4 %

(1) Comparativa porcentual del nivel de demanda potencial del barrio considerado respecto a la media de la ciudad de Las Palmas de G.C.

(2) La cifra de visitas corresponde al número de libros leídos.

## Sector 7. Ciudad Alta A

Este sector comprende el distrito 1 excepto el barrio de Vegueta. Incluye el campus universitario de Tafira, grandes áreas de diseminados, además de barrios populares como San Cristóbal o Tres Palmas.



### Indicadores socioeconómicos generales

Núm. de personas	56.435	Porcentaje estudio 3.º grado	10 %
Porcentaje total población	14,84%	Porcentaje ocupación elemental	0 %
Edad media	41,59	Precio por m <sup>2</sup>	722 €
Porcentaje con residencia anterior fuera de Las Palmas de Gran Canaria	27 %		

### Demanda potencial de consumos culturales

	Visitas	Indicador	Corporativo local <sup>1</sup>
Museos	34.849	0,617	98,3 %
Lectura de libros <sup>2</sup>	315.958	5,600	97,8 %
Visitas a bibliotecas	236.624	4,250	99,2 %
Funciones de teatro/trimestre	21.742	0,385	96,5 %
Conciertos de música clásica	11.454	0,203	101,8 %
Conciertos de música actual	42.765	0,760	98,3 %
Sesiones de cine	252.877	4,480	98,3 %
Danza o ballet	8.934	0,158	100,1 %

(1) Comparativa porcentual del nivel de demanda potencial del barrio considerado respecto a la media de la ciudad de Las Palmas de G.C.

(2) La cifra de visitas corresponde al número de libros leídos.

### Sector 8. Ciudad Alta B

El sector 8 abarca el distrito 2, excepto Triana, Arenales, Ciudad Jardín y Alcaravaneras, e incluye la zona de los Riscos y el barrio Lomo Apolinario.



ESPACIOS CULTURALES DE TITULARIDAD PÚBLICA

21. Museo Castillo de Mata

ESPACIOS ADICIONALES

58. La Sala Espacio Escénico

#### Indicadores socioeconómicos generales

Núm. de personas	31.475	Porcentaje estudio 3.º grado	9 %
Porcentaje total población	8,28 %	Porcentaje ocupación elemental	9 %
Edad media	40,58	Precio por m <sup>2</sup>	883 €
Porcentaje con residencia anterior fuera de Las Palmas de Gran Canaria	32 %		

#### Demanda potencial de consumos culturales

	Visitas	Indicador	Corporativo local <sup>1</sup>
Museos	18.702	0,629	100,2 %
Lectura de libros <sup>2</sup>	168.429	5,670	99,0 %
Visitas a bibliotecas	129.186	4,350	101,5 %
Funciones de teatro/trimestre	11.421	0,384	96,3 %
Conciertos de música clásica	5.929	0,200	100,1 %
Conciertos de música actual	22.951	0,770	100,2 %
Sesiones de cine	135.426	4,560	99,9 %
Danza o ballet	4.719	0,156	98,4 %

(1) Comparativa porcentual del nivel de demanda potencial del barrio considerado respecto a la media de la ciudad de Las Palmas de G.C.

(2) La cifra de visitas corresponde al número de libros leídos.

## Sector 9. Ciudad Alta C

Ciudad Alta C engloba el distrito 4, excepto Santa Catalina, La Isleta y Guanarteme. La zona contiene varios de los barrios más poblados de la ciudad alta, como son Las Rehoyas, Cuevas Torres, Schamann, Escaleritas o Las Torres. En la mayoría de los casos, estos barrios están cubiertos por equipamientos como bibliotecas y centros cívicos.



### ESPACIOS CULTURALES DE TITULARIDAD PÚBLICA

- 8. BPM Isabel la Católica
- 9. BPM Las Rehoyas
- 11. BPM Cueva Torres
- 17. BPM Dolores Campos-Herrero
- 31. Gran Canaria Espacio Digital

### ESPACIOS ADICIONALES

- 65. IES Los Tarahales  
(Preimpresión en Artes Gráficas)
- 66. IES Pablo Montesinos  
(Animación Socio-Cultural)

### Indicadores socioeconómicos generales

Núm. de personas	108.890	Porcentaje estudio 3.º grado	18 %
Porcentaje total población	28,63%	Porcentaje ocupación elemental	7 %
Edad media	39,82	Precio por m <sup>2</sup>	1.315 €
Porcentaje con residencia anterior fuera de Las Palmas de Gran Canaria	37 %		

### Demanda potencial de consumos culturales

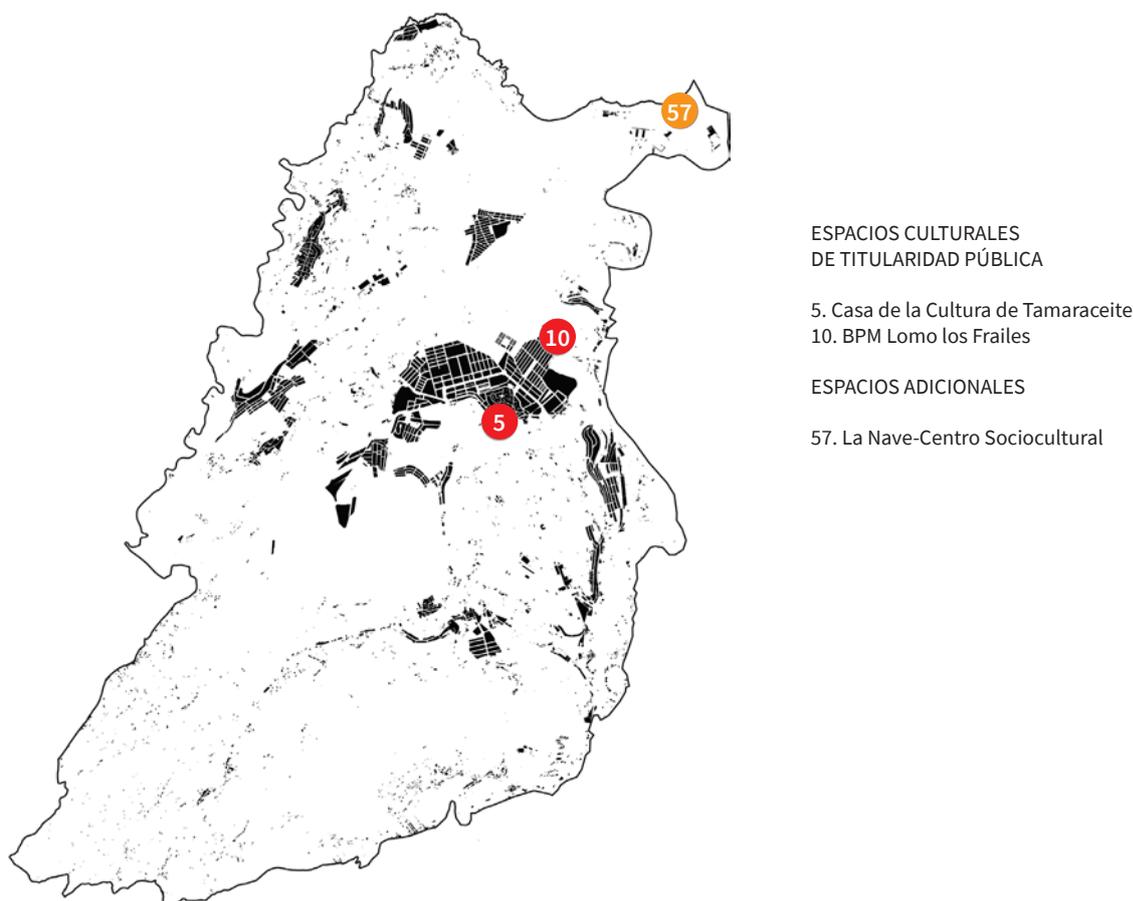
	Visitas	Indicador	Corporativo local <sup>1</sup>
Museos	67.230	0,617	98,3%
Lectura de libros <sup>2</sup>	612.777	5,630	98,3%
Visitas a bibliotecas	457.546	4,200	98,1%
Funciones de teatro/trimestre	42.775	0,393	98,4%
Conciertos de música clásica	21.266	0,195	98,0%
Conciertos de música actual	82.502	0,760	98,3%
Sesiones de cine	487.020	4,470	98,1%
Danza o ballet	16.918	0,155	98,2%

(1) Comparativa porcentual del nivel de demanda potencial del barrio considerado respecto a la media de la ciudad de Las Palmas de G.C.

(2) La cifra de visitas corresponde al número de libros leídos.

## Sector 10. Ciudad Alta C

El distrito 5 constituye el décimo y último sector estudiado. El grueso de su población se concentra en los barrios obreros de Lomo los Frailes y Tamaraceite. En el último se ubica la Casa de la Cultura de Tamaraceite, en el edificio donde antiguamente se encontraba el Ayuntamiento de San Lorenzo.



### Indicadores socioeconómicos generales

Núm. de personas	66.575	Porcentaje estudio 3.º grado	11 %
Porcentaje total población	17,51%	Porcentaje ocupación elemental	10 %
Edad media	36,59	Precio por m <sup>2</sup>	1.142 €
Porcentaje con residencia anterior fuera de Las Palmas de Gran Canaria	29%		

### Demanda potencial de consumos culturales

	Visitas	Indicador	Corporativo local <sup>1</sup>
Museos	41.824	0,628	100,0 %
Lectura de libros <sup>2</sup>	363.525	5,460	95,4 %
Visitas a bibliotecas	281.771	4,230	98,8 %
Funciones de teatro/trimestre	25.043	0,376	94,2 %
Conciertos de música clásica	12.491	0,188	94,1 %
Conciertos de música actual	51.325	0,770	100,0 %
Sesiones de cine	295.977	4,450	97,5 %
Danza o ballet	10.123	0,152	96,1 %

(1) Comparativa porcentual del nivel de demanda potencial del barrio considerado respecto a la media de la ciudad de Las Palmas de G.C.

(2) La cifra de visitas corresponde al número de libros leídos.

#### **4.2.5. ANÁLISIS INDIVIDUALIZADO DE LOS ESPACIOS CULTURALES DE LAS PALMAS DE GRAN CANARIA DE TITULARIDAD PÚBLICA MUNICIPAL**

Hemos decidido diferenciar, de cara al objetivo de nuestro estudio, los espacios culturales de *titularidad municipal* de los de *titularidad no-municipal*. Si bien es cierto que ambos grupos de equipamientos componen *de facto* una única red de dotaciones físicas que dan soporte a los procesos culturales y creativos de la ciudad, es el primer grupo el que se integra *de iure* en el núcleo del ecosistema cultural local (ECL), a la vez que contribuye a su configuración. Por otro lado, es sobre este conjunto de infraestructuras sobre el que se implementa, en gran medida, la política cultural de Las Palmas de Gran Canaria y, como hemos argumentado a lo largo de la investigación, constituye un factor determinante de sus límites y potencialidades en términos de actuación, impacto y articulación.

Hemos comenzado, por lo tanto, realizando un examen detallado de cada uno de los espacios que forman la red de equipamientos culturales de *titularidad municipal* que se verá complementado con la ficha correspondiente que codificará sus principales atributos según el modelo que hemos anticipado al referirnos a los aspectos metodológicos de este análisis de caso (atributos arquitectónicos y técnicos; atributos de contexto urbano; atributos relacionados con los modelos de gestión; atributos de uso; y atributos de impactos). Con el objeto de facilitar la lectura y para un mejor seguimiento de nuestro razonamiento, hemos optado por agrupar los resultados de nuestro análisis de los 21 espacios culturales de titularidad municipal en el Anexo II.

#### **4.2.6. ANÁLISIS INDIVIDUALIZADO DE LOS ESPACIOS CULTURALES DE LAS PALMAS DE GRAN CANARIA DE TITULARIDAD PÚBLICA NO-MUNICIPAL**

En el caso de los espacios culturales de Las Palmas de Gran Canaria de *titularidad no-municipal*, se trata de un conjunto de 15 espacios culturales de titularidad pública en la ciudad, que incluye a los del Cabildo de Gran Canaria y a los del Gobierno de Canarias. Estos espacios conforman una densa red de equipamientos que cubre distintas disciplinas artísticas, creativas y científicas.

Comenzando por la Casa de Colón y la Casa Museo Pérez Galdós, ambas actúan como elementos potentes en el conjunto de los recursos orientados a la demanda turística, aunque también juegan un papel importante (dada la relevancia de los personajes a los que se vinculan) en la conformación del sentido de identidad y pertenencia de la población local. Por otro lado, en el ámbito de las artes visuales contemporáneas, destacan las potencialidades del Centro Atlántico de Arte Moderno, uno de los centros pioneros en el Estado español en el ámbito del arte contemporáneo, que vienen a sumarse con las de la Sala San Antonio Abad y el Centro de Artes Plásticas del Cabildo de Gran Canaria. Si nos aproximamos a las nuevas concepciones de los espacios para la cultura, podemos afirmar que incorporaciones más recientes al ecosistema de espacios culturales de la ciudad, como el Centro de Cultura Contemporánea de San Martín (actualmente en vías de reconversión en el futuro Museo de Bellas Artes de Gran Canaria) o como, especialmente, el Centro de Arte La Regenta y Gran Canaria Espacio Digital, aportan elementos de gran interés.

En el ámbito de las artes escénicas, el Teatro Cuyás, la Sala Insular de Teatro y el Teatro Guiniguada proponen ofertas complementarias. El primero se sitúa en el ámbito de la excelencia escénica de nivel estatal, el segundo en la promoción de la oferta local, y el tercero ofrece una programación más ecléctica que incluye con frecuencia actuaciones musicales. El Teatro Guiniguada es además sede oficial de las proyecciones de la Filmoteca Canaria y ofrece una programación semanal de ciclos cinematográficos. De este modo, se convierte en espacio de referencia para otras actividades de carácter cinematográfico consolidadas en los últimos años, como son el Festival Internacional de Cine de Las Palmas de Gran Canaria, la Muestra de Cine Iberoamericano (Ibértigo), el programa Educar la Mirada (sesiones matinales para centros docentes) y algunos estrenos puntuales de producción canaria. Mención aparte merita Gran Canaria Espacio Digital. A través de la formación, la producción y la exhibición, este espacio ofrece respaldo específico en el campo de las artes audiovisuales y la tecnología aplicada a la creación en el cine, el vídeo, la fotografía, la multimedia y la música electrónica. El equipo de Gran Canaria Espacio Digital también realiza diversos servicios de producción de vídeo y fotografía para otras instancias de la Consejería de Cultura del Cabildo

de Gran Canaria. En lo que se refiere a espacios dedicados a la música, la Sala Gabriel Rodó, sede de la Orquesta Filarmónica, se encuentra junto al Auditorio Alfredo Kraus y posee un carácter más secundario. En su caso, su programación se orienta a la música culta, preocupándose también por la didáctica y por la divulgación.

Desde mediados de los años 60, Las Palmas de Gran Canaria cuenta también con una gran Biblioteca Pública que forma parte del Sistema Español de Bibliotecas. Este espacio es de titularidad estatal, pero su gestión fue transferida al Gobierno de Canarias a mediados de los años 80. La sede actual de la Biblioteca Pública del Estado en Las Palmas de Gran Canaria fue construida y equipada en la avenida Marítima, en las inmediaciones del parque de San Telmo, entre 1997 y 2001. En segundo lugar, también adquiere un papel relevante en la ciudad la Biblioteca Insular de Gran Canaria, ubicada en un amplio edificio histórico declarado *bien de interés cultural* (BIC), representante de la mejor arquitectura de finales del siglo XIX.

El grupo de espacios culturales lo cierra el Museo Elder de la Ciencia y la Tecnología, otro de los espacios culturales de referencia en la ciudad de Las Palmas de Gran Canaria. Situado en el parque de Santa Catalina, junto al Edificio Miller, formó parte de la estrategia de modernización del sistema de espacios culturales emprendida durante los años 90. Al estilo de otros centros museísticos que en aquella época desbordaron la delimitación de las artes, el Museo Elder promueve la divulgación científica a partir de experiencias interactivas en una superficie expositiva de más de 4.600 m<sup>2</sup>.

Esta visión general sobre los espacios culturales en Las Palmas de Gran Canaria de titularidad pública no-municipal la acompañamos de las correspondientes fichas individualizadas al igual que hicimos con los equipamientos culturales de titularidad municipal. De nuevo, en deferencia a las lectoras y lectores, hemos decidido agrupar las 15 fichas en un adjunto al texto principal del estudio (Anexo III).

#### 4.2.7. CONCLUSIONES

A pesar de que, desde el punto de discursivo, es posible detectar a partir del año 2015 un viraje relevante en la ideación de los modelos de política cultural en la ciudad de Las Palmas de Gran Canaria<sup>154</sup>, podemos sostener que en general, las intervenciones propuestas se plantean desde cierto nivel de desconexión de la práctica ordinaria de la política cultural, que se focaliza en la rutinización de la programación tradicional (centrada en la oferta y la difusión), y, por tanto, el enfoque propuesto no implica ningún cambio sustancial en la orientación de los recursos de personal, equipamientos, material, o presupuestario, ni tampoco plantea objetivos alcanzables ni revisables de transformación efectiva de la realidad del ecosistema cultural (en cantidad o calidad).

Los espacios culturales de titularidad pública de Las Palmas de Gran Canaria forman un conjunto consolidado principalmente entre finales de los años 80 y principios de los 90. Este conjunto, todavía hoy, refleja modelos de intervención propios de dicho periodo, ciñéndose a la categorización y a los modos de entender de los equipamientos culturales que derivaron de la delimitación de competencias políticas en el ámbito de la cultura con la llegada de la democracia.

Si atendemos a criterios de cantidad y diversidad, podemos afirmar que, en términos generales, y considerando las dimensiones de la ciudad, la conformación sociodemográfica de su población y las características de sus SCC, la ciudad de Las Palmas de Gran Canaria cuenta, en principio, con una planta suficiente de espacios culturales, tanto para satisfacer las demandas de la ciudadanía en términos de acceso y participación como en términos de articulación de las demandas de las actividades profesionales de los sectores culturales y artísticos. Esta capital canaria presenta además una oferta relativamente amplia para la demanda turística en términos patrimoniales y museísticos.

La funcionalidad escarapate de la acción pública que han cumplido los espacios culturales desde los años 90 del siglo pasado y la competencia entre los distintos niveles de administración han ido dibujando, sin una estrategia conjunta, una red densa de elementos físicos. Las limitaciones provienen

---

154 El programa concretado en el documento *Ejes principales del programa de la Concejalía de Cultura del Ayuntamiento de Las Palmas de Gran Canaria para el periodo 2016-2019* (Ayuntamiento de Las Palmas de Gran Canaria, 2015) puede ser considerado como un conjunto bien trabado de propuestas, que muestra un periodificación razonable, un grado aceptable de cumplimiento, y un cambio en el modelo de gobernanza y en el nivel de la reflexión estratégica.

de las disfunciones propias del modelo de político cultural, el raquitismo presupuestario, la excesiva concentración en los espacios centrales de la ciudad y las escasas acciones para la coordinación y conexión entre espacios culturales.

Finalmente, destaca la ausencia de espacios centrados en la promoción de la creación, la producción, la innovación, el emprendimiento, la incubación o el acompañamiento de proyectos culturales y creativos: la red de equipamientos de Las Palmas de Gran Canaria representa un ejemplo inequívoco de un modelo de política de espacios culturales especializado en la difusión y exhibición.

Los elementos más singulares de la red datan de mediados de los años 90, que corresponde a una fase de relativa madurez y cierta modernización en la que se comienza a equipar la zona norte de la ciudad. En esta etapa se crearon espacios culturales de uso relativamente flexible, como el Edificio Miller; centros que superan el ámbito de las artes tradicionales, como es el Museo Elder; y un elemento de fuerte representatividad en el ámbito urbano, el Auditorio Alfredo Kraus. La planificación estratégica de los espacios culturales en Europa se orientaba por aquel entonces a trabajar a modo de sistema, buscando relaciones de complementariedad entre los diferentes espacios y persiguiendo impactos en otros ámbitos, como fue principalmente el turismo. En el caso de Las Palmas de Gran Canaria, los problemas a la hora de coordinar actuaciones entre los distintos niveles de gobierno —una dificultad todavía hoy presente— fueron el principal motivo de que se malograra esta posibilidad.

Al acercarnos a la actualidad, la manera de concebir el espacio cultural en Las Palmas de Gran Canaria se muestra algo desorientada y, a pesar de ciertos intentos de renovación, puede decirse que las voluntades no logran consolidarse plenamente. Los principales ejemplos de esto son, en primer lugar, la reciente restauración del Castillo de la Luz en La Isleta, hoy sede de la Fundación de Arte y Pensamiento Martín Chirino. El propósito con el que este espacio se presenta intenta superar lo convencional («fomentar la colección, el estudio, la difusión y la promoción del patrimonio artístico y de la figura y el magisterio creador de Martín Chirino»), pero como hemos descrito en el análisis individual, finalmente, dicho propósito se ciñe a tareas tradicionales de difusión y exhibición, sin activar o promover ningún proceso de creación cultural o de producción propia de bienes culturales. El segundo ejemplo sería Gran Canaria Espacio Digital, que pese a la ambiciosa descripción de sus objetivos («punto de encuentro para los creadores y el público, su actividad incluye la formación, producción y exhibición») y de poner el foco sobre el modo en que se trabajan disciplinas artístico-profesionales de creciente interés (cine, vídeo, fotografía, multimedia y música electrónica), no ha logrado disponer del músculo necesario para convertirse en un elemento de importancia en el contexto local.

En último lugar, y aprovechando la mención hecha a Gran Canaria Espacio Digital, debe señalarse que la aparición de espacios culturales en los barrios periféricos de la Ciudad Alta fue bastante tardía (principios del siglo XXI), que también se ajusta a modelos tradicionales de dotación y equipamiento. Las bibliotecas municipales buscan complementarse con centros cívicos y alguna casa de la cultura (la de Tamaraceite) y se inscriben en la lógica de la difusión cultural y se encuentran alejadas de las experiencias de los espacios culturales más innovadores que, sin abandonar la dimensión proximidad o de barrio y sirviéndose de sus potencialidades, se orientan más a la participación directa de todas las personas usuarias, al desarrollo social y al impulso de proyectos de base culturales estrechamente ligados al contexto cercano.

Desde el punto de vista del análisis funcional, en general, las acciones sobre los equipamientos (no nos consta ninguna estrategia deliberada ni modelo coherente de política cultural explícitamente formulada —al margen de alguna voluntad de cambio en 2015 antes mencionada—) tratan de cubrir, con escasos recursos, y de manera muy convencional, la *función provisión*, pero indican poco interés por las *funciones semióticas y de interface*, si exceptuamos la del Auditorio Alfredo Kraus.

En general, los espacios culturales de Las Palmas de Gran Canaria, en su función de contextos de procesos culturales y creativos, se limitan a un rol de provisión limitada de recursos (principalmente de capital físico, capital financiero y capital simbólico, y con escasa movilización de capital relacional y formativo). Respecto a la provisión de funciones semióticas, la transferencia de significados y valores de los espacios culturales a los procesos que ocurren dentro de ellos es poco significativa (la indefinición de la política cultural y de los espacios condiciona su potencia narrativa, su capital reputacional y su capacidad de añadir valor económico, social o político a los procesos

culturales). Y en cuanto a la provisión de funciones operacionales, la función *interface*, la última y decisiva funcionalidad de los espacios culturales que hemos definido en el marco teórico de nuestra investigación, apenas encuentra desarrollo en una red de espacios culturales caracterizada por una relación vertical y *top-down* con las demandas de uso por los agentes reales y potenciales, el escaso nivel de integración entre los distintos espacios que configuran la red, y una conexión limitada con las diferentes fases de los procesos culturales, creativos e innovadores.

El resultado es que nos encontramos ante un conjunto de espacios con estrategias independientes, poco conectados entre sí y poco imbricados en circuitos y redes insulares, estatales o internacionales. Estos espacios, hoy por hoy, no son capaces, ni en su conjunto ni de manera aislada, de sostener un discurso y un significado sobre la relevancia del ecosistema cultural, creativo e innovador como base del desarrollo local y como herramienta de satisfacción de los derechos culturales de la ciudadanía.

En términos de su gestión, la mayoría de los equipamientos muestran bastantes limitaciones, fruto en parte de las políticas de recortes y quizás también por una visión muy tradicional de los modelos de gestión, especialmente en los equipamientos más convencionales (bibliotecas y museos). Las estrategias de comunicación o la utilización de las tecnologías de la información y la comunicación (por ejemplo, las redes sociales) solo en contadas excepciones sirven para ampliar de manera significativa la conexión con la ciudadanía, fomentar una participación más activa u ofrecer mayores niveles de control y transparencia.

Desde una perspectiva urbana, tal y como se ha reflejado al analizar los vínculos entre la creación de espacios culturales y el desarrollo urbano de Las Palmas de Gran Canaria, puede decirse que con frecuencia los espacios culturales han jugado un papel instrumental, al servicio de la mera intervención urbanística, presentándose como piezas singulares que reforzaban y afianzaban determinados proyectos. De este modo de operar derivan las situaciones de concentración y déficit recogidas en el análisis territorial y en el mapeado de espacios culturales, además del tratamiento diferenciado según zonas de la ciudad y la separación de usos resultante. El resumen de esto sería: Vegueta-Triana como lugares de carácter representativo y patrimonial, la zona norte como nueva centralidad (por consolidar) de carácter moderno y productivo, y la periferia vista desde el punto de vista redistributivo de asegurar un acceso mínimo a los servicios básicos por parte de la ciudadanía.

Todo lo anterior puede ser explicado por varias razones que parten de la conceptualización de los espacios culturales según el modelo convencional de las políticas de democratización cultural y que pronto topan, en nuestro caso de estudio, con las notables restricciones que impone la limitada envergadura presupuestaria de la política cultural (particularmente a nivel municipal), muy por debajo de los estándares de otras ciudades con características similares.

La red de espacios culturales de Las Palmas de Gran Canaria ejemplifica, en tanto que es su principal vehículo de materialización de política cultural, los fracasos recurrentes de un modelo de política cultural articulado desde la lógica de la igualdad de oportunidades en el acceso y la participación cultural, incapaz de garantizar los derechos culturales de ciudadanía en sentido integral, e irrelevante como catalizador de procesos de desarrollo apoyados en la creación y la innovación sociocultural.

### 4.3. ESTUDIO DE CASO 2. EL PROYECTO DISTRITO DE LAS ARTES DE TENERIFE: UN MODELO DE ESPACIO CULTURAL PARA LA TRANSFORMACIÓN DEL ECOSISTEMA CULTURAL METROPOLITANO DE SANTA CRUZ DE TENERIFE-SAN CRISTÓBAL DE LA LAGUNA

En este segundo estudio de caso, realizamos un ejercicio prospectivo con el objetivo de analizar la viabilidad de un nuevo modelo de desarrollo urbano basado en la activación de los recursos culturales y creativos del territorio a partir de la puesta en marcha de un modelo de espacio cultural de nuevo tipo, el Proyecto Distrito de las Artes de Tenerife (Proyecto DAT)<sup>155</sup>.

En un primer momento, y acorde con la perspectiva ya empleada en nuestro primero estudio de caso, que nos lleva a considerar a las ciudades simultáneamente como resultado y generadoras de procesos culturales, realizamos una revisión histórica de la evolución del área metropolitana de Santa Cruz de Tenerife-San Cristóbal de La Laguna situando el foco en el papel desempeñado por los espacios culturales a lo largo de dicho proceso y en la actualidad.

En un segundo momento, como también hicimos en el análisis de los espacios culturales de Las Palmas de Gran Canaria, estudiaremos el perfil sociodemográfico de los distintos sectores urbanos que configuran el área metropolitana Santa Cruz de Tenerife-San Cristóbal de La Laguna, pero a diferencia de ese caso, además de los espacios culturales, incluiremos en nuestro estudio una aproximación a la cantidad y al tipo de recursos culturales entendidos de manera amplia, aproximación que se corresponde con la perspectiva de la planificación cultural en la que se inscribe el Proyecto DAT.

Finalmente, pasaremos a describir el Proyecto DAT, atendiendo a su misión, visión, escenarios condicionantes, variables de intervención y elementos estructurantes (objetivos, ejes, programas y sistema de espacios culturales soporte y activador de los procesos de desarrollo perseguidos).

#### 4.3.1. METODOLOGÍA

En el diseño del Proyecto DAT aplicamos el método de la planificación cultural entendida como *la planificación y movilización estratégica e integral de los recursos culturales en el desarrollo urbano y comunitario*, tal y como se describe en el apartado 2.6.2 *Ciudad y cultura. Planificación cultural versus planificación urbana*. Nuestro diseño del Proyecto DAT adopta la forma de un *plan director*, entendido como marco dinámico de planificación a medio-largo plazo (en nuestro caso, un arco temporal de seis años) que proporciona un diseño conceptual para guiar el desarrollo de un determinado proyecto.

El plan director comienza por definir una misión y una visión del Proyecto DAT, que son fijadas en un conjunto de ejes de trabajo que orientan el proyecto. A partir de ahí, el plan distingue cuatro tipos de elementos: espacios, programas, proyectos e intervenciones, deteniéndose particularmente en la definición de los dos primeros. Y según este esquema, se ordenan funciones, modos de acción y relaciones. El plan director del Proyecto viene precedido de un trabajo de análisis y diagnóstico de la situación socioeconómica, urbana y cultural del área metropolitana Santa Cruz de Tenerife-San Cristóbal de La Laguna, espacio en el que el DAT se ubicaría y principal escala sobre la que este proyecto actuaría. Este estudio previo se sustenta en los aportes programáticos de intervención de las administraciones públicas de Tenerife, en encuestas y datos sobre la realidad socioeconómica insular, en el análisis del ecosistema cultural local y en la comprensión de las distintas realidades urbanas que cobija el área metropolitana capitalina. Aunque el grueso de este estudio queda fuera del objetivo de esta investigación, aquí se extraen aquellos aspectos que explican y condicionan la orientación de nuestra propuesta.

A modo de paso intermedio entre el trabajo analítico y el propositivo, se elaboró un documento bisagra titulado *DAT. Marco de proyecto preliminar*. En este se planteaba una propuesta sintética del marco y los principios sobre los que deberían pivotar las acciones del Proyecto DAT. Dicho documento se empleó para ser sometido a discusión entre diferentes agentes locales y expertas

<sup>155</sup> Este trabajo se desarrolló entre enero de 2017 y enero de 2019 y fue el resultado de un encargo del Área de Cultura del Cabildo de Tenerife. Su petición consistía en la redacción de un Plan Director para la creación de un distrito cultural en un emplazamiento dado de la aglomeración urbana de Santa Cruz de Tenerife-San Cristóbal de La Laguna.

y expertos internacionales de interés. En el primer apartado, se realizaron dieciséis entrevistas estructuradas con representantes públicos, privados y cívicos del ecosistema cultural insular, además de con personas representantes del ecosistema educativo y el de innovación. La perspectiva externa la aportaron seis personas de reconocido prestigio procedentes del ámbito de la academia y la investigación, la consultoría cultural y urbana, y la gestión pública de proyectos similares. La suma de estas miradas sirvió para perfilar los principios conceptuales y operativos del Proyecto DAT, además de para establecer prioridades e identificar nuevos asuntos a los que prestar atención (véase el Anexo IV).

#### **4.3.2. DESARROLLO URBANO Y ESPACIOS CULTURALES EN EL ÁREA METROPOLITANA SANTA CRUZ DE TENERIFE-SAN CRISTÓBAL DE LA LAGUNA**

Cada ciudad, en cada época y en cada lugar, ha tenido sus propios espacios para la cultura. El espacio público —las plazas y las calles— ha tenido siempre un papel referencial como medio en el que se desarrolla la vida en común y se fundamentan los sentidos colectivos. Casi a modo de extensión de ese espacio de contacto natural y cotidiano, las ciudades han estado siempre punteadas por lugares específicamente dedicados a la ritualidad, al intercambio de saberes, a la expresión artística o al disfrute alrededor de lo estético.

Asimismo, como ya hemos apuntado, nuestros modos de entender la realidad están sujetos a un cambio constante. Esto es lo mismo que decir que el modo en que organizamos todo lo que gira alrededor de la cultura vive en permanente transformación. Por la estrecha relación que existe entre la cultura y la ciudad, los cambios a los que nos referimos quedan perfectamente reflejados en la evolución de cualquier espacio urbano, y como ya hicimos en el análisis de los espacios culturales en Las Palmas de Gran Canaria, situar el presente en perspectiva histórica e intentar trazar esa evolución en el caso del área metropolitana Santa Cruz de Tenerife-San Cristóbal de La Laguna nos ayudará a entender el territorio en el que pretendemos intervenir y el momento en que nos hallamos.

Con ese fin, en este apartado trazaremos un recorrido histórico a través de la evolución de dicha área metropolitana, y lo haremos prestando especial atención al papel que han jugado los espacios culturales en dicho proceso y al rol que desempeñan en la actualidad.

Tenerife comparte con Gran Canaria una serie de particularidades que identificamos como condicionantes y factores de diferenciación del marco general. Nos referimos a la insularidad, la brusca irrupción del turismo en los años 60 y 70, y las dificultades para regular el crecimiento urbano.

Uno de los elementos clave en el proceso de configuración del área metropolitana Santa Cruz de Tenerife-La Laguna es la particular relación entre las dos grandes ciudades que la integran. Mientras a primera vista parecería que las relaciones entre ambos municipios han tendido a estrecharse y a confluir, sus realidades guardan todavía hoy importantes diferencias.

Dado que el proyecto que hemos planteado aspira a tener especial incidencia en el conjunto del espacio metropolitano, generar una comprensión clara del modo en que ese espacio se ha creado y de las realidades que cobija nos parece un asunto de especial relevancia. El repaso histórico que a continuación presentamos se organiza en cinco etapas. La primera nos sitúa en el periodo que siguió a la conquista europea de la Isla y nos ayuda a entender cómo se planteó inicialmente la organización territorial. De ahí pasamos a los últimos años del siglo XIX, momento en que Santa Cruz de Tenerife consolida su carácter de capital insular con la resultante pérdida de centralidad de La Laguna. La tercera etapa toma como punto de partida la instalación de la refinería de CEPESA (Compañía Española de Petróleos, S. A. U.) junto a Santa Cruz de Tenerife, un proyecto que representaría el tránsito hacia la ciudad industrial, que se desarrolla a lo largo de la dictadura franquista y marca también la entrada en el periodo democrático. La cuarta etapa observa el cambio de siglo, un momento en que las grandes ciudades adquieren un renovado protagonismo en el contexto global, los proyectos urbanos generan una nueva forma de construir la ciudad y los espacios culturales se vuelven una constante en ellos. Y ahí encontraríamos la irrupción de la crisis, que nos guiará hasta el momento actual; un presente marcado por la emergencia de cambios de diversa naturaleza y por la necesidad de encontrar nuevas formas de darles respuesta.

## **Etapla 1. La fundación de la ciudad (siglo XVI)**

Nuestro repaso histórico toma como punto de partida el momento en que la Corona de Castilla logra el control militar de Tenerife. Debe tenerse en cuenta que lo que hubo antes de esto no fue el vacío, aunque la conquista de la Isla sí significó una fuerte disrupción en términos sociales y culturales. Los españoles introdujeron nuevas formas de vida y nuevos valores, pero en gran medida lo hicieron sometiendo y sustituyendo las costumbres de la población guanche. Por otro lado, al ser Canarias un territorio atravesado históricamente por las relaciones comerciales con las Américas, Inglaterra, Italia, Bélgica e incluso con África, la cultura local se fue construyendo a base de mestizajes que la enriquecieron y la singularizaron.

La historia oficial arranca pues en el año 1496, con la imagen del Adelantado Alonso Fernández de Lugo plantando la cruz cristiana en la desembocadura del barranco de Santos. Con aquel gesto se simbolizaba la conquista definitiva de Tenerife y se marcaba el punto donde se fundaría Santa Cruz de Tenerife. Por razones defensivas, los poderes políticos y religiosos se instalaron, sin embargo, en una zona más elevada, hacia el interior, donde las tierras eran más aptas para el cultivo y se tenía control sobre las dos vertientes que marcan la topografía insular. En este emplazamiento interior se fundó la ciudad de San Cristóbal de La Laguna, que se convirtió de manera inmediata en la más importante de la Isla.

El modo en que se configuró la trama urbana de La Laguna es bastante particular, pues mezcló la influencia del humanismo renacentista con el urbanismo colonial latinoamericano de raíz militar. La estructura urbana quedó marcada por la reubicación del centro de la ciudad muy pocos años después de su fundación. Entre el primer asentamiento (Villa de Arriba) y el segundo (Villa de Abajo), se trazó un eje marcado por tres plazas de gran visibilidad. En ellas se situaron los poderes dominantes de la época: la plaza del Adelantado, donde estaban el Ayuntamiento, el Cabildo y los Juzgados, se convirtió en un espacio de representación del poder civil; en el otro extremo del eje, la plaza de la Concepción estaba presidida por la parroquia del mismo nombre; y entre ambas, se estableció la plaza de los Remedios, otro punto de representatividad religiosa donde se comenzó a levantar una monumental catedral. Este esquema continúa siendo fácilmente legible a día de hoy.

Desde ese eje principal, se dispusieron calles rectas ordenadas perpendicularmente. El parcelario se trazó a partir de esas alineaciones, dibujando plantas rectangulares de tamaño proporcional a la condición social de sus propietarios. La trama urbana se construyó sumando viviendas unifamiliares adosadas que reinterpretan la tipología mediterránea de la casa-patio. La imagen y el ambiente que generaba esta forma escrupulosamente reglada de organizar la ciudad era expresión de una vida pacífica en comunidad, organizada alrededor del comercio y velada por la autoridad política y la religión. Mantener ese orden exigía un alto grado de control. En aquella ciudad se prohibían costumbres bastante extendidas en la época, como por ejemplo, almacenar leña junto a la entrada de la vivienda o dejar animales sueltos por la calle.

Mientras tanto, Santa Cruz de Tenerife, que inicialmente fue una entidad menor dentro del término de La Laguna, exhibía un carácter que contrastaba fuertemente con lo que hemos descrito en los párrafos anteriores. El lado norte del barranco de Santos se convirtió en una fortificación militar (actualmente, barrio de La Concepción) que velaba por proteger el acceso hacia la ciudad principal. Al otro lado del barranco, se instalaron de manera informal las personas con menor poder adquisitivo, que trataban de ganarse la vida con la pesca, el menudeo comercial y otras actividades alrededor del puerto. Durante aproximadamente tres siglos, esta situación se mantuvo sin cambios bruscos. Santa Cruz de Tenerife asumió progresivamente mayor carácter urbano, mientras que San Cristóbal de La Laguna empezó a destacar como *ciudad del pensamiento* a medida que se acercaba el siglo XVIII. La apertura de la Escuela Municipal de Primeras Letras, el Instituto de Canarias y la Escuela Normal Elemental fueron reflejo de aquella incipiente pujanza.

## **Etapla 2. Cambio de roles y entrada a la modernidad (siglo XVIII-inicios del siglo XX)**

Una fuerte erupción del Trevejo en 1706 marca un punto de inflexión en el relato histórico. El puerto de Garachico, que venía siendo el más importante de Tenerife, quedó completamente destruido y,

gracias a varias decisiones hábilmente jugadas, el de Santa Cruz asumió una importancia estratégica. Todo el tráfico marítimo que se dirigía a América o venía de allí tenía como punto de parada el puerto de Santa Cruz. El empuje que esto supuso para la ciudad es fácil de imaginar. De forma sostenida, el asentamiento costero fue creciendo económica y culturalmente hasta discutir la importancia de La Laguna. En 1833, pocos años después de haberle sido reconocida su independencia municipal, Santa Cruz de Tenerife se convirtió en la capital de la provincia única de Canarias. En todo este periplo, el poder político y económico se desplaza virtual y físicamente desde La Laguna hacia Santa Cruz de Tenerife.

Concentramos la atención ahora en la nueva capital, que vivió un momento de especial esplendor entre mediados del siglo XIX y las primeras décadas del XX. La Santa Cruz de Tenerife de aquella época era perfilada por una burguesía emergente de carácter comercial, que miraba con optimismo al futuro e inculcó en la vida urbana los nuevos ideales de la Ilustración, esto es: la fe en la razón, el conocimiento, el derecho, el pacto social o la figura del ciudadano, todo ello como superación de la superstición religiosa y el autoritarismo político.

Esa ideología de tipo liberal marcó profundamente el proyecto urbano. La idea del decoro inspiró una nueva ciudad ennoblecida por grandes elementos de carácter cívico, con amplios espacios abiertos que la permitiesen respirar, con nuevas infraestructuras que garantizaran la salubridad, abierta a un mar que simbolizaba la búsqueda de nuevos horizontes. Gracias a una relativa prosperidad económica, la capital santacruzera empezó a crecer hacia el norte del asentamiento fundacional. La forma y el paisaje urbano que se generaban resultaban totalmente nuevos.

En el nuevo modelo de ciudad, las plazas y los espacios abiertos reforzaban su función estructurante, pero, por otro lado, su carácter cambiaba. Los lugares de representatividad pública no estaban ya dominados por la Corona y la Iglesia, sino que convocaban espacios relacionados con el intercambio de ideas, la educación o la vida cívica. La nueva realidad socioeconómica y cultural se refleja en la aparición de la Escuela de Artes Aplicadas y Oficios Artísticos, el Casino de Tenerife, el Círculo de Amistad XII de Enero o el Teatro Guimerá, construido frente a la recova de la ciudad (año 1851).

Las plazas, pensadas como grandes espacios de disfrute y no solo de solemnidad, comenzaron a convertirse en parques y jardines; las calles en alamedas, ramblas y bulevares. Por primera vez, la naturaleza se hacía presente dentro de la ciudad, pero aparecía de manera controlada, como un elemento que invita al goce y a la tranquilidad. Las plazas del Príncipe y de la Candelaria tomaron forma en aquella época; en 1853 se inició el trazado de la rambla de Santa Cruz; y algo más tarde pero aún en este contexto, el parque García Sanabria se convirtió en el parque urbano más grande de toda Canarias (1926). La relevancia de la ciudad a nivel regional y su vínculo con el proyecto de nación española se subraya con iniciativas como la creación en 1929 del Museo de Bellas Artes en el edificio que originalmente ocupase el Ayuntamiento de Santa Cruz de Tenerife.

Una de las principales ambiciones del nuevo proyecto de ciudad, la que suponía su culminación, fue la desmilitarización y la integración urbana de la alameda de la Marina. El frente marítimo se imaginaba como un gran balcón al mar y una esplendorosa puerta de entrada a Santa Cruz. Se hizo un gran esfuerzo en esta dirección, pero la envergadura del proyecto y la falta de músculo de la burguesía local para acometerlo hicieron imposible que se desarrollase por completo. Como veremos, la preocupación por dignificar la fachada al mar volvería varias décadas más tarde de forma pendular.

La ciudad de la que hablamos era una urbe definida por y para los nuevos poderes socioeconómicos. El poder político, a través de una regulación hecha a la medida, se limitaba a facilitar los intereses de la burguesía, cosa que terminó en la apropiación de la zona centro por parte de las clases adineradas. Ordenanzas como la que prohibía la construcción de casas terreras en la zona noble desplazaron a las clases populares a los arrabales periféricos, en concreto a los actuales barrios de Duggi y Salamanca. En la etapa de la que hablamos se iniciaron dinámicas hasta entonces inéditas de especulación urbana e inmobiliaria. El barrio de Los Hoteles, un conjunto residencial pensado específicamente para los más pudientes y concentrado en sí mismo, sería un reflejo del indiscutido protagonismo del poder privado en este periodo.

Finalmente, no debemos olvidarnos de La Laguna. La paulatina pérdida de protagonismo a la que nos referíamos en el inicio de este subapartado es particularmente interesante desde nuestra

perspectiva de análisis, pues existió una resistencia a ese proceso de declive apoyada en la idea de «ciudad del conocimiento» y encabezada por los sectores de la sociedad civil ligados a la cultura. La Casa o Palacio de Nava y la Real Sociedad Económica de Amigos del País de Tenerife se convirtieron en dos importantes puntales desde los que se intentó promover un proyecto de ciudad noble e ilustrada. Con menos músculo que Santa Cruz de Tenerife, pero con un planteamiento bastante cercano, en aquella etapa aparecieron en La Laguna espacios como el Teatro Leal (1912) y el Casino de La Laguna (1913). También en este periodo arrancó de forma titubeante el proyecto de la Universidad, que, fundada en 1792, cerró en 1845, para volver a reaparecer casi un siglo después, en 1927.

### **Etapas 3. Industrialización, posguerra, desarrollismo y fin de la dictadura (desde los años treinta hasta los ochenta)**

El epígrafe sobre la etapa anterior podría proyectar una imagen exagerada de prosperidad, sin embargo, la burguesía santacruzera no dejaba de ser débil y la dependencia comercial con el exterior acreaba una fuerte inestabilidad y altibajos cíclicos. El proyecto ilustrado terminó pues por naufragar.

Durante la dictadura de Primo de Rivera, en un momento de crisis económica, la búsqueda por parte de la Compañía Española de Petróleo (CEPSA) de un lugar donde instalarse se vio como una oportunidad para dar un fuerte impulso a la actividad industrial. Las condiciones fiscales y las facilidades administrativas decantaron la atención hacia las Islas y, tras un momento de pugna con Las Palmas de Gran Canaria, finalmente se decidió instalar la nueva refinería en el municipio de Santa Cruz de Tenerife. Los terrenos elegidos para ello fueron los de Los Llanos, una zona subdesarrollada a un kilómetro escaso del centro de la ciudad, aquel sector donde se había venido asentando de manera informal la población más vulnerable.

En 1932 se comenzó a desplegar el vallado que trazaba el contorno de la refinería. Desde entonces hasta 1960, el polo industrial se fue ampliando a medida que incrementaba su producción. Alrededor de la refinería empezaron a generarse otras industrias y más empleo. Esto significó un notable crecimiento económico y demográfico que volvió a cambiar radicalmente la forma de la ciudad y reforzó sus desequilibrios y sus dualidades.

En el arranque del proceso de industrialización se produjo una intensa emigración en aluvión. Millares de personas de otros lugares de la Isla y también llegadas de fuera acudían a Santa Cruz de Tenerife en busca de trabajo. La imposibilidad de ordenar aquel rápido crecimiento, la escasez de medios durante la posguerra y la falta de atención hacia una población sin apenas recursos dieron como resultado un crecimiento urbano desordenado. Multitud de personas se instalaron en las cercanías de la refinería y en los terrenos periféricos próximos a las principales carreteras de acceso a la ciudad; la mayoría del alojamiento se resolvió a través de la autoconstrucción, una solución que ya venía siendo frecuente en Tenerife; la emergencia habitacional intentó paliarse con la promoción de vivienda pública, pero la demanda superaba ampliamente la capacidad para generar oferta; la refinería también levantó algunos conjuntos de viviendas dedicados a sus empleados; las nuevas promociones adoptaron la tipología de bloque abierto promovida por el Movimiento Moderno, cosa que resultaba en la desaparición de la calle y en la pérdida de calidad del ambiente urbano. El resultado fue un enorme sector totalmente despersonalizado, donde se entrelazaban suelos industriales, autopistas, polígonos de vivienda franquista, bloques levantados por la CEPSA, enormes cantidades de vivienda autoconstruida y ninguna clase de equipamiento o servicio, en ocasiones ni siquiera agua corriente o conexión al alcantarillado. Esta periferia obrera llegó a acoger al 50% de la población de Santa Cruz de Tenerife y un 28% de la población total habitaba en casas levantadas con sus propias manos. Debemos señalar aquí, que es en este entorno, donde ahora se plantea el Proyecto DAT.

Tras la apertura del régimen franquista y el fin del periodo autárquico, el desarrollo urbano cambia. Por un lado, la ampliación de la clase media se refleja en un gran ensanche que intenta continuar el trazado urbano del periodo ilustrado. El Plan General de 1957, el primero de la ciudad, plantea un esquema basado en la zonificación y la separación de funciones. En él se distingue «la ciudad» (el centro que asume carácter representativo) de «el ensanche» (residencial). El nuevo tejido está compuesto por grandes bloques de nuevas viviendas que evitan llamar la atención. La calle se convierte en un elemento de servicio, subordinado principalmente a la movilidad en vehículo privado. Los

grandes parques y las avenidas, los espacios de encuentro y de esparcimiento, no intentan ordenar la ciudad y darle esplendor, sino que se distribuyen atendiendo a criterios de equilibrio territorial, siguiendo porcentajes según sectores y a modo de servicios básicos.

Entre los elementos urbanos que marcan este periodo podemos citar la ciudad deportiva alrededor del Estadio Heliodoro Rodríguez López o el Mercado Municipal de Nuestra Señora de África (atraída por la refinería, la ciudad empieza a dar el salto al lado sur del barranco de Santos). Los nuevos espacios culturales de titularidad pública son prácticamente nulos, se mantienen solo los de la ciudad centro, dando a entender que la cultura no tenía que ver con aquella ciudad de ensanche diseñada para la familia trabajadora. Ejemplos como el Teatro Baudet, un pequeño y conocido cine inaugurado en 1944 y activo hasta 1985, representan un nuevo tipo de espacio cultural orientado a la comercialización y al entretenimiento de la clase media. Ya en pleno desarrollismo, se concluyó el parque de La Granja (1976), una amplia zona verde en la que se estableció un gran equipamiento cultural que pretendía sumar las funciones de Biblioteca Pública del Estado y de casa de la cultura (el espacio al que nos referimos ha vivido ciertos vaivenes y todavía hoy acusa la falta de una definición clara). En el apartado cultural, debe también señalarse la importancia que tuvo la I Exposición Internacional de Escultura en la Calle de 1973. Impulsada por el Colegio de Arquitectos de Canarias, el evento tuvo un carácter político subversivo al introducir el arte de vanguardia en el espacio público con Franco todavía de jefe de Estado.

Concentrada la actividad inmobiliaria en sacar partido de la demanda solvente, el desarrollismo prestó una atención nula a la periferia obrera. En 1974, casi a modo de compromiso, se puso en marcha el Plan Barrios, que empezó a resolver algunos de los profundos déficits de la zona (accesibilidad, servicios básicos y calidad ambiental). Con el primer Gobierno democrático se profundizó en esa tarea promoviendo el Plan de Actuación Municipal (1980). Este plan imaginaba la posibilidad de «coser la periferia», eliminando los usos industriales y envolviendo con un gran «cordón verde» los bloques de viviendas aislados y desordenados. El nuevo sistema de espacios libres estaría organizado alrededor de cinco nuevos parques: Cuchillitos de Tristán, camino del Hierro, barrio de la Salud, Las Indias y Las Mesas. Si las intenciones eran de partida complejas, la rebaja sistemática de lo previsto por la planificación terminó por desdibujarlas por completo. Durante los años 80, los usos industriales siguieron instalándose en la zona periférica (entre otras, la fábrica Celgán y la tabacalera Philip Morris), y la construcción de nueva vivienda siguió marginando a las familias con menor renta. Las nuevas construcciones sucedían a expensas de la ocupación de suelos previstos para equipamientos y espacios verdes, y las inversiones en urbanización se hacían esperar.

En este periodo, sobre todo durante la segunda etapa, también se produce cierta agitación en el desarrollo urbano de La Laguna. El crecimiento de Santa Cruz de Tenerife continuaba extrayendo recursos, muchas personas seguían marchando de una ciudad a la otra, pero la emigración empezó a desbordar la periferia de Santa Cruz y a invadir la parte meridional del término municipal lagunero (barrios de La Cuesta y Taco). La aglomeración urbana entre las dos ciudades comenzaba a prefigurarse.

En contraste, el centro histórico de San Cristóbal de La Laguna vivió una situación distinta. La práctica ausencia de presión demográfica desde el siglo XVIII hizo que la ciudad colonial se conservase en un estado casi inalterado hasta mediados del siglo XX, algo totalmente excepcional. Esto estuvo a punto de irse al traste con la llegada del desarrollismo, un momento en el que aún no existía una mentalidad que entendiese necesaria la conservación patrimonial. Desde la aprobación de su primer *plan general de ordenación urbana* (PGOU) en 1947 hasta bien entrada la democracia, la planificación urbanística de La Laguna dejó un rosario de planes generales, parciales, modificaciones y normas subsidiarias que en multitud de momentos pusieron en peligro el entorno histórico. Pero, aunque sucedieron destrozos de importancia, afortunadamente la amenaza nunca llegó a consolidarse del todo.

#### **Etapa 4. Globalización y nuevo protagonismo de las grandes ciudades (desde la década de los noventa hasta el 2010)**

Como acabamos de ver, el urbanismo del periodo central del siglo XX se movió entre la carestía y el crecimiento rápido. El resultado de la planificación basada en la zonificación y la promoción inmobiliaria fueron barrios residenciales monótonos, poco vibrantes e incluso infradotados.

Paradójicamente, el momento de mayor crecimiento de las ciudades resultó en una pérdida del sentido de lo urbano. Esta tendencia fue generalizada en toda España, además de en otros países europeos y en lugares más lejanos como Estados Unidos.

En este escenario, cuando se habla incluso de la muerte de las grandes urbes, los años 90 se presentaron como un momento de renovado protagonismo para las ciudades. En el contexto español, la entrada del país en la Comunidad Económica Europea (CEE) primero, el éxito de Barcelona 92 después y el posterior despliegue de la globalización otorgaron una nueva importancia a las geografías locales, que, como ya hemos referido, se anunciaban como espacios privilegiados para competir por la atención internacional y con ello atraer flujos de capital e ideas. La imagen de la ciudad, los significados que la visten y los relatos que la explican se convirtieron en potentes herramientas en este sentido. Con todo ello se inauguró un nuevo tipo de urbanismo basado en la planificación estratégica. El modelo de ciudad pasó de concentrarse en asuntos generales como la estructura y la ordenación para trabajar sobre la base de proyectos urbanos singulares que (usando la coletilla recurrente) intentaban «posicionar a la ciudad en el mapa global». Santa Cruz de Tenerife y La Laguna actuaron con orientaciones distintas en este nuevo escenario: mientras que la primera se inclinó hacia la resignificación, la segunda apostó por la puesta en valor de la ciudad existente.

En el caso de Santa Cruz de Tenerife, el nuevo proyecto de ciudad se sostenía en tres elementos interrelacionados: la construcción de una nueva centralidad urbana en Cabo-Llanos, la adecuación del frente marítimo y la revitalización de la zona histórica. Sin entrar a describir particularidades y factores contextuales, podemos decir que el modelo de desarrollo de esta estrategia fue el habitual durante el auge de la burbuja inmobiliaria: grandes inversiones de dinero público (en la construcción de nuevos servicios, nuevas infraestructuras, modificaciones paisajísticas, etc.) actuaban como llamada a la inversión privada en los sectores de interés y, gracias a la venta de solares y al fomento de la promoción inmobiliaria, se buscaba sufragar gastos adicionales como podrían ser los de urbanización.

Bajo la fascinación del *efecto Guggenheim* en Bilbao, los espacios culturales se tornaron en un ingrediente indispensable para este tipo de recetas. Como ya hemos mencionado, estos se convertían en grandes elementos icónicos que ayudaban a dotar de significado y a dar visibilidad a las zonas objeto de transformación urbana y, por extensión, a la ciudad en su conjunto. En Cabo-Llanos y su entorno se establecieron cuatro espacios culturales de nueva creación: el Recinto Ferial (1996), el Espacio Cultural el Tanque (1997), el Auditorio de Tenerife Adán Martín (2003) y TEA (Tenerife Espacio de las Artes, 2008). Los dos primeros sirven más bien de aproximación a esta tendencia, mientras que el Auditorio, proyectado por el afamado arquitecto Santiago Calatrava, y TEA, obra de las estrellas suizas Herzog & de Meuron, adquieren una relevancia destacada.

El Auditorio de Tenerife Adán Martín conecta el proyecto de Cabo-Llanos con el de la cualificación del frente marítimo. Ubicado al borde del mar y frente al nuevo barrio residencial, el edificio se presenta a modo de gran escultura y emplea el lenguaje de la Ciudad de las Artes y las Ciencias de Valencia, un estilo formal que ya se había convertido en firma de autor. Instantáneamente, inunda postales y se convierte en una de las imágenes más representativas de la ciudad de Santa Cruz y de la Isla en su conjunto. TEA, en cambio, conecta el proyecto de Cabo-Llanos con el de la puesta en valor del centro histórico. Ubicado en la orilla sur de la desembocadura del barranco de Santos, el espacio cultural actúa como puerta de acceso de «la ciudad vieja» a «la ciudad nueva», articulando la relación entre la modernidad y la tradición.

Mientras el gran proyecto de ciudad se va armando, y a medida en que se despliega, van apareciendo algunos espacios culturales de iniciativa pública que, de manera más bien intuitiva, tratan de «equipar la ciudad» y completar el panorama de servicios relacionados con la cultura. Algunos ejemplos serían la Sala de Arte Contemporáneo (que empezó su actividad en el año 1990 en La Granja), el Centro de Arte La Recova (inaugurado en 1992 en el antiguo mercado municipal), la Biblioteca Federico García Lorca (abierto en 1995, una de las primeras y escasas dotaciones culturales a escala de barrio) y otros algo más improvisados, como la Sala de Exposiciones del parque García Sanabria o el Centro de Interpretación del Castillo de San Cristóbal (inaugurados ambos en 2008). Además de los anteriores también comenzaron a surgir espacios de formación vinculados a las artes, desde la iniciación a la profesionalización pasando por etapas intermedias: el Conservatorio Superior de Música de Canarias (1993), la Escuela de Arte y Superior de Diseño Fernando Estévez (1995), la Sede de la Orquesta Sinfónica

de Tenerife (1996) y la Escuela de Actores de Canarias (2003). Aunque el repertorio que componen es algo irregular y más bien discreto, estos espacios sirvieron para dar cierta base al conjunto de espacios culturales de titularidad pública de la ciudad, hasta entonces bastante endeble.

En el caso de La Laguna, el nuevo impulso de la ciudad se apoya en dos asuntos. En primer lugar, en los años 80 y con vistas a la celebración del 200 aniversario de la Universidad de La Laguna (ULL), se inició la construcción del campus de Guajara. En la siguiente década, el nuevo campus, un entorno urbano segregado al borde de la carretera TF-5, a medio camino entre La Laguna y Santa Cruz de Tenerife, se convirtió en la principal localización de la ULL, significando un importante salto de escala para la Universidad y para La Laguna, que reforzaba uno de sus principales argumentos para presentarse como ciudad del conocimiento. La construcción del Museo de la Ciencia y el Cosmos (1993), ubicado entre el nuevo campus y el centro urbano, guardaba relación con el proyecto de la ULL, tanto urbanística como simbólicamente.

El segundo asunto tiene una perspectiva más urbana y consistió en la puesta en valor de la ciudad colonial. Su reconocimiento por parte de la Unesco como Patrimonio de la Humanidad (1999) supuso un enorme empuje en este sentido. La apuesta por la conservación se hizo clara y la indecisión anterior de la planificación se solventó del todo. El Plan General del año 2000 y el posterior Plan Especial de Protección de 2005 planteaban la preocupación por recuperar la ciudad histórica, no solo como un entorno patrimonial, sino también como un lugar «habitado, habitable, accesible y con oportunidades económicas». El proceso de regeneración urbana contribuyó a la repoblación del centro de La Laguna (protagonizado por personas de alto poder adquisitivo) y también a la recuperación del comercio y al fomento del turismo urbano. Los espacios culturales de nueva creación tuvieron una presencia importante en la reconfiguración del paisaje urbano, optándose particularmente por las funciones expositivas, que incidían en el apartado patrimonial (Casa Lercaro, 1993; Casa de los Capitanes, 1996), pero daban especial presencia al arte moderno (Sala de Exposiciones del Instituto Cabrera Pinto, 1998; y distintas galerías de iniciativa privada), elemento que, por efecto contraste, destaca la componente culta e histórica al tiempo que proyecta una imagen de contemporaneidad y moderado sentido del riesgo.

### **Etapas 5. Irrupción de la crisis y escenario actual (del 2010 hasta el presente)**

El súbito desplome de la situación económica significó el agotamiento del modelo previo. Los grandes proyectos quedaron estancados en una situación incierta (tanto el desarrollo de Cabo-Llanos como la regeneración del frente marítimo de Santa Cruz de Tenerife se encuentran todavía incompletos) y sus carencias quedaron al descubierto (principalmente, en forma de endeudamiento público). En este sentido, las ciudades españolas han vivido casi una década completa en la que apenas nada se ha movido. A consecuencia de la profunda falta de recursos, pero más si cabe por la falta de respuestas realmente nuevas a un panorama que se vuelve crecientemente complejo, los pequeños pasos han sido solo tentativos y titubeantes.

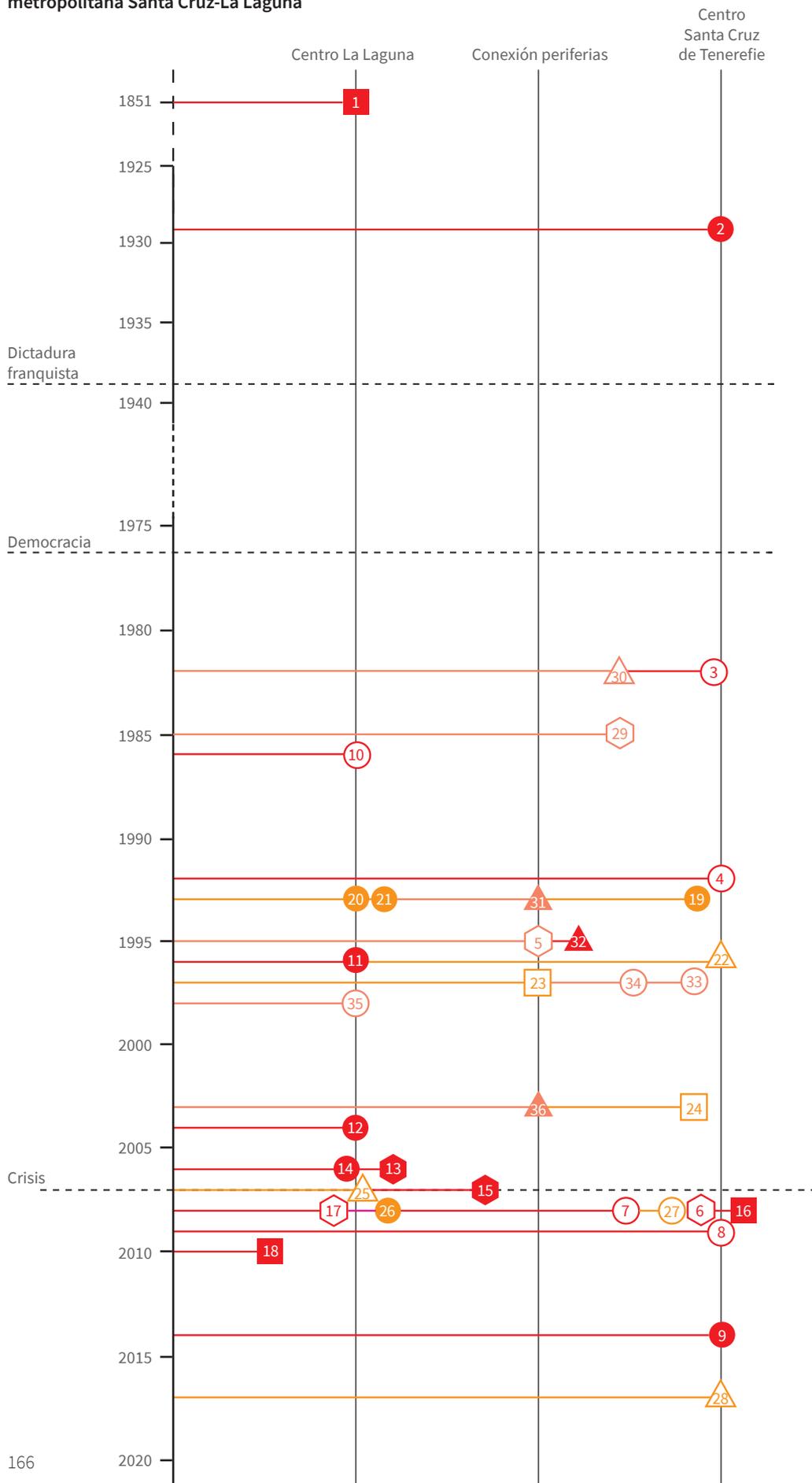
En lo tocante a los espacios culturales, esta crisis de modelo se hace especialmente palpable y queda reflejada en el despliegue de la red de espacios de titularidad pública en los últimos años: muy escaso, con incorporaciones de espacios de pequeña envergadura, en algunos casos meramente testimoniales (Centro de Interpretación de la I y II Exposición Internacional de Esculturas, 2014) y en otros, preocupados por generar nuevas aproximaciones desde perspectivas poco trabajadas como la creatividad y la innovación (la incubadora creativa de Tenerife Coworking, 2017).

A día de hoy, la aglomeración urbana dibuja un mapa que se presta a ser entendido de forma esquemática: dos centros enlazados por carreteras, autopistas y por la línea de tranvía que desde 2007 permite hacer el trayecto de uno a otro en apenas media hora. Pero si prestamos atención al espacio intermedio de este esquema básico, veremos que nos encontramos ante una gran ciudad que cobija, no solo dos ciudades, sino una gran cantidad de realidades urbanas muy diversas, desequilibradas y fragmentadas. La voluntad de este apartado al repasar el modo en que se ha configurado el área metropolitana de Tenerife ha sido poner de relieve esa cantidad de situaciones producidas y sus porqués históricos. Hecha esta primera aproximación, en el siguiente apartado procederemos a caracterizar esas realidades desde una perspectiva social y atendiendo a su tiempo presente.

Tabla 4.2. Síntesis de las fases de transformación urbana del área metropolitana Santa Cruz-La Laguna

<b>Etapa I. Siglo XVI</b>					
<b>Contexto socioecon.</b>	<b>Modelo de ciudad</b>	<b>Espacio público</b>	<b>Espacios culturales</b>	<b>Sector urbano</b>	<b>Ele. representativos</b>
Colonización y fundación de la ciudad europea.	La Laguna: orden velado por la autoridad política y la religión. Santa Cruz de Tenerife: fortificación militar sin carácter urbano.	Plazas como espacios de representatividad de los poderes imperantes. Calles espacios de orden impuesto.	Inaccesibles al pueblo, que genera los suyos propios furtivamente. Iglesias, lugares de creencia y solemnidad.	Ciudad colonial de La Laguna. Primeras trazas del barrio de La Concepción.	Plazas del Adelantado, los Remedios y la Concepción. Catedral, Iglesia de la Concepción, Ayuntamiento.
<b>Etapa II. Siglos XVIII - XIX</b>					
<b>Contexto socioecon.</b>	<b>Modelo de ciudad</b>	<b>Espacio público</b>	<b>Espacios culturales</b>	<b>Sector urbano</b>	<b>Ele. representativos</b>
Emergencia de la burguesía ilustrada.	Santa Cruz de Tenerife, nueva capital de Canarias. Ennoblecimiento urbano e idea del decoro.	Lugares de estancia y disfrute. Parques y jardines, naturaleza controlada en la ciudad.	Espacios de encuentro de la clase ilustrada (ateneos), de entretenimiento (teatros), de conservación de los saberes (archivos) y de aprendizaje (academias).	Zona centro de Santa Cruz de Tenerife.	Plazas de la Candelaria y del Príncipe, Teatro Guimerá, Ateneo de La Laguna. Rambla de Santa Cruz, Parque García Sanabria.
<b>Etapa III. 30-80</b>					
<b>Contexto socioecon.</b>	<b>Modelo de ciudad</b>	<b>Espacio público</b>	<b>Espacios culturales</b>	<b>Sector urbano</b>	<b>Ele. representativos</b>
Industrialización y desarrollismo.	Crecimiento desorganizado en momentos de carestía. Ensanche residencial en periodo de crecimiento.	Calle convertida en elemento de servicio (subordinada al tráfico a motor). Espacios verdes por reparto territorial (déficits y falta de continuidad).	Museos propios del proyecto de nación española en zonas centrales. Dotaciones escasas en nuevos barrios residenciales. Nuevos espacios de comercialización de iniciativa privada.	Ensanche de Santa Cruz de Tenerife.	Refinería, Parque de La Granja, Biblioteca Pública del Estado.
<b>Etapa IV. 90- Crisis</b>					
<b>Contexto socioecon.</b>	<b>Modelo de ciudad</b>	<b>Espacio público</b>	<b>Espacios culturales</b>	<b>Sector urbano</b>	<b>Ele. representativos</b>
Globalización y crecimiento económico.	<i>City-marketing</i> y competición. Planificación estratégica. Proyectos urbanos, grandes transformaciones y resignificación.	Supeditado al proyecto arquitectónico. Pérdida de calidad en un proceso de urbanización rápida en manos de la promoción privada.	Proyectos espectaculares para generar nuevos relatos (acaparan recursos). Espacios secundarios cubren carencias previas. Aparecen los espacios de formación artística.	Cabo-Llanos, frente marítimo y centro histórico. Centro histórico de La Laguna y Campus de Guajara ULL.	Auditorio de Tenerife Adán Martín, TEA, Recinto Ferial, El Tanque, El Palmetum, Parque Marítimo César Manrique.
<b>Etapa V. Actualidad</b>					
<b>Contexto socioecon.</b>	<b>Modelo de ciudad</b>	<b>Espacio público</b>	<b>Espacios culturales</b>	<b>Sector urbano</b>	<b>Ele. representativos</b>
Escenario poscrisis.	Parálisis de los grandes proyectos. Incertidumbres y nuevos desafíos urbanos.	Reivindicado como espacio medular de la vida en común.	Pequeña escala. Inercias previas. Débiles tanteos. Cambios socioculturales y modelos emergentes.	Aglomeración urbana, interrelaciones y situaciones fragmentadas.	DAT.

**Figura 4.5. Línea de tiempo y distribución territorial de los espacios culturales de titularidad pública en el área metropolitana Santa Cruz-La Laguna**



**A. Titularidad municipal\_SCT**

1. Teatro Guimerá (1851)
2. Museo Municipal de Bellas Artes (1929)
3. Sala Los Lavaderos (1982)
4. Centro de Arte La Recova (1992)
5. Biblioteca Pública Municipal Federico García Lorca (1995)
6. Biblioteca TEA (2008)
7. Talleres Culturales (2008)
8. Sala de Exposiciones del parque García Sanabria (2008)
9. Centro de Interpretación de la I y II Exposición Internacional de Esculturas (2014)

**C. Cabildo de Tenerife**

19. Museo de la Naturaleza y el Hombre (1993)
20. Casa Lercaro (Museo de Historia y Antropología de Tenerife) (1993)
21. Museo de la Ciencia y el Cosmos (1993)
22. Recinto Ferial de Tenerife (1996)
23. Sede de la Orquesta Sinfónica de Tenerife (1997)
24. Auditorio de Tenerife Adán Martín (2003)
25. CEDOCAM (2007)
26. Centro de Interpretación Castillo de San Cristóbal (2008)
27. TEA (2008)
28. Tenerife Co-working (2017)

**B. Tittularidad municipal\_La Laguna**

10. Ermita de San Miguel Arcángel (1986)
11. Casa de los Capitanes Generales (1996)
12. Convento de Santo Domingo Guzmán (2004)
13. El Polvorín de Taco (2006)
14. Casa Museo Los Sabandeños (2006)
15. Centro Multifuncional El Tranvía (2007)
16. Teatro Leal (2008)
17. Biblioteca Pública Adrián Alemán de Armas (2008)
18. Teatro Unión Tejina (2010)

**D. Gobierno de Canarias**

29. Biblioteca Pública del Estado (1977)
30. Filmoteca Canaria (1982)
31. Conservatorio Superior de Música de Canarias - Conservatorio Profesional de Música de Santa Cruz de Tenerife (1993)
32. EASD Fernando Estévez (1995)
33. Espacio Cultural El Tanque (1997)
34. Sala de Arte Contemporáneo (1997)
35. Sala de Arte Instituto de Canarias Cabrera Pinto (1998)
36. Escuela de Actores de Canarias (2003)



Museos



Teatros



Centros cívicos



Formación



Centros de arte



Vinculados a la música



Bibliotecas



Mixto



Ayuntamiento



Cabildo de Tenerife



Gobierno de Canarias

### 4.3.3. REALIDADES URBANAS DEL ÁREA METROPOLITANA SANTA CRUZ DE TENERIFE-SAN CRISTÓBAL DE LA LAGUNA

Aunque el Proyecto DAT, tal y como lo concebimos, aspira a posicionarse en el marco archipelágico y en el internacional, entendemos que las escalas sobre las que mayor impacto generará y con las que de manera más estrecha se imbricará serán primero la del área metropolitana y después la del entorno urbano próximo.

Comenzamos fijando la atención en la escala metropolitana por dos motivos. Por un lado, entendemos que el Proyecto DAT tendrá una clara naturaleza urbana, más que territorial. Los usos culturales necesitan de cierto *ambiente tractor* para germinar. En ese sentido, la ciudad construida, como espacio denso de personas, relaciones e ideas, será el medio preferencial del que nutrirse y al que nutrir. Esta idea no puede desembocar en una imagen idealizada de lo urbano. En el apartado anterior hemos visto cómo, a lo largo del tiempo, se generó una aglomeración hecha de realidades diversas, fragmentada e incluso desequilibrada, cruzada por las relaciones de convergencia y simultánea disparidad entre Santa Cruz de Tenerife y San Cristóbal de La Laguna. Este sería el primer argumento que justificaría la necesidad de un estudio más próximo —atento a las particularidades del entorno metropolitano y a sus porqués— a sus espacios de oportunidad pero también a los de debilidad. Bajo este enfoque, a continuación haremos una aproximación al perfil sociodemográfico de los distintos sectores que componen el área metropolitana, además de a la cantidad y el tipo de recursos culturales —entendidos de manera amplia— del que disponen.

El segundo motivo por el que nos parece necesario plantear una reflexión en clave metropolitana tiene que ver con la estrategia del proyecto que se plantea: la *distritualización*. El principal argumento en favor de la concentración de usos culturales es que la proximidad juega en valor de la fertilización cruzada de las dinámicas de creatividad y de innovación actuando así de elemento potenciador. Pero, por otro lado, la concentración de recursos en un lugar específico es un asunto discutible desde el punto de vista de la redistribución y el equilibrio territorial. Creemos que sería un error caer en la mentalidad acrítica en la que se apoyaron los grandes proyectos urbanos de la época de bonanza económica, que anunciaban que por su simple potencia lograrían *irradiar* impactos positivos sobre el conjunto de la ciudad. A la luz de la experiencia, sabemos que esa mentalidad terminó dando pie a proyectos ensimismados y con un enorme coste de oportunidad, que en no pocas ocasiones reforzaron el desequilibrio y la fragmentación del territorio más que resolverlos. Es por esto que concebimos la estrategia de clusterización del Proyecto DAT desde parámetros de reparto territorial y de accesibilidad.

Sobre la base de lo anterior, pasamos a definir cada una de las situaciones que componen el entorno metropolitano. Hemos organizado estas realidades en ocho sectores:

- Sector 1. Centro histórico de Santa Cruz.
- Sector 2. Cabo-Llanos.
- Sector 3. Ensanche de Santa Cruz.
- Sector 4. Periferia obrera de Santa Cruz.
- Sector 5. Crecimiento de aglomeración urbana.
- Sector 6. Ensanche de La Laguna.
- Sector 7. Centro histórico de La Laguna.
- Sector 8. Expansión urbana de La Laguna.

La delimitación que proponemos trata de identificar realidades urbanas y por eso no se ciñe a las divisiones administrativas (siempre algo artificiales, como también comprobamos en el caso de Las Palmas de Gran Canaria). Como hemos indicado, centramos la mirada en el espacio urbano medianamente estructurado y compacto, de acuerdo a lo cual nuestro ámbito de estudio queda definido por factores de continuidad y densidad. Emplear un criterio de este tipo resulta especialmente delicado en el caso de un territorio como el que componen Santa Cruz de Tenerife y San Cristóbal de La Laguna, pues su desarrollo urbano ha sido aún más complejo de lo que expresamos en el apartado anterior y —como ocurre de manera extensible en todo el Archipiélago— ha producido

grandes sectores de baja densidad y/o fragmentados, donde reside un importante porcentaje de la población censada y que en absoluto vive de espaldas a la dinámica metropolitana. La delimitación que establecemos podría pues resultar discutible, pero creemos que plantea un marco de estudio, como poco, coherente. No obstante, advertimos de la necesidad de ser conscientes de las cosas que se quedan fuera de él.

Además de a su delimitación, en el análisis de cada uno de los sectores nos referiremos a sus usos y funciones; a sus singularidades desde la perspectiva del desarrollo urbano; al perfil sociodemográfico de sus habitantes; a las condiciones de accesibilidad y conectividad, y a los recursos culturales con el que cuenta.

Figura 4.6. Mapa de sectores

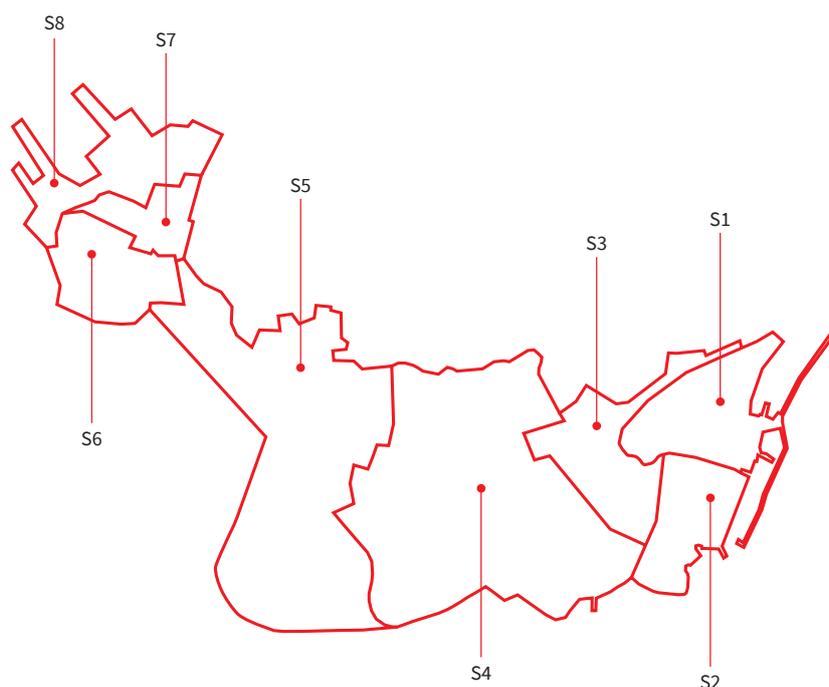


Tabla 4.3. Indicadores de distribución de la población por sectores

Sector	Población (personas)	Superficie (km <sup>2</sup> )	Densidad (pers./km <sup>2</sup> )	% sobre pob. estudiada
S1. Centro SCT	29.025	1,46	19.880	14,3
S2. Cabo-Llanos	8.240	1,51	5.456	4,0
S3. Ensanche SCT	28.900	2,44	11.844	14,2
S4. Periferia obrera	79.025	5,57	14.187	38,8
S5. Aglomeración	42.805	6,13	6.982	21,0
S6. Ensanche de LL	11.755	0,97	12.118	5,8
S7. Centro LL	7.400	0,65	11.384	3,6
S8. Expansión LL	13.805	10,65	1.296	6,8

Tabla 4.4. Indicadores socioeconómicos básicos de los sectores

Sector	Edad media	% Pob. extranjera	% Estudios 3.º grado	% Ocupación elemental	Precio vivienda (€/m <sup>2</sup> )
S1. Centro SCT	44,41	8,56	33,33	4,38	2.270
S2. Cabo-Llanos	40,49	9,04	35,07	3,22	2.850
S3. Ensanche SCT	43,54	8,77	31,59	3,70	1.670
S4. Periferia obrera	43,26	5,95	11,21	7,71	1.140
S5. Aglomeración	38,52	6,73	11,65	8,27	1.004
S6. Ensanche de LL	40,42	2,81	30,71	6,59	1.400
S7. Centro LL	42,71	4,93	38,78	3,38	1.929
S8. Expansión LL	38,19	3,55	26,19	3,38	1.300

## Sector 1. Centro histórico de Santa Cruz de Tenerife

### Delimitación

Este primer sector tiene una delimitación bastante clara, ceñida al núcleo fundacional de la ciudad de Santa Cruz de Tenerife y a la ampliación urbana del periodo ilustrado. Quedaría pues enmarcada entre el barranco de Santos, el frente marítimo y la rambla de Santa Cruz; e incluiría los barrios de El Toscal, Los Hoteles, Duggi, la zona centro y zona Rambla.

### Usos y funciones

En una primera mirada general, el centro de Santa Cruz de Tenerife combina distintas funciones en buena proporción: cuenta con servicios de escala ciudad y también de proximidad, una red comercial articulada, espacios de atracción turística, lugares de ocio y espacios públicos con sentido de continuidad y aceptable calidad. Aunque pueda existir cierta tendencia a olvidarlo, el centro de Santa Cruz de Tenerife es también una zona de marcado carácter residencial: incluye a un 14,3% de la población de nuestra área de estudio y muestra una densidad muy por encima del resto de sectores.

Dicho lo anterior, el centro histórico dista de ser una realidad homogénea. Existen claras diferencias entre —por citar algunos de los ejemplos más característicos— La Concepción (ligeramente patrimonializada y algo saturada de locales de ocio nocturno, si bien también aloja iniciativas interesantes como los locales cedidos a las agrupaciones del carnaval), el espacio entre las plazas de Weyler y Príncipe (donde el comercio contribuye a generar mayor nivel de actividad) o El Toscal (barrio de carácter más popular, con un fuerte sentimiento de pertenencia, ligeramente despoblado y, por esas circunstancias, espacio que despierta intereses encontrados). El sector acusa pues cierta segregación que genera tensiones en el equilibrio aparente del conjunto.

### Singularidades del desarrollo urbano

La situación actual del centro histórico de Santa Cruz está particularmente marcada por el proyecto URBAN implementado entre 1994 y 1999. Aquel programa de financiación europea se dirigía a impulsar la regeneración de entornos urbanos degradados de manera transversal, aspirando a generar impactos sociales, económicos y medioambientales. A pesar de que la valoración general del programa URBAN en el marco de las políticas urbanas es positiva, desde la supervisión de los proyectos se reconocieron dos problemas: por un lado, hubo cierta dificultad para ir más allá de la simple intervención física y, por otro, el marco del programa hizo que la atención se concentrara en la escala de proyecto, sin atender a los efectos que este podría producir sobre el conjunto de la ciudad.

En la capital tinerfeña se decidió concentrar el proyecto URBAN en el centro histórico, que por aquella época se encontraba ligeramente degradado. La atención a las zonas históricas estaba entonces influenciada por una mayor sensibilidad por la conservación del patrimonio y por el interés que suscitaba la expansión de un nuevo turismo de tipo urbano. Empleando una estrategia similar a la de tantos otros lugares en España, con el URBAN de Santa Cruz de Tenerife se llevaron a cabo las primeras peatonalizaciones, se eliminaron barreras arquitectónicas, se adecentaron fachadas, se mejoró la iluminación, se reforzó la limpieza y se quiso dar impulso a la actividad comercial (en la memoria del proyecto se hablaba de generar un «centro comercial abierto»). El proyecto urbano partía de la zona más activa y pretendía incorporar a esta el barrio de El Toscal, reforzando la calle San Francisco como eje comercial. Esto último no se logró del todo. Además, entre las inversiones planificadas no se ejecutaron aquellas de carácter social y cultural, como fueron los casos de la Casa de Oficios, el Museo del Carnaval y un centro de acogida.

En definitiva, desde la política urbana reciente, el centro histórico ha sido principalmente entendido como un espacio de actividad económica y de representatividad, actitud que lleva asociada riesgos habituales de especialización y simplificación urbana, como son la turistificación y la patrimonialización. La puesta en valor de la ciudad tradicional durante la segunda mitad de los años 90 juega además un papel complementario a la creación de una segunda centralidad urbana en la década siguiente, asunto en el que profundizaremos al pasar al Sector 2.

### Perfil sociodemográfico

El primer elemento que debemos resaltar del Sector 1 es que concentra a una cantidad de población muy elevada (29.025 personas) y muestra la mayor densidad residencial de todo el área metropolitana (19.880 hab./km<sup>2</sup> sobre un promedio de 10.393 hab./km<sup>2</sup>). Destacan ligeramente también los indicadores relacionados con el nivel de estudios, de formación y de renta, que en todos los casos apuntan valores a la cabeza del conjunto de los sectores. También la edad media es la más alta del área metropolitana (44,41 años). Aunque antes hemos señalado que el centro reúne situaciones heterogéneas, a grandes rasgos se dibuja un conjunto social bastante estable y de clase media-alta. Como hemos dicho, el estudio social debería atender a diferencias localizadas desde la escala de proximidad.

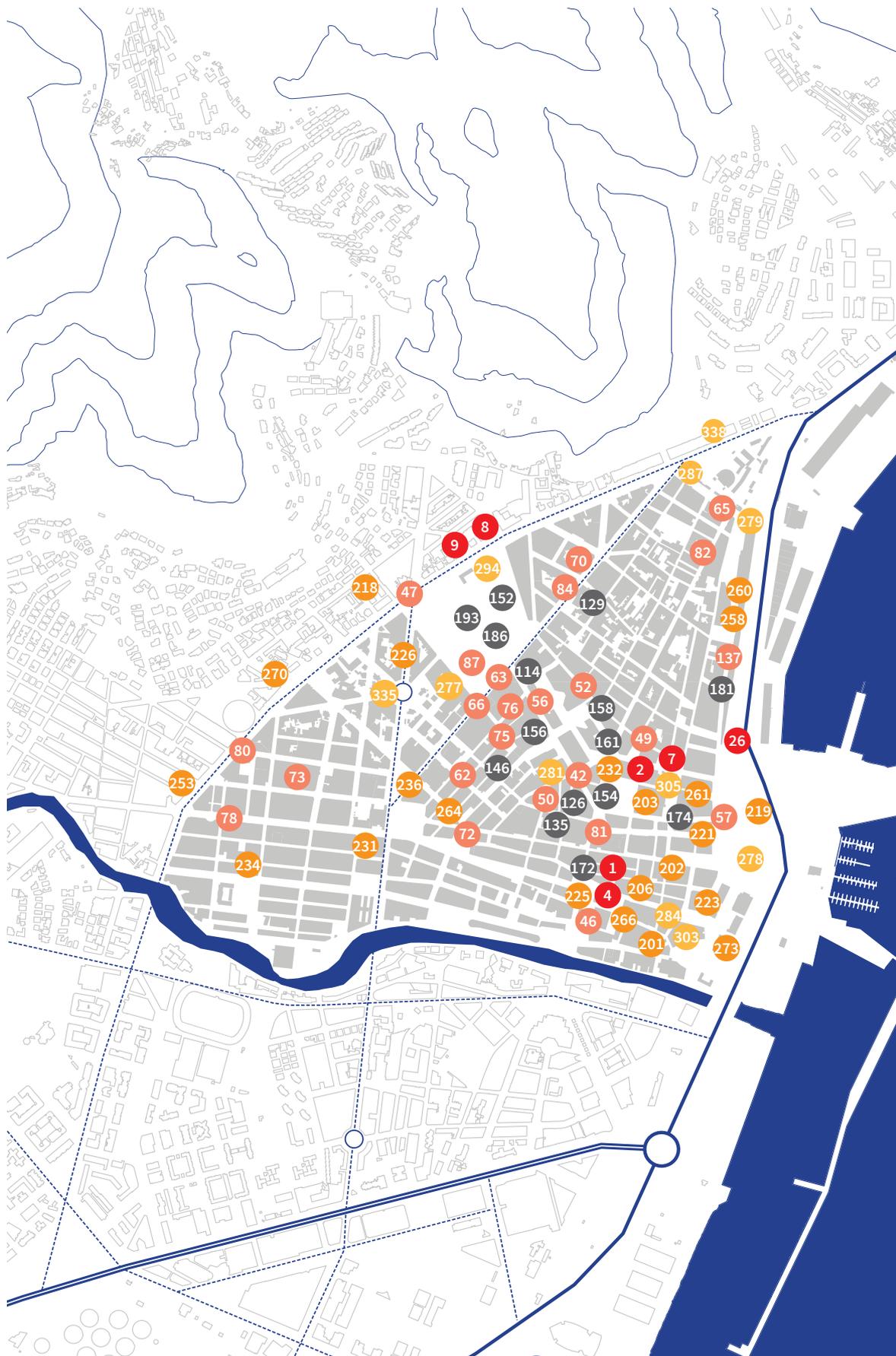
### Accesibilidad

La trama urbana del centro de Santa Cruz es densa y compacta. El sistema de espacio público tiene unas condiciones aceptables de continuidad y calidad, cosa que permite una buena movilidad a pie. El tranvía y varias líneas de guagua resuelven una importante cantidad de movimientos del centro hacia otros sectores, si bien la conectividad con el resto del área metropolitana depende en gran medida del vehículo privado. El sistema de movilidad del área metropolitana acusa de una marcada linealidad que se apoya en los centros de las dos ciudades que componen la aglomeración. Los sectores que no son atravesados por la línea que conecta ambos centros quedan en mayor o menor grado marginados.

### Recursos culturales

Este sector concentra el mayor número de recursos culturales de toda el área metropolitana, y estos abarcan todas nuestras categorías principales de análisis y son además muy diversos (también cubren todas las subcategorías del catálogo de recursos culturales, tal y como quedan descritas en el apartado 4.3.4). Así pues, para Santa Cruz de Tenerife, e incluso para el área metropolitana, el área histórica en su conjunto, como espacio central de referencia, es un elemento de fuerte representatividad simbólica. En particular, se concentra aquí el grueso de la acción cultural, tanto de los actores públicos como de los privados. Varios de los espacios culturales de titularidad pública más importantes del área metropolitana se encuentran en este sector, predominando los contenidos expositivos relacionados con las artes canónicas, el pensamiento científico y lo patrimonial (Museo de Bellas Artes o Museo de la Naturaleza y el Hombre). En cuanto a la iniciativa privada, el centro histórico (junto al de La Laguna) concentra la práctica totalidad de los recursos culturales y congrega elementos de muy diferente tipo: desde instituciones de envergadura y reconocimiento social, hasta pequeños bares que participan en el ámbito de la cultura, pasando por galerías expositivas, espacios de trabajo compartido y varias iniciativas más difíciles de encuadrar a caballo entre la acción cultural y la de carácter cívico (Equipo Para y Solar Acción Cultural).

Figura 4.7. Mapeado de recursos culturales del Sector 1



### ● Espacios culturales públicos

- 001. Teatro Guimerá
- 002. Museo Municipal de Bellas Artes
- 004. Centro de Arte La Recova
- 007. Talleres Culturales
- 008. Sala de Exposiciones del parque García Sanabria
- 009. Centro de Interpretación de la I y II Exposición Internacional de Esculturas
- 026. Centro de Interpretación Castillo de San Cristóbal

### ● Otros espacios culturales

- 042. Sala de exposiciones del Parlamento de Canarias
- 046. Ateneo Miraflores
- 047. Biblioteca de la Alianza Francesa de Santa Cruz de Tenerife
- 049. Círculo de Amistad XII de Enero
- 050. Círculo de Bellas Artes
- 052. Espacio Cultural CajaCanarias Santa Cruz de Tenerife
- 056. Real Academia Canaria BB. AA. de S. Miguel Arcángel
- 057. Real Casino de Tenerife
- 062. Sala de la Mutua de Accidentes de Canarias
- 063. Arte Galería
- 065. Bibli, Arte e Interiorismo
- 066. Espacio Abierto galería de arte
- 070. Galería de Arte Mácula
- 072. Galería La Guayaba
- 073. Galería Leyendecker
- 075. Sala de arte El Escondite
- 076. Agencia de Tránsitos Culturales
- 078. CSO Taucho
- 080. El Libro en Blanco
- 081. El Patio del Arte
- 082. Espacio 105
- 084. Musiclic
- 087. Teatro Victoria
- 137. Asociación Cultural Equipo PARA

### ● Actores e iniciativas

- 114. Factoría de Innovación
- 126. Fundación Pedro García Cabrera
- 129. Asociación Canaria de Espacios Colaborativos
- 135. Clúster Audiovisual de Canarias
- 146. Solar Acción Cultural
- 152. Feria del Libro de Santa Cruz
- 154. Festival Actúa
- 156. Festival de Danza Canarios Dentro y Fuera
- 158. Festival de Música Contemporánea de Tenerife
- 161. Festival Internacional de Clownbaret
- 172. Bienal de Artes Plásticas de Santa Cruz
- 174. Ciudades de la Moda, del Arte y del Diseño
- 181. Encuentros sobre Cuerpos y Performatividad
- 186. LuchaLibro
- 193. Tenerife Design Week

### ● Espacio público

- 201. C. Antonio Dominguez Alfonso
- 202. C. Candelaria
- 203. C. de Bethencourt Alfonso
- 206. C. La Noria
- 218. Rambla de Santa Cruz
- 219. Plza. de España
- 221. Plza. de la Candelaria
- 223. Plza. de la Iglesia
- 225. Plza. de la Recova
- 226. Plza. de los Patos
- 231. Plza. del Hospital Militar
- 232. Plza. del Príncipe
- 234. Plza. Duggi
- 236. Plza. Weyler
- 253. Cine Víctor
- 258. El Hombre Bala
- 260. Lone Star
- 261. Rayuela Café Teatro
- 264. Librería La Isla
- 266. Espacio municipales C. La Noria cedidos a organizaciones del Carnaval
- 270. Carnaval de Santa Cruz de Tenerife
- 273. Romería de la Virgen del Buen Viaje y San Telmo

### ● Hitos de relevancia simbólica

- 277. Ayuntamiento de Santa Cruz de Tenerife
- 278. Cabildo Insular de Tenerife
- 279. Edificio de Usos Múltiples del Gobierno de Canarias
- 281. Parlamento de Canarias
- 284. Antiguo Santa Cruz
- 287. Casa Pisaca
- 294. Obras de la I y la II Exposición Internacional de Esculturas
- 303. Iglesia de Nuestra Señora de La Concepción
- 305. Iglesia Parroquial de San Francisco
- 335. Edificio Villasegura
- 338. Museo Histórico Militar de Canarias

## Sector 2. Cabo-Llanos

### Delimitación

El segundo sector incluye los barrios de El Cabo, Los Llanos, Cuatro Torres y San Sebastián Y queda delimitado entre el margen sur del barranco de Santos, el frente marítimo, la refinería y la avenida de la Salle.

### Usos y funciones

Cabo-Llanos es una centralidad urbana de nueva creación, complementaria al casco histórico, como extensión física y por las funciones que desempeña. Con una extensión muy similar a la del sector anterior (1,5 km<sup>2</sup>), la población que allí reside (8.240 personas) es prácticamente una cuarta parte del centro antiguo. Esto es así porque el espacio se proyectó a modo de polo administrativo-empresarial, siendo habituales las referencias que lo señalan como la *City* de Santa Cruz de Tenerife (en referencia al conocido distrito londinense). Las oficinas ocupan una parte importante de los edificios existentes, mientras que las viviendas que las acompañan están dirigidas a gentes de alto poder adquisitivo (el precio del m<sup>2</sup> es, con diferencia, el mayor de todo el ámbito de nuestro estudio y se sitúa un 68% por encima del coste medio). También influye en la baja densidad residencial el hecho de que el sector no se halle plenamente desarrollado. La crisis provocó el parón de la actividad urbanística, el cual dejó grandes parcelas que todavía hoy permanecen a la espera de edificación.

Todo el sector es fruto de una radical transformación que produjo un paisaje completamente nuevo, hecho de pura contemporaneidad y ausente de referencias a cualquier tiempo previo. Solo el enorme depósito de gasolina que hoy acoge al Espacio Cultural El Tanque (cuya conservación hubo de atravesar un difícil proceso en el que intervino incluso la movilización cívica Salvar El Tanque) queda como testimonio del pasado industrial y obrero de la zona. Aunque en Cabo-Llanos se congregan una gran cantidad de elementos simbólicos de importancia (creados en el marco de la gran transformación urbana), paradójicamente, el sector muestra un ambiente ligeramente genérico y se ve afectado de una sensación de despersonalización.

### Singularidades del desarrollo urbano

La ampliación de la ciudad hacia la zona de Cabo-Llanos se comenzó a perfilar en 1984, pero implicaba el desmantelamiento de una parte importante de la refinería, cosa que provocó un contencioso que retrasó el arranque del proyecto. Cuando la situación se solucionó y el plan empezó a rearmarse, ya empezaba a extenderse la inclinación por los grandes proyectos urbanos. A mediados de los años 90, el desarrollo urbanístico de Cabo-Llanos empezó a vincularse con otra actuación de gran peso y voluntad estratégica: la regeneración del frente marítimo.

En ambos casos, el desarrollo urbano se confió a la creación de grandes equipamientos que catalizarían el desarrollo urbano a su alrededor. Esa planificación a gran escala, cuya atención se fijaba en la edificación, generó espacios urbanos desarticulados y poco atentos a la proximidad. Esto es especialmente palpable en el caso del frente marítimo, formado por una secuencia de actuaciones un tanto desorganizada y con un notable déficit de accesibilidad peatonal (la titularidad de los terrenos y la difícil integración urbana de la prolongación de la autovía TF-4 eran importantes dificultades añadidas al proyecto integral).

En el año 2003, el afamado estudio de arquitectura FOA elaboró el Plan Director Cabo-Llanos, por el que se planteó la articulación completa del sector trabajando particularmente el espacio existente entre las edificaciones. El plan, también concebido desde la gran escala y desde la actuación exclusivamente urbanística, también se vio encallado con la llegada de la crisis.

### Perfil sociodemográfico

En cuanto al volumen de población, este sector es el de menor peso de nuestra área de estudio (8.240 habitantes, un 4% del total contemplado). Muy cerca de los otros sectores centrales, se sitúa a la cabeza en porcentaje de población con estudios de tercer grado (35,07%, solo por detrás del centro histórico de La Laguna) y en último lugar en personas ocupando puestos de trabajo que exigen una formación elemental (3,22%). La edad media está cuatro años por debajo de la del centro histórico,

diferencia no muy notable, pero que podría ser expresión de una población, también de clase alta y formada, pero de formación más reciente, con mayor presencia de familias jóvenes. Es importante destacar que dentro del Sector 2, se incluye el entorno meridional del Mercado de Nuestra Señora de África, que se construye en un periodo previo a la transformación urbana, actúa a modo de transición entre el centro histórico y la nueva centralidad, y tiene rasgos más propios de ensanche de clase media (nos aproximaremos a esa realidad en el Sector 3). Los indicadores que estamos empleando funcionan a un nivel general y no pretenden fijar información detallada, pero este último apunte sirve para señalar que hay zonas dentro del sector donde las cifras que estamos apuntando alcanzarán valores más destacados.

### Accesibilidad

La zona de Cabo-Llanos está relativamente bien relacionada con el centro histórico. A pesar de que la trama urbana varía por completo y las calles que establecen continuidad son pocas, no podemos hablar de una falta de conectividad entre un sector y el otro, más bien todo lo contrario. El eje que va desde la plaza del Príncipe al Mercado Municipal (calle de Valentín Sanz y puente de Serrador) salva el barranco de Santos y genera una buena conexión peatonal entre los dos sectores. Con toda intención, el edificio TEA se emplaza justo en esa intersección y actúa como pieza bisagra, como conexión física y simbólica entre el centro antiguo y el nuevo.

El espacio público sufre un importante cambio al cruzar la avenida Tres de Mayo, gana escala, se incrementa la presencia del coche y adquiere un tratamiento más metódico. El tipo de edificación que lo flanquea (entradas a garajes, viviendas situadas a mayor altura de la calle, bajos comerciales que no generan actividad durante buena parte del día) tampoco contribuye a generar sentido de urbanidad. Como resultado, y a vista de viandante, Cabo-Llanos empieza a ser un espacio menos cómodo y legible a medida que se camina hacia el sur.

La movilidad a motor tiene un protagonismo claro en el conjunto de la zona. Por un lado, las avenidas Tres de Mayo y Constitución son prolongaciones de los principales viales de acceso sur a la ciudad. Las líneas de transporte público también conectan adecuadamente con el sistema general de movilidad y encontramos el Intercambiador, nodo que organiza una parte importante de los desplazamientos desde fuera del área metropolitana. Esas infraestructuras de movilidad de gran escala, que facilitan acceso rápido a las principales autopistas y, a través de ellas, al aeropuerto de Los Rodeos, juegan un papel clave en el planteamiento del proyecto de transformación urbana que se imagina como espacio de conexión de flujos más allá de lo local.

### Recursos culturales

Como hemos apuntado, el proyecto de transformación de Cabo-Llanos se apoyó en la creación de un amplio repertorio de elementos de relevancia simbólica de los usos empresariales y administrativos, que se acompañaron de varios espacios culturales de nueva construcción y gran escala. Los últimos sirvieron para renovar la imagen urbana de Santa Cruz y para incorporar nuevos argumentos en el *storytelling* de la ciudad. Pero mientras que los espacios culturales de titularidad pública (no así los privados) y los hitos de representatividad del Sector 2 igualan aproximadamente en número a los del Sector 1 (y los superan en cuanto a envergadura), en materia de espacio público, Cabo-Llanos se sitúa muy por debajo de los demás sectores céntricos. Desde nuestra óptica de análisis, esto resulta una importante carencia, pues estamos viendo que los ecosistemas culturales se componen de elementos de diferente tipo pero interconectados y que funcionan mejor cuando se actúa en conjunto.

Llegados aquí, y antes de continuar con el análisis del resto de sectores, es interesante señalar que el centro histórico de Santa Cruz y Cabo-Llanos concentra más de la tercera parte del catálogo de recursos culturales que hemos compuesto y que presentamos en el apartado 4.3.4.

Figura 4.8. Mapeado de recursos culturales del Sector 2



● **Espacios culturales públicos**

006. Biblioteca TEA  
 019. Museo de la Naturaleza y el Hombre  
 022. Recinto Ferial de Tenerife  
 024. Auditorio de Tenerife Adán Martín  
 027. TEA  
 033. Espacio Cultural El Tanque

● **Otros espacios culturales**

043. Ámbito Cultural de El Corte Inglés

● **Actores e iniciativas**

111. Coro Juvenil Auditorio de Tenerife  
 113. Danza en Comunidad  
 115. INTech Tenerife  
 117. Lava Compañía de Danza  
 119. Orquesta Barroca de Tenerife  
 120. Quantum Ensemble  
 121. Tenerife Danza-Sección Pedagógica  
 157. Festival de las Artes del Movimiento de Tenerife  
 162. Festival Internacional de Música de Canarias  
 166. Fimucité  
 167. Keroxén  
 170. Tenerife Noir  
 171. Tenerife Shorts  
 173. Canarias Surf Film Festival  
 178. DocuRock  
 180. Encuentros con el Cine  
 182. Espacio Enter  
 183. Festival Índice  
 184. Fotonoviembre  
 185. Los Encuentros Denkbilder  
 187. Mercado de las Artes Performativas del Atlántico Sur  
 189. NUMAcircuit

● **Espacio público**

205. C. José Manuel de Guimerá  
 220. Plza. de Europa  
 228. Plza. de San Telmo  
 237. Palmetum de Santa Cruz de Tenerife  
 252. Cine TEA  
 276. Virgen de la Regla

● **Hitos de relevancia simbólica**

280. Palacio de Justicia  
 282. Presidencia del Gobierno  
 291. Castillo de San Juan Bautista  
 292. Cementerio de San Rafael y San Roque  
 299. Ermita de Nuestra Señora de Regla  
 301. Ermita de San Telmo  
 313. Centro Comercial Nivaria Center  
 314. El Corte Inglés  
 317. Mercado de Nuestra Señora de África  
 323. Intercambiador Santa Cruz de Tenerife  
 339. Parque Marítimo César Manrique  
 341. Refinería de Santa Cruz de Tenerife  
 342. Torres de Santa Cruz

### Sector 3. Ensanche de Santa Cruz

#### Delimitación

A medida que nos alejamos del centro urbano, resulta más difícil trazar fronteras entre sectores. Para delimitar este tercer sector, tomamos como referencia varias vías de importancia de la estructura general de la ciudad: las avenidas de Benito Pérez Armas, de Venezuela, de la Asunción y la rambla de Santa Cruz. La falda sudoeste del macizo de Anaga cerraría la delimitación. Quedarían así englobados los barrios de La Salle, Chapatal, Buenavista, La Salud Baja y Perú; además de la parte de la Ciudad Alta hacia el norte de La Rambla (Urbanización Anaga, Los Lavaderos, Las Mimosas, Salamanca, Las Acacias, Uruguay).

#### Usos y funciones

Nos encontramos ahora con un sector principalmente residencial, aunque también complementado por una serie de dotaciones y servicios distribuidos en función de criterios de equilibrio territorial. Vuelve a ser necesario indicar que el sector se compone de situaciones distintas, pero su conjunto forma una amplia corona alrededor del centro de Santa Cruz; una corona que adquiere sentido particular por esa relación «espacio de representatividad y de producción/espacio residencial y de cotidianidad» que introdujo el PGOU de 1957 al distinguir entre «la ciudad» y «el ensanche».

#### Singularidades del desarrollo urbano

A mediados del siglo XX, cuando empieza a superarse la crisis de la posguerra, la planificación urbana (que por aquel entonces se redactaba desde Madrid y solía trabajar a escala regional) plantea un esquema que refuerza la centralidad de la zona histórica y establece una expansión urbana ordenada, preocupada porque el crecimiento genere estructura y por garantizar un equilibrio pensado de manera sistémica (entonces solía ser habitual imaginar la ciudad como una *gran máquina*).

En la práctica el desarrollo del ensanche se topó con obstáculos relacionados con las singularidades del territorio (topografía, accidentes geográficos, propiedad de los suelos rurales, asentamientos preexistentes...) y con las dificultades de gestión y los enormes retrasos con los que siempre se encuentra la planificación urbanística (cambios en las tipologías de edificación, dificultades para consolidar la red de equipamientos, momentos en los que la atención se concentra en ciertas zonas dejando de lado a otras...). Como resultado, encontramos un sector con cierto sentido de conjunto garantizado fundamentalmente por las alineaciones urbanas y por el predominio de bloques de vivienda para familias de clase media (un apunte: la Ciudad Alta también se incluye en este sector y allí el nivel de renta de la población es mucho mayor).

#### Perfil sociodemográfico

El tercer sector recoge a una cantidad de población bastante similar al Sector 1 (28.900 personas), pero su extensión es un 60% mayor. La densidad urbana se sitúa cerca de la media del conjunto de nuestra área de estudio (11.844 hab./km<sup>2</sup> sobre 10.393 hab./km<sup>2</sup>). El resto de indicadores también apuntan valores bastante cercanos a los de las zonas centrales. Únicamente el precio de la vivienda, que utilizamos para hacer una aproximación al nivel de renta, está notablemente por debajo con respecto a los costes de la zona centro. En comparación con los sectores menos centrales, el precio del metro cuadrado en el ensanche de Santa Cruz es elevado. El perfil que se traza corresponde al de una población de clase media en mayor o menor medida estable.

#### Accesibilidad

La estructura urbana del ensanche se apoya en la rambla de Santa Cruz y trata de dar continuidad a las alineaciones del callejero del centro de la ciudad. La avenida de Bélgica (continuación de San Sebastián), la de Islas Canarias (por la que circula el tranvía) y la de Benito Pérez Armas conectan, respectivamente, con el centro histórico, con el barrio de la Salle y con Cabo-Llanos. Esos tres ejes organizan el tráfico a motor y por ellos circulan los principales recorridos del transporte público urbano. Líneas de guagua más secundarias recorren también el resto de los barrios.

Particularmente desde la perspectiva de la movilidad peatonal, el sector pierde accesibilidad a medida que nos alejamos de la zona centro. Esto no es así solo por la distancia, sino que es probable que el mayor impacto lo genere la progresiva desaparición de la red comercial, la falta de continuidad del sistema de espacios libres y la pérdida de atributos del espacio público.

### Recursos culturales

Si observamos el listado de recursos culturales identificados en este sector, vemos que dispone de cuatro espacios culturales de titularidad pública. Tres de ellos comparten ubicación en un mismo edificio situado en el parque de La Granja: la Filmoteca Canaria, la Biblioteca Pública del Estado y la Sala de Arte Contemporáneo. Esta dotación cultural ha tenido un recorrido algo inestable, relacionado con la dificultad para consolidar algunos de los proyectos que acoge, que forman un conjunto cuya principal relación es que comparten contenedor. El cuarto espacio de titularidad pública es la Sala de Arte Los Lavaderos, un modesto espacio cultural que justifica la conservación de una edificación patrimonial situada en el extremo norte de la rambla de Santa Cruz, del lado de la Ciudad Alta. En definitiva, los espacios específicamente pensados para la cultura apenas puntean el sector, al que dan estructura simbólica otro tipo de dotaciones y servicios más distribuidos (educativos, sanitarios, deportivos, zonas verdes..., los usos contemplados por la clásica calificación de suelo urbano). Como decíamos en nuestro relato histórico del apartado anterior, la vida en la ciudad residencial de ensanche parecía no contemplar la cultura como algo propio, pues esta quedaba más bien convertida en un elemento de representatividad depositado en el centro urbano.

Figura 4.9. Mapeado de recursos culturales del Sector 3



● **Espacios culturales públicos**

- 003. Sala Los Lavaderos
- 029. Biblioteca Pública del Estado en Santa Cruz de Tenerife
- 030. Filmoteca Canaria
- 034. Sala de Arte Contemporáneo

● **Otros espacios culturales**

- 061. Sala de exposiciones del Colegio Oficial Interinsular de Arquitectos de Canarias (demarcación de Tenerife, La Gomera y El Hierro)
- 069. Espacio iriArte
- 074. Galería Magda Lázaro
- 083. La Casa Articulada
- 085. OlorAMAR

● **Espacios de formación**

- 090. Centro Internacional de Danza de Tenerife

● **Actores e iniciativas**

- 123. Academia Canaria de la Lengua

● **Espacio público**

- 197. Av. Benito Pérez Armas
- 242. Parque El Quijote
- 244. Parque La Granja
- 250. Parque Viera-Clavijo
- 255. Yelmo Cines Meridiano
- 257. Café Regia Comedy
- 262. Librería Agapea

● **Hitos de relevancia simbólica**

- 312. Centro Comercial Carrefour Meridiano
- 326. Palacio Municipal de Deportes de Santa Cruz de Tenerife (Quico Cabrera)
- 327. Piscina Municipal de Santa Cruz de Tenerife (Acidaliao Lorenzo)
- 331. Casa Mascareño
- 334. Edificio La Financiera
- 336. Estadio Heliodoro Rodríguez López
- 337. Iglesia Neogótica (Parque Viera Clavijo)
- 340. Plaza de Toros

## Sector 4. Periferia obrera de Santa Cruz

### Delimitación

Este sector queda enmarcado entre la carretera de Santa Cruz-La Laguna y la de El Rosario. Recoge numerosos barrios (Los Gladiolos, Cruz del Señor, camino del Hierro, Miramar, Tristán, Chimisay, Las Delicias, Nuevo-Obrero, Somosierra, García Escámez, Ofra...), que en muchos casos son definidos exclusivamente por la división administrativa. A pesar de que trazar una delimitación cerrada se hace especialmente difícil, intencionadamente hemos preferido no ceñirnos a la frontera entre Santa Cruz de Tenerife y La Laguna. Este sector evidencia cómo la dinámica urbana desborda frecuentemente las consideraciones del planeamiento y de la organización del gobierno del territorio.

### Usos y funciones

Si hacemos un repaso a lo descrito hasta ahora, veremos que a medida que nos alejamos del centro histórico de la ciudad, el espacio urbano de Santa Cruz de Tenerife pierde progresivamente sentido de urbanidad. Si al hablar del ensanche apuntábamos a cierta simplificación de usos alrededor de las funciones residenciales (complementadas según la lógica de la planificación urbana con dotaciones y servicios), en este caso nos encontramos con un sector que también es eminentemente residencial, pero donde no existen equipamientos y espacios libres que lo estructuren, sino elementos *accidentales* (polígonos industriales, carreteras, fallas geográficas y espacios residuales entre edificios) que generan una fuerte distorsión sobre la forma y el significado de esta parte de la ciudad.

La periferia obrera es pues un sector hecho de situaciones desarticuladas, donde también existen desigualdades, pero donde en cambio, las realidades son bastante más homogéneas de lo que hemos visto hasta ahora. Esto lo ejemplifica el hecho de que en la última edición del Análisis Urbanístico de Barrios Vulnerables (Hernández Aja *et al.*, 2011), así como en ediciones anteriores, prácticamente todos los barrios que componen el sector (en concreto, camino del Hierro-Somosierra, Chimisay, Las Delicias, Nuevo Obrero, Los Gladiolos, Perú, Salud Alto, Salud Bajo y Santa Clara) eran catalogados como espacios de vulnerabilidad por problemas comunes a todos ellos.

### Singularidades del desarrollo urbano

Explicábamos en el apartado 4.3.2, que la periferia obrera de Santa Cruz de Tenerife se ocupó de forma desorganizada a consecuencia del crecimiento en aluvión que provocó la industrialización de la ciudad capital. Indicamos también cómo el espacio resultante fue una espontánea combinación de casas autoconstruidas y promociones de vivienda obrera, y que llegado el periodo democrático se quiso «coser la periferia» al conjunto de la ciudad. Si atendiésemos a los esfuerzos destinados a procurar este objetivo, veríamos por un lado, que fueron mucho más escasos de lo que inicialmente se anunció y, en segundo lugar, que las intervenciones pecaron de tomar como referencia criterios de ordenación a gran escala de la planificación y que, cuando se quisieron trasladar a la realidad, quedaron reducidas a la escala de proyecto, sin capacidad real para generar mejoras en el conjunto del sector.

El complicado itinerario del parque Cuchillitos de Tristán sería ejemplo de esto último. Según la planificación urbanística, Cuchillitos sería uno de los cinco grandes parques que articularían un kilométrico cordón verde con el que se cosería la periferia a la ciudad y se generaría un entorno urbano cualificado. Además de los retrasos y del progresivo recorte de superficie, el parque ha terminado siendo justo lo contrario de lo que se aspiraba: una zona verde completamente encerrada dentro de sus límites, que no logra organizar la ciudad a su alrededor sino que se convierte en una pieza más del puzzle quebrado que todavía hoy es la periferia. El fracaso de este tipo de actuaciones señala la necesidad de implementar políticas urbanas más integrales en la zona que, en el apartado de la cualificación del entorno construido, actúen más desde la proximidad y no se pierdan en la gran escala.

### Perfil sociodemográfico

En volumen de población, este es el sector más grande de los ocho que componen el área metropolitana. Las 79.025 personas que habitan este sector significan un 38,8% de los residentes totales de nuestro ámbito de análisis. Vemos cómo los indicadores relacionados con el nivel educativo y de

formación empiezan a caer, mientras que el precio de la vivienda baja a la mitad del precio medio en la zona centro.

Encontramos información más detallada en el mencionado *Análisis Urbanístico de Barrios Vulnerables* publicado por el Ministerio de Fomento (aunque la última edición, en la que se recoge Canarias, es la del año 2011 ya mencionada, la falta de actividad provocada por la crisis inmobiliaria y financiera invita a pensar que las conclusiones siguen siendo válidas). El estudio detallado barrio por barrio reitera problemáticas comunes a todo el sector: elevadas tasas de paro (en algunos casos, paro juvenil), porcentaje de población sin estudios por encima de la media municipal y estatal, escasa calidad de las edificaciones y del espacio público, mala percepción social, falta de autoimagen y sentido de la comunidad, ausencia de tejido cívico, y déficit de servicios y equipamientos.

### Accesibilidad

Este sector se configuró de manera no planificada apoyándose en la proximidad de las principales carreteras que conducían al centro de la ciudad. De ahí que todavía hoy sean las carreteras de El Rosario y Santa Cruz de Tenerife-La Laguna las que enmarcan la organización. Hacia el noroeste, la topografía se va elevando y hay barrancos como el de El Hierro que suman barreras de accesibilidad.

Como podrá intuirse de nuestras descripciones, la periferia soporta una mala accesibilidad peatonal, relacionada con la pérdida de orden del espacio urbano, con la anonimidad del paisaje donde no existen elementos que faciliten su legibilidad y con la falta de calidad del espacio público. Es realmente difícil vertebrar un conjunto tan desestructurado y donde la edificación presta tan poca atención a la calle, pero parecen necesarias actuaciones blandas de mejora de la calidad ambiental, que tracen itinerarios de proximidad, resuelvan barreras arquitectónicas, mejoren la conectividad general y den presencia a los elementos de importancia que existen en el sector, en muchos casos completamente desaparecidos en la desorganización del espacio construido.

Por otro lado, esta zona está atravesada por el tranvía, que la cruza de extremo a extremo longitudinalmente y permite la conexión con los centros de La Laguna y Santa Cruz de Tenerife prácticamente en la misma cantidad de tiempo: aproximadamente media hora. Esa condición de punto medio supone un aspecto de oportunidad que no debería poner en el olvido la necesidad de una mejora más integral de la accesibilidad en el sector. La periferia, a día de hoy, dista de estar «cosida a la ciudad».

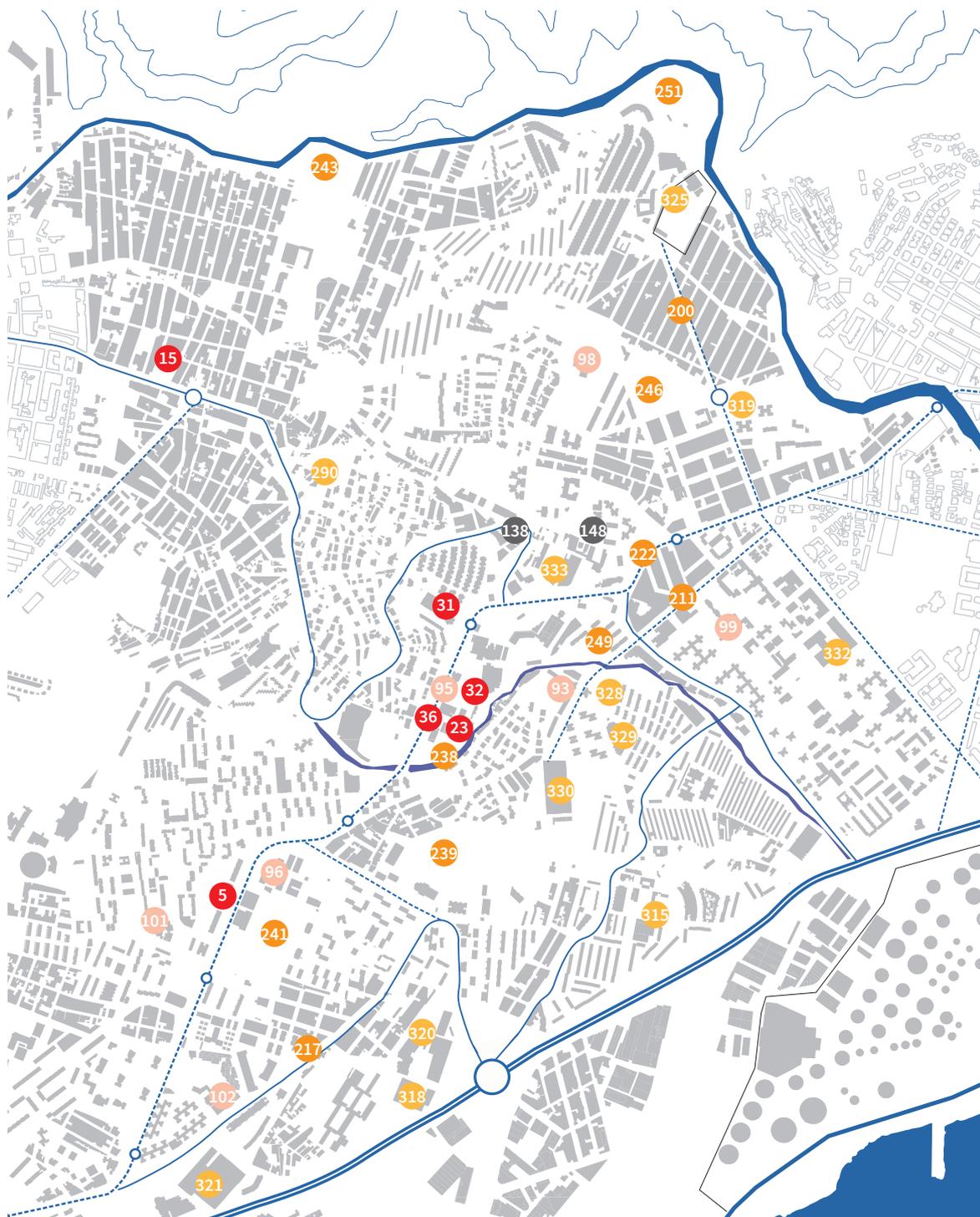
### Recursos culturales

El resumen cuantitativo de recursos culturales presentes en el Sector 4 podría arrojar una imagen inadecuada, dado que la mayoría de ellos (por ejemplo, los del apartado de espacio público) son elementos con muy escasa relevancia. No obstante, hemos querido anotarlos porque podrían ser elementos de oportunidad a la hora de estructurar física y simbólicamente la periferia obrera. Aun así, volviendo a situarnos en una perspectiva cuantitativa y admitiendo la generosidad de nuestras cuentas, vemos que la cantidad de recursos culturales con relación a la superficie del sector está muy por debajo de las zonas centrales y por debajo de la media del área metropolitana. La periferia obrera sufre un déficit —tanto de número como de importancia— de recursos que den soporte o sean resultado de las relaciones culturales de la comunidad: no existen festividades, elementos de representatividad simbólica, fuentes de memoria, lugares de convivencia y encuentro, tejido cívico, identidad compartida...

Por otro lado, vemos que en el Sector 4 aparecen cinco espacios culturales de titularidad pública, cantidad próxima a las cifras de las zonas centrales. Estos son fruto de una más bien improvisada concentración de espacios relacionados con la cultura y la educación en las proximidades del camino del Hierro, justificada principalmente por la disponibilidad de suelos libres y por la buena conectividad a algunos de los principales viales del área metropolitana. Aparentemente, la decisión de ubicar distintos espacios para la cultura en un mismo emplazamiento se confía a la simple proximidad entre ellos (no existe nada más que los relacione). El resultado obtenido es evidentemente incompleto. Por distintos motivos, los espacios que aquí se encuentran no consiguen tejer vínculos, ni entre ellos ni con su entorno urbano. Anticipamos que es en este lugar donde proponemos establecer el espacio cabecera del Proyecto DAT y también advertimos desde ahora, que su propósito ni es consolidar ni corregir esta agrupación accidental de espacios culturales que consideramos desacertada.

Finalmente, con menos visibilidad de la que merecería pero de gran interés, vemos que el Sector 4 despunta en el apartado de espacios de formación vinculados con las artes y la cultura. En concreto, encontramos distintos institutos y centros de Formación Profesional, algunos en el entorno inmediato del proyectado espacio cabecera y otros marcando otros barrios de la periferia obrera. Por distintos motivos, la conexión de estos espacios con el Proyecto DAT se antoja oportuna. Además de ser recursos de cierta afinidad con el proyecto que formulamos —que estén situados en el mismo sector que el espacio cabecera y que formen parte de una realidad urbana común— podrán servir para establecer relaciones de mutuo refuerzo que articulen una nueva imagen de los barrios periféricos, marcada positivamente por la formación, la creación y el desarrollo personal.

Figura 4.10. Mapeado de recursos culturales del Sector 4



● **Espacios culturales públicos**

- 005. Biblioteca Pública Municipal Federico García Lorca
- 015. Centro Multifuncional El Tranvía
- 023. Sede de la Orquesta Sinfónica de Tenerife
- 031. Conservatorio Superior de Música de Canarias - Conservatorio Profesional de Música de Santa Cruz de Tenerife
- 032. EASD Fernando Estévez
- 036. Escuela de Actores de Canarias

● **Espacios de formación**

- 093. Escuela Municipal de Música y Danza Casa Sixto Machado
- 095. CEAD Santa Cruz de Tenerife Mercedes Pinto (Bach. Artes)
- 096. CIFP César Manrique (Marketing y Comunicación)
- 098. CIFP Las Indias (Moda)
- 099. CIFP Los Gladiolos (Servicios Socioculturales)
- 101. IES Ofra (Bach. Artes)
- 102. IES Virgen de Candelaria (Artes Gráficas)

● **Actores e iniciativas**

- 138. Canarias Revolución Sonora
- 148. Barrios por el Empleo

● **Espacio público**

- 200. Av. Venezuela
- 211. C. Simón Bolívar
- 217. Ctra. El Rosario
- 222. Plza. de la Cruz
- 238. Parque Camino del Hierro
- 239. Parque Cuchillitos Tristán
- 241. Parque de Las Delicias
- 243. Parque El Rocío
- 246. Parque Las Indias
- 249. Parque Tío Pino
- 251. Vivero Municipal de Santa Cruz de Tenerife

● **Hitos de relevancia simbólica**

- 290. Castillo de San Joaquín
- 315. Mercado de la Abejera
- 318. Casa Cuna
- 319. Centro de Salud Barrio de la Salud
- 320. Complejo Deportivo Tenerife Ofra
- 321. Hospital Universitario Nuestra Señora de Candelaria
- 325. Pabellón Municipal de La Salud
- 328. Polideportivo Tío Pino
- 329. Antigua Fábrica Celgán
- 330. Antigua Fábrica Philip Morris
- 332. Centro de Inserción Social Mercedes Pinto
- 333. Compañía Cervecera de Canarias

## Sector 5. Crecimiento de aglomeración urbana

### Delimitación

Los elementos que enmarcan el quinto sector son la carretera de la Cuesta, la carretera TF-50, la TF-13 y el macizo de Anaga. Como en el caso anterior, el área se compone de numerosas barriadas muy diversas pero relacionadas por su carácter periférico: La Cuesta, Taco, El Rocío, Finca España, Geneto, Gracia, Guajara, La Higuera, Las Chumberas y Los Andenes.

### Usos y funciones

Las realidades de esta zona y las de la periferia obrera comparten múltiples aspectos comunes y son difíciles de aislar la una de la otra. En ambos casos, nos encontramos con un sector urbano muy poco estructurado, de carácter principalmente residencial, habitado por clases medias-bajas, con déficit de servicios y de accesibilidad. También se hace aún más difícil trazar sus contornos, pues enseguida empiezan a entremezclarse con espacios urbanizados de manera dispersa que crean entornos totalmente vacíos de sentido de urbanidad.

Existe, sin embargo, una diferencia entre este sector y el anterior. A rasgos generales, mientras que la periferia obrera se configuró casi por completo alrededor de los años 50 y 60 y en su base se encuentra la atracción de gentes buscando trabajo que produjo la industrialización de la capital santacruzera (aunque la parte más meridional del Sector 5 también se vincula con lo anterior) el conjunto del área es fruto de una dinámica más sostenida y tardía. Esta sería, la progresiva consolidación de las dinámicas metropolitanas entre Santa Cruz de Tenerife y La Laguna, que provocan la ocupación de los espacios intermedios y la fusión de las dos ciudades en un gran continuo urbano.

El crecimiento de aglomeración urbana también se compone de una mezcla desorganizada de viviendas autoconstruidas, bloques de promoción privada, trazados rurales convertidos en carreteras, vías rápidas e intersticios sin urbanizar. Pese a ello, así como en esa mezcla se intercalan espacios residuales y alejados de la condición de ciudad, encontramos también barrios que, si bien débilmente, disponen de cierta autonomía e identidad propia, por organizarse alrededor de asentamientos preexistentes (Geneto), por incluir a un amplio volumen de población (La Cuesta) o porque la inmigración obrera logró articular relaciones vecinales (Taco).

### Singularidades del desarrollo urbano

En el apartado 4.3.2 señalamos cómo el campus de Guajara, como proyecto urbano, encuentra una de sus justificaciones en la progresiva configuración de la región capitalina. En la zona intermedia entre las dos ciudades se han emplazado otros elementos de escala metropolitana, como el Pabellón de Deportes de Tenerife Santiago Martín o diferentes centros comerciales. Estos desarrollos suelen colgar de la infraestructura vial buscando gozar de la mayor accesibilidad posible, pero no tienen en cuenta sus relaciones con el resto del territorio. A la desorganización del Sector 5 contribuyen negativamente desarrollos segregados que en un futuro dificultarán la configuración de un verdadero continuo urbano.

La idea de consolidar el proceso de metropolización entre Santa Cruz de Tenerife y La Laguna mirando como oportunidad al espacio entre un municipio y otro es recurrente, como también es fácil llegar desde ahí a la conclusión de que se necesitan proyectos que generen centralidades intermedias que articulen el esquema metropolitano. Esta visión vuelve a pecar de entender la ciudad como una realidad de naturaleza sistémica, en la que grandes piezas encajan las unas con las otras contribuyendo a un funcionamiento unitario.

Debemos, por último, destacar el URBAN II impulsado por el Ayuntamiento de La Laguna en La Cuesta-Taco entre los años 2001 y 2006, con posterior prórroga hasta 2008. El proyecto significó unos 11,5 millones de euros de inversión en la zona. A diferencia del municipio de Santa Cruz de Tenerife (que en la edición anterior del programa de financiación europeo había concentrado la atención en su centro histórico), La Laguna eligió intervenir en un sector periférico y de alta vulnerabilidad. En la memoria del proyecto se menciona la condición estratégica de la que dispone el sector por situarse justo en el epicentro de la conurbación capitalina, pero se prefiere hacer hincapié en las importantes debilidades del entorno antes que en sus oportunidades, planteando una estrategia

integrada que abarcaba actuaciones de mejora urbana-ambiental, de refuerzo de la red de transporte público, de atención a la exclusión social y de fomento de la acción cívica. La implementación del programa significó mejoras importantes en la zona, pero lógicamente no su completa solución. La experiencia indica que es oportuno concentrar la atención en sectores de vulnerabilidad, pero para solucionar carencias acentuadas y problemáticas muy arraigadas es necesario que esa atención sea paciente y sostenida.

### Perfil sociodemográfico

El crecimiento de aglomeración urbana compone uno de los sectores de mayor peso en cuanto a volumen de población (42.805 habitantes, un 21% del total contemplado). La densidad cae a menos de la mitad con respecto a la periferia obrera (6.982 hab./km<sup>2</sup>), haciendo ver que la trama urbana se vuelve aún menos compacta, se fragmenta y ganan peso los espacios no residenciales. Mientras que los indicadores que hacen referencia a los niveles de educación, formación y renta son bastante similares a los del Sector 4, dibujando de nuevo una comunidad de clase media-baja de iguales características aunque menos envejecida (la edad media cae 5 años), todos los barrios situados en la mitad sur del sector figuran en los Análisis de Barrios Vulnerables del Ministerio de Fomento por razones similares a las expuestas en el caso de la periferia obrera.

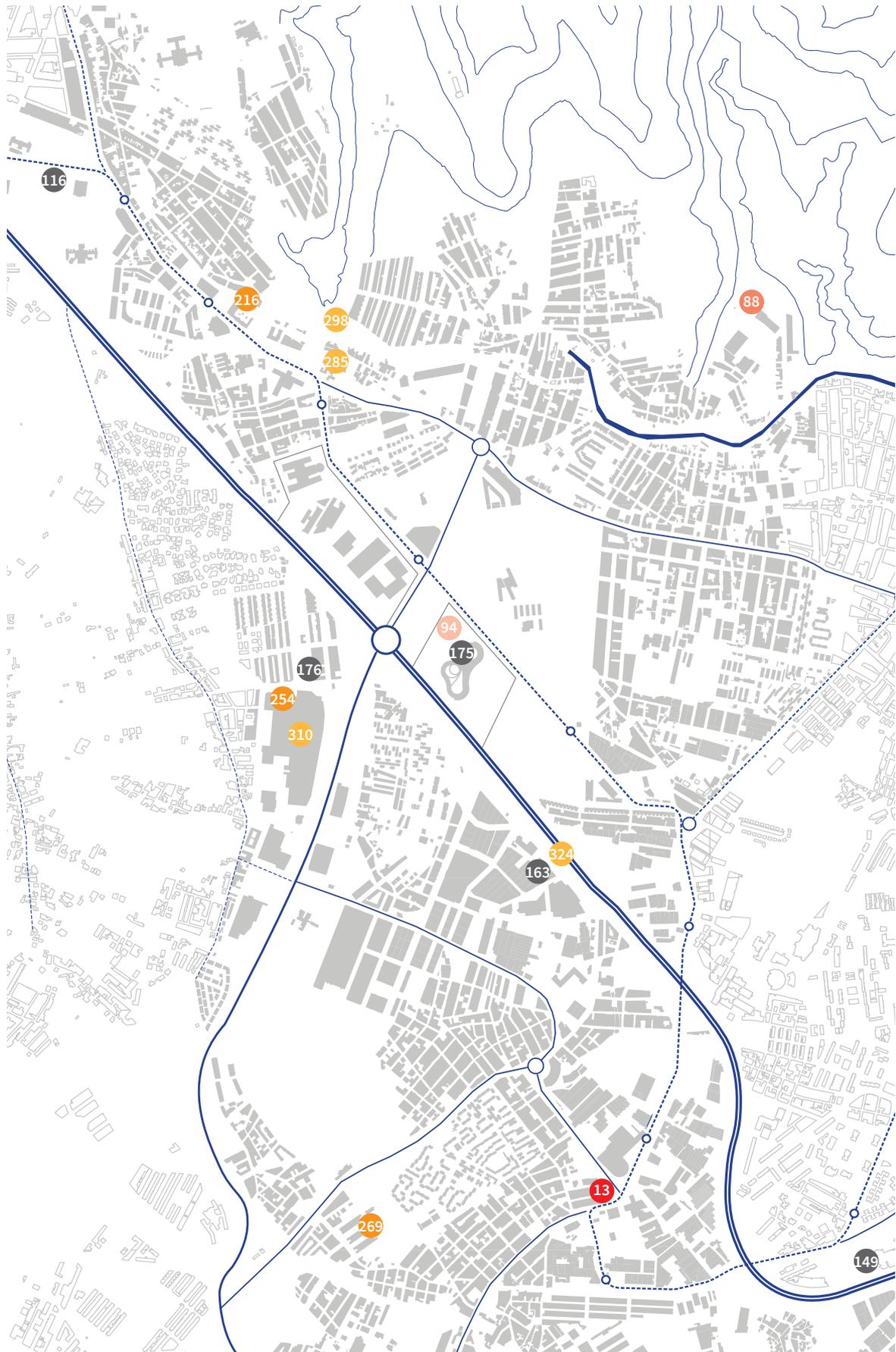
### Accesibilidad

Las características vuelven a ser comunes a las del sector anterior, pero aquí se incrementan la ausencia de accesibilidad peatonal, la falta de calidad del espacio público y las barreras entre zonas. Especial incidencia en este sentido tienen las carreteras y los distintos ramales del sistema vial, que cruzan el sector enlazando los centros urbanos pero fragmentando el territorio a su paso. La cobertura del transporte público vuelve a estar resuelta por el tranvía y la guagua intermunicipal de la línea 14.

### Recursos culturales

Los recursos presentes en este sector son escasos y están totalmente desestructurados. Los espacios culturales de titularidad pública son dos: los centros cívicos de El Polvorín de Taco y Centro Ciudadano El Tranvía en La Cuesta, creados en el marco del referido proyecto URBAN II. El campus de Guajara, donde se encuentra la Facultad de Bellas Artes, merece especial consideración desde nuestra perspectiva de estudio. Encontramos algunos elementos excepcionales, en concreto la escuela de danza acrobática Vértice, de iniciativa privada, o la Casa Borges-Meade-Estévez, edificio patrimonial propiedad del Cabildo de Tenerife, donde se ha anunciado la intención de generar un nuevo espacio cultural. En definitiva, la aglomeración urbana está completamente desarmada de recursos culturales, así lo expresa la proporción entre la cantidad de activos y la extensión del sector (2,45 RC/km<sup>2</sup>), significativamente inferior a la del resto de zonas.

Figura 4.11. Mapeado de recursos culturales del Sector 5



● **Espacios culturales públicos**

013. Centro Multifuncional Polvorín de Taco

● **Otros espacios culturales**

088. Vértice Acrobacia y Danza Aérea

● **Espacios de formación**

094. Facultad de Bellas Artes de la ULL

● **Actores e iniciativas**

116. Laboratorio de Diseño y Fabricación Digital FabLab

149. Fundación Ataretaco

163. Festival Mar Abierto

175. Civic Factory Fest Canarias

176. Charlas de Cine

● **Espacio público**

216. Ctra. de Santa Cruz

254. Multicines Tenerife

269. Sede Murga Los Bambones

● **Hitos de relevancia simbólica**

285. Casa Borges-Meade-Estévez

298. Ermita de Nuestra Señora de Gracia

310. Centro Comercial Alcampo La Laguna

324. Pabellón de Deportes de Tenerife Santiago Martín

## Sector 6. Ensanche de La Laguna

### Delimitación

Este sector vuelve a tener una morfología más clara. Lo componen los barrios residenciales de clase media que se extienden hacia el sur y el sureste del centro de La Laguna, donde se encuentran San Antonio, Barrio Nuevo, la zona del campus de Anchieta y también los barrios que quedan entre la autopista del Norte TF-5 y el aeropuerto de Los Rodeos (San Benito y El Coromoto).

### Usos y funciones

El ensanche de San Cristóbal de La Laguna es un espacio residencial que cumple un papel complementario con respecto al centro de la ciudad. Del mismo modo que ocurría en Santa Cruz, el espacio donde habitan las clases medias queda diferenciado del espacio de representatividad política y de referencia de la actividad urbana.

### Singularidades del desarrollo urbano

El crecimiento del ensanche de San Cristóbal de La Laguna resultó menos decidido y por eso también menos estructurado que el de Santa Cruz de Tenerife. Como se explicó en el apartado 4.3.2, mientras que la ciudad capital vivía en la década de los 70 un crecimiento económico y demográfico claro, en La Laguna, el desarrollismo tuvo un paso mucho más indeciso. La ciudad tendió a crecer hacia el sur del casco histórico, territorio que previamente había venido ocupándose, por ejemplo, por el cementerio de San Juan. También hacia el otro lado de la autopista continúa en crecimiento residencial más o menos estructurado, hasta casi tocar el aeropuerto de Los Rodeos.

A principios de los años 60, la Universidad de La Laguna levanta su primer campus en las afueras de la ciudad: el de Anchieta, que impulsa el crecimiento urbano en dirección sureste. Los edificios de la ULL emplean grandes volúmenes que hacen que la calle desaparezca. Estos tienen horarios muy marcados, por los que la zona resulta tan activa el tiempo que duran las clases como vacía cuando se marcha el alumnado. Aun así, el campus logra quedar integrado en la expansión urbana. El ejemplo invita a ser comparado con el posterior campus de Guajara, mucho más segregado y falto de integración urbana.

### Perfil sociodemográfico

El ensanche de La Laguna tiene una extensión mucho menor que el de Santa Cruz (0,97 frente a 2,44 km<sup>2</sup>). En cambio, sus densidades urbanas son comparables (12.118 hab./km<sup>2</sup> y 11.844 hab./km<sup>2</sup>, respectivamente). El precio de la vivienda es un poco más bajo, aunque se mueve en la misma franja. El resto de indicadores también son bastante coincidentes. Como en aquel caso, podemos hablar de una población de clase media relativamente estable y probablemente más homogénea que en el caso de Santa Cruz.

### Accesibilidad

Las principales relaciones del Sector 6 se dan con la ciudad histórica de La Laguna (Sector 7), con la que guarda una buena accesibilidad peatonal. El centro y el ensanche componen un entorno compacto que podría ser enmarcado en una circunferencia de aproximadamente un kilómetro de radio. Solo los barrios al sur de la autovía TF-5 quedan ligeramente desvinculados, aunque existen pasos que permiten cruzar andando de un lado al otro. Además, existen líneas de guagua que dan buena cobertura. El espacio público no goza de una gran calidad y la distribución de zonas verdes es mucho más escueta que en los barrios residenciales santacruceses. Pero en comparación con las zonas periféricas, la mejora es en todos los sentidos más que palpable.

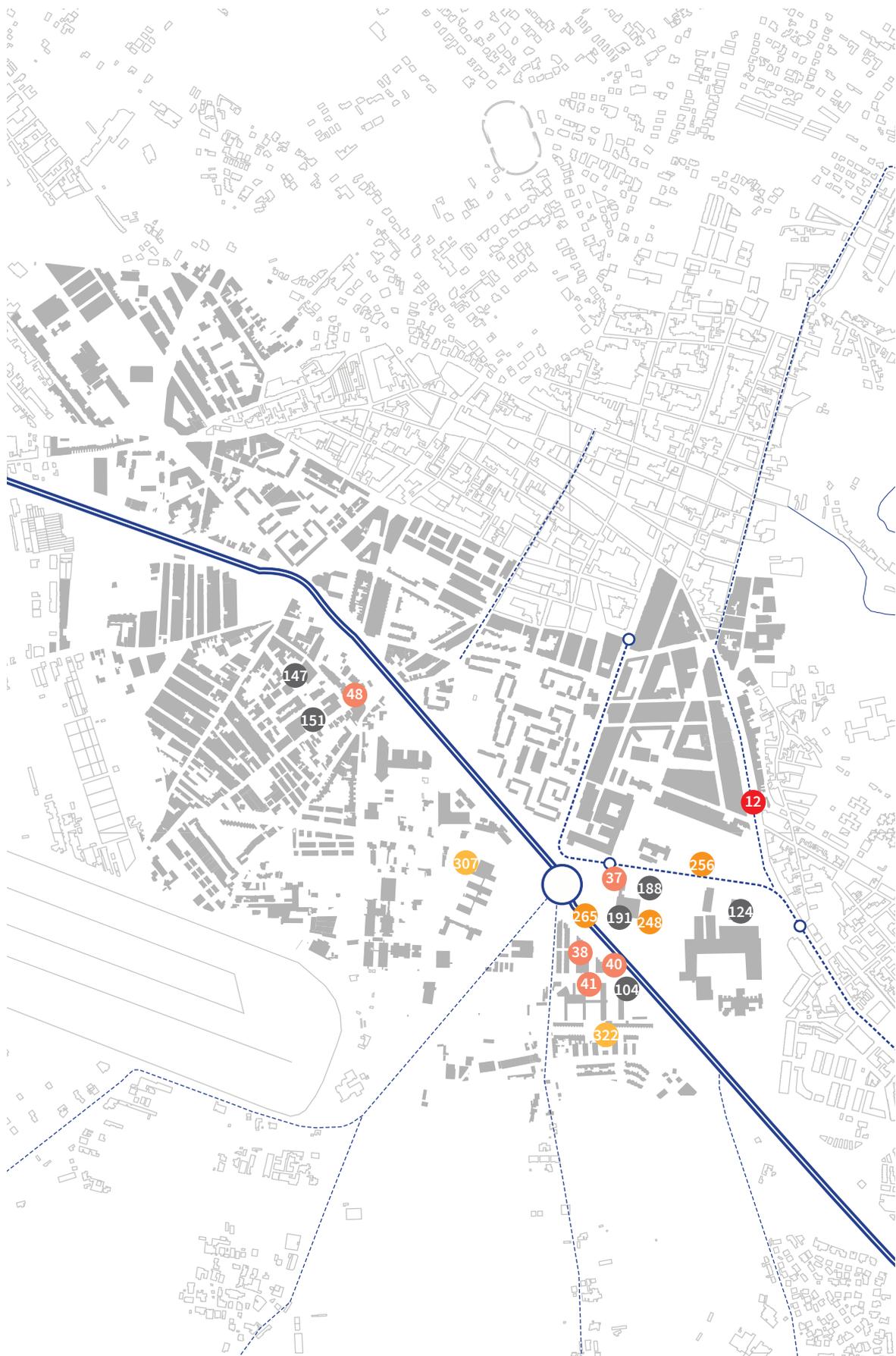
La parte meridional del ensanche también goza de buena conexión con el sistema metropolitano de movilidad. La proximidad de la TF-5 hace que sea fácil salir de la ciudad en vehículo privado y junto al campus de Anchieta encontramos el Intercambiador de La Laguna, un nodo de importancia en los desplazamientos del área metropolitana y también insulares.

### Recursos culturales

Si atendemos a los recursos de tipo cultural, vemos que aparecen en escasa cantidad y principalmente están vinculados a la ULL, por lo que no tienen una alta participación en el conjunto del sector. Como sucede en el caso de la capital vecina, el ensanche residencial es un espacio sin identidad propia, tratado a modo de barrio dormitorio, al que apenas se destina atención desde el punto de vista de la cultura, pues se entiende que esta se concentra en el espacio de referencia que es el centro de la ciudad.

A pesar de ello, observamos que la proporción entre cantidad de recursos culturales y extensión del sector multiplica por 2,5 la de la periferia obrera y por más de 7 la del crecimiento de aglomeración urbana. Además, resulta de interés la existencia de ciertas reivindicaciones vecinales en el tiempo reciente, en particular, en el barrio de San Antonio, desde donde se planteó la transformación de la antigua estación de guaguas en un equipamiento sociocultural accesible a la participación de la ciudadanía. La posibilidad se sondeó en 2017 en el X Encuentro de Arquitecturas Colectivas.

Figura 4.12. Mapeado de recursos culturales del Sector 6



● **Espacios culturales públicos**

012. Convento de Santo Domingo Guzmán

● **Otros espacios culturales**

037. Aula Cultural Museo de la Educación

038. Espacio Cultural La Capilla

040. Paraninfo de la Universidad de La Laguna

041. Sala de Arte Paraninfo Pablo González Vera

048. Centro de la Cultura Popular Canaria

● **Actores e iniciativas**

104. Aula de Cine de la Universidad de La Laguna

124. Fundación Canaria Mapfre Guanarteme

147. Asociación Creativa

151. Colectivo La Estación

188. Muestra Internacional de Cortos de la Universidad de La Laguna

191. Pliegue. Encuentro de Autoedición en Tenerife

● **Espacio público**

248. Parque Los Dragos

256. Búho Club

265. Librería Lemus

● **Hitos de relevancia simbólica**

307. Iglesia y Cementerio de San Juan

322. Intercambiador de Anchieta

## Sector 7. Centro histórico de La Laguna

### Delimitación

Este es uno de los sectores más fáciles de delimitar. Se ciñe al centro histórico de La Laguna, levantado *ex novo* entre el siglo XVI y el XVIII, claramente distinguible y definido como conjunto patrimonial también normativamente.

### Usos y funciones

A día de hoy, la ciudad colonial es un conjunto protegido y patrimonializado, que desempeña principalmente funciones representativas de sí mismo. Numerosas construcciones históricas han sido rehabilitadas y han recuperado fielmente su aspecto original (sobre todo en fachada), recibiendo usos administrativos y culturales. En el segundo caso, son varias las que han sido convertidas en casas museo, reflejo de la importancia que el turismo asume en el sector. El centro histórico de La Laguna es uno de los principales reclamos para el visitante de toda la isla de Tenerife.

Por otro lado, las calles Obispo Rey Redondo y Herradores, que recorren el centro longitudinalmente, hacen de ejes comerciales principales del municipio y generan una actividad diversa. Algunas partes del centro de La Laguna son también zona de ocio nocturno para los jóvenes del área metropolitana. Además, la densidad de habitantes (11.384 hab./km<sup>2</sup>) es similar a la del ensanche de Santa Cruz, lo que nos recuerda que la ciudad histórica es también un sector residencial.

### Singularidades del desarrollo urbano

Existen marcadas diferencias entre el centro histórico de la capital tinerfeña (Sector 1) y el de San Cristóbal de La Laguna. Mientras que el primero se mantiene en constante evolución prácticamente desde su fundación (creciendo, viendo cambios morfológicos, de la estructura social, generando diferencias entre zonas, recibiendo nuevas actividades...), la ausencia de presión demográfica provocada por la pérdida de centralidad de La Laguna hizo que la ciudad colonial se mantuviese casi prácticamente inalterada hasta finales del siglo XX, y también ligeramente olvidada.

Pese a que en La Laguna siempre hubo quien persiguió armar un relato de ciudad alrededor del conocimiento (que persigue la comprensión del presente y mira hacia el futuro) y el patrimonio (que le da al anterior perspectiva y peso históricos), podríamos decir que hasta ser designada Patrimonio de la Humanidad en 1999, el centro de La Laguna no adquiere un significado claro.

A partir del reconocimiento de la Unesco, la política urbana se compromete sin reservas con la conservación y el cuidado de la ciudad colonial. Desde un primer momento se apunta la necesidad de generar un entorno vivo y diverso, no un entorno histórico reconstruido y congelado para homenaje de un tiempo pasado. Pero, aunque el cumplimiento de este propósito puede considerarse satisfactorio, podría decirse que la concentración de la atención sobre el centro histórico ha desplazado ligeramente a otros sectores del municipio como podrían ser los barrios del ensanche.

### Perfil sociodemográfico

Lo primero que cabría destacar es que el centro histórico lagunero, aun siendo el sector con menos volumen de población de los estudiados (7.400 habitantes y un 3,6% del total), muestra una densidad residencial comparable a las de las zonas de ensanche (el centro histórico de Santa Cruz, con edificios de más altura, muestra una densidad superior). Otro dato que puede resultar revelador: la cantidad de personas que viven en este sector no está demasiado lejos del número de residentes de la zona de Cabo-Llanos (que tiene 8.240 habitantes). El porcentaje de población con estudios de tercer grado es superior a la del resto de sectores (38,78%) y el de personas empleadas en trabajos para los que se exige una formación elemental es el menor del área metropolitana (3,38%). El precio medio de la vivienda (1.929 €/m<sup>2</sup>) se sitúa por detrás únicamente del centro de Santa Cruz y de la zona Cabo-Llanos. Todo esto dibuja un perfil social de clase media-alta, similar al de las zonas centrales de la ciudad capital.

### Accesibilidad

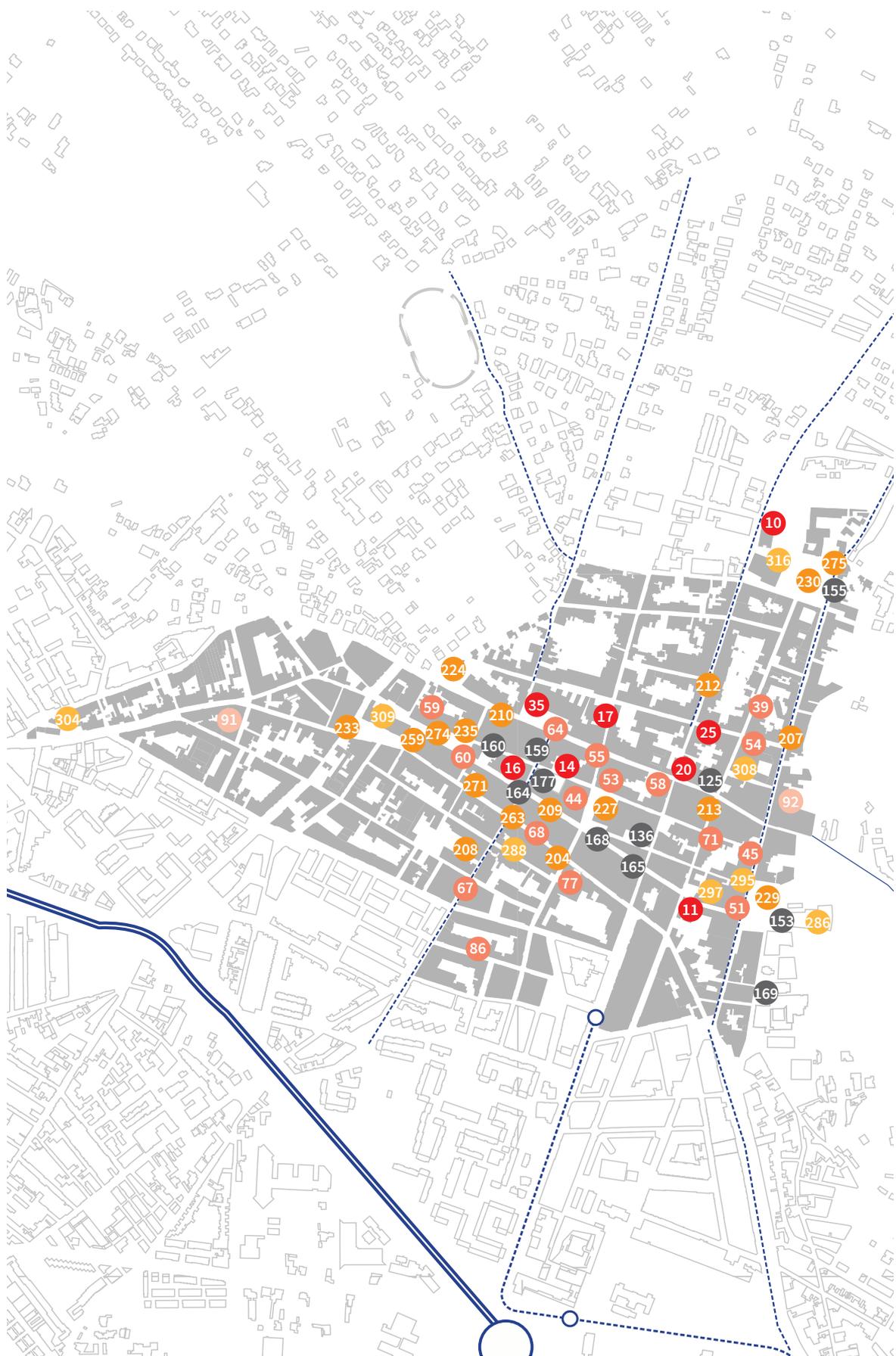
Como suele ser habitual en este tipo de situaciones, la puesta en valor de la ciudad histórica incluyó la peatonalización de prácticamente todo el centro. El espacio público se recupera de manera pulcra, restituyendo el ambiente ordenado que pretendía generar el trazado original. El comercio y el turismo dan movimiento a las calles. La trama urbana genera una estructura legible, en la que es fácil orientarse y moverse. El centro es en definitiva una zona controlable en escala, donde resulta agradable pasear a pie y ese es uno de los factores que más intervienen en su vitalidad.

Además, como hemos indicado, el centro tiene una buena conectividad peatonal con los barrios del ensanche. La avenida de la Trinidad es el punto al que viene a confluir el sistema de movilidad que relaciona los centros de las dos ciudades. En el tramo más alto de la calle se sitúan los apeaderos de las líneas de guagua y del tranvía, además de la principal parada de taxis de la ciudad. Este espacio actúa como puerta de acceso al centro de la ciudad.

### Recursos culturales

En cuanto a recursos culturales identificados, el centro de La Laguna dispone de una cantidad muy elevada. En número estaría solo por detrás del centro de Santa Cruz de Tenerife, pero al atender a la concentración en el espacio quedaría largamente superado (76,92 frente a 43,84 RC/km<sup>2</sup>). De todo lo dicho, es fácil suponer que estos activos están vinculados directamente a la estrategia de puesta en valor de la ciudad histórica y, por tanto, priman los recursos de tipo patrimonial. Como también ocurría en el centro de Santa Cruz de Tenerife, la iniciativa privada vinculada a la cultura y las artes se concentra en el espacio de centralidad y representatividad. En este apartado encontramos distintas fundaciones y entidades con cierto reconocimiento social, además de varias galerías y un espacio mixto de relevancia por ofrecer una variada agenda de actividades enfocada principalmente a la comercialización como es Agüere Espacio Cultural.

Figura 4.13. Mapeado de recursos culturales del Sector 7



### ● Espacios culturales públicos

- 010. Ermita de San Miguel Arcángel
- 011. Casa de los Capitanes Generales
- 014. Casa Museo Los Sabandeños
- 016. Teatro Leal
- 017. Biblioteca Pública Adrián Alemán de Armas
- 020. Casa Lercaro (Museo de Historia y Antropología de Tenerife)
- 025. CEDOCAM
- 035. Sala de Arte Instituto de Canarias Cabrera Pinto

### ● Otros espacios culturales

- 039. Instalaciones de la ULL (en calle Viana)
- 044. Ateneo de La Laguna
- 045. Casino de La Laguna
- 051. Espacio Cultural CajaCanarias La Laguna
- 053. Instituto de Estudios Canarios
- 054. Museo de Arte Sacro de Santa Clara
- 055. Orfeón La Paz
- 058. Real Sociedad Económica de Amigos del País de Tenerife
- 059. Sala de arte Juan Cas de La Laguna–Colección CajaCanarias
- 060. Sala de arte María Rosa Alonso de La Laguna - Colección CajaCanarias
- 064. Artizar
- 067. Espacio Bronzo
- 068. Espacio de arte El Paseante
- 071. Galería de Arte Stunt
- 077. Agüere Espacio Cultural
- 086. Sala Fundación Amala

### ● Espacios de formación

- 091. Escuela Canaria de Creación Literaria
- 092. Escuela Municipal de Música de La Laguna Guillermo González

### ● Actores e iniciativas

- 125. Fundación Cristino de Vera
- 136. Réplica, Asociación Canaria de Empresas de Artes Escénicas
- 153. Feria del Libro La Laguna
- 155. Festival Alisios Pop
- 159. Festival de Tenerife
- 160. Festival Internacional Canarias Jazz & Más Heineken
- 164. Festival Santa Blues de Tenerife
- 165. Fiesta de la Música de La Laguna
- 168. La Noche en Blanco de La Laguna
- 169. Semana Internacional de Jazz Ciudad de La Laguna
- 177. Dance Inter Faces

### ● Espacio público

- 204. C. Herradores
- 207. C. Nava y Grimón
- 208. C. Núñez de la Peña
- 209. C. Obispo Rey Redondo
- 210. C. San Agustín
- 212. C. Tabares de Cala
- 213. C. Viana
- 224. Plza. de la Junta Suprema de Canarias
- 227. Plza. de Los Remedios
- 229. Plza. del Adelantado
- 230. Plza. del Cristo
- 233. Plza. Dr. Olivera
- 235. Plza. La Concepción
- 259. El Rincón de Tintín
- 263. Librería El Águila
- 271. La fiesta del Corpus
- 274. Romería de San Benito
- 275. Santísimo Cristo de La Laguna

## Sector 8. Expansión urbana de La Laguna

### Delimitación

Comprende el crecimiento residencial de baja densidad que se despliega hacia el norte del centro histórico y se compone de distintas urbanizaciones como la de San Diego y San Lázaro.

### Usos y funciones

Aunque aquí el tejido urbano empieza a diseminarse y a perder sentido de ciudad, hemos decidido incluir esta zona como sector porque en ella reside un volumen importante de la población de La Laguna que está indudablemente inscrita en el conjunto de la vida municipio (13.805 personas, cifra mayor que en los dos últimos sectores).

Esta zona está formada por viviendas unifamiliares aisladas en parcelas que se apoyan en antiguos caminos rurales que, con algún que otro quiebro, prolongan el trazado del centro de la ciudad. En estas urbanizaciones reside prácticamente la misma cantidad de gente que habita en los barrios de ensanche. De hecho, este octavo sector también funciona sobre la lógica de la dualidad entre la ciudad representativa y la ciudad residencial, solo que en este caso no está pensado para una clase media que hace de fuerza de trabajo, sino para familias un poco más adineradas que prefieren mayor individualidad (aunque el precio de la vivienda es similar, el tamaño aquí es más grande). Entre la urbanización diseminada se intercalan parques y equipamientos públicos (de barrio y en algunos casos de ciudad) que reflejan la condición urbana que tiene el sector.

### Singularidades del desarrollo urbano

Este tipo de urbanizaciones se desarrollan de manera parcialmente no planificada. Pese a que las construcciones se realicen dentro de la legalidad, la demanda fuerza al planeamiento urbanístico a dar acomodo a un modelo de desarrollo que no se integra en criterios de ordenación de conjunto. En los términos municipales de Santa Cruz de Tenerife y La Laguna existen otras tantas urbanizaciones de baja densidad parecidas a las que en este sector se incluyen. Las de este caso se han incluido dentro del área de estudio por representar un alto volumen de población y disponer de una aceptable continuidad con respecto al centro de La Laguna (Sector 7).

### Perfil sociodemográfico

El Sector 8, con 13.805 personas (casi el doble de los habitantes de la zona centro), representa un 6,8% de la población estudiada. La densidad, como podrá suponerse de lo descrito, es la más baja de todo el espacio contemplado: 1.296 hab./km<sup>2</sup>. A grandes rasgos, los residentes de este sector tienen características sociodemográficas similares a las del Sector 6. Bajan únicamente la edad media y el porcentaje de personas de procedencia extranjera, cosa que apunta a la presencia de familias jóvenes autóctonas.

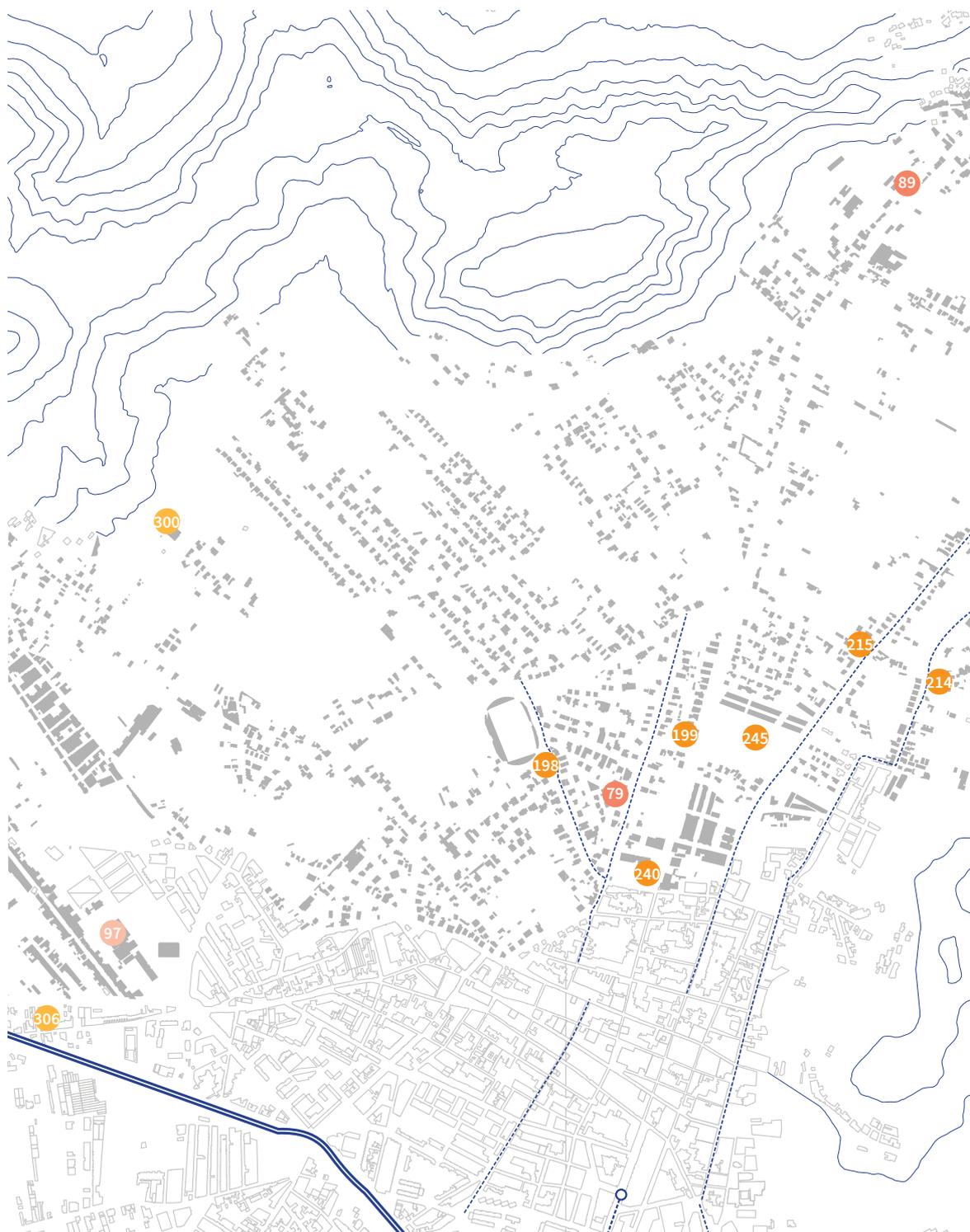
### Accesibilidad

Los puntos más alejados de estas urbanizaciones están a aproximadamente 1,5 kilómetros del centro de La Laguna, lo cual significa una buena accesibilidad peatonal al Sector 7 (recorridos de entre 15 y 25 minutos). Sin embargo, las calles en esta zona trazan líneas rectas en dirección al centro histórico, pero apenas existen conexiones transversales intermedias y movilidad interna al sector. Esta tipología de crecimiento urbano, pensada desde el vehículo privado, prescinde por completo del espacio público, que queda reducido a los viales que dan acceso a las viviendas. En muchas calles se han introducido *a posteriori* mejoras en las aceras para permitir una movilidad peatonal básica.

### Recursos culturales

Los recursos culturales en este sector son escasos y se reducen a algunas preexistencias (agrícolas, militares...) de discreto valor patrimonial y a dotaciones que, en estos casos, suelen introducirse de manera tardía, basándose en criterios de reparto territorial al verse que las urbanizaciones de casas unifamiliares se convierten en vecindarios densamente poblados.

Figura 4.14. Mapeado de recursos culturales del Sector 8



● Otros espacios culturales

079. El Castillo Centro Cultural  
089. ZALADeteatro

● Espacios de formación

097. CIFP La Laguna (Servicios Socioculturales)

● Espacio público

198. Av. Tabares Bartlet  
199. Av. Universidad  
214. Camino de la Rúa  
215. Camino de las Mercedes  
240. Parque de La Constitución  
245. Parque La Vega

● Hitos de relevancia simbólica

300. Ermita de San Diego del Monte  
306. Iglesia Parroquial de San Lázaro

#### 4.3.4. CATÁLOGO DE RECURSOS CULTURALES DEL ÁREA METROPOLITANA SANTA CRUZ DE TENERIFE-SAN CRISTÓBAL DE LA LAGUNA

A continuación, presentamos un ejercicio de identificación de los recursos culturales de los que dispone el área metropolitana de Santa Cruz de Tenerife-La Laguna. Para ello, partimos de la decisión de entender el concepto de *recurso cultural* del modo más amplio posible con la intención de desdibujar la comprensión sectorial del campo de la cultura y, al mismo tiempo, generar una imagen más compleja del territorio.

La identificación se ha intentado hacer del modo más exhaustivo posible: hemos recogido un total de 342 activos culturales en todo el ámbito de nuestro estudio. El listado es aun así incompleto e igualmente pueden constar en él elementos cuyo reconocimiento como recurso cultural pueda suscitar debates. La dificultad para delimitar un concepto que de partida se plantea vencer la categorización cerrada es evidente. No obstante, hemos intentado considerar todos aquellos elementos que, de un modo u otro, participan en la construcción de relaciones comunitarias generando sentidos y significados. Según este criterio inicial, se han distinguido cuatro apartados:

1. *Espacios culturales*: donde se han enmarcado todos aquellos espacios cuya prioridad de acción se desarrolla en el campo de la cultura, las artes, la creatividad o la innovación. Estos espacios son físicos y tienen un emplazamiento fijo que dispone de cierta visibilidad pública. En su práctica totalidad, estos espacios disponen de un proyecto propio que —aunque pueda ser mixto o reciba contenidos externos— se desarrolla en una dirección marcada por el espacio en sí.
2. *Actores e iniciativas*: donde se han recogido todos los agentes, proyectos y programas que intervienen en el campo de la cultura, las artes, la creatividad y la innovación. En muchos casos, estas actividades están ligadas a los espacios culturales incluidos en el apartado anterior, pero aquí se recogen también otros elementos que no tienen una presencia tan fija y visible en la ciudad, o cuyo trabajo no está ligado necesaria y/o permanentemente al espacio en el que se desarrolla.
3. *Espacio público y lugares de encuentro*: en este apartado, la lógica sectorial de la cultura comienza a abrirse. Se han recogido en él todos los espacios públicos de importancia en el área considerada. Algunos de ellos se ajustan a la idea de un buen espacio público, pues en ellos suceden encuentros, son accesibles, resultan cómodos... En otros casos, son espacios deficientes en esos términos, pero que marcan simbólicamente las zonas en las que se encuentran. A modo de extensión, en este apartado se han incluido asimismo las librerías, los cines, algunos bares y espacios vecinales como pueden ser los locales de las agrupaciones del carnaval y las fiestas populares. Hemos considerado que estos elementos pueden entenderse a modo de extensión del espacio público tradicional y que es apropiado darles consideración de activos culturales porque, si bien no de un modo tan consciente como en los dos apartados anteriores, en ellos se construye cultura.
4. *Elementos adicionales de importancia simbólica*: donde se han incluido elementos de especial visibilidad pública que son depósito de significados y valores para la comunidad. Son otra extensión del espacio público, pero aquí componen más bien el paisaje de fondo en el que discurre la vida urbana.

Tabla 4.5. Resumen de la distribución de recursos culturales por sectores urbanos

Recurso	S1	S2	S3	S4	S5	S6	S7	S8	Total	% Total
Espacios culturales públicos	7	6	7	6	1	1	8	0	7	11,1
Otros espacios culturales	24	1	24	0	1	5	16	2	24	18,2
Espacios de formación	0	0	0	7	1	0	2	1	0	4,0
Actores e iniciativas	15	22	15	2	5	6	11	0	15	20,9
Espacio público	22	6	22	11	3	3	18	6	22	25,6
Hitos de relevancia simbólica	11	13	11	12	4	2	8	2	11	20,2
Recursos totales	79	48	79	38	15	17	63	11	79	100,0
% sobre total	26,6	16,1	8,8	12,8	5,1	5,7	21,2	3,7	100,0	
Superficie del sector	1,4	1,5	2,4	5,6	6,1	0,9	0,6	10,6	29,3	
RC/km <sup>2</sup>	54,1	31,8	10,6	6,8	2,4	17,5	96,9	1,0	10,1	

## A. Espacios culturales

### A.1 Espacios culturales de titularidad pública

#### A.1.1 Ayuntamientos

Santa Cruz de Tenerife	10. Ermita de San Miguel Arcángel
1. Teatro Guimerá	11. Casa de los Capitanes Generales
2. Museo Municipal de Bellas Artes	12. Convento de Santo Domingo Guzmán
3. Sala Los Lavaderos	13. Centro Multifuncional Polvorín de Taco
4. Centro de Arte La Recova	14. Casa Museo Los Sabandeños
5. Biblioteca Pública Municipal Federico García Lorca	15. Centro Multifuncional El Tranvía
6. Biblioteca TEA	16. Teatro Leal
7. Talleres Culturales	17. Biblioteca Pública Adrián Alemán de Armas
8. Sala de Exposiciones del parque García Sanabria	18. Teatro Unión Tejina
9. Centro de Interpretación de la I y II Exposición Internacional de Esculturas San Cristóbal de la Laguna	

#### A.1.2 Cabildo de Tenerife

19. Museo de la Naturaleza y el Hombre	24. Auditorio de Tenerife Adán Martín
20. Casa Lercaro (Museo de Historia y Antropología de Tenerife)	25. CEDOCAM
21. Museo de la Ciencia y el Cosmos	26. Centro de Interpretación Castillo de San Cristóbal
22. Recinto Ferial de Tenerife	27. TEA
23. Sede de la Orquesta Sinfónica de Tenerife	28. TF CoworkIN

#### A.1.3 Gobierno de Canarias

29. Biblioteca Pública del Estado en Santa Cruz de Tenerife	33. Espacio Cultural El Tanque
30. Filmoteca Canaria	34. Sala de Arte Contemporáneo
31. Conservatorio Superior de Música de Canarias - Conservatorio Profesional de Música de Santa Cruz de Tenerife	35. Sala de Arte Instituto de Canarias Cabrera Pinto
32. EASD Fernando Estévez	36. Escuela de Actores de Canarias

#### A.1.4 Universidad de La Laguna

37. Aula Cultural Museo de la Educación	40. Paraninfo de la Universidad de La Laguna
38. Espacio Cultural La Capilla	41. Sala de Arte Paraninfo Pablo González Vera
39. Instalaciones de la ULL en la Calle Viana, 50	

#### A.1.5 Parlamento de Canarias

42. Sala de exposiciones del Parlamento de Canarias
---

### A.2 Espacios culturales privados

#### A.2.1 Espacios culturales y socioculturales de cierta envergadura y reconocimiento social

43. Ámbito Cultural de El Corte Inglés	56. Real Academia Canaria de Bellas Artes de San Miguel Arcángel
44. Ateneo de La Laguna	57. Real Casino de Tenerife
45. Casino de La Laguna	58. Real Sociedad Económica de Amigos del País de Tenerife
46. Ateneo Miraflores	59. Sala de arte Juan Cas de La Laguna – Colección CajaCanarias
47. Biblioteca de la Alianza Francesa de Santa Cruz de Tenerife	60. Sala de arte María Rosa Alonso de La Laguna - Colección CajaCanarias
48. Centro de la Cultura Popular Canaria	61. Sala de exposiciones del Colegio Oficial Interinsular de Arquitectos de Canarias (demarcación de Tenerife, La Gomera y El Hierro)
49. Círculo de Amistad XII de Enero	62. Sala de la Mutua de Accidentes de Canarias
50. Círculo de Bellas Artes	
51. Espacio Cultural CajaCanarias La Laguna	
52. Espacio Cultural CajaCanarias Santa Cruz de Tenerife	
53. Instituto de Estudios Canarios	
54. Museo de Arte Sacro de Santa Clara	
55. Orfeón La Paz	

#### A.2.2 Galerías de arte

63. Arte Galería	70. Galería de arte Mácula
64. Artizar	71. Galería de arte Stunt
65. Bibli, Arte e Interiorismo	72. Galería La Guayaba
66. Espacio Abierto galería de arte	73. Galería Leyendecker
67. Espacio Bronzo	74. Galería Magda Lázaro
68. Espacio de Arte El Paseante	75. Sala de arte El Escondite
69. Espacio iriArte	

### A.2.3 Espacios culturales independientes

76. Agencia de Tránsitos Culturales	83. La Casa Articulada
77. Agüere Espacio Cultural	84. Musiclic
78. CSO Taucho	85. OlorAMAR
79. El Castillo Centro Cultural	86. Sala Fundación Amala
80. El Libro en Blanco	87. Teatro Victoria
81. El Patio del Arte	88. Vértice Acrobacia y Danza Aérea
82. Espacio 105	89. ZALADEteatro

## A.3 Centros de formación relacionados con las artes y la cultura

### A.3.1 Centros de formación artística

90. Centro Internacional de Danza de Tenerife	93. Escuela Municipal de Música y Danza Casa Sixto Machado
91. Escuela Canaria de Creación Literaria	94. Facultad de Bellas Artes de la ULL
92. Escuela Municipal de Música de La Laguna Guillermo González	

### A.3.2 Institutos y similares que imparten el Bachillerato de Artes o módulos relacionados con la actividad cultural

95. CEAD Santa Cruz de Tenerife Mercedes Pinto (Bach. Artes)	99. CIFP Los Gladiolos (Servicios Socioculturales)
96. CIFP César Manrique (Marketing y Comunicación)	100. IES La Laboral de La Laguna (Bach. Artes)
97. CIFP La Laguna (Servicios Socioculturales)	101. IES Ofra (Bach. Artes)
98. CIFP Las Indias (Moda)	102. IES Virgen de Candelaria (Artes Gráficas)

## B. Actores e iniciativas vinculadas a la cultura

### B.1 Entidades públicas

#### B.1 Entidades públicas

103. Aula Cultural José Carlos Schwartz	114. Factoría de Innovación
104. Aula de Cine de la Universidad de La Laguna	115. INTech Tenerife
105. Canarias Crea	116. Laboratorio de Diseño y Fabricación Digital FabLab
106. Canarias Crea Canarias	117. Lava Compañía de Danza
107. Canarias Cultura en Red S.A	118. Oficina de Apoyo al Sector Cultural
108. Canarias en Corto	119. Orquesta Barroca de Tenerife
109. Canary Islands Film	120. Quantum Ensemble
110. Circuito Canario de Música, Teatro y Danza	121. Tenerife Danza-Sección Pedagógica
111. Coro Juvenil Auditorio de Tenerife	122. Tenerife Film Commission
112. CreaDoc	
113. Danza en Comunidad	

### B.2 Entidades privadas

#### B.2.1 Entidades vinculadas al mundo de la cultura de cierto reconocimiento social

123. Academia Canaria de la Lengua	125. Fundación Cristino de Vera
124. Fundación Canaria Mapfre Guanarteme	126. Fundación Pedro García Cabrera

#### B.2.2 Asociaciones profesionales

127. Asociación Canaria de Acción Filosófica	133. Asociación de Compositores Sinfónicos y Musicólogos de Tenerife
128. Asociación Canaria de Empresas Profesionales del sector de la Animación, el Videojuego y los Efectos Visuales	134. Asociación Siendo
129. Asociación Canaria de Espacios Colaborativos	135. Clúster Audiovisual de Canarias
130. Asociación Canaria de Narración Oral Tagoral	136. Réplica, Asociación Canaria de Empresas de Artes Escénicas
131. Asociación Cineastas de Canarias Microclima	
132. Asociación de artistas del movimiento PiedeBase	

## B.3 Iniciativa cívica

### B.3.1 Iniciativas culturales

---

137. Asociación Cultural Equipo PARA	142. Islario
138. Canarias Revolución Sonora	143. LACOOFI
139. Commonomía	144. Los '80 pasan factura
140. El Hombre Bala Records	145. Oficina Para la Acción Urbana
141. Espacio en Blanco	146. Solar Acción Cultural

### B.3.2 Iniciativas sociales

---

147. Asociación Creativa	150. Juntos en la Misma Dirección
148. Barrios por el Empleo	151. Colectivo La Estación
149. Fundación Ataretaco	

## B.4 Programación cultural

### B.4.1 Festivales de gran aforo

---

152. Feria del Libro de Santa Cruz	163. Festival Mar Abierto
153. Feria del Libro La Laguna	164. Festival Santa Blues de Tenerife
154. Festival Actúa	165. Fiesta de la Música de La Laguna
155. Festival Alisios Pop	166. Fimucité
156. Festival de Danza Canarias Dentro y Fuera	167. Keroxén
157. Festival de las Artes del Movimiento de Tenerife	168. La Noche en Blanco de La Laguna
158. Festival de Música Contemporánea de Tenerife	169. Semana Internacional de Jazz Ciudad de La Laguna
159. Festival de Tenerife	170. Tenerife Noir
160. Festival Internacional Canarias Jazz & Más Heineken	171. Tenerife Shorts
161. Festival Internacional de Clownbaret	
162. Festival Internacional de Música de Canarias	

### B.4.2 Encuentros especializados

---

172. Bienal de Artes Plásticas de Santa Cruz	184. Fotonoviembre
173. Canarias Surf Film Festival	185. Los Encuentros Denkbilder
174. Ciudades de la Moda, del Arte y del Diseño	186. LuchaLibro
175. Civic Factory Fest Canarias	187. Mercado de las Artes Performativas del Atlántico Sur
176. Charlas de Cine	188. Muestra Internacional de Cortos de la Universidad de La Laguna
177. Dance Inter Faces	189. NUMAcircuit
178. DocuRock	190. Plan Cultural por Barrios
179. Encuentro de Teatro Aficionado	191. Pliegue. Encuentro de Autoedición en Tenerife.
180. Encuentros con el Cine	192. Poetry Slam Canarias
181. Encuentros sobre Cuerpos y Performatividad	193. Tenerife Design Week
182. Espacio Enter	
183. Festival Índice	

### B.4.3 Comunicación cultural

---

194. Alisios. Revista del audiovisual canario	196. The Cultural Mag
195. Lagenda	

## C. Espacio público y lugares de encuentro

### C.1 Espacio público urbano

#### C.1.1 Calles

---

197. Av. Benito Pérez Armas	208. C. Núñez de la Peña
198. Av. Tabares Bartlet	209. C. Obispo Rey Redondo
199. Av. Universidad	210. C. San Agustín
200. Av. Venezuela	211. C. Simón Bolívar
201. C. Antonio Domínguez Alfonso	212. C. Tabares de Cala
202. C. Candelaria	213. C. Viana
203. C. de Bethencourt Alfonso	214. Camino de la Rúa
204. C. Herradores	215. Camino de las Mercedes
205. C. José Manuel de Guimerá	216. Ctra. de Santa Cruz
206. C. La Noria	217. Ctra. El Rosario
207. C. Nava y Grimón	218. Rambla de Santa Cruz

### C.1.2 Plazas

219. Plza. de España	228. Plza. de San Telmo
220. Plza. de Europa	229. Plza. del Adelantado
221. Plza. de la Candelaria	230. Plza. del Cristo
222. Plza. de la Cruz	231. Plza. del Hospital Militar
223. Plza. de la Iglesia	232. Plza. del Príncipe
224. Plza. de la Junta Suprema de Canarias	233. Plza. Dr. Olivera
225. Plza. de la Recova	234. Plza. Duggi
226. Plza. de los Patos	235. Plza. La Concepción
227. Plza. de Los Remedios	236. Plza. Weyler

### C.1.2 Parques

237. Palmetum de Santa Cruz de Tenerife	245. Parque La Vega
238. Parque Camino del Hierro	246. Parque Las Indias
239. Parque Cuchillitos Tristán	247. Parque Las Mesas
240. Parque de La Constitución	248. Parque Los Dragos
241. Parque de Las Delicias	249. Parque Tío Pino
242. Parque El Quijote	250. Parque Viera-Clavijo
243. Parque El Rocío	251. Vivero Municipal de Santa Cruz de Tenerife
244. Parque La Granja	

## C.2 Espacios de ocio y cultura

### C.2.1 Cines

252. Cine TEA	254. Multicines Tenerife
253. Cine Víctor	255. Yelmo Cines Meridiano

### C.2.2 Bares

256. Búho Club	259. El Rincón de Tintín
257. Café Regia Comedy	260. Lone Star
258. El Hombre Bala	261. Rayuela Café Teatro

### C.2.3 Librerías

262. Librería Agapea	264. Librería La Isla
263. Librería El Águila	265. Librería Lemus

## C.3 Espacios vecinales y comunitarios

### C.3.1 Centros cívicos y socioculturales

266. Espacios municipales de C. La Noria cedidos a organizaciones del Carnaval	268. Sede Murga Las Marchilongas
267. Red de Centros Ciudadanos La Laguna	269. Sede Murga Los Bambones

### C.3.2 Fiestas populares

270. Carnaval de Santa Cruz de Tenerife	274. Romería de San Benito
271. Corpus Christi	275. Santísimo Cristo de La Laguna
272. Nuestra Señora de Candelaria	276. Virgen de la Regla
273. Romería de la Virgen del Buen Viaje y San Telmo	

## D. Elementos adicionales de importancia simbólica

### D.1 Administrativos

#### D.1 Administrativos

277. Ayuntamiento de Santa Cruz de Tenerife	280. Palacio de Justicia
278. Cabildo Insular de Tenerife	281. Parlamento de Canarias
279. Edificio de Usos Múltiples del Gobierno de Canarias	282. Presidencia del Gobierno

## D.2 Patrimoniales

### D.2 Patrimoniales

---

283. Antiguo Colegio de la Asunción	291. Castillo de San Juan Bautista
284. Antiguo Santa Cruz	292. Cementerio de San Rafael y San Roque
285. Casa Borges-Meade-Estévez	293. Hospital e Iglesia de Nuestra Señora de los Dolores
286. Casa del Beato Padre Anchieta	294. Obras de la I y la II Exposición Internacional de Esculturas
287. Casa Pisaca	295. Palacio de Nava
288. Casco Histórico de San Cristóbal de La Laguna	296. Torre de San Andrés
289. Castillo de Paso Alto	
290. Castillo de San Joaquín	

## D.3 Religiosos

### D.3 Religiosos

---

297. Convento de Santa Catalina de Siena	304. Iglesia de San Benito Abad
298. Ermita de Nuestra Señora de Gracia	305. Iglesia Parroquial de San Francisco
299. Ermita de Nuestra Señora de Regla	306. Iglesia Parroquial de San Lázaro
300. Ermita de San Diego del Monte	307. Iglesia y Cementerio de San Juan
301. Ermita de San Telmo	308. Monasterio de Santa Clara
302. Ermita de Santa Catalina	309. Parroquia Matriz de Nuestra Señora de La Concepción
303. Iglesia de Nuestra Señora de La Concepción	

## D.4 Comerciales

### D.4 Comerciales

---

310. Centro Comercial Alcampo La Laguna	314. El Corte Inglés
311. Centro Comercial Carrefour Añaza	315. Mercado de la Abejera
312. Centro Comercial Carrefour Meridiano	316. Mercado de La Laguna
313. Centro Comercial Nivaria Center	317. Mercado de Nuestra Señora de África

## D.5 Equipamientos y servicios

### D.5 Equipamientos y servicios

---

318. Casa Cuna	325. Pabellón Municipal de La Salud
319. Centro de Salud Barrio de la Salud	326. Palacio Municipal de Deportes de Santa Cruz de Tenerife (Quico Cabrera)
320. Complejo Deportivo Tenerife Ofra	327. Piscina Municipal de Santa Cruz de Tenerife (Acidilio Lorenzo)
321. Hospital Universitario Nuestra Señora de Candelaria	328. Polideportivo Tío Pino
322. Intercambiador de Anchieta	
323. Intercambiador Santa Cruz de Tenerife	
324. Pabellón de Deportes de Tenerife Santiago Martín	

## D.6 Otros

### D.6 Otros

---

329. Antigua Fábrica Celgán	336. Estadio Heliodoro Rodríguez López
330. Antigua Fábrica Philip Morris	337. Iglesia Neogótica (Parque Viera Clavijo)
331. Casa Mascareño	338. Museo Histórico Militar de Canarias
332. Centro de Inserción Social Mercedes Pinto	339. Parque Marítimo César Manrique
333. Compañía Cervecería de Canarias	340. Plaza de Toros
334. Edificio La Financiera	341. Refinería de Santa Cruz de Tenerife
335. Edificio Villasegura	342. Torres de Santa Cruz

#### **4.3.5. LA RED DE ESPACIOS E INFRAESTRUCTURAS CULTURALES DEL ÁREA METROPOLITANA SANTA CRUZ DE TENERIFE-SAN CRISTÓBAL DE LA LAGUNA**

Habiendo considerado en el apartado precedente todos los recursos culturales del área metropolitana Santa Cruz de Tenerife-San Cristóbal de La Laguna, ponemos ahora el foco sobre los 36 espacios culturales de titularidad pública existentes en nuestro ámbito de estudio. La pretensión en este caso es reflexionar sobre cómo afectará la inserción del Proyecto DAT al conjunto de espacios culturales de titularidad pública y sondear las posibles interacciones que podría generar con los distintos espacios.

Los espacios considerados, atendiendo a su titularidad, son los siguientes:

##### **Titularidad del Ayuntamiento de Santa Cruz de Tenerife**

1. Teatro Guimerá
2. Museo Municipal de Bellas Artes
3. Sala Los Lavaderos
4. Centro de Arte La Recova
5. Biblioteca Pública Municipal Federico García Lorca
6. Biblioteca TEA
7. Talleres Culturales
8. Sala de Exposiciones del parque García Sanabria
9. Centro de Interpretación de la I y II Exposición Internacional de Esculturas

##### **Titularidad del Ayuntamiento de San Cristóbal de la Laguna**

10. Ermita de San Miguel Arcángel
11. Casa de los Capitanes Generales
12. Convento de Santo Domingo Guzmán
13. Centro Multifuncional Polvorín de Taco
14. Casa Museo Los Sabandeños
15. Centro Multifuncional El Tranvía
16. Teatro Leal
17. Biblioteca Pública Adrián Alemán de Armas
18. Teatro Unión Tejina

##### **Titularidad del Cabildo de Tenerife**

19. Museo de la Naturaleza y el Hombre
20. Casa Lercaro (Museo de Historia y Antropología de Tenerife)
21. Museo de la Ciencia y el Cosmos
22. Recinto Ferial de Tenerife
23. Sede de la Orquesta Sinfónica de Tenerife
24. Auditorio de Tenerife Adán Martín
25. Centro de Documentación de Canarias y América (CEDOCAM)
26. Centro de Interpretación Castillo de San Cristóbal
27. TEA (Tenerife Espacio de las Artes)
28. TF CoworkIN

##### **Titularidad del Gobierno de Canarias**

29. Biblioteca Pública del Estado en Santa Cruz de Tenerife
30. Filmoteca Canaria
31. Conservatorio Superior de Música de Canarias-Conservatorio Profesional de Música de Santa Cruz de Tenerife
32. EASD Fernando Estévez
33. Espacio Cultural El Tanque
34. Sala de Arte Contemporáneo

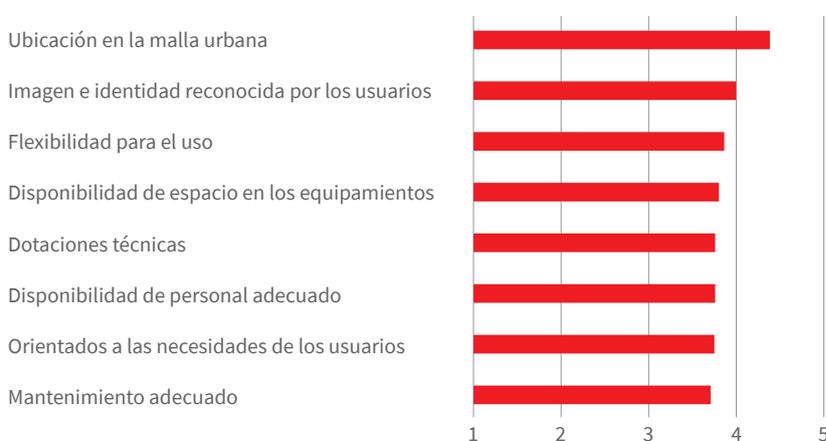
35. Sala de Arte Instituto de Canarias Cabrera Pinto

36. Escuela de Actores de Canarias

A partir de la información compilada por medio de cuestionarios remitidos individualmente a los responsables de los distintos espacios culturales (véase el Anexo III), un análisis en términos agregados comienza señalando que el conjunto de espacios de titularidad pública no cuenta con carencias significativas.

Utilizando una escala del 1 al 5 para evaluar sus distintos atributos, encontramos que el factor que mejor valoración muestra es su ubicación en la malla urbana y la existencia de una imagen e identidad reconocida por la ciudadanía. En el resto de puntos, la valoración se sitúa siempre por encima del aprobado.

**Gráfico 4.19. Percepción sobre las características y funcionalidades de los espacios culturales de titularidad pública del área metropolitana Santa Cruz de Tenerife-San Cristóbal de La Laguna**



Fuente: Encuesta propia.

Si tratamos de agrupar por tipologías basadas en la capacidad de satisfacer las demandas a partir de una estructura funcional adecuada, podríamos conformar cuatro grupos:

#### Grupo 1.

Espacios culturales con un elevado nivel de excelencia, bien dotados técnica y humanamente, orientados hacia los usuarios y con una identidad reconocida por la ciudadanía. En este grupo figurarían:

01. Teatro Guimerá, 02. Museo Municipal de Bellas Artes de Santa Cruz de Tenerife, 06. Biblioteca Municipal Central de Santa Cruz de Tenerife (TEA), 19. Museo de la Naturaleza y El Hombre, 21. Museo de la Ciencia y el Cosmos, 24. Auditorio de Tenerife Adán Martín y 27. TEA.

#### Grupo 2.

Espacios culturales que, sin tener la significación icónica de los del Grupo 1, ejercen con cierta relevancia funcionalidades especializadas, ya sea en el ámbito de la innovación o de la formación artística, y son:

11. Sala de Exposiciones de la Casa de los Capitanes, 12. Convento de Santo Domingo de Guzmán, 16. Teatro Leal, 17. Biblioteca Pública Municipal Adrián Alemán de Armas, 18. Teatro Unión Tejina, 28. TF CoworkIN, 31. Conservatorio Superior de Música de Canarias, 36. Escuela de Actores de Canarias, 04. Centro de Arte La Recova, 22. Recinto Ferial de Tenerife, 29. Biblioteca Pública del Estado en Santa Cruz de Tenerife, 32. EASD Fernando Estévez y 35. Sala de Exposiciones Instituto de Canarias Cabrera Pinto.

**Grupo 3.**

Espacios culturales de menor envergadura, que muestran debilidades en el ámbito de la dotación de recursos técnicos y humanos, y con dificultades en la identificación por el conjunto de la ciudadanía. Este tercer grupo estaría compuesto por:

- 14. Casa Museo Los Sabandeños, 20. Casa Lercaro, 05. Biblioteca Pública Municipal Federico García Lorca, 26. Castillo de San Cristóbal, 25. CEDOCAM, 08. Talleres Culturales, 13. El Polvorín de Taco, 15. Centro Multifuncional El Tranvía, 23. Sede de la Orquesta Sinfónica de Tenerife, 30. Filmoteca Canaria (Casa de Cultura La Granja) y 33. Espacio Cultural El Tanque.

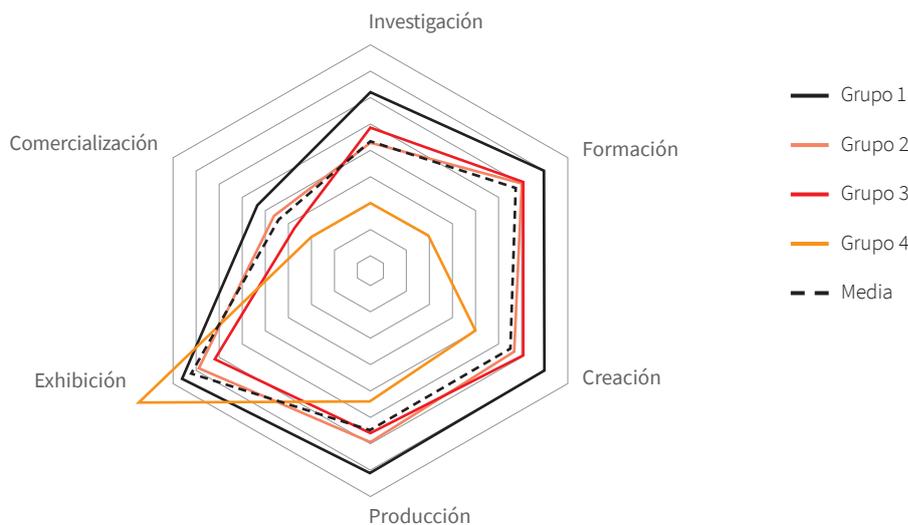
**Grupo 4.**

Espacios culturales de menor entidad, fruto de iniciativas poco planificadas, con un número reducido de personas usuarias/visitantes (unos 2000 al año de media), y orientados por cierta inercia hacia las artes visuales y/o el patrimonio, entre los que se encuentran:

- 09. Centro de Interpretación de la I y II Exposición de Escultura en la Calle, 34. Sala de Arte Contemporáneo, 03. Sala de Arte Los Lavaderos, 07. Sala de Exposiciones del parque García Sanabria y 10. Ermita de San Miguel Arcángel.

Desde el punto de vista de la especialización funcional, los espacios del Grupo 1 muestran una relativa especialización en el ámbito de la formación y en menor medida en la creación, mientras que los del Grupo 4 se escoran casi exclusivamente y de forma más bien estática hacia la exhibición.

**Gráfico 4.20. Especialización funcional relativa de los espacios analizados**



Si atendemos a la especialización de las personas usuarias, podemos identificar que los equipamientos de los Grupos 1 y 2 se orientan hacia los residentes, mientras que los que se ubican en los Grupos 3 y 4 satisfacen más bien la demanda de los usuarios y usuarias del resto del archipiélago o la de los y las turistas.

**Gráfico 4.21. Especialización por grupos de personas usuarias de las distintas agrupaciones de espacios**



**Gráfico 4.21. Especialización por grupos de personas usuarias de las distintas agrupaciones de espacios (continuación)**

En este contexto, podemos afirmar que nos encontramos con un conjunto de equipamientos muy dispares, que establecen pocas relaciones entre ellos, que cumplen ciertos requisitos mínimos desde el punto de vista dotacional y de diversidad de oferta, pero que difícilmente puede considerarse como un ecosistema con efectos transformadores y multiplicadores. Los espacios culturales de titularidad pública del área metropolitana conforman una oferta convencional que cumple los mínimos exigibles, pero reflejan debilidad estructural para dar soporte a una dinámica sólida y con cierto grado de autonomía del ecosistema cultural, especialmente en aquellos aspectos de la cadena de valor cultural relacionados con la formación, creación y producción. Tampoco hemos identificado en las iniciativas privadas ningún equipamiento que vaya más allá de lo que le corresponde a un espacio metropolitano de las dimensiones del que estamos considerando. El Proyecto DAT, en este sentido, debería cumplir una función revulsiva con la incorporación de algunos equipamientos, así como catalizadora y activadora de relaciones con los equipamientos existentes.

Combinando las distintas características, planteamos una nueva clasificación sintética que nos permita establecer diversas formas de relación con el Proyecto DAT:

**Tabla 4.6. Tipologías de espacios**

Tipología	Espacios
A. Espacios con elevado nivel de autonomía, legitimados, con cierta proyección supaurbana, y ligados a la excelencia y/o el conocimiento y/o la innovación	Auditorio de Tenerife Adán Martín TEA Espacio Cultural El Tanque Museo de la Naturaleza y el Hombre Museo de la Ciencia y el Cosmos
B. Espacios de especialización funcional más convencionales, pero identificados por la ciudadanía residente	Museo Municipal de Bellas Artes Sala de Arte Instituto de Canarias Cabrera Pinto Centro de Arte a Recova Teatro Guimerá Teatro Leal (+ Leal Lav) Recinto Ferial de Tenerife. Biblioteca Pública del Estado en Santa Cruz de Tenerife Biblioteca Municipal Central de Santa Cruz de Tenerife (TEA) Casa de la Cultura Filmoteca Canaria
C. Espacios musealizados con propuestas muy estáticas y básicamente orientados a los visitantes	Castillo de San Cristóbal Casa de los Capitanes Casa-Museo Los Sabandeños Casa Anchieta Casa de Carta (Museo de Historia y Antropología de Tenerife) Centro de Interpretación de la I y II Exposición Internacional de esculturas Sala de exposiciones del parque García Sanabria
D. Espacios con escaso capital dotacional y reducido reconocimiento o con funcionalidades muy específicas	Teatro Unión Tejina SAC - Sala de Arte Contemporáneo Sala de Arte Los Lavaderos Factoría de Innovación Convento de Santo Domingo Ermita de San Miguel Arcángel Sede de la Orquesta Sinfónica de Tenerife CEDOCAM

**Tabla 4.6. Tipologías de espacios (continuación)**

Tipología	Espacios
E. Espacios de formación cultural y artística	<p><b>Escuelas artísticas</b>  Escuela Municipal de Música y Danza Casa Sixto Machado  Escuela Municipal de Música Guillermo González  Conservatorio de Música (Profesional y Superior)  Escuela de Actores de Canarias  EASD Fernando Estévez  Facultad de BBAA de la ULL  Centro Internacional de Danza de Tenerife</p> <p><b>Formación Profesional</b>  IES Virgen de Candelaria (CFP Artes Gráficas)  CIFP Las Indias (CFP Moda)  CIFP César Manrique (CFP Marketing y Comunicación)  CIFP Los Gladiolos (CFP Servicios Socioculturales)  CIFP La Laguna (CFP Servicios Socioculturales)</p> <p><b>Institutos</b>  IES Ofra (Bachillerato Modalidad de Arte)  IES La Laboral de La Laguna (Bachillerato Modalidad de Arte)</p> <p><b>Otros</b>  Centro público de formación de personas adultas Mercedes Pinto  EUPAM Universidad para Mayores de La Laguna</p>
F. Otros espacios culturales de titularidad pública y privada	(Consúltense la lista que aparece en el apartado 4.3.4)

Por todo lo anterior, resulta oportuno plantear la posibilidad de que el Proyecto DAT, que describimos en el apartado 4.3.8, *El Proyecto Distrito de las Artes de Tenerife*, cumpla cierta función conectora de la malla de equipamientos culturales, conservando al mismo tiempo cierta autonomía (pretender que el proyecto articule por completo un sistema sin apenas estructura sería una ambición desmedida). De acuerdo a esto, podríamos definir preliminarmente cuatro modelos de relación:

#### **Modelo 1. Equipamientos cómplices y cotractores (principalmente tipos A y B)**

Se trataría de establecer una alianza con aquellos equipamientos centrados en las etapas iniciales de la cadena de valor cultural (investigación, creación, producción), con el fin de que compartan una visión experimental del proceso cultural y que tengan la suficiente envergadura, autonomía y músculo operativo para compartir el proceso en un modelo de relaciones de gobernanza conjunta horizontal.

Proyectamos este tipo de equipamientos como un sistema de comunicación permanente, donde potenciales proyectos conjuntos se establecen como espacios de experimentación y exploración, sondeando nuevos campos de acción, y colaborando y creando alianzas para actividades de proyección estatal, europea o internacional.

#### **Modelo 2. Equipamientos integrados en la dinámica del Proyecto DAT (principalmente tipo F)**

Para este modelo planteamos integrar líneas de trabajo específicas para articular procesos de colaboración más estables, sostenidos y apoyados por el empuje conjunto del Proyecto DAT. Se trataría de integrar en esta dinámica especialmente aquellos de cierta envergadura, que trabajan en aspectos relacionados directa o indirectamente con la formación artística y cultural. Asimismo, se analizará la posibilidad de configurar un modelo de incubación y acompañamiento para la adquisición de capacidades para construir programas autónomos de innovación.

#### **Modelo 3. Equipamientos para la coactivación satelital del Proyecto DAT (principalmente tipos B, C y D)**

Este modelo se orienta hacia espacios más descapitalizados, donde el Proyecto DAT pueda generar proyectos y programas concretos, diseñados y orientados a mejorar las condiciones dotacionales y

ampliar la habilidades y capacidades de los propios recursos humanos de estos espacios, planteando objetivos de conexión con el entorno urbano y de reputación, de los propios espacios, y mejorando la presencia y la visibilidad del propio DAT en el conjunto del área metropolitana.

#### Modelo 4. Equipamientos para las fertilizaciones cruzadas (principalmente tipos D y F)

Este modelo de relaciones lo concebimos para los equipamientos, equipos y grupos más allá de la dimensión del campo cultural, gestionados y activados por agentes mediadores con clara voluntad de proponer interacciones transversales en el campo de la inclusión, la salud, la perspectiva de género, la protección medioambiental, la tecnología, la innovación... Para este modelo, lo más oportuno, probablemente sea centrar la atención en el trabajo por proyectos y programas, siendo la posible función del Proyecto DAT en este sentido otorgar conectividad y visibilidad a dichos programas.

#### 4.3.6. LA POBLACIÓN JOVEN COMO ELEMENTO MOTOR DE LA INNOVACIÓN

La centralidad de los jóvenes en las dinámicas para promover la creatividad es un tema recurrente de la visión de la Unión Europea (UE). Especialmente el papel de las nuevas tecnologías en el enfoque de la creatividad de los jóvenes es un aspecto central. En el documento del Consejo de la UE *Promoting a Creative Generation* de 2009, se proponía seis recomendaciones a los estados miembros: 1) incluir una perspectiva de «niños y jóvenes» en las políticas pertinentes para promover la cultura; 2) optimizar el potencial del sector educativo para mejorar la promoción de la creatividad a través de la cultura y la expresión cultural; 3) alentar y apoyar a las instituciones culturales (por ejemplo, museos, bibliotecas, galerías, teatros) para que se comprometan mejor con las niñas y niños y con las y los jóvenes; 4) promover el talento y la creatividad a través de la cultura como parte de las estrategias de inclusión social que atienden a la infancia y la juventud; 5) promover un mejor acceso a la cultura mediante el uso de las TIC para todas las niñas y niños y las personas jóvenes; y 6) facilitar el intercambio de buenas prácticas y desarrollar una «base de pruebas» de conocimientos en este ámbito (Consejo de la Unión Europea, 2009).

La creciente importancia de la creatividad también repercute en la educación como una de las cuestiones fundamentales de la política de la juventud. La Asamblea Parlamentaria del Consejo de la UE, por ejemplo, recomienda evaluar el éxito educativo no solo en las asignaturas tradicionales de la escolarización, sino también en el campo de las «habilidades blandas», como la creatividad. Se recomienda valorar y fomentar el potencial creativo de la juventud para refrescar el programa Juventud del Consejo de Europa. Y en *Una estrategia de la UE en materia de política de la juventud-Inversión y capacitación* (Comisión Europea, 2009), la creatividad es una de las principales herramientas para hacer frente a los retos de nuestro tiempo, cuando los enfoques estándar parecen ser ineficaces. En estas aproximaciones, la creatividad se une al espíritu empresarial para poner de relieve la necesidad de soluciones creativas también en el ámbito de la economía. Hay que generar los contextos y las condiciones para que la juventud piense y actúe de manera innovadora.

Todo el área metropolitana de Santa Cruz de Tenerife-San Cristóbal de La Laguna muestra unos índices de dependencia infantil menores de que el conjunto de la Isla y de la comunidad autónoma de Canarias y con una paulatina tendencia decreciente. Así la edad media de los habitantes de Santa Cruz de Tenerife es de 43 años mientras que en el conjunto de la Isla y en Canarias es 42 años. La Laguna, sin embargo, quizás debido a la presencia de la población universitaria mantiene el valor medio en los 41,5 años.

En 2017, el abandono escolar temprano<sup>156</sup> en el caso de Canarias, está en el 17,5%, siete décimas por debajo de la media que se sitúa en el 18,2%, y bastantes puntos porcentuales menos que en 2006, año en que este dato llegó al 36,4%, lo que evidencia una mejora notable en los indicadores educativos de la juventud.

La proporción de población con educación superior en Canarias es inferior a la media española, aunque la diferencia se va recortando en las cohortes más jóvenes, por lo que se deduce un creciente proceso de convergencia. A partir del informe *Estudio sociológico sobre la Juventud de Tenerife* (Cabildo

156 Porcentaje de jóvenes de entre 18 a 24 años que tiene como máximo el título de enseñanza secundaria obligatoria.

de Tenerife, 2017), y mediante el acceso a los microdatos de la encuesta que los sustenta, es posible acercarse a las características de la población entre 15 y 29 años del espacio metropolitano de Santa Cruz de Tenerife-La Laguna, con cierto detalle. Como era de esperar el subgrupo de jóvenes de ambos municipios muestran unos mayores niveles de formación, una mayor movilidad y un mayor conocimiento de idiomas que la media de las y los jóvenes de la Isla. Las y los jóvenes del área metropolitana muestran unas elevadas expectativas respecto a los niveles a alcanzar en su propia formación. El 75% de la población joven del área metropolitana tiene la expectativa de alcanzar una formación universitaria o superior, una cifra que se sitúa casi 9 puntos por encima del conjunto de la Isla. Aun así, ambas magnitudes son bastante elevadas, lo que apunta a una demanda creciente de formas activas y pasivas de consumo y participación cultural, ya que ambas están ligadas a los niveles de formación.

También resultan datos sorprendentes el grado de conocimientos de idiomas, especialmente inglés, que declaran tener, el 97,4% de las personas jóvenes metropolitanas y el 96,5 del resto de la Isla. Las diferencias entre ambos colectivos no resultan muy significativas.

Sí son mayores las diferencias en cambio si analizamos las experiencias de movilidad. Así, más de una 40% de las y los jóvenes del área metropolitana han tenido experiencias de movilidad (frente a solo el 30% del conjunto de la juventud de la Isla), de las cuales aproximadamente el 70% de las ocasiones están relacionadas con los estudios y un 10% con cuestiones relacionadas con intercambios juveniles. También muestran una elevada disponibilidad hacia la movilidad de residencia, más acusada en el área metropolitana. Esta disponibilidad es a su vez ligeramente más elevada entre las mujeres que entre los hombres.

Respecto a los niveles de pertenencia a organizaciones formales, la cifra alcanza casi el 19% (18,8%) en el área metropolitana y unos 3 puntos menos en el conjunto de la Isla (16,35). Entre los que sí participan en este tipo de organizaciones destaca, en primer lugar, la pertenencia a una asociación deportiva, pero en tercer y cuarto lugar, aparece una asociación cultural o musical. Las diferencias entre uno y otro grupo no parecen muy significativas.

Entre las prácticas de ocio y cultura, la práctica más frecuente que supera al 96% de las y los jóvenes es escuchar música. A más distancia, se ubica utilizar el ordenador, salir con los amigos y ver la televisión. Por debajo del 50% respecto a la práctica diaria o varias veces a la semana, tenemos hacer deporte, leer libros, leer periódicos y jugar a videoconsolas. A este respecto, se constata ciertos consumos diferenciados por razones de género. Así, los hombres destacan diferencialmente en la práctica de videojuegos y en la asistencia a museos, teatros y conciertos y la lectura de periódicos, mientras que las mujeres destacan en ir a discotecas y a bailar, la lectura de libros y la asistencia al cine.

Evidentemente la situación de las y los jóvenes en el espacio metropolitano de Santa Cruz y La Laguna comparte el mismo contexto negativo que el resto de la juventud del Estado español o de las Islas, con posibilidades de empleabilidad muy reducidas, empleos en condiciones muy precarias y, en consecuencia, con problemas para independizarse, acceder a vivienda con precios asequibles o desarrollar y planificar proyectos vitales con grados de certidumbre muy bajos. A pesar de ello, también es posible detectar, nuevamente una masa crítica de una juventud con una propensión a la movilidad muy elevada, con conocimientos altos de idiomas, con expectativas de niveles de formación muy altas y con actitudes hacia la cultura y prácticas culturales bastante activas.

Es parte de esta masa crítica de población joven<sup>157</sup> la que el Proyecto DAT debe utilizar como palanca de cambio y transformación y como vía de acceso al resto de los segmentos poblacionales y cohortes generacionales.

#### **4.3.7. EDUCACIÓN Y CAPACITACIÓN CULTURAL: UN CAMPO PLAUSIBLE DE ESPECIALIZACIÓN DE UN ESPACIO CULTURAL DE NUEVO TIPO**

Según la ya mencionada *Una estrategia de la UE para la juventud: Inversión y capacitación* (Comisión Europea, 2009), la creatividad es una de las principales herramientas para hacer frente a los retos

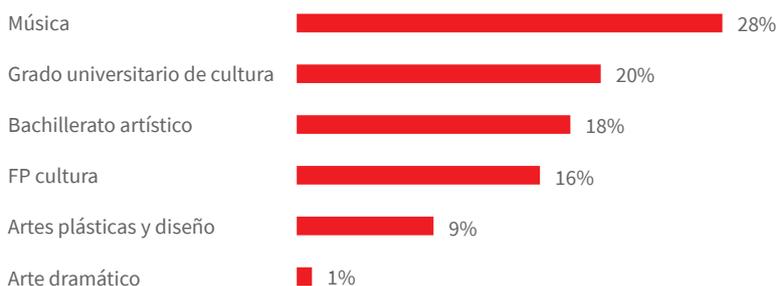
<sup>157</sup> El conjunto de la población que se ubica entre los 15 y los 35 años en el espacio metropolitano supera las 75.000 personas.

de nuestro tiempo, momento en que los enfoques estándar parecen ser ineficaces. Desarrollando esta idea, la citada estrategia señala la necesidad de generar contextos y condiciones que propicien que la juventud piense y actúe de manera creativa e innovadora. La importancia de la creatividad señala directamente hacia la educación como una de las cuestiones fundamentales del conjunto de políticas públicas enfocadas en la juventud. Por medio de esta secuencia de ideas, enlazamos el análisis de la juventud tinerfeña con el análisis de la realidad educativa insular.

Anticipamos ya que en el ámbito de la educación y la capacitación cultural entreveremos un campo de plausible especialización para el Proyecto DAT. La idea parte de la circunstancia de que varios de los espacios situados en la zona cabecera del Proyecto (se explicará en qué consiste esta zona cabecera en el apartado *Ámbitos territoriales y funcionalidades de los espacios culturales del Proyecto DAT*, pág. 257) desempeñan su trabajo en el ámbito de la formación artística (EASD Fernando Estévez o Escuela de Actores de Tenerife), pero, como veremos a continuación, el estudio del contexto actual respalda la validez de esta hipótesis.

La isla de Tenerife cuenta con casi el 40% de los centros de formación no universitaria de todo el archipiélago y con una de las dos universidades públicas canarias: la Universidad de La Laguna, con 19.296 estudiantes previstos para el curso 2018-2019, lo que supone aproximadamente un 5% del total de la población del área metropolitana. En términos de estudiantes, para los ciclos que van desde la educación infantil hasta el bachillerato, se suman unas 25.000 personas para Santa Cruz de Tenerife y otras 25.000 para San Cristóbal de La Laguna. Si observamos la dimensión del conjunto de estudiantes de ofertas formativas ligadas al campo de la cultura, comprobamos que en el curso 2015-2016 se suman unas 4.000 personas distribuidas de la siguiente manera:

**Gráfico 4.22. Alumnado matriculado en formación artística en el curso 2015-2016**



La proporción más numerosa, alcanzando los 1.156 matriculados, la componen las personas que estudian música (Enseñanzas Artísticas de Régimen Especial). De estas, 1.015 corresponden a grados elementales o medios, mientras que unas 140 cursan estudios de grado superior. No incluimos en esta distribución las enseñanzas no regladas de música, en las que participan más de 7.600 estudiantes en diversos formatos. Además de todo lo anterior, la formación reglada experimenta un ligero crecimiento a partir de 2013.

Respecto a las personas que estudian danza, hay que considerar que solo hay formación en el nivel de la formación elemental y en la no reglada. Si sumamos ambos valores, alcanzamos la cifra de 315 estudiantes en el curso 2015-2016. Por otra parte, en arte dramático solo cabe contar a unos 30 alumnos de la Escuela de Actores de Canarias, que cuenta con dos sedes, una en la isla de Tenerife y otra en Gran Canaria.

A modo de resumen: en general, la comunidad autónoma canaria muestra unos indicadores en términos de educación por debajo de la media del Estado español y se hace necesario afrontar políticas educativas que se orienten a paliar la situación. A pesar de ello, la isla de Tenerife y, especialmente, el área metropolitana de Santa Cruz de Tenerife-San Cristóbal de La Laguna presentan unas condiciones que superan ampliamente los umbrales mínimos, tanto en términos de masa crítica de individuos como en densidad de la red de equipamientos, para activar procesos de refuerzo de la educación en general y de la formación artística y la capacitación en habilidades creativas en particular. Esta circunstancia resulta de especial interés si pensamos en la posibilidad de una

especialización productiva relativa alrededor de sectores intensivos en conocimiento o en aquellos basados en la cultura y la creatividad.

Redefinir las relaciones entre educación, cultura y creatividad es uno de los grandes retos pendientes y en el que cabe mayor recorrido, tanto desde el campo de la cultura como desde el campo de la educación. Con relación a la cultura, se cuestiona el modelo tradicional de los departamentos de didáctica de las instituciones culturales, buscando planteamientos para promover acciones de mayor calado y centralidad que impliquen procesos orientados a las personas usuarias. Y desde el ámbito de la educación, tanto el papel de la capacitación en Humanidades como los notables efectos sobre los procesos educativos que pueden tener la formación y las prácticas artísticas representan también un amplio campo de experimentación con efectos perceptibles en los procesos de cohesión social, la capacitación profesional, la mejora de la empleabilidad y, especialmente, en los procesos de desarrollo integral de los individuos.

Una recomendación del Parlamento Europeo clave (2006) incluía la «conciencia y la expresión cultural» como competencia transversal. El término *conciencia cultural* significa reconocer la importancia de la cultura y las artes en el desarrollo individual, así como la importancia de profundizar en la capacidad de disfrutarlas o interesarse por ellas. La conciencia cultural está relacionada con la percepción (por ejemplo, escuchar música, asistir a una obra de teatro o ver arte en un museo). De manera complementaria, el término *expresión cultural* se centra en la comunicación de sentimientos o ideas a través de los medios artísticos y de uno mismo. En este caso se refiere a cosas que la gente dice, escribe, canta, pinta, baila, actúa o hace con el fin de mostrar sus sentimientos, opiniones e ideas, estando principalmente vinculadas a la producción y la creación. Como hemos indicado anteriormente, ambas están relacionadas con la educación y la capacitación.

La Comisión Europea apoya de manera permanente proyectos de modernización de la educación. En 2017, lanzó una consulta pública sobre la revisión de las cualificaciones y competencias clave necesarias para el mercado laboral del futuro, con vistas a actualizarlas (Comisión Europea, 2016). En este sentido, para acercarnos al marco de trabajo que queremos introducir, resulta de especial relevancia el documento *Cultural Awareness and Expression Handbook* (UE, 2016).

#### **4.3.8. EL PROYECTO DISTRITO DE LAS ARTES DE TENERIFE (PROYECTO DAT)**

El Proyecto Distrito de las Artes de Tenerife (Proyecto DAT) se inscribe, como ya hemos anticipado, en la categoría de distrito cultural. En sus diferentes modalidades, los distritos culturales, creativos, artísticos o de innovación se definen como áreas singulares de una ciudad donde se concentran espacios y programas culturales con la voluntad deliberada de transformar el ecosistema cultural y creativo local y, por ende, toda la trama de relaciones del sistema socioeconómico de un territorio.

Los distritos culturales actúan a modo de *interfaces* de conexión entre la creación y la participación simbólica. A partir de ello, contribuyen a la satisfacción de los derechos culturales de ciudadanía, a la calidad de vida de la comunidad y al cambio de patrones en el modelo productivo (Santagata, 2002).

En primer lugar, los distritos artísticos, como proyectos eminentemente culturales, ofrecen nuevos recursos y servicios para activar el proceso creativo y favorecer la acción cultural. En segundo lugar, gracias a la proximidad física y a la existencia de un entorno que genera oportunidades de intercambio, los distritos actúan en beneficio de la fertilización cruzada de esos procesos creativos, lo que da pie a nuevas ideas y formas de hacer que, desde el ámbito cultural, transitan también hacia lo social, lo económico, lo medioambiental y lo político. En tercer lugar, los distritos culturales pueden funcionar como motor revitalizador de la economía local, siendo fuentes de trabajos basados en la creatividad y en la innovación que apuntan hacia modelos productivos alternativos. En cuarto lugar, en su faceta urbana, los distritos culturales deben pensarse, no a modo de espacios especializados y segregados, sino como lugares vibrantes de relación y encuentro, integrados en el conjunto de la ciudad y abiertos a la participación de toda la comunidad.

Con esta base conceptual, el Proyecto DAT es una propuesta para crear un polo de actividad cultural y creativa en un sector emplazado en el barrio de Tío Pino Alto del municipio de Santa Cruz de Tenerife. Desde la perspectiva urbana el proyecto se concibe, no como un espacio cultural singular y autónomo, sino como un lugar en estrecho contacto con su entorno, integrado en el conjunto del

área metropolitana de Santa Cruz de Tenerife-San Cristóbal de La Laguna y fundamentado en el modelo de relaciones que plantea con el territorio de la Isla en su conjunto.

Además de su revisión de las formas convencionales de relación de los espacios culturales con su entorno urbano y el espacio público, el Proyecto DAT incorpora un replanteamiento del rol promotor de procesos culturales y creativos y la redefinición de los modelos de usos y gestión de los equipamientos culturales al uso. De este modo, el Proyecto DAT se postula como una herramienta estratégica para la reconfiguración de las políticas culturales del área metropolitana e insular.

La conexión política cultural-espacio cultural, como venimos argumentando, es una relación en doble sentido: mientras que los principios formuladores y la visión estratégica determinan los vehículos que la materializan, estos delimitan en gran medida la frontera de posibilidades de actuación, impacto y articulación de las políticas culturales. Desde la perspectiva de la racionalidad instrumental, una vez establecido el marco normativo que fija los objetivos de su intervención, el reto del Proyecto DAT es afianzar un contexto facilitador para el desarrollo de un conjunto de acciones culturales (de naturaleza social, económica y cultural) orientado a la consecución de aquellos. En última instancia, son las acciones desplegadas (formuladas como programas) y los usos de los diferentes equipamientos y dotaciones los que conceptualizan y configuran el Proyecto DAT en tanto que espacio cultural de nueva planta.

En consecuencia, desarrollaremos este apartado según la siguiente secuencia lógica: comenzaremos estableciendo la misión y visión del Proyecto DAT; posteriormente, estableceremos los escenarios condicionantes, las variables de intervención y las limitaciones instrumentales que afectan su implementación; seguidamente definiremos el conjunto de ejes que orientan el proyecto y sus acciones (diferenciando programas, proyectos e intervenciones, aunque deteniéndonos principalmente en los primeros); continuaremos con una aproximación a la red de espacios que organizan las funcionalidades del Proyecto DAT (prestando especial atención a los situados en su área de cabecera) y su modelo de gestión y gobernanza; y finalizaremos delineando el posible proceso de despliegue según el arco temporal planteado.

#### 4.3.8.1. UNA PROPUESTA DE MISIÓN Y VISIÓN PARA EL PROYECTO DAT

El Proyecto DAT se concibe como una herramienta de transformación para actuar sobre el espacio metropolitano de Santa Cruz de Tenerife-San Cristóbal de La Laguna a través de intervenciones relacionadas con la cultura, la creatividad y su especialización en la dimensión educativa-formativa gravitada en torno a la población joven, pensada esta como palanca de cambio y vía de acceso al resto de los segmentos poblacionales de la Isla<sup>158</sup>.

Atendiendo a la lógica de la acción pública, desarrollada en el apartado 3.5.2 *Racionalidad instrumental, acciones basadas en la evidencia y evaluación*, el Proyecto DAT se plantea como una estrategia de innovación activadora del ecosistema cultural y creativo local para promover el desarrollo en tres planos interconectados: la *calidad de vida*, el *crecimiento económico* y la *cohesión social*:

1. Desde la primera perspectiva, el Proyecto DAT se orienta hacia el objetivo básico de mejorar los niveles de bienestar de la comunidad y satisfacer sus derechos culturales de ciudadanía, prestando particular atención a aquellos asuntos que tienen que ver con el desarrollo integral de las personas, la inclusión social y la participación cultural en sentido amplio. Para ello, el Proyecto DAT fija su campo principal de análisis y acción en el marco del desarrollo de la conciencia cultural y la expresividad artística.
2. Por otro lado, el Proyecto DAT actúa desde la voluntad de interiorizar la creciente centralidad estratégica que las actividades culturales asumen en las dinámicas económicas contemporáneas.

158 Como se ha puesto de relieve en el análisis de contexto, la población joven del área metropolitana Santa Cruz de Tenerife-La Laguna representa una masa crítica considerable (aproximadamente 75.000 personas entre los 15 y los 35 años) con una alta propensión a la movilidad, con altas expectativas de niveles de formación y con alta exposición y actividad cultural. Por otro lado, el área metropolitana presenta una red de espacios y equipamientos educativos y culturales suficiente —supera ampliamente los umbrales mínimos— para activar procesos de fortalecimiento de la educación en general y de la formación artística y la capacitación en habilidades creativas en particular. Una y otra circunstancia permite pensar en la factibilidad de un proceso de especialización productiva en torno a los sectores culturales y creativos.

Para esto, el Proyecto DAT busca complementar las funciones que realiza el ecosistema cultural local prestando atención a las fases iniciales del proceso creativo y, en particular, a la producción. Estas nuevas funcionalidades se sostendrían en la conexión entre el ámbito cultural y educativo-formativo. Adicionalmente, a través del establecimiento de alianzas con diferentes sectores profesionales y del acompañamiento a las y los creadores, el Proyecto DAT pretende contribuir a la densificación del ecosistema creativo, al incremento de su capacidad de innovación y a la mejora de su proyección supralocal.

3. Asimismo, el Proyecto DAT aspira a desempeñar un rol de activador territorial-comunitario, tarea que pretende desarrollar impulsando proyectos y programas que, por medio de la acción cultural, conecten distintos ámbitos de la vida urbana, otorguen una cuota oportuna de visibilidad simbólica a las múltiples realidades que se agolpan en el cuerpo del área metropolitana y generen espacios sociales de encuentro, transmisión de valores, compromiso cívico y acción política.

En último término, el Proyecto DAT se propone como un elemento que dé visibilidad pública a la creatividad y la innovación, con el fin de redefinir un nuevo relato para la isla de Tenerife que refleje la posibilidad de un cambio de modelo de desarrollo sustentado en el valor de la cultura.

#### **4.3.8.2. ESCENARIOS CONDICIONANTES DEL PROYECTO DAT**

En apartados precedentes hemos prestado especial atención a la caracterización detallada de la realidad del área metropolitana de Santa Cruz de Tenerife-San Cristóbal de La Laguna. Además de por motivos obvios (cualquier proyecto necesita entender el escenario en el que actuará), profundizar en los aspectos contextuales nos parece particularmente necesario en el tipo de proyecto que se plantea.

El trabajo de análisis-diagnóstico realizado descubre un panorama complejo e incluso complicado para la implementación de una estrategia de ciudad sostenida en los tópicos más recurrentes de las políticas culturales convencionales. A continuación, anotamos algunas de las principales oportunidades y debilidades que debemos tener presentes en el momento de la definición del Proyecto DAT.

##### **Desde la perspectiva social:**

- Desde la perspectiva de los factores que intervienen en el bienestar de las personas, Canarias y Tenerife son territorios de vulnerabilidad. La cultura ofrece en sí misma la transversalidad suficiente para intervenir sobre una parte de estos problemas, aunque con el siempre necesario cuidado de no depositar en ella exigencias impropias o expectativas exageradas.
- La juventud tinerfeña no escapa de lo anterior, pero es un colectivo en progresión, que poco a poco recorta desventajas y que mira al futuro con optimismo y expectativas. Tanto la política pública en general como la cultural en particular tienen pendiente ajustarse a sus necesidades e inquietudes.
- Las políticas educativas juegan un papel clave en relación con los dos puntos anteriores. El área metropolitana ofrece suficiente masa crítica y densidad de equipamientos para tratar de activar procesos de refuerzo de la educación en general y de la capacitación creativa en particular.

##### **Desde la perspectiva urbana:**

- Bajo el punto de vista de la cultura, el modo en que el área metropolitana ha evolucionado a lo largo del tiempo es cambiante. El resultado es una distribución variada e irregular de los recursos culturales a lo largo del territorio.
- Entre las muchas realidades que existen en el área metropolitana, una gran parte acusa despersonalización y falta de atención cultural. La zona de Tío Pino Alto (donde situamos el área cabecera del Proyecto DAT) es uno de esos sectores de difícil acceso e interacción, tanto en términos sociales como culturales y físicos.
- Los proyectos urbanos recientes reforzaron los desequilibrios centro-periferia y el éxito de la generación de *nuevas centralidades* resultó solo parcial. Se produjeron espacios desarticulados del conjunto de la ciudad y resulta difícil trazar los efectos redistributivos con los que se justificaba la concentración de la inversión pública.

### Desde la perspectiva cultural:

- El ecosistema cultural y creativo local cubre todos los apartados de la política cultural convencional, en algunos casos con particular consistencia, pero en general resulta insuficientemente articulado y más bien débil. El sector público desempeña un rol dominante que viene liderado por el Cabildo de Tenerife.
- Los espacios culturales de titularidad pública componen un conjunto irregular y, en lo fundamental, alineado con el modelo convencional de equipamientos culturales. Los de mayor envergadura funcionan de manera un tanto aislada y contrastan con múltiples espacios de escasa entidad y débiles en contenido. En general, las relaciones del sistema y, en especial, las de este y su contexto urbano son muy débiles.

El análisis de la realidad de partida dibuja un escenario definido a todos los niveles por la fragmentación. En lo socioeconómico, la fractura estaría expresada por el desajuste existente entre un modelo productivo especializado y aparentemente robusto, y las deficientes situaciones de bienestar individual y colectivo que en términos comparativos desvelan los indicadores. Desde la perspectiva de la cultura, la fragmentación en este caso haría referencia a la ausencia de una estructura relacional adecuadamente articulada dentro de un ecosistema cultural heterogéneo e irregular. En lo urbano, la realidad del área capitalina es fragmentada por alojar realidades diversas, con situaciones de déficit e invisibilidad, frente a otras de concentración que también generan fricciones entre sí.

#### 4.3.8.3. LAS VARIABLES DE INTERVENCIÓN DEL PROYECTO DAT

El diagnóstico de la realidad del área metropolitana Santa Cruz de Tenerife-San Cristóbal de La Laguna nos lleva a afirmar que la situación en términos de bienestar de la ciudadanía podría mejorarse si se aprovechara la oportunidad de ampliar la empleabilidad y las oportunidades profesionales de la población joven, si se incrementara la centralidad en el sistema productivo de los *sectores culturales y creativos* (SCC) y si se aprovechara la fuerza de la cultura y la creatividad como herramienta para la inclusión social y la promoción de la calidad de vida.

Desde el ángulo de la lógica instrumental, la población joven se convierte en la variable clave del Proyecto DAT, que, a través de la estrategia educativa-formativa, se orienta hacia la juventud como participante objetivo pero también como vía de acceso al resto de la ciudadanía.

En esa aproximación al colectivo joven, se incorporan dos miradas específicas que tratarán de superar la desigualdad de género y la exclusión cultural de una generación que percibe que las expresiones culturales más convencionales no encajan en sus perspectivas vitales; o, por el contrario, que sus propias manifestaciones expresivas y comunicativas no encajan en los espacios culturales convencionales.

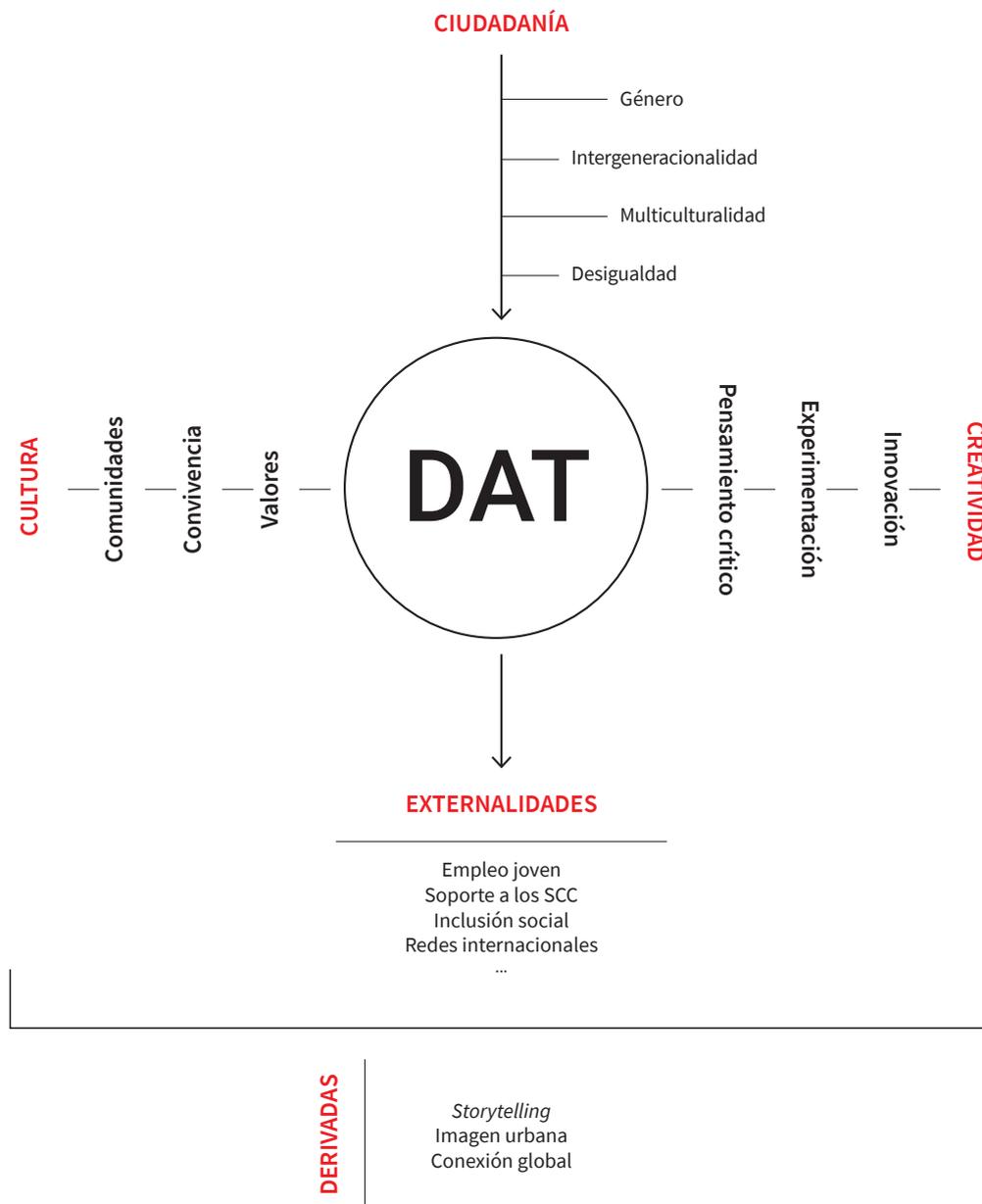
La segunda variable instrumental del modelo es forzar el campo cultural a una mayor centralidad. Esta mayor centralidad implica utilizar la cultura como argamasa básica para construir comunidad, como espacio de discusión amable y de gestión de las diferencias, como contexto en el cual nuevos valores relacionados con la solidaridad, el respeto al medio ambiente o la perspectiva de género pueden alcanzar el grado de hegemonía adecuado.

La tercera variable instrumental del modelo de intervención es la comprensión de la innovación como herramienta de transformación que debe ser transferida al espacio social, económico e institucional. Esto se entiende no solo como proceso para garantizar la sostenibilidad social, económica e institucional, sino también como propia experiencia vital que se sustenta en la mirada crítica, la voluntad de experimentación, la actitud abierta a la prueba y el error, y el ejercicio placentero de la creatividad.

Los impactos esperados al incidir sobre y a través de estas tres variables de intervención no solo afectarán a los objetivos perseguidos por nuestro proyecto, sino que intervendrán como efecto colateral en la reconstrucción de la imagen urbana y el *storytelling* del área metropolitana capitalina y, por extensión, de la isla de Tenerife en su conjunto. Se pretende además que ese nuevo relato adquiera la suficiente robustez para convertirse en material de asimilación, hibridación y diferenciación mediante el cual negociar la inclusión y participación en los flujos globales de intercambio

económico, simbólico y político, con el resto del Estado español y el mundo, especialmente como *interface* conectiva con el espacio africano y latinoamericano.

Figura 4.15. Marco de referencia general del ámbito de actuación del Proyecto DAT



#### 4.3.8.4. LAS LIMITACIONES DE LA HERRAMIENTA DE PLANIFICACIÓN CULTURAL PROYECTO DAT

Todo proceso de planificación se mueve entre los límites de la intencionalidad proyectiva, sujeta a la racionalidad instrumental, a la lógica consecuencialista y a la adaptación a las contingencias imprevistas. Esto sucede de manera más destacada cuando los objetivos de dicha planificación se sitúan en el campo cultural, pues en él la consecución de lo marcado está mediada por procesos que tienen que ver con la adhesión emocional, la apreciación de los valores estéticos o la imprevisibilidad de las innovaciones.

Cuando hablamos de planificación cultural, por lo tanto, nos encontramos en un contexto de *química inestable*, en el que a veces, dependiendo del momento y del entorno, se combinan variables de una determinada manera que hacen que los resultados y los impactos sean óptimos; mientras que

en otros contextos, lugares y momentos, la combinación de esos mismos elementos puede resultar en impactos neutros o incluso negativos.

Al diseñar el Proyecto DAT hemos tenido en cuenta esta importante restricción y los riesgos que se plantean con una aproximación de pretendida ingeniería social a procesos que son estructuralmente inaprensibles por categorías estrictas de causa-efecto y donde los sentimientos y las emociones juegan un papel esencial.

El Proyecto DAT debe entenderse, por lo tanto, como una herramienta de mediación inteligente, sustentada por los análisis previos, correlacionada de manera coherente con la lógica fines-medios a partir de la misión perseguida, y adaptada a partir del conocimiento, la investigación y las habilidades de las personas encargadas de su diseño e implementación.

Con esta mediación inteligente pretendemos articular cuatro lógicas que parten de distintos fundamentos:

1. Las *demandas y las necesidades del ecosistema cultural y creativo local*, articuladas a partir de premisas relacionadas con el conocimiento simbólico, el pensamiento divergente, la lógica global de asimilación y las locales de apropiación, los modelos de sociabilidad y las relaciones informales.
2. La *mecánica de las lógicas burocráticas de las organizaciones* implicadas, con rígidos procesos procedimentales y visiones muy ligadas al ciclo electoral, pero con la legitimidad democrática que aporta la necesaria participación en el proyecto de las instituciones culturales públicas locales, en este caso, especialmente, el Cabildo de Tenerife (principal agente impulsor de los procesos de transformación social con base en la cultura, la creatividad y la innovación).
3. Las *dinámicas del mercado*, con sus exigencias de maximización, competitividad e innovación permanente.
4. Los *objetivos sociales de mejoras del bienestar*, la inclusión, la visibilidad de las minorías, la participación, el protagonismo y la apropiación colectiva de los procesos de cambio, y la satisfacción de los derechos de ciudadanía.

Hemos construido esta mediación inteligente a partir de:

- El desarrollo de marcos conceptuales, reflejo del estado del arte y el conocimiento actual sobre la situación de todos aquellos conceptos que se incluyen en la formulación del Proyecto DAT y que examinamos en el capítulo 2.
- El análisis de los datos disponibles sobre la realidad socioeconómica del área metropolitana de Santa Cruz de Tenerife-San Cristóbal de La Laguna y todas aquellas otras dimensiones territoriales que puedan tener incidencia sobre la misma.
- La consulta, investigación y adaptación de otras experiencias nacionales e internacionales que pudieran ser relevantes.
- El contraste, la visión crítica y multidisciplinar con expertos y expertas, locales y no locales, procedentes de distintos ámbitos y disciplinas.

#### **4.3.8.5. LOS ELEMENTOS ESTRUCTURANTES DEL PROYECTO DAT**

En los apartados anteriores hemos definido la finalidad del Proyecto DAT (estableciendo la misión y visión), identificado las oportunidades y debilidades derivadas del contexto, y considerado las limitaciones y riesgos inherentes a los procesos de planificación cultural. A continuación, planteamos los ejes sobre los que se construye el discurso estructurante del Proyecto DAT, los objetivos ligados a cada uno de esos ejes y un conjunto de programas plausibles para alcanzar los objetivos previstos, para finalmente, desembocar en una propuesta de articulación de un sistema de espacios y equipamientos culturales capaz de soportar y activar los procesos de desarrollo pretendidos.

En la descripción de la red de espacios culturales que materializa el Proyecto DAT abordamos, en primer lugar, los ámbitos de acción y las funcionalidades de los diferentes espacios que integran la red, y en segundo lugar, organizamos una propuesta para la configuración urbana del área de cabecera y el ámbito territorial donde situamos los principales espacios y equipamientos culturales del Proyecto DAT. Finalizamos nuestro planteamiento dibujando un modelo de gestión y gobernanza

para la implementación del proyecto en su conjunto. Todo ello en un contexto temporal de seis años en el que su despliegue gradual se entiende guiado por una lógica de desarrollo orgánico.

## EJES DE ACTUACIÓN

Hemos insistido a lo largo de este trabajo de investigación que la cultura es un concepto de compleja y discutida delimitación que puede ser enfocado desde múltiples perspectivas. Además, hemos hecho hincapié en que nuestro uso de la idea de *ecosistema cultural y creativo* se refiere al complejo entramado de relaciones de una comunidad con su dimensión simbólica. En ese entramado, podríamos distinguir tres conjuntos de elementos: en primer lugar, las actitudes y las capacidades expresivas, creativas y artísticas de los individuos; en segundo lugar, las interacciones de las prácticas artísticas y culturales de los diferentes grupos que componen una comunidad; y, en tercer lugar, el funcionamiento de los mercados de bienes y servicios creativos, culturales y artísticos.

Por otro lado, hemos subrayado que el reto de una política cultural de nueva planta, en tanto que acción colectiva de las administraciones públicas, es transformar la realidad cultural y social en la cual se ubica. El necesario control social sobre ciertos procesos para garantizar un desarrollo inclusivo y democrático justifica la necesidad de la intervención pública cultural. Después de lo argumentado, es fácil comprender que la política cultural no agota el ámbito de la cultura; sin embargo, la intervención de la administración es una potente herramienta para garantizar el equilibrio del ecosistema cultural, manteniendo su diversidad, fortaleciendo a los actores públicos y privados, ofreciendo garantías de expresión y difusión a todas las voces, arbitrando en conflictos de naturaleza cultural, promoviendo interacciones creativas, ayudando a las expresiones más desfavorecidas y posibilitando la conexión entre la dimensión local y la dimensión global de la cultura.

La perspectiva teórica de la cual parte el Proyecto DAT es que los impactos de la política cultural pueden ordenarse básicamente en tres apartados:

- Valor intrínseco de la cultura y derechos culturales de ciudadanía.
- Impactos económicos del funcionamiento de los sectores culturales y creativos (SCC).
- Creación de valor social y cohesión comunitaria.

A partir de esa categorización de objetivos posibles, el Proyecto DAT traza 3 ejes de actuación que orientan el proyecto y ordenan sus objetivos. Como tendremos ocasión de comprobar en la medida en que avancemos en la concreción del proyecto, cada uno de estos tres ejes actúa con relativa autonomía dando lugar a un proyecto facetado, al tiempo que se conectan entre sí, equilibran el proyecto y se vuelven interdependientes.

### Eje 1. Desarrollo personal y bienestar ciudadano: derecho a la cultura, conciencia y expresividad cultural

A partir de una mirada a la cultura desde la perspectiva del modelo del bienestar, la acción del Proyecto DAT se orienta en primer lugar hacia la ciudadanía y, más específicamente, a satisfacer la necesidad de participación, acceso, expresión y comunicación de todos los miembros de la sociedad tinerfeña.

Para dar una orientación más precisa a este asunto, empleamos las ideas de *conciencia* y *expresividad cultural* conectadas con la noción de *capacidad cultural* desarrollada en el capítulo 3. Estos dos conceptos complementarios reconocen la importancia de la expresión creativa de ideas, experiencias y emociones en una variedad de medios, incluyendo la música, las artes escénicas, la literatura o las artes visuales, reconocidas por la UE (2016a) en el año 2016 como una de las ocho competencias fundamentales de los individuos.

Las acciones del Proyecto DAT inscritas en este eje se enfocan hacia dos objetivos globales. El primero de ellos sería facilitar el acceso a las manifestaciones culturales y permitir la participación activa de los individuos en el seno de la política cultural. El segundo, mejorar las capacidades y alentar a la ciudadanía a ejercer el derecho a usar lenguajes artísticos para reflexionar, expresar, comunicar, compartir, emocionar y sentir. La capacitación creativa para la inclusión social y el refuerzo de la conciencia cultural a través de la educación sirven de ideas guía hacia la consecución de ambos objetivos.

Aunque hemos indicado que los tres ejes de acción del Proyecto DAT funcionan con parcial independencia y que el equilibrio del proyecto se debe a su complementariedad, puede afirmarse que este primer eje adquiere una importancia central en el conjunto del proyecto. Además de contener las principales prioridades del Proyecto DAT y servirle de campo de relativa especialización, cuestión que desarrollaremos más adelante, en este eje se inscriben una serie de propuestas propias que combinan la acción cultural, la creación y la experimentación, y que están llamadas a convertirse en los elementos más reconocibles y característicos de la dinámica del Proyecto DAT. En el Eje 1 esto se concreta en dos objetivos generales:

1. *Facilitar el acceso a las manifestaciones culturales y fomentar la participación activa en el seno de la política cultural.*

Este objetivo general se concretaría en varios objetivos secundarios:

- Democratizar la participación cultural mediante su conexión con la educación, la atención social y las políticas de proximidad.
- Diseñar procesos educativos y pedagógicos que exploren y reconozcan la importancia de las humanidades y las artes.
- Eliminar barreras y mejorar el acceso a la cultura de los colectivos vulnerables.
- Abrir espacios de participación en la definición de la política cultural.
- Dar visibilidad pública a la cultura, la creatividad y la innovación.

2. *Profundizar en el derecho a usar lenguajes artísticos para reflexionar, expresar, comunicar, compartir, emocionar y sentir.*

También este objetivo general se compone de varios objetivos secundarios:

- Trabajar en favor de la conciencia y la expresividad cultural como capacidades básicas para el desarrollo integral y la satisfacción intelectual, afectiva, moral y espiritual de las personas.
- Mejorar las capacidades expresivas y comunicativas de los personas.
- Desarrollar las capacidades creativas y críticas de los personas.
- Enfatizar el valor de la diversidad, reconocer recursos expresivos que habitualmente quedan fuera de la atención de la política cultural y buscar formas para otorgarles relevancia en el campo cultural.

## **Eje 2. Desarrollo económico: densificación del ecosistema cultural local e incremento de su capacidad de innovación**

El segundo eje del Proyecto lo planteamos desde la perspectiva del modelo competitivo y de crecimiento. A lo largo de los capítulos anteriores hemos comprobado que, en los últimos años, es incontable el número de publicaciones académicas, informes y estadísticas de organismos oficiales que refrendan el valor económico de la cultura y el papel que la innovación y la creatividad juegan en los procesos de desarrollo. El uso instrumental del funcionamiento del ecosistema cultural permite obtener impactos económicos mediante la generación de ocupación y renta, los beneficios sobre el ecosistema de innovación y la productividad y el aumento de la atraktividad del territorio. También hemos expresado con anterioridad nuestra preferencia por el uso del concepto de *ecosistema cultural y creativo*, en lugar de otros habituales como podrían ser *industrias creativas* o *sector cultural*, para precisar que no solo nos interesan las actividades mediadas por el mercado. Al hablar de ecosistema cultural, pensamos en todos aquellos agentes, todos aquellos recursos y todas aquellas dinámicas que hacen que los seres humanos interactúen mediante flujos de información simbólica. Estas interacciones se pueden articular tanto a través de sistemas formales y reglados —el mercado, el sistema educativo o las organizaciones culturales— como en espacios informales y poco estructurados de contacto social.

A partir de esto, el Proyecto DAT pretende intervenir como una herramienta que complementa las funciones del ecosistema cultural y le aporta nuevos recursos para reforzarlo y dinamizarlo. Para ello se incide prestando atención al proceso creativo, en particular a sus etapas iniciales (ideación-creación-producción), y conectándolas con el sector formativo-educativo y a las políticas de juventud a modo de inversión en el *trabajo de base*. Además, el Proyecto DAT se ofrece como espacio

relacional de asistencia, acompañamiento y aprendizaje conjunto, con el objetivo de mejorar la capacidad de innovación de la juventud y de las y los creadores y aproximarles a un modelo económico basado en el conocimiento y orientado hacia la sostenibilidad. También en esa línea, el Proyecto DAT actuará como *hub* de conexión del ecosistema cultural tinerfeño con la escala canaria, estatal e internacional, prestando consideración especial al contexto tricontinental Europa-África-América.

Como se verá al llegar a la fase del despliegue del Proyecto DAT, este segundo eje adopta en etapas iniciales un papel subordinado al desarrollo del Eje 1, pero va ganando mayor músculo y autonomía a medida que el proyecto se consolida, hasta adquirir una centralidad destacada en las etapas finales del proceso de despliegue y apuntar hacia las principales vías de continuidad de la estrategia del DAT de cara al futuro. Dicho lo cual, los objetivos generales del Eje 2 son los siguientes:

1. *Articular, densificar y dinamizar el ecosistema cultural y creativo local.*

Este objetivo general se divide en varios objetivos secundarios:

- Atender al proceso creativo haciendo hincapié en sus etapas iniciales (producción) y en sus necesidades de base (formación).
- Conectar la oferta educativa-formativa con la dinámica del ecosistema cultural para el refuerzo mutuo.
- Mejorar las relaciones sistémicas de los espacios culturales de titularidad pública.
- Fomentar el trabajo colaborativo entre la comunidad creativa.
- Resituar el papel de las creadoras y creadores frente a la economía del conocimiento y los desafíos de la sostenibilidad.
- Promover el acceso de la juventud al sector cultural para generar masa crítica y buscar su activación como valiosa fuente de creatividad.

2. *Mejorar la competitividad económica de Tenerife por medio de actividades basadas en la cultura, la creatividad y la innovación.*

El segundo objetivo general del Eje 2 se concretaría en los siguientes objetivos secundarios:

- Dar impulso a la creación de empleo en el sector cultural, tanto en trabajos troncales como de soporte.
- Prestar asesoramiento y acompañamiento para la iniciación profesional, la profesionalización y el emprendedurismo en el sector cultural.
- Analizar el potencial innovador que los sectores creativos tienen para sí mismos y para los sectores no-creativos.
- Abrir vías hacia el sector empresarial, la financiación europea y la competitividad internacional.
- Señalar la posibilidad de un cambio de modelo productivo basado en la cultura, la creatividad y la innovación.
- Articular un nuevo relato urbano, mejorar la marca del territorio y dar profundidad a su proyección exterior.

### **Eje 3. Desarrollo comunitario y valor social: espacio público, convivencia, implicación y gobernanza**

Con el tercer eje abarcamos un conjunto más difuso de objetivos de carácter social, donde se incluyen la cohesión comunitaria, la mejora de la convivencia o el refuerzo del compromiso cívico y político. Esta aproximación comparte con la anterior cierta mentalidad instrumental, pero el foco de atención en este caso deja de ser lo económico para pasar a la dimensión social.

La política cultural es un potente instrumento para la creación de significados e identidades compartidas. Garantizando que esta construcción se haga de manera realmente democrática, se contribuirá a reforzar el sentimiento de pertenencia de los individuos, a preservar la memoria de la comunidad y a reforzar la estima por el entorno donde se vive.

Por otra parte, el sentido crítico es una de las cualidades intrínsecas de la cultura. Esta se revela así como un poderoso instrumento para expresar problemáticas particulares, denunciar situaciones de vulnerabilidad y darles visibilidad en el debate público. El reconocimiento de la diferencia y la gestión de los conflictos de naturaleza cultural son también ámbitos de trabajo de la política cultural.

Las manifestaciones concretas de las expresiones culturales, que van más allá de taxonomías de *alta cultura* o *cultural populares*, dibujan un mapa que suele reforzar la cohesión social y facilitar la inclusión, desdibujando a la vez las diferencias de clase, género y etnia, y mejorando la calidad de vida en términos emocionales, estéticos, espirituales, cognitivos o expresivos. La cultura puede por tanto definir espacios amables y no conflictuales de interacción social, además de servir de soporte a la dosificación de la interacción social.

Este tercer eje de trabajo sirve al mismo tiempo de fondo y de base a los dos primeros. Desde esta línea, el Proyecto DAT se piensa como un espacio de encuentro abierto, dinámico y plural, donde lo cultural interseca con el ocio, la inclusión social y la salud. En su dimensión urbano-territorial, aunque el proyecto, como ya hemos adelantado, contará con un nodo central situado en la zona de Tío Pino Alto, se buscará activamente dotarlo de una lógica abierta y distribuida, que se conecte con el territorio insular en su conjunto. Esa apertura también se expresará con la creación de espacios disponibles para la expresión y la participación política, desde los que se pretenderá construir estructuras de gobernanza, promover la implicación cívica y garantizar la inclusión social. Los objetivos del Eje 3 quedan definidos de la siguiente manera:

1. *La cultura como espacio compartido y argamasa básica para construir comunidad.*

Este primer objetivo general incluye diversos objetivos secundarios:

- Configurar un espacio accesible de encuentro social, creación y transmisión de valores.
- Difundir valores relacionados con la democracia, el respeto medio ambiental y la solidaridad.
- Abrir vías de acceso a la participación cultural mediante su conexión con el ocio, el deporte o la salud.
- Dar reconocimiento a las clases no productivas (infancia, personas mayores, personas con discapacidad o discriminadas).
- Desarrollar prácticas que reconozcan la diferencia y ayuden en la gestión del conflicto.
- Reforzar la identidad compartida, el sentimiento de pertenencia y la cohesión social.

2. *La cultura como generadora de valor social y político.*

Y el segundo objetivo general se plasma en los siguientes objetivos secundarios:

- Aplicar soluciones de creatividad e innovación a la gobernanza de la ciudad, a la construcción del espacio público y el diseño de los espacios para la cultura.
- Promover activamente la participación ciudadana y reforzar el compromiso cívico.
- Analizar los vínculos entre acción cultural y bienestar comunitario a través de conexiones con el ecosistema educativo (política educativa), con el sistema de atención y bienestar (política social o de salud) y con los modelos de promoción de la innovación (política de innovación).
- Impulsar procesos multidisciplinares orientados a generar innovaciones de carácter social.

## PROGRAMAS

A modo de esquema conceptual, las acciones que se llevarán a cabo desde el Proyecto DAT se podrían ordenar en tres categorías:

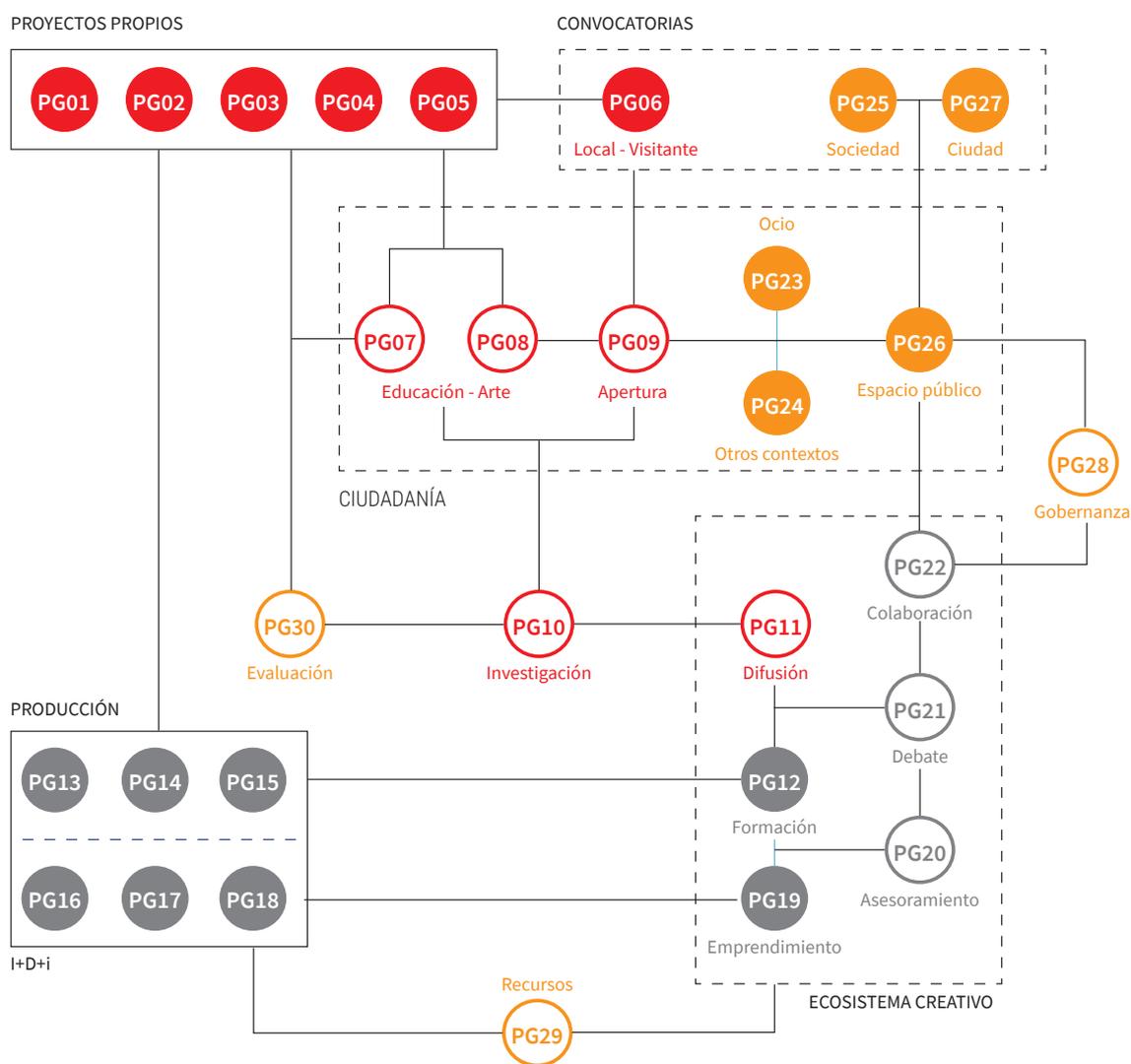
1. *Programas*: Acciones desplegadas a lo largo de tiempo, con voluntad de continuidad y que requieren cierto grado de complejidad en su organización, gestión y producción. Dan respuesta a los objetivos básicos del Proyecto DAT y son lideradas por los socios públicos.
2. *Proyectos*: Acciones de menor envergadura que pueden enmarcarse dentro de los programas del Proyecto DAT, pero que serán fruto de la iniciativa de sus usuarios y usuarias, de las y los miembros del ecosistema cultural local, de otros agentes sociales y de la ciudadanía en general. Los proyectos deberán perseguir los objetivos del DAT y buscarán particularmente incorporar lógicas *bottom-up*, de participación y cocreación. Estos requisitos no estarán cerrados a dar respaldo a iniciativas singulares y divergentes.
3. *Intervenciones*: Acciones de carácter puntual impulsadas por alguno de los agentes que componen la comunidad DAT y con cierto nivel de cabida en el marco del proyecto. No requieren excesiva planificación y su característica es la adaptabilidad y la flexibilidad.

A partir de esta categorización, a continuación, nos detenemos a definir el apartado correspondiente a los programas. A ellos corresponde el grueso del protagonismo a la hora de vehicular el desarrollo conjunto y coordinado del Proyecto DAT.

Hemos optado por dar una definición bastante precisa a las propuestas programáticas, aun siendo conscientes de que el nivel de especificidad con el que vienen presentadas se verá contradicho desde el primer momento de su implementación, pues como ya advertimos antes, el contexto de la planificación cultural es de *química inestable*. Por esta razón, el listado de programas diseñado debe entenderse de manera flexible y orientativa, aunque es importante destacar que su enunciado deja traslucir un sistema de claves estructurantes que son extensión de los ejes de actuación del Proyecto DAT.

De este modo, y a modo de mapa de encuadre inicial, en el siguiente mapa se representan las claves que orientan los programas y las relaciones que construyen entre sí.

Figura 4.16. Mapa de claves y relaciones entre programas



- Programas singulares (Eje 1)
- Espacios para la producción (Eje 2)
- Sociedad-Espacio público-Ciudad (Eje 3)
- Programas amplificadores (Eje 1)
- Comunidad creativa (Eje 2)
- Innovación en políticas públicas (Eje 3)

## EJE 1. DESARROLLO PERSONAL Y BIENESTAR CIUDADANO: DERECHO A LA CULTURA, CONCIENCIA Y EXPRESIVIDAD CULTURAL

### ● E1.A. Programas singulares: Desarrollo de la creatividad para el crecimiento personal y la inclusión social

- PG01. Compañía infantil de artes escénicas experimentales
- PG02. Arteterapia a través de la creación sonora y la composición musical
- PG03. Grupo de costura para el Carnaval contra la discriminación
- PG04. Talleres de diseño colaborativo para la capacitación laboral
- PG05. Escuela de artes plásticas para jóvenes en situación de exclusión
- PG06. Residencias artísticas y de investigación para el intercambio de miradas local-visitante

### ○ E1.B. Programas amplificadores: Apertura, descentralización, investigación y difusión

- PG07. Desde el Arte a la Educación. Residencias artísticas en centros de enseñanza de Tenerife
- PG08. Desde la Educación al Arte. Espacios de creatividad pedagógica en los espacios culturales de titularidad pública
- PG09. De par en par. Proyectos para el desarrollo de la conciencia y la expresión cultural de la ciudadanía
- PG10. Investigación alrededor de las relaciones entre cultura y bienestar
- PG11. Formación de post-grado en Educación desde la Cultura y las Artes

## EJE 2. DESARROLLO ECONÓMICO: DENSIFICACIÓN DEL ECOSISTEMA CULTURAL LOCAL E INCREMENTO DE SU CAPACIDAD DE INNOVACIÓN

### ● E2.A. Espacios para la producción: Desde la materialización hasta la investigación, desde las actividades troncales hasta los trabajos auxiliares

- PG12. Acceso de la juventud al ámbito profesional de la cultura
- PG13. Especialización en materia de diseño y producción textil
- PG14. Especialización en materia de diseño y construcción de escenografías e instalaciones
- PG15. Especialización en materia de técnicas de impresión
- PG16. Investigación - producción en materia de imagen y sonido
- PG17. Investigación - producción en materia de industrias aditivas y creación digital
- PG18. Investigación - producción en materia de co-diseño y sostenibilidad
- PG19. Vivero de proyectos de arte, innovación y tecnología

### ○ E2.B. Comunidad creativa. Respaldo y dinamización en favor de la colaboración y la implicación activa

- PG20. Asesoramiento y acompañamiento para creadores y creadoras
- PG21. Activación del debate para el cruce de miradas y la producción de nuevas ideas
- PG22. Fomento de la colaboración y el asociacionismo dentro de ecosistema creativo local

## EJE 3. DESARROLLO COMUNITARIO Y VALOR SOCIAL: ESPACIO PÚBLICO, CONVIVENCIA, IMPLICACIÓN Y GOBERNANZA

### ● E3.A. Sociedad - Espacio público - Ciudad. Interacciones con el contexto urbano

- PG23. Conexiones entre cultura y ocio para la dinamización del área cabecera
- PG24. Descentralización de la actividad y presencia cotidiana
- PG25. Convocatorias de proyectos de innovación social
- PG26. Acciones de placemaking y construcción conjunta del espacio habitado
- PG27. Observatorio urbano-territorial generador de pensamiento e ideas

### ○ E3.B. Innovación en políticas públicas. Espacios para la facilitación de la participación

- PG28. Partida presupuestaria sujeta a la decisión de la comunidad
- PG29. Facilidades de acceso al uso de espacios y recursos
- PG30. Evaluación del proyecto desde la satisfacción de los/as usuarios/as

## **Programas encuadrados en el Eje 1 (Desarrollo personal y bienestar ciudadano: derecho a la cultura, conciencia y expresividad cultural)**

### **E1.A Programas singulares: desarrollo de la creatividad para el crecimiento personal y la inclusión social**

En este primer bloque de programas del Eje 1, se propone una serie de seis programas propios del Proyecto DAT. Todos ellos poseen una alta singularidad y se mueven en campos de investigación y acción cultural de importancia emergente. Sunexo común es situar diferentes procesos de creación en el ámbito de la intervención comunitaria y, en dirección inversa, construir un marco de intervención social en el que la excelencia artística se emplea como herramienta capacitadora.

La aspiración de este doble movimiento es generar contextos nuevos para la cultura, la creatividad y la innovación, y simultáneamente, reivindicar la creciente centralidad que estas adquieren en los marcos de intervención social contemporáneos. Con lo anterior, se busca además, resituar el papel de las y los artistas frente a la sociedad, posicionándolos como agentes, no protagonistas, sino catalizadores de la creación de valor cultural, el empoderamiento comunitario y la transformación social.

En favor del compromiso con los derechos culturales de ciudadanía, la segunda característica común de estos seis programas es que están enfocados hacia la inclusión de distintos colectivos tradicionalmente excluidos de la práctica artística y cultural. El afán por incorporar a quienes suelen encontrarse al margen del arte y de la cultura no se aborda como una simple medida compensatoria o altruista, sino que significa una reivindicación del valor que la diversidad de miradas y la pluralidad de formas de expresión suponen para la creación.

Si bien estos seis programas serán directamente impulsados por el Proyecto DAT y se convertirán en fuertes elementos identificadores de este en su conjunto, se plantea que cada uno de ellos cuente con el respaldo de uno o varios socios. Con esto, el DAT ejercerá una función conectora dentro del ecosistema cultural insular y también de este con otros ámbitos de trabajo (el educativo, el socio-sanitario, el de inclusión laboral, entre otros). Estas alianzas sirven para aprovechar experiencias previas en los campos de trabajo que se pretende abrir, y además, para invitar a la participación a distintos socios colaboradores, entre los que se cuentan varias de las instituciones culturales de mayor relevancia de Tenerife. Se trata pues de una manera de otorgar reconocimiento colectivo y ampliar la visibilidad pública de los asuntos que se trabajarán.

#### **PG01. COMPAÑÍA INFANTIL DE ARTES ESCÉNICAS EXPERIMENTALES**

##### **Planteamiento**

La finalidad de este programa es potenciar un espacio de investigación escénica planteado desde la perspectiva de la infancia. Con esta propuesta se quiere ir más allá de la simple escuela de teatro para niños y niñas. La premisa de trabajo sería, no ya dotar de una serie de recursos expresivos y creativos a los participantes, sino reflexionar alrededor de los recursos expresivos y creativos que la infancia posee y buscar modos de integrarlos dentro de la práctica artística en general y de las artes escénicas en particular.

##### **Propuestas operativas**

Se propone que la acción de la compañía se enmarque en tres facetas: la pedagogía, la producción y la programación. El principal vehículo de trabajo será un curso-laboratorio de tres años de duración, dirigido a un grupo de 20 niños y niñas de entre 8 y 12 años. Si bien se considera necesario que un equipo estable se encargue del desarrollo del proyecto, el curso podrá abrirse eventualmente a la participación de docentes invitados con experiencia en el campo del teatro comunitario. Por su experiencia en materia de investigación, formación y producción en torno a la danza enfocada a la infancia, se propone que este programa esté participado por la unidad pedagógica y didáctica del Auditorio de Tenerife. Desde el Auditorio de Tenerife se cuenta con un valioso bagaje práctico, que incluye colaboraciones con otros agentes (en algunos casos, procedentes del ámbito de la atención a la infancia), con artistas de todas partes del mundo y con amplios sectores de la ciudadanía canaria.

Las producciones realizadas en el contexto de este programa tendrán en La Escuela Abierta<sup>159</sup> y en el Auditorio de Tenerife sus principales ventanas de exhibición, si bien también aspirarán a insertarse en los circuitos insulares, nacionales e internacionales de artes en vivo.

#### **PG01. Compañía infantil de artes escénicas experimentales**

##### **Objetivos estratégicos**

Programa de elevada singularidad, hace reconocible el proyecto DAT a nivel insular, canario, estatal e internacional. Conexión del ámbito artístico con el pedagógico. Investigación y acción alrededor de las relaciones entre arte e infancia.

##### **Agentes colaboradores**

Unidad pedagógica y didáctica del Auditorio de Tenerife.  
Instituto de Artes Escénicas de Tenerife.  
TEA (Programa Educa).  
Escuela de Actores de Canarias.

##### **Espacios**

La Escuela Abierta (y Teatro Leal). Principal espacio de exhibición.  
El Aulario. Espacio de trabajo y ensayo.  
El Taller. Asiste en todas las necesidades de producción.

##### **Presupuesto anual**

30.000 euros en costes de producción propios.  
60.000 euros en servicios de *outsourcing*.

##### **Plazos**

Año 1 (Inicio) - Año 2 (Presentación) - Año 3 (Consolidación).  
Trabajo continuado concentrado en el curso escolar.  
Ciclo de 3 años.

##### **Indicadores**

Número de niños y niñas implicados por horas.  
Número de producciones.  
Número de espectadores.  
Estudio de impacto a corto y largo plazo sobre los efectos en las habilidades cognitivas, emocionales y sociales.

#### **PG02. ARTETERAPIA A TRAVÉS DE LA CREACIÓN SONORA Y LA COMPOSICIÓN MUSICAL**

##### **Planteamiento**

El objetivo es impulsar procesos de investigación práctica alrededor de los usos terapéuticos de las artes sonoras y musicales. Desde este programa, se trabajará el vínculo de unión entre el ámbito de la creación artística y lo sociosanitario, pretendiendo evidenciar cómo, por medio de intervenciones basadas en lo artístico y la creatividad, es posible aliviar la carga que suponen el dolor, la enfermedad y la soledad.

##### **Propuestas operativas**

Se entiende necesario que este programa adquiera un cierto grado de especialización en alguno de los apartados que abarca la arteterapia. En concreto, se apunta hacia la posibilidad de prestar atención específica a asuntos relacionados con la discapacidad. La estimulación sensorial a través del sonido y el desarrollo psicomotriz por medio de la danza serían posibilidades entre tantas en este sentido. En este caso, en el rol de atención y acompañamiento, a los creadores se sumarían médicos, psicoanalistas, psiquiatras y diplomados en enfermería. En el apartado de socios colaboradores, por el lado de lo artístico se apunta hacia el Auditorio de Tenerife y el Conservatorio Profesional, y desde la perspectiva de la investigación sociosanitaria hacia la Facultad de Ciencias de la Salud de la ULL. Por medio de este programa, el DAT se convertirá en promotor de innovaciones metodológicas e instrumentales en el campo de la arteterapia, y buscará conectarse a las numerosas redes,

<sup>159</sup> Para insistir en esa imagen del Proyecto DAT como espacio de aprendizaje artístico amable y dinámico, hemos optado por asignar a los distintos espacios culturales que organizarán las funcionalidades del Proyecto DAT nombres procedentes en su mayoría del campo semántico de lo escolar.

nacionales e internacionales, que operan en estas claves (Arts and Disability Connect, becas DKV Arte y Salud, Federación Nacional en Arte y Diversidad, etc.).

#### **PG02. Arteterapia a través de la creación sonora y la composición musical**

##### **Objetivos estratégicos**

Programa de elevada singularidad, hace reconocible el proyecto DAT a nivel insular, canario, estatal e internacional. Conexión del ámbito artístico con el sanitario. Investigación y acción alrededor del campo de la arteterapia.

##### **Agentes colaboradores**

Auditorio de Tenerife.  
Conservatorio Profesional de Música de Sta. Cruz de Tenerife.  
Facultad de Ciencias de la Salud de la Universidad de La Laguna.  
SINPROMI.  
Programa *Music Science* (Interacción Música, Cerebro y Sociedad) - ULL.  
MITEN (Modelos de Intervención en Teatro, Educación y Neurociencia) - ULL.

##### **Espacios**

El Laboratorio. Espacio de trabajo e investigación.  
La Escuela Abierta. Principal espacio de exhibición.

##### **Presupuesto anual**

35.000 euros en costes de producción propios.  
60.000 euros en servicios de outsourcing.

##### **Plazos**

Año 1 (Inicio) - Año 2 (Presentación) - Año 3 (Consolidación).  
Trabajo continuado. Ciclos sujetos a proyectos.

##### **Indicadores**

Número de usuarios y participantes.  
Número de horas de servicios de arteterapia.  
Evaluación trimestral de la percepción subjetiva de los niveles de bienestar de las personas participantes.

#### **PG03. GRUPO DE COSTURA PARA EL CARNAVAL CONTRA LA DISCRIMINACIÓN**

##### **Planteamiento**

El programa tiene como objetivo la creación de un equipo de producción textil dirigido a cubrir necesidades del Carnaval y compuesto por personas en situación de marginalidad por razones de origen, género, etnia o religión. Además de por las amplias posibilidades creativas que la fiesta popular ofrece, se propone que el trabajo de este equipo esté vinculado al Carnaval por su fuerte poder visibilizador y normalizador. El programa aspira a dar reconocimiento a las realidades de los colectivos desplazados, a reivindicar sus capacidades creativas y a presentar alternativas. Esto resultará en un doble cambio: por un lado, se permitirá el acceso a la participación social, laboral y cultural de personas antes excluidas; y en paralelo, se impulsará el avance hacia una ciudadanía más solidaria, que comprenda la diferencia como un elemento de valor que contribuye a un mayor capital cultural colectivo.

##### **Propuestas operativas**

El programa se concibe como un proceso de recorrido amplio y atento, que va desde la marginación social hasta el pleno reconocimiento y la alta capacitación. Por esto, se plantean itinerarios más largos de formación, profesionalización y desarrollo de la actividad: de al menos 5 años. La selección de las personas participantes y el acompañamiento a lo largo de todo el proceso de capacitación deberá hacerse en compañía de profesionales procedentes del ámbito de los servicios sociales. Así mismo, el equipo docente estará abierto a la participación de maestros artesanos de los talleres de vestuario existentes, promoviendo la innovación a partir del conocimiento de saberes tradicionales. Para profundizar en el reconocimiento y en la responsabilización, se plantea que el equipo de costura ofrezca eventualmente cursos abiertos a toda la ciudadanía (véase el programa PG09). Finalmente, sin ánimo de perpetuar estereotipos y sin que este programa se ciña exclusivamente a las mujeres, se considera una oportunidad para introducir reflexiones relativas a la perspectiva de género en el conjunto del Proyecto DAT; el caso del Carnaval resulta un magnífico referente en este sentido.

### PG03. Grupo de costura para el Carnaval contra la discriminación

#### Objetivos estratégicos

Programa de elevada singularidad, hace reconocible el proyecto DAT a nivel insular, canario, estatal e internacional. Abrir nuevas puertas a posibilidades de empleo y ocupación en la creación de bienes, servicios y proyectos de naturaleza cultural. Trabajar en favor de la capacitación, el apoyo mutuo y el empoderamiento por medio de acciones ligadas a la creatividad. Promover formas más transversales de acción política alrededor de la exclusión, invitando a la dessectorialización de las políticas culturales y de atención social. Dar visibilidad pública a la problemática de la exclusión social y presentar alternativas frente a ella.

#### Agentes colaboradores

Federación Tinerfeña de Murgas.  
Centro Integrado de Formación Profesional Las Indias.  
Instituto de Atención Social y Sociosanitaria de Tenerife (IASSE).  
Organismo Autónomo de Fiestas del Ayuntamiento de Santa Cruz de Tenerife.  
Plan Municipal de Prevención Social y Desarrollo Comunitario del Ayuntamiento de Santa Cruz de Tenerife.

#### Espacios

El Taller. Espacio de trabajo y aprendizaje.  
El Laboratorio. Asiste a las necesidades particulares de producción relacionadas con las industrias aditivas.

#### Presupuesto anual

20.000 euros en costes de producción propios.  
15.000 euros en servicios de outsourcing.

#### Plazos

Año 2 (Inicio) - Año 3 (Presentación) - Año 4 (Consolidación).  
Trabajo continuado. Ciclo formativo de 5 años.

#### Indicadores

Número de participantes en las actividades.  
Composición socioeconómica de las personas participantes.  
Número de casos y modos de inserción laboral.  
Evaluación de la variación de capacidades por rúbricas y participantes.  
Evaluación trimestral sobre la percepción subjetiva en términos de sentido de pertenencia, participación y bienestar.

### PG04. TALLERES DE DISEÑO COLABORATIVO PARA LA CAPACITACIÓN LABORAL

#### Planteamiento

Desde este programa, se promoverán cursos de diseño colaborativo de producto orientados a personas ajenas al ámbito del diseño. En cada curso se lanzará el reto de producir una pieza (un elemento de mobiliario, una instalación, parte de un decorado, etc.), encarando en equipo el proceso creativo en toda su amplitud: desde el análisis de necesidades y problemas hasta el resultado final, pasando por la gestión de los recursos disponibles o la organización de los trabajos necesarios. Con esta mentalidad procesual y haciendo uso de herramientas como el *design thinking*, se quiere ayudar a los participantes a tomar conciencia de que la creatividad y la innovación no están solo relacionadas con el producto final obtenido, sino que intervienen desde las primeras etapas del proceso de trabajo. El recorrido dibujado durante el proceso de producción resulta en último término en un itinerario de capacitación laboral.

#### Propuestas operativas

Los cursos en este caso se piensan como ejercicios más cortos y con grupos de participantes en constante rotación. La duración estaría sujeta al problema que se desea resolver, pero rondaría la media de dos meses; mientras que el número de participantes oscilaría entre las 5 y las 12 personas. Los cursos de capacitación ampliarán los catálogos actuales del Servicio Canario de Empleo (SCE) y del Ministerio de Trabajo y Economía Social y se promocionarán con el apoyo de los servicios de empleo y de atención social, que derivarán a las personas interesadas en participar. El programa podría ser coordinado y desarrollado íntegramente por el equipo propio de Los Talleres del DAT, pero sería de interés que, el menos una parte de los cursos, se abra a la participación de jóvenes profesionales del mundo del diseño por medio de convocatorias semestrales. En este caso, los creadores y creadoras intervendrían como coordinadores del taller y también como parte del equipo

de trabajo. No solo acompañarían el proceso de creación, sino que para ellas y ellos supondría un desafío profesional diseñar estrategias de trabajo facilitadoras de la participación. El trabajo conjunto les llamaría a observar de forma directa las barreras que su disciplina plantea y a buscar formas de trabajo alternativas.

#### **PG04. Talleres de diseño colaborativo para la capacitación laboral**

##### **Objetivos estratégicos**

Programa de elevada singularidad, hace reconocible el proyecto DAT a nivel insular, canario, estatal e internacional.  
Capacitación profesional por medio de estrategias creativas y de innovación.  
Investigación práctica en el ámbito del diseño colaborativo.  
Oportunidades de creación para jóvenes profesionales.

##### **Agentes colaboradores**

EASD Fernando Estévez.  
Taller de formación y creación escénica del Auditorio de Tenerife.  
Instituto de Atención Social y Sociosanitaria de Tenerife (IASS).  
Servicio Canario de Empleo (SCE).

##### **Espacios**

El Taller. Espacio de trabajo y aprendizaje.  
El Laboratorio. Asiste a las necesidades particulares de producción relacionadas con las industrias aditivas.

##### **Presupuesto anual**

Modulización a 12.000 euros por curso medio de 2 meses.

##### **Plazos**

Año 2 (Inicio) - Año 3 (Consolidación).  
Mínimo dos cursos por año.

##### **Indicadores**

Número de cursos realizados.  
Número de participantes por curso.  
Hechos/objetos diseñados.  
Evaluación de la satisfacción y las capacidades adquiridas por rúbricas de las personas participantes en los cursos realizados.

#### **PG05. ESCUELA DE ARTES PLÁSTICAS PARA JÓVENES EN SITUACIÓN DE EXCLUSIÓN**

##### **Planteamiento**

Compartiendo parte de la orientación del equipo de costura (PG03), este programa vuelve a emplear el arte como una herramienta para la lucha contra la exclusión, aunque esta vez se enfoca hacia la juventud y plantea una atención mucho más personal y específica. Con una actitud explorativa e incluso disruptiva, se busca sondear una alternativa al modelo educativo vigente, trabajando justamente con aquellas personas a las que dicho modelo ha dejado atrás de forma más temprana. Bajo esta perspectiva, jóvenes en situación de exclusión y descolgados del sistema de enseñanza recibirán formación artística de alto nivel a modo de segunda oportunidad. Esta formación no tendrá fines meramente funcionales (la inserción laboral) o instrumentales (el reconocimiento social de las personas excluidas), sino que perseguirá que las personas en situación de desventaja adquieran capacidades para el desarrollo personal, dotándolas de nuevos recursos para interpretar el mundo que les rodea, para construir una imagen propia de sí mismos, para expresarse, para mejorar su autoestima y para reforzar su dignidad.

##### **Propuestas operativas**

De los seis programas singulares propuestos, este es sin dudas el que plantea un mayor nivel de complejidad para su desarrollo. A la dificultad de trabajar con personas en situación de exclusión social, se suman otras relacionadas con el complicado encaje de una propuesta como esta con el sistema de educación vigente. En relación con esto, parece conveniente ceñir el programa a edades posteriores al término de la escolarización obligatoria (se propone un rango de edad de los participantes entre los 16 y los 22 años) y establecer una duración aproximada del programa de cuatro cursos, si bien será

conveniente reflexionar sobre la idoneidad o no de organizar este programa siguiendo los patrones clásicos de organización del proceso educativo (cursos, asignaturas, deberes, alumnos, profesores, etc.).

#### **PG05. Escuela de artes plásticas para jóvenes en situación de exclusión**

##### **Objetivos estratégicos**

Programa de elevada singularidad, hace reconocible el proyecto DAT a nivel insular, canario, estatal e internacional.  
 Promover el desarrollo personal, mejorar las capacidades expresivas y reforzar la dignidad a través de la educación artística.  
 Repensar los modelos educativos a partir de la diferencia y la creatividad.  
 Promover formas más transversales de acción política alrededor de la exclusión, invitando a la dessectorialización de las políticas culturales, educativas y de atención social.  
 Búsqueda de la excelencia en el área de las artes plásticas.

##### **Agentes colaboradores**

TEA.  
 Instituto de Atención Social y Sociosanitaria de Tenerife (IASS).  
 EASD Fernando Estévez.  
 Instituto Municipal de Atención Social de Santa Cruz de Tenerife (IMAS).  
 Programa Iniciativa Empleo Juvenil - SCE.

##### **Espacios**

El Aulario. Espacio de estudio, aprendizaje y producción artística.  
 La Escuela Abierta. Principal espacio de exhibición de los trabajos realizados.

##### **Presupuesto anual**

300.000€.

##### **Plazos**

Año 3 (Inicio y presentación) - Año 5 (Consolidación).  
 Trabajo continuado concentrado en el curso escolar.  
 Ciclo de 4 años.

##### **Indicadores**

Número de participantes.  
 Composición socioeconómica de las personas participantes.  
 Horas de formación impartidas.  
 Estudio de impacto a corto y largo plazo sobre los efectos en las habilidades cognitivas, emocionales y sociales.  
 Estudio sobre el impacto en el rendimiento académico.

#### **PG06. RESIDENCIAS ARTÍSTICAS Y DE INVESTIGACIÓN PARA EL INTERCAMBIO DE MIRADAS LOCAL-VISITANTE**

##### **Planteamiento**

Con cierta autonomía, aunque también a modo de refuerzo del resto de programas singulares, se propone un programa de residencias que tiene por objetivo central generar cruces entre artistas y personas investigadoras llegados desde fuera de las Islas y creadoras y creadores locales y/o la ciudadanía tinerfeña. De esta forma, la aspiración del programa de movilidad será dar pie a acciones creativas que intervengan directamente en y sobre el territorio, y que construyan puentes culturales entre la mirada local y la visitante.

##### **Propuestas operativas**

Este programa se inspira en las convocatorias de Residencias artísticas y de investigación impulsadas por el colectivo Solar Acción Cultural con el patrocinio de TEA. Lo que se busca en este caso es profundizar en ellas y ampliarlas, vinculándolas directamente a los programas y proyectos impulsados por el Proyecto DAT. De forma orientativa, se propone convocar anualmente dos residencias de larga duración (3 meses) que establezcan una colaboración entre un o una artista local y uno o una no local; y seis residencias de corta duración (5 semanas) vinculadas a los programas PG01, PG02 y PG04 (una de investigación y una de creación respectivamente para cada uno de los tres programas). Adicionalmente, desde este apartado de trabajo también se realizarán invitaciones directas a artistas y a investigadoras e investigadores de reconocido prestigio, promoviendo colaboraciones puntuales con el resto de programas singulares y con la dinámica de conjunto del DAT.

## **PG06. Residencias artísticas y de investigación para el intercambio de miradas local-visitante**

### **Objetivos estratégicos**

Programa de elevada singularidad, hace reconocible el proyecto DAT a nivel insular, canario, estatal e internacional. Fomentar la creación artística y la actividad investigadora. Promover la colaboración y el intercambio de conocimiento entre artistas de distintas procedencias. Conectar las propuestas culturales residentes al contexto que las acoge.

### **Agentes colaboradores**

Proyectos adjudicatarios de las subvenciones a la mediación cultural del Cabildo. TEA. Programa Canarias Crea-Gobierno de Canarias.

### **Espacios**

El Aulario. Espacio de trabajo conjunto, investigación y producción. El Atelier. Espacio de residencia e interacción.

### **Presupuesto anual**

140.000 euros (con posibilidad de buscar financiación externa a través del patrocinio).

### **Plazos**

Año 3 (Inicio) - Año 5 (Reescalado - El Atelier). Una convocatoria anual.

### **Indicadores**

Número de residencias realizadas.  
Número de meses/persona de residencia.  
Distribución por origen y disciplina artística de las residencias.  
Registro y descripción del contacto con los agentes locales.  
Obras artísticas producidas durante las residencias.  
Análisis y estudio de la percepción subjetiva de los residentes sobre los efectos generados por la residencia.

## **E1.B Programas amplificadores: apertura, descentralización, investigación y difusión**

En el segundo bloque de iniciativas del Eje 1, se enmarcan cinco programas que tienen por objetivo servir de soporte y al mismo tiempo actuar de extensión al trabajo realizado desde las seis propuestas anteriores.

En primer lugar, mientras que los programas singulares se ceñían a colectivos específicos y trabajaban con grupos acotados, los programas denominados «amplificadores» aspiran a abarcar a un público mucho más amplio y general. En este caso, la principal preocupación no es el crecimiento personal a través de la creatividad en favor de la inclusión social, sino el desarrollo de la conciencia y la expresividad cultural de la ciudadanía.

Según las recomendaciones del Parlamento Europeo, la idea de *conciencia cultural* se relaciona con la capacidad de disfrutar de las artes y de la cultura o de interesarse por ellas. De manera complementaria, el término *expresión cultural* se centra en la comunicación de sentimientos o ideas a través de los medios artísticos y de forma autónoma. Ambos conceptos ayudan a reconocer la importancia que la cultura y las artes juegan en el desarrollo individual.

Desde el Proyecto DAT se profundiza en estos asuntos poniendo el foco en la relación entre educación y cultura. Más concretamente, se parte de la puesta en cuestión del binomio «cultura y educación» para acuñar la noción de *educación desde las artes y la cultura*. Bajo esa perspectiva, la educación se convierte en ámbito, sujeto y objetivo de trabajo.

En segundo lugar, los programas que a continuación se presentan sirven para descentralizar las acciones del DAT también territorialmente. Por medio de ellos, el proyecto tomará presencia en los centros escolares e institutos de Tenerife, en otros espacios culturales de titularidad pública, en el ámbito académico y, potencialmente, en espacios públicos de diverso tipo (hospitales, calles y plazas, academias de formación artística, espacios cívicos, etc.).

En tercer lugar, una parte de estos programas sirven para dar sostén y profundidad al trabajo del DAT por medio de la investigación. Si en gran medida los proyectos del DAT se plantean como procesos de exploración práctica, se entiende necesario reforzar ese aprendizaje continuo con un estudio más ordenado y sistemático. Como complemento a esto último, se propone que el Proyecto DAT actúe también como difusor del conocimiento generado.

## PG07. DESDE EL ARTE A LA EDUCACIÓN. RESIDENCIAS ARTÍSTICAS EN CENTROS DE ENSEÑANZA DE TENERIFE

### Planteamiento

Esta propuesta se inspira directamente en el programa *Un/a artista viene a vernos* de TEA, que pone en contacto al alumnado de Tenerife con la producción artística a través del trabajo mano a mano con un creador o una creadora. Usando como escenario de trabajo los centros de enseñanza, a lo largo de todo un curso escolar y dentro del horario lectivo, diferentes artistas son invitados a concebir una obra específicamente pensada para ser desarrollada de forma compartida junto al alumnado, favoreciendo además la implicación de toda la comunidad docente (profesorado, padres y madres, alumnado de todo el centro, etc.). Se busca así que los centros de enseñanza se conviertan de forma activa en espacios para la cultura y la creatividad, propiciando que alumnas y alumnos descubran los procesos propios del arte contemporáneo a partir de la experiencia directa, y ofreciendo a los y las artistas situaciones y contextos particulares en los que experimentar nuevas formas de creación.

### Propuestas operativas

Como hemos indicado, este programa se remite a una línea de trabajo ya ensayada desde el Servicio de Educación del Cabildo de Tenerife y gestionado a través de TEA. En este sentido, el esquema de *Un/a artista viene a vernos* sirve perfectamente como modelo de partida. A lo que ahora se aspiraría sería darle una mayor envergadura, para lo que se tomaría como referencia el programa barcelonés ENRESIDENCIA. Este otro ejemplo se caracteriza por la relevancia que asigna a la figura de la mediación. Desde esta idea, el programa que proponemos exigirá que, junto al creador o creadora y al equipo docente, intervenga un equipo de mediación, que se ocupará de conectar la esfera de la creación con el contexto escolar y con el ecosistema cultural de la ciudad. A esa mediación corresponderán funciones de comisariado, proponiendo asuntos de trabajo y artistas para cada centro, y de coordinación global de los procesos. Se recomienda un despliegue progresivo del programa, comenzando por 8 centros de la Isla en el primer curso hasta llegar a los 24 centros en el tercer año del programa. Para acotar el ámbito de intervención y dar pie a cierta especialización, se plantea la posibilidad de ceñir el programa a los institutos de enseñanza secundaria. La selección inicial de centros se realizará en función de oportunidad e interés, y para cursos siguientes se aplicarán criterios de rotación.

### PG07. Desde el arte a la educación. Residencias artísticas en centros de enseñanza de Tenerife

#### Objetivos estratégicos

Incluir en la dinámica del DAT a la adolescencia de Tenerife para reforzar su conciencia cultural e incrementar sus capacidades expresivas.

Construir puentes y fomentar la colaboración entre el ámbito cultural y el educativo.

Introducir métodos y recursos propios del arte contemporáneo en el sistema educativo.

Abrir nuevas oportunidades y contextos para la creación cultural.

#### Agentes colaboradores

Espacio Baudet.

Centros Tenerife 2030.

Servicio de Educación del Cabildo de Tenerife.

Institutos de Enseñanza Secundaria de Tenerife.

Otros agentes participantes (los procesos tratarán de trascender el espacio del aula para conectar el aprendizaje a su contexto social y urbano).

#### Espacios

Institutos de Enseñanza Secundaria de Tenerife.

#### Presupuesto anual

65.000 euros en costes propios.

20.000 euros en costes de los centros.

#### Plazos

Año 3 (Inicio) - Año 5 (Consolidación).

Trabajo continuado concentrado en el curso escolar.

#### Indicadores

Número de residencias realizadas.

Número de centros que han experimentado una residencia.

Número de participantes que han tenido algún impacto derivado de la residencia.

A través de encuestas, variación de la «consciencia cultural» de los que ha tenido algún impacto de la residencia.

## PG08. DESDE LA EDUCACIÓN AL ARTE. ESPACIOS DE CREATIVIDAD PEDAGÓGICA EN LOS ESPACIOS CULTURALES DE TITULARIDAD PÚBLICA

### Planteamiento

Mientras que el programa anterior (PG07) trataba de llevar metodologías y herramientas propias del arte contemporáneo al contexto educativo, cabe también profundizar en esa relación atendiendo a la dirección inversa. En este caso, el referente al que se miraría sería la efervescente reflexión actual alrededor del papel de la educación en el ámbito cultural, en la que vienen participando de forma teórica pero también práctica múltiples equipos, colectivos e instituciones a nivel estatal y europeo. Introducido desde otras disciplinas —fundamentalmente desde la pedagogía y la psicología— el debate trata de poner en valor el proceso educativo entendiéndolo como una práctica cultural autónoma generadora de creatividad y conocimiento.

### Propuestas operativas

En este punto, la experiencia de TEA (Tenerife Espacio de las Artes) vuelve a ser un camino abierto por el que avanzar. El espacio cultural cuenta con un apartado de trabajo suficientemente consolidado, dedicado a profundizar en el papel que la educación juega dentro de las instituciones culturales. Además de eso, TEA es uno de los agentes más activos dentro de ese debate general del que hablamos, y del que sirve de ejemplo Encarte, un encuentro celebrado en julio de 2018 que reunió a personas expertas de distintas disciplinas para discutir y reflexionar sobre el concepto de la creatividad desde diferentes áreas del conocimiento. Con el programa propuesto, tomando como base la práctica del Proyecto DAT y buscando conexiones con experiencias afines, se propone configurar un espacio de investigación y acción alrededor del papel de la educación en los centros culturales. Progresivamente, este espacio tomará forma de red de intercambio de conocimiento dentro del sector de la cultura en conexión con el pedagógico. En último término, esa red extenderá propuestas educativas similares a las practicadas por TEA al resto de espacios culturales de titularidad pública de Tenerife.

## PG08. Desde la educación al arte. Espacios de creatividad pedagógica en los espacios culturales de titularidad pública

### Objetivos estratégicos

Profundizar en el valor que la educación puede aportar dentro del ámbito cultural y artístico.

Construir puentes y fomentar la colaboración entre el ámbito cultural y el educativo.

Generar redes de intercambio de experiencias innovadoras en materia de cultura y educación.

### Agentes colaboradores

Unidad pedagógica y didáctica de Tenerife Danza.

Área Educativa del Auditorio de Tenerife.

Escuela Coral de Tenerife.

Programa Teatro en la Escuela.

Mini TEA.

Otros espacios culturales de titularidad pública.

Otros agentes e instituciones.

Foro *La pedagogía se mueve* - Auditorio de Tenerife.

Encarte. Encuentro creatividad, arte y educación.

### Espacios

Espacios culturales de titularidad pública.

### Presupuesto anual

30.000 euros en costes de producción propia.

30.000 euros en servicios *outsourcing*.

**Plazos**

Año 3 (Inicio) - Año 5 (Consolidación).  
Trabajo continuado.

**Indicadores**

Número de Eventos o actos realizados en el marco del programa.  
Número de participantes en actos.  
Medida de la producción divulgativa/científica.  
Número de contactos y redes en las que se incluyen las actividades del programa.  
Número de proyectos específicos de experimentación desarrollados alrededor del programa.

## PG09. DE PAR EN PAR. PROYECTOS PARA EL DESARROLLO DE LA CONCIENCIA Y LA EXPRESIÓN CULTURAL DE LA CIUDADANÍA

**Planteamiento**

Tomando como punto de referencia los seis proyectos singulares impulsados desde el bloque E1.A, donde aquellos hacían hincapié en la idea de desarrollo personal para la inclusión social, aquí planteamos abrir un espacio de trabajo abierto al conjunto de la ciudadanía, que tiene por objetivo ampliar la conciencia y la expresión cultural de los participantes. Esta voluntad nos lleva a reflexionar sobre la problemática del derecho de la cultura y sobre las diferentes barreras que lo coartan. En este sentido, el Proyecto DAT sondeará formas de facilitar el acceso a la práctica cultural más allá del consumo que tengan que ver con la aproximación a las artes *amateur* o con las relaciones de lo cultural con el ocio, el juego o el deporte.

**Propuestas operativas**

Profundizando en la senda abierta por las subvenciones a la mediación cultural del Cabildo de Tenerife, se promoverán una serie de proyectos más episódicos, a modo de *spin-offs* de los seis proyectos singulares que sirven de bandera al Proyecto DAT, que abrirán los campos de trabajo de los programas madre a todas las personas interesadas en conocer y explorar de manera práctica las formas de hacer del DAT. Entre las posibilidades, se imaginan sesiones de musicoterapia y estimulación precoz para niñas y niños de 0 a 3 años (PG02), cursos de diseño textil impartidos por las personas integrantes del equipo de costura (PG03) o talleres de diseño «*Do It Yourself*» (DIY) para jóvenes (PG04). Estos proyectos serán acompañados por equipos creativos y/o mediadores según necesidad, y se considera conveniente que sean permeables a la participación de agentes sociales externos al DAT, entre los que podrán contarse academias artísticas particulares, asociaciones cívicas o agrupaciones deportivas, entre otras tantas. La Secretaría cumplirá en este sentido tareas de recepción y canalización de propuestas (tanto desde el ecosistema cultural hacia la ciudadanía como en dirección inversa). En todos los casos, los proyectos impulsados mediante este programa buscarán la implicación activa de las personas participantes más allá del simple papel público-espectador.

**PG09. De par en par. Proyectos para el desarrollo de la conciencia y la expresión cultural de la ciudadanía****Objetivos estratégicos**

Abrir el campo de trabajo del DAT a toda la ciudadanía.  
Actuar en beneficio de la conciencia y la expresividad cultural de la comunidad a través de la mediación y la relación con la cultura amateur.  
Buscar una implicación activa de las personas en las prácticas artísticas.  
Dar pie a experiencias culturales entendidas como procesos en lugar de como objetos.  
Impulsar procesos culturales abiertos a la sociedad, en los que los creadores y las creadoras asuman el rol de conectores de agentes.

**Agentes colaboradores**

Todos los implicados en PG1 - PG6.  
Proyectos adjudicatarios de las subvenciones a la mediación cultural del Cabildo de Tenerife.  
Academias artísticas particulares.  
Colectivos vecinales y organizaciones cívicas.  
Asociaciones vinculadas al ocio, al deporte o las fiestas.  
Otros agentes sociales de diversa procedencia.

#### **Espacios**

El Aulario. Espacio de trabajo de referencia.  
Otros espacios públicos o vinculados a los agentes participantes.

#### **Presupuesto anual**

15.000 euros en costes de producción propia.  
10.000 euros en servicios *outsourcing*.

#### **Plazos**

Año 4 (Inicio).  
Trabajo continuado sujeto al ritmo de proyectos.

#### **Indicadores**

Número de eventos y actos realizados.  
Número de participantes externos e internos.  
Evaluación de los impactos sobre los participantes externos.

## **PG10. INVESTIGACIÓN ALREDEDOR DE LAS RELACIONES ENTRE CULTURA Y BIENESTAR**

### **Planteamiento**

El Proyecto DAT se dibuja como un gran generador de aprendizaje práctico, tendente a encarar distintos retos relacionados con el ámbito de la política cultural, atento a las dinámicas socioeconómicas emergentes, abierto a la experimentación y no temeroso del ensayo-error. Como complemento a esto, se entiende necesario contar con un apartado de trabajo desde el que se investigue más sistemáticamente el campo de trabajo en el que el Proyecto interviene, en particular, la concienciación y la expresividad cultural para el desarrollo individual. Desde este apartado, se llevará a cabo un seguimiento atento de las dinámicas del DAT, se ordenará el aprendizaje generado, se pondrá en relación con el de otras experiencias afines y se nutrirá de conocimiento al proyecto mismo.

### **Propuestas operativas**

Como se verá en la presentación del organigrama organizativo del Proyecto DAT (véase pág. 286), para esta tarea se contará con una Unidad de Inteligencia que se encargará de seguir atentamente y de agitar intelectualmente el Proyecto DAT. Si bien una parte de las funciones de esta unidad (aquellas de monitorización, asistencia e introducción de ideas) se realizarán en estrecho contacto con el desarrollo de los programas enumerados hasta ahora, otras funciones (las de evaluación y las de relaciones con socios nacionales e internacionales) se harán con mayor independencia. Para esto último, cabe sondear la posibilidad de establecer algún tipo de colaboración con la ULL. Se propone también que esta unidad tenga un rol relevante en relación con los programas que sondan las relaciones entre arte y educación (PG07 y PG08), sirviendo de diseminador de conocimiento y como punto de referencia para todos los agentes implicados (espacios culturales, centros educativos, agencias de innovación, programas culturales, artistas y creadoras y creadores).

### **PG10. Investigación alrededor de las relaciones entre cultura y bienestar**

#### **Objetivos estratégicos**

Participar activamente en la generación de conocimiento alrededor del valor de la cultura y la creatividad.  
Ordenar el aprendizaje generado en torno al proyecto DAT.  
Conectarse a redes supralocales de intercambio de experiencias.  
Introducir ideas innovadoras en el seno del proyecto DAT y entre los agentes vinculados.

#### **Agentes colaboradores**

Universidad de La Laguna (ULL).  
InTech Tenerife.  
Instituto Tecnológico de Tenerife (ITC).  
Consejería de Educación y Universidades - Gobierno de Canarias.

#### **Espacios**

El Aulario. Espacio de investigación conectado a la práctica del DAT.

#### **Presupuesto anual**

No requiere de presupuesto específico. Las actividades se pueden desarrollar en el marco presupuestario general.

**Plazos**

Año 1 (Inicio).  
Trabajo continuado.

**Indicadores**

Número y descripción de proyectos y eventos realizados en el marco de este programa.  
Número de agentes y actores implicados en el desarrollo del programa.  
Memoria anual. Resultados de investigación o divulgación de conocimiento.

**PG11. FORMACIÓN DE POSGRADO EN EDUCACIÓN DESDE LA CULTURA Y LAS ARTES****Planteamiento**

Si en el programa anterior se trabajaba desde la investigación y la generación de conocimiento, esas funciones se completarán por medio de la difusión. Para ello, se plantea la puesta en marcha de un máster propio que funcione como un instrumento de formación y, simultáneamente, como producción cultural. El objetivo último del programa será repensar el tipo de formación que necesitan los agentes del ecosistema cultural para actuar en un campo crecientemente abierto, multidisciplinar, experimental y plural.

**Propuestas operativas**

El máster propio deberá armarse en colaboración con la ULL. De manera orientativa, se piensa en un curso de 60 créditos ECTS. La definición del marco del curso correrá a cargo de un equipo directivo integrado por tres personas expertas en el ámbito de estudio propuesto: la primera de ellas será representante del Proyecto DAT, la segunda de la ULL y la tercera procederá del ecosistema cultural local. El cuerpo docente estará compuesto por agentes de relevancia procedentes de ámbitos disciplinares diversos. El máster estará punteado de seminarios abiertos y finalizará con un periodo de prácticas que se vinculará a los proyectos y programas del DAT, en particular a los itinerarios de iniciación profesional (PG12).

**PG11. Formación de posgrado en «Educación desde la Cultura y las Artes»****Objetivos estratégicos**

Difundir la experiencia generada por el DAT por medio de la formación.  
Repensar el tipo de formación que los creadores y las creadoras necesitan en el mundo contemporáneo.  
Profundizar en los asuntos de trabajo del DAT: acceso a la cultura, conciencia y expresividad, capacitación creativa para la inclusión, vínculos entre arte y educación, rol de los creadores en los procesos culturales, etc.

**Agentes colaboradores**

Universidad de La Laguna (ULL).  
Asociación de Profesionales de la Gestión Cultural de Canarias.

**Espacios**

El Atelier. Espacio de aprendizaje conjunto y vida en común.

**Presupuesto anual**

80.000 euros.

**Plazos**

Año 5 (Primera edición).  
Trabajo continuado según curso escolar.

**Indicadores**

Número de estudiantes preinscritos.  
Número de estudiantes matriculados.  
Número de estudiantes egresados.

## **Programas encuadrados en el Eje 2 (Desarrollo económico: densificación del ecosistema cultural local e incremento de su capacidad de innovación)**

### **E2.A Espacios para la producción: desde la materialización hasta la investigación, desde las actividades troncales hasta los trabajos auxiliares**

En los tiempos recientes se ha producido un profundo cambio de patrones que afecta al modo en que comprendemos el proceso creativo. Mientras que la política cultural convencional centra su atención particularmente en las últimas fases de ese proceso (es decir, en la exhibición, en la difusión, en el consumo y en la conservación), una política cultural de nueva planta debe dirigirse hacia sus etapas iniciales, donde se sitúan la formación, la ideación, la capacitación, la creación o la producción. El interés por la raíz de los procesos culturales y de creatividad señala que es más fecundo orientar el trabajo a la socialización de la capacidad cultural que continuar insistiendo en sus eslabones finales.

Por otro lado, ese tránsito desde el *producto cultura* hacia el *proceso creativo* ha transformado profundamente las tipologías clásicas de espacios para la cultura y, a modo de derivada, ha conducido a prestar una mayor atención a las complejas interacciones que se dan entre los espacios y las dinámicas de producción cultural que en ellos pueden tener lugar. Ya hemos hecho referencia a cómo en los últimos años comienzan a multiplicarse espacios culturales con difícil encaje en ninguna categoría preexistente y cerrada, en los que se mezclan la difusión, la producción y la investigación creativa. Tratando de superar los déficits y las limitaciones del espacio cultural tradicional, incorporan funciones hasta hace bien poco ajenas a las políticas culturales dominantes, como pueden ser la economía creativa, la ciencia, la innovación social o la tecnología. Estos nuevos modelos de espacios culturales (aún en proceso de consolidación) no deben ser entendidos como elementos especializados que superan y se desgajan de las tipologías previas, sino que su papel sería más bien complementar el sistema de espacios culturales existentes, contribuir a su redefinición y, en particular, sumar nuevas funciones y abrir nuevas posibilidades al ecosistema cultural y creativo.

Siguiendo esta argumentación, el análisis de la red de espacios culturales del área metropolitana de Santa Cruz de Tenerife-San Cristóbal de La Laguna evidencia que, mientras que el repertorio de espacios dedicados a la exhibición y difusión es amplio, la atención a las etapas iniciales del proceso creativo está más al descubierto. En particular, esto ocurre con la producción, ya que, sí existe una notable y valiosa cantidad de espacios culturales dedicados a la formación.

Lo que en este bloque de programas proponemos es cubrir ese hueco existente generando nuevos recursos para la creación y la producción. Estas nuevas funcionalidades se conectarán, por un lado, con la formación —optando por «esa inversión de base» y por el desarrollo de capital humano y la capacidad cultural— y, por otro, con la exhibición —donde las actividades de producción encontrarán demanda por satisfacer—.

#### **PG12. ACCESO DE LA JUVENTUD AL ÁMBITO PROFESIONAL DE LA CULTURA**

##### **Planteamiento**

La producción cultural debe entenderse como un esquema en el que participan un amplio número de oficios y personas. Con este enfoque, el Proyecto DAT prestará atención a las actividades soporte igual que lo hará con las troncales. Para esta tarea se tejerán vínculos entre la dinámica del DAT y los centros de formación relacionados con el ámbito de la cultura y las artes: desde la enseñanza secundaria hasta la universitaria, pasando por la formación profesional. De este modo, se crearán oportunidades para la iniciación profesional de la juventud en un ambiente colaborativo, creativo y de aprendizaje práctico como es el DAT.

##### **Propuestas operativas**

En el área metropolitana de Santa Cruz de Tenerife-San Cristóbal de La Laguna, existen tres centros de Formación Profesional con módulos relacionados con la cultura y las artes (CIFP César Manrique, CIFP Las Indias y CIFP Los Gladiolos) y dos institutos de enseñanza secundaria donde se imparte bachillerato artístico (IES Ofra e IES Virgen de Candelaria). Asimismo, en el área cabecera del Proyecto

DAT y en su entorno, se localizan varios espacios de formación en materias culturales (Escuela Municipal de Música y Danza Casa Sixto Machado, Escuela de Actores de Canarias, Conservatorio Profesional de Música de Santa Cruz de Tenerife y CEAD Mercedes Pinto). También en el área cabece-  
ra, encontramos la EASD Fernando Estévez, uno de los principales socios colaboradores del DAT. En el ámbito universitario, la Facultad de Bellas Artes de la ULL se suma a este listado. Además de todo lo anterior, se tiene previsto aumentar la oferta de cursos de Formación Profesional en el ámbito de la cultura, ofreciendo nuevos módulos que se localizarán en el área cabecera del DAT. Conectando los proyectos de creación del DAT a estos centros de formación (por medio de proyectos de fin de módulo, de trabajos de final de grado o de becas de iniciación profesional), no solo se logrará abrir oportunidades laborales para la juventud en el campo de la creatividad, sino que también se aglutinará una importante masa crítica, necesaria para la activación del proyecto en sus etapas iniciales. Como valor añadido, que el proyecto se deje contagiar por el espíritu inquieto de la juventud dará pie a imaginar el espacio del Proyecto como un lugar de ocio, convivencia e implicación activa.

## **PG12. Acceso de la juventud al ámbito profesional de la cultura**

### **Objetivos estratégicos**

Conectar para el refuerzo mutuo la formación en materia artística y cultural con las actividades de producción (siguiente etapa del proceso creativo).

Trabajar la producción artística teniendo en cuenta los trabajos troncales pero también los de soporte.

Abrir itinerarios de iniciación profesional para la población joven.

Sumar masa crítica para la activación inicial del DAT.

Reivindicar el potencial creativo de la juventud para convertir el DAT en un espacio vibrante.

### **Agentes colaboradores**

EASD Fernando Estévez.

Facultad de Bellas Artes - ULL.

Conservatorio Profesional y Superior de Música de Santa Cruz de Tenerife.

Centros de Formación Profesional.

Centros de Bachillerato Artístico.

Escuela de Actores de Canarias.

CEAD Mercedes Pinto.

### **Espacios**

El Taller. Incorpora apartados de trabajo específicos para la iniciación profesional.

### **Presupuesto anual**

25.000 euros en producción propia.

50.000 euros en proyectos y actividades externas desarrolladas principalmente por los centros de formación.

### **Plazos**

Año 3 (Inicio).

Trabajo continuado concentrado en curso escolar.

### **Indicadores**

Número de actividades desarrolladas en el programa.

Análisis y seguimiento de la empleabilidad de los estudiantes de disciplinas culturales y creativas.

## **PG13. ESPECIALIZACIÓN EN MATERIA DE DISEÑO Y PRODUCCIÓN TEXTIL**

### **Planteamiento**

El objetivo de este programa es poner en funcionamiento un taller de producción textil que resuelva una amplia parte de la demanda generada por las producciones artísticas de los espacios culturales de titularidad pública. En particular, se trata de la apuesta por la especialización motivada por la amplia actividad que tiene Tenerife en el campo de las artes en vivo. También se señala como una oportunidad a medio plazo lograr cierto posicionamiento en el ámbito de la producción audiovisual gracias a las diferentes ventajas que ofrece Canarias como espacio de rodaje. El taller textil actuará también como generador de innovaciones técnicas y de producto. Su producción estará particularmente conectada a las necesidades de los programas singulares del Proyecto DAT (PG01-PG06).

### Propuestas operativas

Como se verá en la definición del organigrama de gestión (pág. 286), se propone que la actividad de cada uno de los talleres se organice en cuatro líneas, a saber: 1) la coordinación de proyectos se encargará de la recepción de propuestas, de la planificación y de la supervisión de los trabajos en conjunto; 2) el desarrollo de proyectos atenderá específicamente a cada proceso de producción; 3) en tercer lugar, el departamento de I+D+i buscará modos de obtener productos y procesos innovadores o de mejorar los existentes; y 4) el departamento de relaciones externas se ocupará de construir puentes entre la actividad del DAT y diferentes agentes inscritos en el ecosistema cultural de Tenerife (artistas, creadores y creadoras, profesionales jóvenes y la ciudadanía). El conjunto de los talleres se conectará con las necesidades de los proyectos singulares del DAT. En particular, el taller de producción textil integrará el taller de vestuarios para el Carnaval (PG03). También se responderá a la demanda de otros espacios culturales de titularidad pública. Cada taller contará con un departamento destinado a la capacitación de jóvenes egresados y egresadas de los centros de Formación Profesional tinerfeños, de la Facultad de Bellas Artes y de la EASD Fernando Estévez (PG12).

#### PG13. Especialización en materia de diseño y producción textil

##### Objetivos estratégicos

Complementar la red de espacios culturales de titularidad pública incorporando nuevas funciones.  
Ofrecer recursos para la producción al ecosistema creativo local.  
Reforzar la formación en materia de cultura conectándola con la etapa posterior del proceso creativo.  
Generar conocimiento práctico en materia de producción textil.

##### Agentes colaboradores

Auditorio de Tenerife.  
CIFP Las Indias.  
Red de Espacios Escénicos de Tenerife.  
Instituto de Artes Escénicas de Tenerife.  
Otros espacios y programas culturales de titularidad pública.  
Otros espacios y programas culturales de titularidad privada.  
Artistas y creadores/as del ecosistema cultural.  
Potencial demanda privada.

##### Espacios

El Taller. Ofrece herramientas, materiales y facilidades que posibilitan el proceso creativo.  
La Fábrica. Consolidación de las tareas de producción y competitividad empresarial del ecosistema creativo local.

##### Presupuesto anual

15.000 euros en producción propia.  
20.000 euros externalizados.

##### Plazos

Año 2 (Inicio) - Año 6 (Reescalado - La Fábrica).  
Trabajo continuado.

##### Indicadores

Número de participantes en los talleres.  
Evaluación de las capacidades adquiridas por las personas participantes.  
Mapeo de conexiones e intensidad con los equipamientos colaboradores.  
Número de inserciones laborales.

#### PG14. ESPECIALIZACIÓN EN MATERIA DE DISEÑO Y CONSTRUCCIÓN DE ESCENOGRAFÍAS E INSTALACIONES

##### Planteamiento

La finalidad del programa es la puesta en marcha de un taller de diseño y construcción de escenografías e instalaciones artísticas que resuelva una amplia parte de la demanda generada por las producciones artísticas de los espacios culturales de titularidad pública. También aquí la apuesta por la especialización está motivada por la sólida actividad existente en el campo de las artes en vivo. Se señala a su vez como una oportunidad a medio plazo para lograr cierto posicionamiento en el ámbito de la producción audiovisual gracias a las diferentes ventajas que ofrece Canarias como

espacio de rodaje. El taller actuará también como generador de innovaciones técnicas y de producto y estará conectado con las necesidades del ecosistema cultural en su conjunto, con los programas singulares del Proyecto DAT (PG1-PG6) y con los centros de Formación Profesional de la Isla (PG12).

### Propuestas operativas

La organización de este programa será similar a la del programa anterior, pero en este caso, el espacio de diseño y construcción integrará los talleres de capacitación laboral por medio del diseño colaborativo (PG04).

#### PG14. Especialización en materia de diseño y construcción de escenografías e instalaciones

##### Objetivos estratégicos

Complementar la red de espacios culturales de titularidad pública incorporando nuevas funciones.  
Ofrecer recursos para la producción al ecosistema creativo local.  
Reforzar la formación en materia de cultura conectándola con la etapa posterior del proceso creativo.  
Generar conocimiento práctico en materia de producción textil.

##### Agentes colaboradores

Auditorio de Tenerife.  
EASD Fernando Estévez.  
Red de Espacios Escénicos de Tenerife.  
Instituto de Artes Escénicas de Tenerife.  
Otros espacios y programas culturales de titularidad pública.  
Otros espacios y programas culturales de titularidad privada.  
Artistas y creadores/as del ecosistema cultural.  
Potencial demanda privada.

##### Espacios

El Taller. Ofrece herramientas, materiales y facilidades que posibilitan el proceso creativo.  
La Fábrica. Consolidación de las tareas de producción y competitividad empresarial del ecosistema creativo local.

##### Presupuesto anual

25.000 euros en producción propia.  
20.000 euros externalizados.

##### Plazos

Año 2 (Inicio) - Año 6 (Reescalado - La Fábrica).  
Trabajo continuado.

##### Indicadores

Número de participantes en los talleres.  
Evaluación de las capacidades adquiridas por los participantes.  
Mapeo de conexiones e intensidad con los equipamientos colaboradores.  
Número de inserciones laborales.

#### PG15. ESPECIALIZACIÓN EN MATERIA DE TÉCNICAS DE IMPRESIÓN

### Planteamiento

Este programa tiene como objetivo la creación de un taller de técnicas de impresión que resuelva una amplia parte de la demanda generada por las producciones artísticas de los espacios culturales de titularidad pública. El taller desempeñará un papel también como generador de innovaciones técnicas y de producto. Estará además conectado con las necesidades del ecosistema cultural en su conjunto y resolverá todas las necesidades de comunicación en papel del Proyecto DAT.

### Propuestas operativas

Este programa se establece como complemento a los dos anteriores (PG13 y PG14) y como puente de conexión con el laboratorio de industrias aditivas (PG17). En este sentido, se concibe una estructura de menor envergadura a la de los dos talleres anteriores y más simplificada. Se propone, por lo tanto, que las cuatro áreas de organización se aglutinen en dos: «Organización y desarrollo de proyectos» y «Recepción de ideas y creatividad». Entre otras iniciativas, este programa podría relacionarse con el Encuentro de Autoedición Pliegue.

### **PG15. Especialización en materia de técnicas de impresión**

#### **Objetivos estratégicos**

Complementar la red de espacios culturales de titularidad pública incorporando nuevas funciones.  
Ofrecer recursos para la producción al ecosistema creativo local.  
Reforzar la formación en materia de cultura conectándola con la etapa posterior del proceso creativo.  
Generar conocimiento práctico en materia de técnicas de impresión.

#### **Agentes colaboradores**

Encuentro de Autoedición Pliegue.  
EASD Fernando Estévez.  
Festival Índice.  
Editoriales y revistas locales.  
Espacios culturales de titularidad pública.  
Centros de FP.  
Facultad de Bellas Artes - ULL.  
Talleres de impresión gráfica de titularidad privada.  
Artistas y creadores/as del ecosistema cultural.

#### **Espacios**

El Taller. Ofrece herramientas, materiales y facilidades que posibilitan el proceso creativo.  
La Fábrica. Consolidación de las tareas de producción y competitividad empresarial del ecosistema creativo local.

#### **Presupuesto anual**

15.000 euros en producción propia.  
20.000 euros externalizados.

#### **Plazos**

Año 2 (Inicio) - Año 6 (Reescalado - La Fábrica).  
Trabajo continuado.

#### **Indicadores**

Número de participantes en los talleres.  
Evaluación de las capacidades adquiridas por los participantes.  
Mapeo de conexiones e intensidad con los equipamientos colaboradores.  
Número de inserciones laborales.

## **P16. INVESTIGACIÓN-PRODUCCIÓN EN MATERIA DE IMAGEN Y SONIDO**

### **Planteamiento**

Con este plan se pretende poner en marcha un laboratorio de investigación y producción en materia de imagen y sonido, conectado a las necesidades de las producciones de los espacios culturales de titularidad pública y que introduzca productos y servicios innovadores en el ecosistema cultural. El programa se enfoca hacia la oportunidad de lograr cierto posicionamiento a medio plazo en el ámbito de la producción audiovisual gracias a las diferentes ventajas que ofrece Canarias como espacio de rodaje. El laboratorio de imagen y sonido actuará también como testeador y generador de innovaciones técnicas y de producto.

### **Propuestas operativas**

La organización de este programa se plantea de un modo bastante similar a la de los programas de producción textil (PG13) y construcción material (PG14); aunque, como veremos, este programa y los tres siguientes componen un área de trabajo dentro del Proyecto DAT centrada en el campo del «Arte, Innovación y Tecnología». Este área se piensa como un proyecto compartido con INtech Tenerife. Igualmente, se piensa que el Auditorio de Tenerife y el Conservatorio Superior de Música de Canarias encontrarán en esta vía una de sus principales conexiones con el DAT. A través del programa de musicoterapia (PG2), el laboratorio de imagen y sonido se vinculará al ámbito sociosanitario. Como el resto de talleres y laboratorios, incluirán un apartado para la iniciación profesional (PG12) y, adicionalmente, a la investigación académica. En la primera fase del DAT, este programa se localizará en El Laboratorio y en la segunda, se trasladará a La Fábrica y se ampliará el número de recursos con los que contará.

**PG16. Investigación-producción en materia de imagen y sonido****Objetivos estratégicos**

Complementar la red de espacios culturales de titularidad pública incorporando nuevas funciones.  
 Ofrecer recursos para la producción al ecosistema cultural y creativo local.  
 Testear y generar innovaciones en el campo de la imagen y el sonido.  
 Servir de respaldo al posicionamiento de Canarias en el ámbito profesional del audiovisual.

**Agentes colaboradores**

Intech Tenerife.  
 Auditorio de Tenerife.  
 Conservatorio Superior de Música de Canarias.  
 Centros de FP.  
 FIMUCITÉ Film Scoring Academy.

**Espacios**

El Laboratorio. Ofrece un entorno y herramientas de trabajo que facilitan el proceso creativo.  
 La Fábrica. Consolidación de las tareas de producción y competitividad empresarial del ecosistema creativo local.

**Presupuesto anual**

25.000 euros en producción propia.  
 25.000 euros externalizados.

**Plazos**

Año 2 (Inicio) - Año 6 (Reescalado - La Fábrica).  
 Trabajo continuado.

**Indicadores**

Número de participantes en los talleres.  
 Evaluación de las capacidades adquiridas por las personas participantes.  
 Mapeo de conexiones e intensidad con los equipamientos colaboradores.  
 Número de inserciones laborales.

**PG17. INVESTIGACIÓN-PRODUCCIÓN EN MATERIA DE INDUSTRIAS ADITIVAS Y CREACIÓN DIGITAL****Planteamiento**

El objetivo de este programa es crear un laboratorio de investigación y producción en materia de industrias aditivas y creación digital (impresión 3D, realidad aumentada, videojuegos y animación, entre otros), conectado a las necesidades de las producciones de los espacios culturales de titularidad pública y que introduzca productos y servicios innovadores en el ecosistema cultural local. El laboratorio actuará fundamentalmente como testeador y generador de innovaciones técnicas y de producto.

**Propuestas operativas**

En comparación con los anteriores, este laboratorio se piensa como un sitio orientado principalmente a la investigación y no tanto a responder una demanda existente de productos y servicios. En este caso, el departamento de I+D+i adquiere una importancia clave. Este programa se inscribe en la ya mencionada área de «Arte, Innovación y Tecnología», desarrollada junto a INtech Tenerife. Los laboratorios estarán conectados a la actividad de los talleres. Este en particular estará estrechamente ligado al taller de construcción (PG14) y al de técnicas de impresión (PG15). Como el resto de talleres y laboratorios, incluirán un apartado para la iniciación profesional (PG12) y, adicionalmente, a la investigación académica. En la primera fase del DAT, se localizará en El Laboratorio y, en segunda fase, se trasladará a La Fábrica y se ampliará el número de recursos con los que contará.

**PG17. Investigación-producción en materia de industrias aditivas y creación digital****Objetivos estratégicos**

Testear y generar innovaciones en el campo de las industrias aditivas y la creación digital.  
 Complementar la red de espacios culturales de titularidad pública incorporando nuevas funciones.  
 Ofrecer recursos para la producción al ecosistema creativo local.

**Agentes colaboradores**

Intech Tenerife.  
Centros de FP.  
Instituto Tecnológico de Canarias (ITC).

**Espacios**

El Laboratorio. Ofrece un entorno y herramientas de trabajo que facilitan el proceso creativo.  
La Fábrica. Consolidación de las tareas de producción y competitividad empresarial del ecosistema creativo local.

**Presupuesto anual**

45.000 euros en producción propia.  
25.000 euros externalizados.

**Plazos**

Año 2 (Inicio) - Año 6 (Reescalado - La Fábrica).  
Trabajo continuado.

**Indicadores**

Número de participantes en los talleres.  
Evaluación de las capacidades adquiridas por las personas participantes.  
Mapeo de conexiones e intensidad con los equipamientos colaboradores  
Número de inserciones laborales.

## PG18. INVESTIGACIÓN-PRODUCCIÓN EN MATERIA DE CODISEÑO Y SOSTENIBILIDAD

### Planteamiento

Este proyecto tiene como objetivo montar un laboratorio práctico dedicado a promover procesos de diseño colaborativo, *open source*, *creative thinking*, *DIY*, *up-ciclaje* y otras tendencias emergentes. El laboratorio, en este caso, entenderá la tecnología como medio y no como fin, depositará su atención en la organización de los procesos de trabajo e intervendrá en favor de la capacitación de las y los creadores locales y de la promoción de dinámicas de creación colaborativas.

### Propuestas operativas

Este laboratorio funcionará como extensión del anterior, aunque el protagonismo en este caso se desplaza de la tecnología a la organización de los procesos de creación. El departamento de gestión se encargará de organizar, no solo tareas necesarias para el trabajo, sino también a los actores participantes. Este programa vuelve a inscribirse en el área de «Arte, Innovación y Tecnología», desarrollada en colaboración con INtech Tenerife. Los laboratorios estarán conectados a la actividad de los talleres. Este en particular estará estrechamente ligado al taller de construcción (PG14). En la primera fase del DAT, se localizará en El Laboratorio, mientras que en la segunda fase, la actividad se trasladará a La Fábrica y se ampliará el número de recursos con los que contará.

### PG18. Investigación-producción en materia de codiseño y sostenibilidad

**Objetivos estratégicos**

Innovar en materia de organización del proceso creativo.  
Promover dinámicas de colaboración entre artistas y otros agentes.  
Generar reflexión alrededor de la innovación desde una perspectiva social, cultural, económica y medioambiental.

**Agentes colaboradores**

Intech Tenerife.  
EASD Fernando Estévez.

**Espacios**

El Laboratorio. Ofrece un entorno y herramientas de trabajo que facilitan el proceso creativo.  
La Fábrica. Consolidación de las tareas de producción y competitividad empresarial del ecosistema creativo local.

**Presupuesto anual**

10.000 euros en producción propia.  
10.000 euros externalizados.

**Plazos**

Año 2 (Inicio) - Año 6 (Reescalado - La Fábrica).  
Trabajo continuado.

**Indicadores**

Número de participantes en los talleres.  
Evaluación de las capacidades adquiridas por las personas participantes.  
Mapeo de conexiones e intensidad con los equipamientos colaboradores.  
Número de inserciones laborales.

**PG19. VIVERO DE PROYECTOS DE ARTE, INNOVACIÓN Y TECNOLOGÍA****Planteamiento**

Las investigaciones que vinculan industrias creativas con innovación se encuentran todavía en sus primeros estadios. Estas investigaciones se mueven en dos líneas principales: innovación directamente aplicada a las industrias creativas y papel de las industrias creativas en el campo de la innovación del resto de la economía. Así, las externalidades intersectoriales no solo se dan en el seno de las industrias creativas, sino también entre las industrias creativas y las no-creativas. Con esta filosofía e interviniendo desde el campo de relación entre «Arte, innovación y tecnología», se concibe un programa que dé respaldo a iniciativas que combinen elementos creativos y de innovación. Para ello, estas iniciativas serán alojadas en un espacio compartido que promueva la investigación, el desarrollo de proyecto y el intercambio de ideas.

**Propuestas operativas**

Se plantea la reorientación y potenciación del actual espacio de trabajo compartido del Instituto Tecnológico de Canarias (ITC), convirtiéndolo en un vivero de proyectos que cierre el área de trabajo «Arte, innovación y tecnología». El vivero actuará como espacio de trabajo común promotor de conexiones entre ideas, dará acceso a una amplia gama de herramientas para la producción y también ofrecerá a sus participantes acompañamiento en el desarrollo de sus iniciativas, promoviendo la introducción en ellas de elementos de I+D+i. El vivero estará directamente relacionado con los tres programas anteriores (PG16-PG18). La selección de los proyectos alojados en el vivero se haría de acuerdo a unos requisitos de acceso concretos y transparentes, que deberán dar cabida a iniciativas empresariales, emprendedoras y/o cívicas, considerando sus impactos económicos, sociales, culturales y medioambientales. *A priori*, se propone establecer criterios de estancia máxima (por ejemplo, de 18 meses para proyectos en fase de arranque; de 9 meses para aquellos en de vías escalado y de 3 meses para experiencias puntuales de ensayo o prototipado). En la primera fase del Proyecto DAT, este vivero se ubicará en El Laboratorio y en la segunda, pasará a La Fábrica y se ampliará el número y el perfil de las iniciativas que podrá acoger.

**PG19. Vivero de proyectos de arte, innovación y tecnología****Objetivos estratégicos**

Dar respaldo al desarrollo de proyectos innovadores dentro del ámbito del arte, la innovación y la tecnología.  
Facilitar el acceso de iniciativas innovadoras a un lugar de trabajo, a herramientas y el acompañamiento durante su desarrollo.  
Favorecer la fertilización cruzada de proyectos e ideas.  
Generar reflexión alrededor de la innovación desde una perspectiva social, cultural, económica y medioambiental.

**Agentes colaboradores**

Intech Tenerife.  
Instituto Tecnológico Canario (ITC).  
Sociedad de Desarrollo de Santa Cruz de Tenerife.  
Universidad de La Laguna (ULL).  
Empresas y asociaciones del ecosistema cultural.

**Espacios**

El Laboratorio. Ofrece un entorno y herramientas de trabajo que facilitan el proceso creativo.  
La Fábrica. Consolidación de las tareas de producción y competitividad empresarial del ecosistema creativo local.

**Presupuesto anual**

40.000 euros.

**Plazos**

Año 2 (Inicio).  
Trabajo continuado.

**Indicadores**

Número de proyectos alojados.  
Empleo equivalente de los proyectos alojados.  
Facturación de los proyectos alojados.  
Mapa de relaciones de los proyectos alojados con otros agentes locales e internacionales.

## **E2.B Comunidad creativa. Respaldo y dinamización en favor de la colaboración y la implicación**

A pesar de la robustez del sector turístico, en términos de PIB, renta per cápita y ocupación, hemos constatado en nuestra aproximación al análisis del contexto económico y social, que Canarias muestra unos indicadores entre los más desfavorables del Estado español y Europa. Esto apunta a la necesidad apremiante de buscar nuevas vías y nuevas estrategias de desarrollo regional y destaca la oportunidad de plantear y analizar la plausibilidad de un desarrollo basado en la cultura y la creatividad.

El análisis cuantitativo del ecosistema cultura y creativo muestra unos valores para Tenerife no del todo negativos, ligeramente por debajo de la media nacional y con sectores en ligero pero sostenido crecimiento. En cambio, el análisis cualitativo muestra una situación más compleja, de articulación insuficiente del ecosistema cultural local, escaso desarrollo de dinámicas colaborativas y notable dependencia del sector público.

En este sentido, el Proyecto DAT pretende actuar como *hub* facilitador que asuma cierta función articuladora de esa fragmentación inicial, densifique el ecosistema cultural, incremente su capacidad de innovación y mejore su proyección supralocal. Para ello, se propone actuar sobre tres líneas principales: dando atención y acompañamiento a creadores y creadoras, captando ideas y vehiculando propuestas tanto en la escala local como en la global, y fomentando la cooperación entre los agentes del ecosistema cultural local.

En suma, se propone trabajar activa y creativamente para dar respaldo a los agentes del ecosistema cultural con el objetivo de incrementar sus competencias y mejorar sus capacidades. Gracias a la mediación del DAT, estas se orientarán a activar la innovación social, la propensión al emprendimiento, las colaboraciones público-privadas, la transversalidad disciplinar, social y generacional, y las interacciones con los flujos globales.

### **PG20. ASESORAMIENTO Y ACOMPAÑAMIENTO PARA CREADORES Y CREADORAS**

#### **Planteamiento**

La finalidad es generar una ventanilla única para proyectos culturales, creativos y de innovación social. Desde ella se prestará asesoramiento para resolver la complejidad de los aspectos procedimentales durante la constitución de empresas culturales, la participación en convocatorias de financiación de diversa índole o incluso la solicitud de permisos para la realización de actividades en espacios de titularidad pública. Se trabajará asimismo para incorporar dichas propuestas en convocatorias de financiación europeas competitivas.

#### **Propuestas operativas**

Pensar esta ventanilla significa reimaginar la organización de los espacios relacionales entre la administración y la ciudadanía. Deben por un lado construirse canales bidireccionales, donde el asesoramiento desde la institución se nutra de la recepción de ideas desde la comunidad. La puesta en marcha de este servicio es una invitación para trabajar la simplificación, la desburocratización y la liberalización frente a procedimientos muchas veces superfluos. Esto afecta, entre otros muchos asuntos, al lenguaje y la comunicación, al acceso a la información, a la creación de espacios de proximidad y diálogo, e incluso al diseño espacial del lugar desde el que se preste este servicio.

## PG20. Asesoramiento y acompañamiento para creadores y creadoras

### Objetivos estratégicos

Ofrecer un servicio de asesoramiento y acompañamiento que facilite el desarrollo de iniciativas culturales, creativas y de innovación.

Vehicular propuestas hacia espacios de oportunidad como pueden ser las colaboraciones con el sector público, la financiación privada o los proyectos europeos.

Asistir a los creadores y las creadoras frente a la complejidad de los procedimientos relacionados con sus prácticas.

Repensar el modo en que la institución se relaciona con la ciudadanía.

### Agentes colaboradores

Plan Insular de Fomento del Emprendimiento - Cabildo de Tenerife.

Oficina de Apoyo al Sector Cultural-Gobierno de Canarias.

### Espacios

La Secretaría. Espacio de atención, asesoramiento y recepción de ideas.

### Presupuesto anual

8.000 euros.

### Plazos

Año 2 (Inicio).

Trabajo continuado.

### Indicadores

Informes trimestrales de las consultas; tipología y características.

Catálogo de FAQ.

Análisis de notoriedad y conocimiento por parte de la comunidad creativa.

## PG21. ACTIVACIÓN DEL DEBATE PARA EL CRUCE DE MIRADAS Y LA PRODUCCIÓN DE NUEVAS IDEAS

### Planteamiento

La meta es devenir en un *think tank* detector, difusor y generador de tendencias que en la actualidad puntean la geografía global y también la local; así como agitar el debate dentro del ecosistema cultural, organizar reflexiones colectivas alrededor de las prácticas del Proyecto DAT y de las del ecosistema cultural en su conjunto, y articular espacios de pensamiento y diálogo interdisciplinar donde se crucen diferentes experiencias y miradas. Se trata también de que esos cruces sirvan para dar pie a nuevas ideas y para reforzar la actitud crítica de las creadoras y los creadores.

### Propuestas operativas

El Proyecto promoverá espacios especializados de comunicación y debate de distinta naturaleza (publicaciones, cursos, congresos, escuelas de verano, etc.) y buscará establecer colaboraciones con actividades de este género que se muevan en su campo de acción (por ejemplo, Encarte y La Pedagogía se Mueve). Para esto, será importante analizar los posibles vínculos con el ámbito académico y será fundamental inscribirse en redes internacionales de experiencias afines. Igualmente, se considera interesante que, en una fase intermedia del proyecto en la que se haya logrado cierto grado de horizontalización, esos espacios de debate y producción de ideas se integren en la estructura de gestión, gobernanza y evaluación del DAT, mediante fórmulas como podrían ser el *advisory board* o el *insight community*.

## PG21. Activación del debate para el cruce de miradas y la producción de nuevas ideas

### Objetivos estratégicos

Promover el debate en el interior del ecosistema cultural local en beneficio de la creatividad y la actitud crítica.

Mantenerse atento y analizar tendencias y experiencias emergentes.

Construir canales de intercambio de ideas entre lo local y lo global.

Introducir espacios de cruce de opiniones en el interior de la gestión del propio DAT.

### Agentes colaboradores

Desarrollo propio.

Asociaciones profesionales del sector cultural.

Fundación Pedro García Cabrera.

TEA.

Auditorio de Tenerife.

#### **Espacios**

La Secretaría. Recepción de ideas y organización de actividades.

La Escuela Abierta. Principal espacio de celebración de actividades.

#### **Presupuesto anual**

Sin presupuesto específico. Actividades desarrolladas como derivadas de otras líneas y programas.

#### **Plazos**

Año 3 (Inicio).

Trabajo continuado.

#### **Indicadores**

Número de actividades realizadas.

Número de participantes en las actividades.

Evaluación del impacto y la notoriedad del programa en medios de comunicación convencionales y nuevos medios digitales.

## **PG22. FOMENTO DE LA COLABORACIÓN Y EL ASOCIACIONISMO DENTRO DEL ECOSISTEMA CULTURAL LOCAL**

### **Planteamiento**

Si bien el grueso de las acciones impulsadas desde el DAT dibuja procesos culturales y creativos que convocan a múltiples agentes y fomentan la colaboración entre creadores, la fragmentación inicial del ecosistema cultural local hace necesario que el asociacionismo y la vinculación entre agentes se trabajen de forma específica y activa. Cabe señalar en este punto que los distritos culturales no son meros conjuntos de infraestructuras y espacios, sino más bien lugares comunes con enorme potencial a la hora de articular comunidades. En este sentido, el DAT deberá ser a su vez un espacio desde el que repensar el papel de las asociaciones culturales ante el siglo XXI, actualizando sus modos de organización, sumándoles funciones relacionadas con las experiencias de aprendizaje, la convivencia y el ocio, e incentivando a su comunicación permanente con la sociedad.

### **Propuestas operativas**

El DAT trabajará en estrecho contacto con todas las asociaciones culturales de Tenerife, facilitando que tengan voz en el debate alrededor de la cultura y fomentando el cruce disciplinar entre ellas. Para esto, se celebrarán con regularidad encuentros y mesas redondas. Buena parte de los proyectos impulsados por el DAT se basan en la colaboración entre diferentes artistas, creadoras y creadores. El organigrama del DAT tenderá a una horizontalización progresiva en la que se introducirán espacios de gestión participativa y de implicación activa. En todos los casos, los criterios de acceso se presentarán de manera clara y transparente, previniendo discrecionalidades o la apropiación del proyecto por parte de grupos con elevada capacidad de influencia. Al mismo tiempo, el DAT se pensará como espacio de encuentro y convivencia para la comunidad creativa local y contribuirá, a través de la interacción blanda, a tejer redes de colaboración y cohesión.

### **PG22. Fomento de la colaboración y el asociacionismo dentro de ecosistema creativo local**

#### **Objetivos estratégicos**

Fomentar la colaboración, el apoyo mutuo y la acción común en el ecosistema cultural local.

Repensar el papel del asociacionismo cultural en la actualidad.

Generar espacios de encuentro entre agentes culturales basados en el interés profesional, el aprendizaje compartido y el ocio.

Construir comunidad alrededor del DAT y promover la apropiación por parte de sus usuarios.

#### **Agentes colaboradores**

Asociación de Profesionales de la Gestión Cultural de Canarias.

Otras asociaciones profesionales del sector cultural.

#### **Espacios**

La Secretaría. Espacio de atención, asesoramiento y recepción de ideas.

La Sala Compartida. Espacio de gestión horizontal a disposición de la comunidad creativa.

El Atelier. Espacio de creación artística y convivencia.

#### **Presupuesto anual**

Sin presupuesto específico. Actividades desarrolladas como derivadas de otras líneas y programas.

**Plazos**

Año 3 (Inicio).  
Trabajo continuado.

**Indicadores**

Número de encuentros y eventos.  
Número de participantes.  
Análisis de relaciones de los agentes del ecosistema cultural local.

### **Programas encuadrados en el Eje 3 (Desarrollo comunitario y valor social: espacio público, convivencia, implicación y gobernanza)**

#### **E3.A Sociedad-Espacio público-Ciudad. Interacciones con el contexto urbano**

El escenario tras la crisis de 2008 ha cambiado por completo el modo en que se piensa, se construye y se gestiona lo urbano. En paralelo, y como ya hemos analizado, las ciudades se posicionan como nicho de posibilidades y escenario de problemáticas de cara a los principales retos de futuro de nuestras sociedades. Donde la planificación urbana estratégica de finales de los años 90 depositaba una confianza desmedida en la escala de proyecto y en la construcción de infraestructuras, a día de hoy, las intervenciones de tipo urbanístico tratan de componer una comprensión más amplia de la ciudad y de incidir en aspectos más complejos, como la inclusión social, el valor del espacio público, la respuesta al cambio climático o la dinamización de la vida urbana.

Esta nueva centralidad de la ciudad también se ha visto reflejada directamente y de forma más que oportuna en los debates alrededor de la cultura. Y es que podemos afirmar con rotundidad que las políticas culturales del siglo XXI son esencialmente urbanas. Según la *Agenda 21 de la cultura* (UCLG, 2004, Artículo 7), «las ciudades y los espacios locales son un marco privilegiado de la elaboración cultural en constante evolución y constituyen los ámbitos de la diversidad creativa, donde la perspectiva del encuentro de todo aquello que es diferente y distinto (procedencias, visiones, edades, géneros, etnias y clases sociales) hace posible el desarrollo humano integral. El diálogo entre identidad y diversidad, individuo y colectividad, se revela como la herramienta necesaria para garantizar tanto una ciudadanía cultural planetaria como la supervivencia de la diversidad lingüística y el desarrollo de las culturas».

En el caso del Proyecto DAT, por su condición de proyecto cultural y urbano, la necesidad de plantear la reflexión desde la perspectiva de la ciudad adquiere doble importancia. En este bloque de programas se trabaja el modo en que el Proyecto DAT se relaciona con su contexto urbano. Por un lado, se busca la integración del proyecto en esa realidad urbana, con la voluntad de convertir el DAT en un espacio plenamente accesible, pleno de actividad y presente en distintos planos de la dinámica de la ciudad. Por otro lado, el DAT se piensa como elemento que interactúa, moviliza y activa el territorio a su alrededor, enfocando una parte de la creatividad que desencadena y las innovaciones que promueve directamente hacia su entorno urbano.

#### **PG23. CONEXIONES ENTRE CULTURA Y OCIO PARA LA DINAMIZACIÓN DEL ÁREA DE CABECERA**

##### **Planteamiento**

La democratización del tiempo libre ha sido uno de los fenómenos centrales en el avance hacia la sociedad moderna. El aumento del ocio y de su valorización por parte de la ciudadanía ha transformado la vida urbana y ha impulsado además la ampliación del concepto de cultura, lo que ha hecho que se imponga el reconocimiento del carácter cultural de actividades hasta entonces no consideradas como tales. Entre otros aportes, la penetración del ocio en el campo de la cultura ha servido para construir nuevas comprensiones que se apartan de la imagen sesuda, aburrida y restringida y para reivindicar el valor del placer, la diversión y la celebración del encuentro. El ocio se convierte pues en una potente vía de acceso a la práctica cultural y en un activador clave de la ciudad contemporánea. A partir de aquí, este programa pretende dar centralidad a las actividades culturales vinculadas al ocio en la dinámica del área cabecera del DAT, con la intención de reforzar su condición de lugar vibrante y atractivo.

### Propuestas operativas

En su faceta de espacio soporte, el Proyecto DAT dará cabida a propuestas culturales también de tipo recreativo y lúdico. Conciertos, mercadillos, ferias o competiciones deportivas actuarán como reclamo para diferentes sectores de la ciudadanía y contribuirán a construir una percepción del DAT como «lugar en el que suceden cosas». En este sentido, los espacios construidos, pero muy especialmente los espacios abiertos, deberán reunir los atributos necesarios para permitir acoger de forma versátil este tipo de actividades. De forma complementaria, en alineación con la importancia de la idea de *conciencia cultural*, el DAT debe situarse como espacio de pedagogía alrededor del ocio. Esto último se trabajará de dos maneras. Primero, elaborando un marco de acceso para las propuestas externas, que velará por que las actividades celebradas garanticen la igualdad de género, minimicen la producción de residuos y creen ambientes libres de cualquier tipo de discriminación. Segundo, se plantea que el DAT no sea solamente receptor de este tipo de actividades sino también promotor. Para ello, se desarrollará una programación propia que cubrirá apartados diversos pero de manera ordenada, y se convertirá en uno de los principales elementos de visibilidad pública del proyecto.

#### PG23. Conexiones entre cultura y ocio para la dinamización del área cabecera

##### Objetivos estratégicos

Reconocer la importancia del ocio como práctica cultural.  
Dinamizar el área cabecera y abrirlo a las personas ajenas al mundo cultural y artístico.  
Dar soporte a actividades de ocio y entretenimiento como activadoras de la vida urbana.  
Generar pedagogía alrededor del ocio y de los usos del tiempo libre.

##### Agentes colaboradores

Desarrollo propio.  
Iniciativas culturales de distinto tipo.  
Promotores de conciertos.

##### Espacios

La Secretaría. Espacio de recepción de propuestas y de diseño de la agenda cultural del DAT.  
Explanada central. Espacio para acoger eventos de distinto tipo y escala.

##### Presupuesto anual

60.000 euros.

##### Plazos

Año 1 (Actividades externas) - Año 3 (Actividades propias).  
Trabajo continuado.

##### Indicadores

Número de eventos realizados.  
Número de participantes.  
Número y tipo de impactos en medios convencionales y nuevos medios.

#### PG24. DESCENTRALIZACIÓN DE LA ACTIVIDAD Y PRESENCIA COTIDIANA

##### Planteamiento

La idea de distrito cultural, la decisión de concentrar en un mismo lugar recursos y actividades ligadas a la cultura, se basa en que la creatividad se beneficia de manera particular de las economías de aglomeración. Por otro lado, la concentración de la inversión pública plantea ciertas fricciones con el compromiso de la equidistribución, que suelen agravarse en el momento en que muchos distritos artísticos terminan siendo espacios especializados, segregados y, por lo tanto, excluyentes. Así pues, la preocupación por descentralizar una parte de la actividad del Proyecto DAT no se basa únicamente en una actitud compensatoria, sino que trata de ampliar y estrechar la relación entre el proyecto y su contexto urbano. Resulta interesante que el DAT tome presencia en espacios alternativos a los propios, para aproximarse a personas que de otra forma no establecerían contacto con el proyecto y para reconocer la importancia de otros contextos cotidianos o no formales como lugares de interacción cultural.

### Propuestas operativas

La descentralización y la difusión de la dinámica del DAT se trabajaba en programas anteriores que establecían conexiones con los centros educativos (PG07), con otros espacios culturales (PG08) o con el carnaval (PG03). Además, el programa «De par en par» (PG09) ya se abría a utilizar espacios del contexto social como lugares de intervención. Con esta propuesta, planteamos ahondar en esa línea de manera más precisa, fijando que al menos un 15% de la actividad de los programas singulares (PG01-PG06) se dirija a otros espacios públicos de toda la Isla. Centros cívicos, institutos, hospitales, mercados, plazas, bibliotecas o casas de la cultura se activarán así como espacios de trabajo cultural y de exhibición artística.

#### PG24. Descentralización de la actividad y presencia cotidiana

##### Objetivos estratégicos

Descentralizar territorialmente la actividad del DAT.  
 Buscar modos de aproximarse a las personas ajenas al ámbito de la cultura y las artes.  
 Reforzar la presencia del proyecto en la escala de proximidad.  
 Reconocer el valor de otros espacios como contextos para la cultura y la creatividad.

##### Agentes colaboradores

Proyectos adjudicatarios de las subvenciones a la mediación cultural del Cabildo de Tenerife.  
 Desarrollo propio.

##### Espacios

La Secretaría. Espacio de relación con la ciudad y de planificación de acciones.  
 La Escuela Abierta. Encargada de derivar contenidos propios a otros espacios.

##### Presupuesto anual

50.000 euros.

##### Plazos

Año 4 (Inicio).  
 Trabajo continuado.

##### Indicadores

Número de actividades realizadas.  
 Número de participantes.  
 Evaluación del grado de notoriedad y conocimiento entre los participantes de actividades externas.

#### PG25. CONVOCATORIAS DE PROYECTOS DE INNOVACIÓN SOCIAL

##### Planteamiento

Con este programa se pretende abrir en el Proyecto DAT una ventana a la generación de innovaciones de tipo social. Para tal fin, se prestará respaldo a proyectos que incidan en el contexto insular animando acciones ciudadanas y artísticas que apuesten por la integración sociocultural de agentes menos consolidados y que abran nuevos espacios de expresión y relación más allá de los estándares. Como voluntad general, las propuestas desarrolladas explorarán y activarán cambios innovadores dirigidos hacia una mayor justicia social, el refuerzo de la implicación cívica, el respeto medioambiental o la generación de actividades económicas no especulativas.

##### Propuestas operativas

El campo que este programa abre está conectado con la preocupación por la inclusión social y la capacitación cultural de los programas singulares (PG01-PG06). Se propone que la recepción de propuestas se resuelva mediante una convocatoria anual. El respaldo a las iniciativas seleccionadas no se limitará solo a ofrecer capital físico en forma de financiación, espacios o herramientas de trabajo, sino que, aún más importante, la convocatoria reconocerá la importancia del activismo cívico y lo legitimará desde la perspectiva de sus efectos e impactos sobre la comunidad. Como medida para alentar la creatividad y el compromiso social de la juventud, la convocatoria estará dirigida a personas de entre 18 y 35 años, o a entidades y colectivos en los que al menos el 50% de los miembros se encuentren dentro de ese rango de edad. Se propone que este programa sea uno

de los contenidos centrales de La Casa, un intermediador del DAT localizado en el centro histórico de San Cristóbal de La Laguna.

#### **PG25. Convocatorias de proyectos de innovación social**

##### **Objetivos estratégicos**

Promover el desarrollo de proyectos de innovación social.  
Introducir inquietudes sociales en el campo de las artes y la cultura.  
Dar reconocimiento y respaldo a la acción cívica.  
Alentar la creatividad y el compromiso de la juventud.

##### **Agentes colaboradores**

Cátedra Fundación DISA de Jóvenes Emprendedores de la ULL.  
Equipos de jóvenes emprendedores/as sociales de Tenerife.  
InTech Tenerife.

##### **Espacios**

La Casa. Encargada de la elaboración, la publicación y la resolución de la convocatoria.  
El Aulario. Pondrá a disposición de los participantes espacios y útiles de trabajo.  
La Escuela Abierta. Espacio de presentación de las iniciativas desarrolladas.

##### **Presupuesto anual**

60.000 euros.

##### **Plazos**

Año 1 (Inicio).  
Una convocatoria anual.

##### **Indicadores**

Número de convocatorias.  
Número de participantes en las convocatorias.  
Tasas de éxito de las solicitudes.  
Análisis exploratorio de los impactos generados en términos de innovación social.

#### **PG26. ACCIONES DE *PLACEMAKING* Y CONSTRUCCIÓN DEL CONJUNTO DEL ESPACIO HABITADO**

##### **Planteamiento**

Importado del contexto anglosajón pero con un rico recorrido en el Estado español, el concepto de *placemaking* trata de profundizar en el valor de la planificación, el diseño y la gestión en la construcción de los espacios públicos. Desde parámetros colaborativos y por medio de múltiples estrategias, el *placemaking* suele animar a las personas a reimaginar y construir de forma conjunta los espacios públicos que habitan para así convertirlos en lugares de unión. Más allá de la acción comunitaria o del simple diseño urbano, el *placemaking* facilita patrones creativos de uso, prestando atención particular a las identidades físicas, culturales y sociales que definen un lugar y apoyan su constante evolución.

##### **Propuestas operativas**

En este caso, se propone orientar las acciones de *placemaking* hacia contextos despersonalizados, faltos de un imaginario propio, sujetos a conflictos entre identidades o carentes de cohesión social. El análisis pormenorizado del área metropolitana señaló que en su cuerpo abundan las zonas grises y vacías de capital sociocultural. Participar en la construcción del paisaje habitado significa generar un diálogo para la construcción de la identidad compartida, que se convierta en última instancia en una forma de empoderamiento para aquellas comunidades en situación de desventaja y debilidad. Este programa se conecta directamente con el planteamiento de los cursos de diseño colaborativo para la capacitación (PG04) y con las metodologías sondeadas por el laboratorio de codiseño (PG18). Las acciones de *placemaking* serán coordinadas desde La Secretaría sin una regularidad fija, estando sujetas a necesidad y oportunidad.

## PG26. Acciones de *placemaking* y construcción conjunta del espacio habitado

### Objetivos estratégicos

Generar conocimiento y metodologías de trabajo creativas alrededor de la producción y el uso del espacio público.  
Impulsar dinámicas de trabajo conjunto para la capacitación.  
Reforzar el sentimiento comunitario, el arraigo y la corresponsabilidad cívica.

### Agentes colaboradores

EASD Fernando Estévez.  
Centros de Formación Profesional de Tenerife.

### Espacios

La Secretaría. Espacios de recepción de propuestas y vehículo de proyectos.  
El Laboratorio. Ofrece recursos, metodologías y acompaña en el desarrollo de proyectos.  
La Sala Compartida. El espacio se propone como proyecto particular en el seno del área cabecera.

### Presupuesto anual

40.000 euros.

### Plazos

Año 3 (Inicio) - Año 4 (Consolidación)  
Trabajo continuo sujeto a ritmo de proyectos + Bienal Placemaking Tenerife.

### Indicadores

Número de acciones de *placemaking* desarrolladas.  
Número de participantes en las acciones de *placemaking*.  
Evaluación de las percepciones subjetivas de pertenencia e identidad de los sujetos participantes.

## PG27. OBSERVATORIO URBANO-TERRITORIAL GENERADOR DE PENSAMIENTO E IDEAS

### Planteamiento

En estrecha relación con los dos programas anteriores (PG25 y PG26), se propone la creación de un observatorio territorial desde el que se desarrollen tareas de seguimiento, estudio, debate e introducción de nuevas ideas en iniciativas de relacionadas con lo urbano. Se contemplarán tanto aquellos proyectos vinculados al DAT como otros externos, además de estudios de caso y reflexión alrededor de asuntos más generales. Se plantea que el observatorio se complemente con un espacio de trabajo compartido que aloje experiencias relacionadas con el desarrollo urbano sostenible, el territorio y la ciudad.

### Propuestas operativas

En su encaje con el conjunto del Proyecto DAT, este observatorio actuará como espacio de conexión de los múltiples agentes sociales en asuntos que tienen que ver con la cuestión urbana. Entre otros, se piensa en asociaciones vecinales, colectivos ecologistas, jóvenes urbanistas y en personas expertas en Sociología, Geografía o Politología. Este observatorio intervendrá como espacio de referencia para el debate y la elaboración de propuestas, por lo que se piensa como unidad de estudio pero también práctico (integrando un espacio de trabajo compartido). El programa estará estrechamente relacionado con el resto de programas encuadrados en E3.A. Uno de sus cometidos específicos será medir y comunicar el valor que el DAT genera a escala ciudad y territorio. Se propone que este programa sea uno de los contenidos centrales de El Observatorio, un intermediador del DAT localizado en el municipio de Puerto de la Cruz.

## PG27. Observatorio urbano-territorial generador de pensamiento e ideas

### Objetivos estratégicos

Generar conocimiento y nutrir de ideas a los proyectos del DAT relacionados con la ciudad.  
Medir los impactos urbanos del DAT.  
Servir de punto de referencia y relación a diversos agentes urbanos.  
Promover la reflexión alrededor de la problemática de la ciudad.

### Agentes colaboradores

Desarrollo propio.

#### Espacios

El Observatorio. Espacio de recepción de ideas, estudio y trabajo compartido.

#### Presupuesto anual

100.000 euros.

#### Plazos

Año 5 (Inicio).

Trabajo continuado.

#### Indicadores

Disposición y funcionamiento efectivo del Observatorio.

Número de comunicaciones del Observatorio.

Número de estudios de impacto publicados y comunicados.

Número de eventos y participantes.

Impacto de las comunicaciones del Observatorio sobre medios tradicionales y nuevos medios.

### E3.B Innovación en políticas públicas. Espacios para la facilitación de la participación

En conexión con la situación posterior a la crisis y la creciente complejidad del mundo contemporáneo, actualmente existe una renovada preocupación por superar los planteamientos tecnocráticos, institucionales y jerárquicos de las formas tradicionales de gobierno, para así dar paso a fórmulas más abiertas y flexibles. La idea de *gobernanza*, acuñada para hacer referencia a la participación de múltiples actores en la toma de decisiones, se convierte en alternativa a la idea de gobierno, que adquiere por contraste un carácter más concentrado, unidireccional y autoritario.

A modo de respuesta a los discursos que enfatizaban el valor de lo común como alternativa total a la acción administrativa, en el año 2017, Charles Landry, promotor del concepto de *ciudad creativa*, agitó el debate con la idea de *burocracia creativa* (Landry & Caust, 2017). Consciente del choque que en primera impresión genera la asociación de ambos términos, Landry vino a recordar algunas de las virtudes en la base de la lógica de lo público (equidad, transparencia, justicia, mérito, etc.), reivindicando al mismo tiempo la necesidad de deshacernos de lastres superficiales y dejar espacio para la modernización, la creatividad y la innovación dentro de las estructuras de gobierno.

Además de por una cuestión de salud democrática, la participación ciudadana resulta una cuestión de interés fundamental cuando se aspira a permitir, catalizar y fomentar procesos de innovación y creatividad. Por medio de la implicación directa de las personas usuarias en los procesos de diseño y gestión de las políticas públicas, se puede sumar una valiosa información cercana a la toma de decisiones, se generan redes de compromiso e implicación y se dejan márgenes —adecuadamente regulados— para dar acomodo a dinámicas no anticipadas.

Nuestra propuesta insiste en la necesidad de que el Proyecto DAT se convierta en un espacio de participación activa arropado por una comunidad. Como se verá al presentar el proceso de despliegue y el organigrama del Proyecto DAT, el desarrollo del proyecto se plantea como proceso que aspira a ganar horizontalidad de forma progresiva. En este último bloque de programas, se incluyen tres propuestas de primera etapa para permitir la participación directa de las personas usuarias en la planificación, la actividad y la evaluación del Proyecto DAT.

#### PG28. PARTIDA PRESUPUESTARIA SUJETA A LA DECISIÓN DE LA COMUNIDAD

##### Planteamiento

El modelo de los presupuestos participativos es un ejemplo de innovación actualmente asentada y arraigada en la lógica de lo público. Por medio de este sistema, se generan espacios de relación entre las autoridades y la ciudadanía para plantear ideas, desarrollar propuestas y establecer prioridades. Además del valor de sumar de manera directa el interés de la comunidad, los presupuestos participativos generan sentido de la responsabilidad, ayudan a comprender las dificultades en la toma de decisiones y refuerzan la implicación ciudadana.

### Propuestas operativas

A modo de programa piloto, se propone contemplar una reserva presupuestaria sujeta a decisión de todos los usuarios del DAT (creadoras y creadores, artistas, personas mediadoras, participantes en los distintos proyectos, alumnado, etc.). Con ella se desarrollarán actividades culturales y artísticas encuadradas dentro de la dinámica del Proyecto DAT. Las ideas se recibirán por medio de convocatoria abierta y también podrán ser propuestas por la intendencia del Proyecto. Tras un análisis previo de viabilidad, se priorizarán por un sistema de voto. Todo el proceso de recogerá de manera transparente en una plataforma digital creada específicamente para ello. En sucesivas aplicaciones del programa, este irá sumando más carga financiera y abriéndose a la participación de personas más allá de la comunidad del DAT (ecosistema cultural en su conjunto, colectivos vecinales de los barrios vecinos y asociaciones juveniles, entre otras).

#### PG28. Partida presupuestaria sujeta a la decisión de la comunidad

##### Objetivos estratégicos

Abrir espacios a la recepción de ideas, necesidades, inquietudes y propuestas.  
Tejer redes de responsabilidad e implicación alrededor de la comunidad de usuarios.  
Avanzar hacia una progresiva horizontalización de la gestión del DAT.

##### Agentes colaboradores

Desarrollo propio.

##### Espacios

La Secretaría. Recepción de ideas y desarrollo del proceso.

##### Presupuesto anual

Se prevé financiar esta partida con los remanentes de otros programas que no hayan podido ser ejecutados.

##### Plazos

Año 3 (Inicio).  
Una convocatoria anual.

##### Indicadores

Número de propuestas admitidas.  
Número de propuestas ejecutadas.  
Inversión realizada.

### PG29. FACILIDADES DE ACCESO AL USO DE ESPACIOS Y RECURSOS

#### Planteamiento

El DAT se presenta como soporte para la creación a disposición de la comunidad creativa, del ecosistema cultural y de la ciudadanía en general (Eje 2 en su conjunto). Con respecto al ocio y el entretenimiento, también hemos señalado que el área cabecera será un espacio abierto a la celebración de actividades (PG23). De igual modo, el DAT será un espacio accesible a todas aquellas iniciativas que intervengan en el ámbito sociocultural y que favorezcan la implicación cívica o la cohesión social. Para todo lo anterior, se contará con marcos de acceso específicos que regulen la recepción de solicitudes y propuestas.

#### Propuestas operativas

Como se ha visto en los programas anteriores, el Proyecto contará con numerosos canales en forma de convocatorias, ayudas a proyectos o becas que promueven la participación de agentes externos en la dinámica del DAT. Se considera necesario que las vías de acceso al DAT no actúen únicamente «desde el proyecto a la comunidad», sino que también permitan relaciones que vayan en la dirección contraria. Como se indicó al hablar de la dinamización del área cabecera a través del ocio (PG23), el DAT será un espacio permeable a la recepción de solicitudes, cuyo acceso se regulará de acuerdo a marcos que eviten apropiaciones indebidas y discrecionalidades. Esos marcos deberán aunar el carácter regulador con el facilitador, contemplando diferentes alternativas según el tipo de demandantes y los intereses en juego (grupos de jóvenes, colectivos de artistas, agrupaciones cívicas, empresas, inversores privados).

### **PG29. Facilidades de acceso al uso de espacios y recursos**

#### **Objetivos estratégicos**

Abrir espacios a la recepción de ideas, necesidades, inquietudes y propuestas.  
Tejer redes de responsabilidad e implicación alrededor de la comunidad de usuarios.  
Avanzar hacia una progresiva horizontalización de la gestión del DAT.

#### **Agentes colaboradores**

Desarrollo propio.

#### **Espacios**

La Secretaría. Recepción de ideas y control de las condiciones de acceso.

#### **Presupuesto anual**

No requiere de presupuesto específico. Las actividades se pueden desarrollar en el marco presupuestario general.

#### **Plazos**

Año 3 (Inicio).  
Una convocatoria anual.

#### **Indicadores**

Número de solicitudes admitidas.

### **PG30. EVALUACIÓN DEL TRABAJO DEL PROYECTO DAT DESDE LA SATISFACCIÓN DE LAS PERSONAS USUARIAS**

#### **Planteamiento**

La relación entre cultura y bienestar individual es un campo de investigación y debate candente desde inicios del siglo XXI. Sobre el papel, la conexión entre ambos elementos parece lógica, pero la evidencia empírica es mucho más difícil de obtener y las conclusiones están todavía lejos de estar plenamente validadas. De ahí que se proponga un apartado de trabajo específico desde el que se promueva el estudio alrededor de los impactos de la participación cultural sobre la calidad de vida de las personas. Esta preocupación está plenamente justificada al ser una de las premisas de trabajo del DAT que el desarrollo de la conciencia y la expresividad cultural son elementos centrales en el desarrollo integral de los individuos y de las comunidades.

#### **Propuestas operativas**

El organigrama de gestión del DAT contempla la existencia de una Unidad de Inteligencia y Auditoría permanente que desarrolle metodologías de evaluación sobre el diseño, la implementación y los impactos de las acciones del Proyecto DAT. En ese marco, se apunta al interés de generar métodos de evaluación directamente conectados con la satisfacción de las personas que toman partido en la dinámica del DAT. La intención final de esta propuesta sería sondear los modos en los que las prácticas culturales intervienen en el bienestar de los individuos y de la ciudadanía en su conjunto. La aproximación a la perspectiva de las personas se hará por diferentes vías y empleando diferentes métodos, que incluirán encuestas, conversaciones formales e informales, observación aplicada a diferentes contextos de participación cultural o herramientas digitales. En conjunto, este programa permitirá también recoger las percepciones ciudadanas alrededor del DAT y contribuirá a la detección de objetivos compartidos por la comunidad.

### **PG30. Evaluación del trabajo del DAT desde la satisfacción de las personas usuarias**

#### **Objetivos estratégicos**

Sondear las relaciones entre participación cultural, bienestar y felicidad.  
Medir el modo en que el desarrollo de la conciencia y la expresividad cultural intervienen en el desarrollo de los individuos y de la comunidad.  
Análisis de la eficiencia y la eficacia de los proyectos desarrollados.  
Prospección y detección sistemática de las necesidades actuales y futuras.

#### **Agentes colaboradores**

Desarrollo propio.

**Espacios**

La Secretaría.

**Presupuesto anual**

No requiere de presupuesto específico. Las actividades se pueden desarrollar en el marco presupuestario general.

**Plazos**

Año 3 (Inicio).

Publicación de un informe trianual.

**Indicadores**

Número de estudios de impacto publicados y comunicados.

**LOS ESPACIOS CULTURALES DEL PROYECTO DAT**

Desde una perspectiva urbano-territorial, apoyándose en el análisis previo a la definición del Proyecto DAT, este fija su principal ámbito de actuación en el área metropolitana de Santa Cruz de Tenerife-San Cristóbal de La Laguna. Las actividades creativas en general y un proyecto como el que se plantea necesitan de cierto *ambiente tractor* para sostenerse y desarrollarse. En la escala metropolitana el Proyecto DAT encontrará suficiente masa crítica y densidad de espacios culturales para activar procesos como los que persigue. Además, se confía en las posibilidades del Proyecto DAT para intervenir desde ese nivel territorial como elemento articulador de los modelos públicos de intervención en materia de cultura y como dinamizador del ecosistema creativo local. El grueso de los espacios del propio Proyecto DAT se ubican así en el área metropolitana capitalina.

Si bien el Proyecto DAT actuará desde diferentes espacios distribuidos en la red, el proyecto se adhiere a la lógica de los distritos culturales, que indica que la proximidad y cierta concentración benefician de especial manera a los procesos creativos y de innovación. De esta forma, el Proyecto DAT contará con un emplazamiento principal al que nos referimos como *área cabecera* y que estará localizado en la zona de Tío Pino Alto.

En primera impresión, la existencia de una gran bolsa de suelo por consolidar emplazada en el punto medio de la línea de tranvía que conecta los centros de las dos ciudades principales de la Isla, se presta a ser leída como una oportunidad para generar una nueva gran centralidad, reconocible y bien conectada. Sin embargo, para prevenir el riesgo de producir un espacio segregado y a la postre desarticulado, resulta fundamental trabajar también una comprensión de entorno y contemplar las relaciones que el área cabecera del DAT puede establecer con los barrios que la rodean (se incidirá en esta cuestión en el subapartado *Los espacios del área de cabecera del Proyecto DAT: claves para la configuración urbana*, pág. 266).

Finalmente, el planteamiento del proyecto en su vertiente urbano-territorial entiende posible y oportuno incorporar la escala insular a la red de relaciones que el DAT aspira a tejer. Este último nivel de intervención se piensa con relativo grado de autonomía con respecto al núcleo del proyecto. Estará conectado a este y enmarcado en sus ejes de trabajo, pero se desarrollará con mayor sentido de la especificidad y de la oportunidad.

**Ámbitos territoriales y funcionalidades de los espacios culturales del Proyecto DAT**

A continuación, se presenta una primera aproximación a la red de espacios culturales que organizarán las funcionalidades del Proyecto DAT. Recapitulando sobre lo planteado en los párrafos anteriores, estos se ordenan en tres niveles:

- A. Área de cabecera.
- B. Tío Pino Alto.
- C. Satélites.

## A. ÁREA DE CABECERA

El emplazamiento principal del DAT será una bolsa de suelo de aproximadamente 75.000 m<sup>2</sup>, enmarcada entre el itinerario del tranvía a lo largo de la avenida Ángel Romero (Norte y Oeste) y el antiguo camino del Hierro (Este y Sur).

En dicho sector, a lo largo de las últimas décadas, de forma irregular y poco planificada, se ha producido una irregular concentración de espacios relacionados con la formación y con lo artístico. La intención de la planificación urbanística, compartida por el Proyecto DAT, es desarrollar, completando y cualificando, esta gran bolsa de suelo para convertirla en un polo de actividades basadas en la cultura, la creatividad y la innovación.

Más adelante se profundizará en las características del área cabecera, pero como comentario inicial señalamos que los espacios que actualmente se localizan en ese nodo principal y en sus inmediaciones forman un conjunto escasamente relacionado, que en algunos casos se encuentra próximo al marco de este proyecto y en otros no tanto. A partir de esa lectura, reiteramos que el Proyecto DAT no debe pensarse como la *pedra maestra* que logrará dar sentido de unidad a los servicios presentes en el área cabecera, sino que debe entenderse como un proyecto particular, sostenido en la interrelación funcional entre algunos de los espacios existentes (no todos) y otros de nueva creación.

A continuación, presentamos los siete paquetes funcionales que configurarían el Proyecto DAT en el área cabecera, señalando el modo en que se relacionan entre sí y con algunos de los equipamientos vecinos.

### E01. La Escuela Abierta

Este primer elemento se plantea como un espacio cultural de titularidad pública con una alta visibilidad física y también simbólica. Siendo el DAT un proyecto en red y facetado, La Escuela Abierta será el espacio más propicio para convertirse en el buque insignia del proyecto. Su construcción en las etapas iniciales actuará como uno de los principales hitos señaladores en el proceso de despliegue del DAT.

La Escuela Abierta se piensa de dos formas complementarias: 1) como una gran ventana al público en la que se presentan y se comparten el grueso de los resultados del DAT; y 2) como un espacio público plenamente accesible y atractivo, capaz de generar un ambiente afable para el encuentro entre las personas y los contenidos del DAT.

Las funciones de La Escuela Abierta se centrarán en la exhibición, de manera que los demás espacios del DAT la tendrán como punto de referencia cuando quieran presentar sus trabajos y sus producciones.

Las relaciones desde este punto de vista serán particularmente estrechas con tres espacios que se presentarán a continuación: El Aulario (donde se ubicarán los principales programas de producción artística del DAT) y El Taller y El Laboratorio (que se encargarán de asistir todas las necesidades de producción material de La Escuela Abierta).

### E02. El Aulario

Como hemos señalado antes, este segundo elemento interviene en estrecha relación con La Escuela Abierta: mientras esta desempeña principalmente funciones ligadas con la exhibición y sirve de ventana del DAT al público, El Aulario será «el espacio detrás del escenario» y alojará la ideación, la planificación, la organización y el desarrollo de los principales programas artísticos del Proyecto DAT.

En particular, se emplazarán en El Aulario la compañía infantil de artes escénicas experimentales (PG01) y la escuela de artes plásticas para jóvenes en situación de exclusión (PG05). También harán uso de él las residencias local-visitante (PG06), los proyectos con una componente colectiva clara (PG09) y otras acciones y procesos más particulares o eventuales. El Aulario se piensa así como un espacio de trabajo en grupo, íntimo y cerrado, pero a la vez abierto a las personas invitadas a participar en los procesos del DAT.

### E03. La Secretaría

Este espacio se piensa como un punto de atención y de recepción de ideas. Su propósito será conectar el DAT con el resto de la ciudad y a la ciudad con lo que sucede dentro del DAT. La Secretaría desempeña un rol de «espacio intermediador» entre el Proyecto y su contexto.

La Secretaría será un recurso de referencia para la comunidad creativa local y para la ciudadanía en su conjunto. Sus funciones serán: 1) servir de ventanilla única para las creadoras y creadores; 2) ofrecer atención ciudadana de forma próxima; 3) recibir ideas para el DAT y ayudar a su canalización; 4) coordinar la convocatoria de proyectos desde el DAT; 5) dinamizar el área cabecera; 6) velar por la convivencia en el DAT y promover relaciones de comunidad; y 7) llevar la interlocución en muchas de las relaciones entre el DAT y otros agentes externos.

### E04. La Sala Compartida

La Sala Compartida se propone como un proyecto que se desarrollará en las etapas intermedias del despliegue del Proyecto DAT. Lo que se plantea es identificar un espacio en desuso y trabajar su adecuación arquitectónica y la definición de su modelo de gobernanza de manera participativa. Dicho proyecto se impulsará desde el laboratorio de codiseño (PG18) y serviría para ensayar métodos de trabajo propios del *placemaking* (PG26).

Al realizar una acción de este género en el área cabecera, se pretende generar un *tercer espacio*. Según el concepto introducido por el sociólogo Ray Oldenburg, los terceros espacios son lugares en la intersección entre el trabajo y el ocio, entre lo individual y lo colectivo, entre lo público y lo privado. Oldenburg indica que los terceros espacios son medios ideales para promover interacciones informales, dar lugar a situaciones imprevistas y, consecuentemente, despertar la creatividad. La posibilidad de que las personas usuarias los sientan como propios sería una característica central en ellos, de ahí que se proponga su activación de manera participativa.

### E05. El Taller

Junto a La Escuela Abierta, El Taller sería el segundo y último edificio de nueva planta en el área cabecera del DAT. Al igual que en aquel caso, se quiere que El Taller tenga una presencia destacada en el paisaje del proyecto.

El espacio de El Taller concentrará las funciones de producción del DAT. Concretamente, allí encontraremos los talleres de textil (PG13), escenografía (PG14) e impresión (PG15), que cubrirían todas las necesidades materiales de las producciones del DAT, del Auditorio de Tenerife y de otros espacios culturales de titularidad pública, en particular de aquellos relacionados con las artes en vivo. Además, dos de los proyectos singulares del DAT se desarrollarán también en El Taller: el grupo de costura para el carnaval (PG03) y los cursos de diseño colaborativo (PG04).

Se plantea que el edificio donde se aloje El Taller sirva también para dar respuesta a las necesidades de espacio de la Escuela de Arte y Superior de Diseño (EASD) y para acoger nuevos módulos de Formación Profesional relacionados con el ámbito de las artes y la cultura. Estos cursos de formación se gestionarían con total independencia del DAT, pero estarían conectados a su dinámica.

Con relación a lo anterior, junto a las unidades de producción, existirá una unidad conectora desde la que se facilitará el acceso del alumnado de la EASD y los CIFP a El Taller por medio de becas y de trabajos de fin de módulo (PG12).

### E06. El Laboratorio

A modo de extensión de El Taller, aunque más orientado a la investigación que a la producción, se plantea El Laboratorio. Gestionado de forma compartida entre el DAT e INtech Tenerife, en él se desarrollará el apartado del Proyecto centrado en las relaciones entre arte, innovación y tecnología. Específicamente, El Laboratorio se compondrá de tres unidades de investigación-producción: imagen y sonido (PG16), industrias aditivas y creación digital (PG17) y codiseño y sostenibilidad (PG18).

Junto a ellas, se propone desarrollar un espacio de vivero para iniciativas empresariales, de emprendedurismo y cívicas (PG19). Las actividades alojadas trabajarán en estrecho contacto con los equipos de producción e investigación: servirán de casos prácticos sobre los que generar investigación,

tendrán acceso a las herramientas de El Laboratorio y se desarrollarán en un ambiente propicio para establecer sinergias y catalizar la innovación.

### E07. Los Espacios Abiertos

La mayoría de estudios sobre distritos culturales coinciden en asignar una importancia clave al espacio público. El papel que el espacio público desempeña, como lugar de encuentro no reglado y de posibilidades múltiples, no puede ser cubierto por los espacios construidos. El espacio público es mucho más que el espacio restante una vez ordenadas las edificaciones. El espacio público no es tampoco un espacio libre que genera interacciones por el simple hecho de estar vacío, sino que sus cualidades, sus atributos y las situaciones a las que pretende dar cabida deben ser atentamente pensadas y diseñadas. No en vano, uno de los programas propuestos (PG26) señalaba cómo el campo del *placemaking* se ocupa actualmente de generar reflexión y métodos de trabajo para convertir los simples espacios abiertos en verdaderos lugares.

El espacio público del DAT debería ser un elemento activo: ordenando las relaciones entre los espacios construidos, trenzando itinerarios entre ellos, conectando sus plantas bajas, sirviéndoles de extensión a la que volcar actividad... Para esto, es necesario un espacio público estructurado, cualificado, diseñado de acuerdo a criterios de uso y escala humana.

## B. TÍO PINO ALTO

En este segundo bloque se pasa a prestar atención al entorno urbano del área cabecera. Como hemos indicado anteriormente, uno de los riesgos frecuentes de los distritos culturales es caer en un excesivo ensimismamiento que los convierta en lugares confinados y desligados del conjunto de la ciudad. El DAT hace de la accesibilidad y de la no-sectorialización argumentos centrales de trabajo. Consecuentemente, la integración urbana del proyecto se considera un asunto de ineludible atención.

A continuación, se presentan una serie de espacios emplazados en las inmediaciones del área cabecera. De forma contenida, aunque dando lugar a una presencia relevante, desdibujan el perímetro del distrito artístico y lo vinculan a sus barrios vecinos generando circulaciones entre este y aquellos. Como se verá en el cronograma de despliegue (tabla 4.8), estos espacios se activarán en las etapas finales y partirán de la consolidación de la actividad del área cabecera.

### E08. El Atelier

El Atelier se propone como un espacio de residencia y producción artística destinado a acoger a una comunidad semipermanente de personas creadoras e investigadoras en un momento de madurez del Proyecto DAT. En particular, la activación de El Atelier pasa por la creación de una dinámica comunitaria lo bastante sólida en torno al DAT y por la consolidación de las relaciones suprarregionales.

Imaginado también como un gran tercer espacio, este *campamento creativo* será un lugar donde trabajo y convivencia se crucen. Vuelve a considerarse importante fomentar la participación directa de las personas usuarias en su gestión y abrir El Atelier eventualmente a la ciudadanía sería una manera de conectar lo privado con lo público. Existen múltiples experiencias de este tipo, entre las que podríamos destacar los casos de Rompemoldes (Sevilla) o Sugarhouse Studios (Londres).

### E09. La Fábrica

En el cronograma de despliegue se puede observar el término de la primera etapa del DAT, momento en el que se entiende que se habrá logrado un adecuado refuerzo del ecosistema creativo local y una experiencia sólida en el ámbito de la producción relacionada con las actividades culturales. A partir de ahí, el proyecto comienza a dirigir su atención al desarrollo de las industrias creativas, a la apertura al ámbito empresarial y al incremento de la competitividad económica del sector cultural.

A lo largo de ese proceso de despliegue, el Eje 2 se habrá ido desarrollando mediante la aparición progresiva de diferentes espacios culturales para la producción, especializados en distintas áreas,

diseminados por el conjunto de la Isla e inscritos en el marco del DAT pero con un alto grado de autonomía. Ese proceso lo culmina la activación de una *gran fábrica de creación* que recogerá y desarrollará las necesidades identificadas hasta entonces y, en particular, trabajará por posicionar a Tenerife como espacio de referencia en el campo del audiovisual y sus actividades vinculadas.

#### E10. Residencia de estudiantes

Si bien no estaría directamente inscrita en el marco del Proyecto DAT, se considera interesante construir una residencia de estudiantes en las inmediaciones del área cabecera. La residencia estaría destinada a alojar al alumnado de los cursos de Formación Profesional y la EASD localizados en el interior del distrito, pero resulta más adecuado y simbólico emplazarlos en contacto con el resto de edificios residenciales de la zona y hacer que se sientan reconocidos como parte del barrio. Por otro lado, aunque podría ser interesante crear usos residenciales en el interior del área cabecera para generar actividad constante, el espacio disponible no es tan grande y la residencia de estudiantes no aportaría densidad de usuarios y vida de calle suficientes para resolver por sí sola ese problema.

#### E11. Recursos urbanos por activar

Finalmente, se plantea delimitar una zona con una fiscalidad especial para atraer a las inmediaciones del área cabecera actividades relacionadas con el DAT, con la cultura y la creatividad. El objetivo no es tanto la «regeneración urbana» del entorno, como encontrar elementos de conexión entre el área cabecera y sus alrededores encontrando estratégicamente recursos urbanos inmovilizados susceptibles de ser activados. En este sentido, se buscará facilitar el acceso de artistas y jóvenes creadoras y creadores a bajos comerciales vacíos, antiguos talleres y viviendas desocupadas.

### C. SATÉLITES

Finalmente, se presentan una serie de espacios ubicados en su mayoría fuera del área metropolitana capitalina y encargados de conectar el Proyecto DAT al resto del territorio insular. Estos componen un nivel de relativa autonomía con respecto al núcleo del proyecto, que se despliega principalmente a partir de una etapa intermedia en la que las bases del DAT empiezan a estar asentadas.

Se distinguen tres grupos de espacios satélite: 1) los *Intermediadores*, que compartirían funciones y atributos con La Secretaría y actuarían como espacios de relación entre la ciudadanía y la administración del DAT (aunque de manera más reducida e incluyendo otras funcionalidades específicas); 2) los *Talleres*, la red de centros de producción desplegada para complementar al sistema de espacios culturales de titularidad pública; y 3) los *Espacios-Ciudad*, espacios hacia los que se vehicula una parte de la actividad del DAT para promover su descentralización e incrementar su presencia pública.

#### C1. INTERMEDIADORES

##### E12. La Casa

Se propone a modo de oficina de proximidad del DAT orientada al mismo tiempo a impulsar la innovación de tipo social (PG25). La Casa se ubicaría en el centro histórico de San Cristóbal de La Laguna y contribuiría a diversificar el modelo de espacios culturales que allí se encuentran.

##### E13. El Observatorio

Este espacio también se concibe como oficina de proximidad del DAT pero más orientado a promover estudios e iniciativas vinculadas a la ciudad y a lo urbano (PG27). El Observatorio se ubicaría en el municipio de Puerto de la Cruz.

## C2. TALLERES

### E14. Taller de Formación y Creación Escénica

Provisionalmente ubicado en el polígono el Mayorazgo, su emplazamiento definitivo será un edificio de nueva planta adyacente al Auditorio de Tenerife. Este espacio estará destinado a actividades de ensayo, preparación y producción de espectáculos.

### E15. Instituto de Artes Escénicas de Tenerife

El Instituto potenciará el teatro hecho en Canarias, producciones propias y nuevos modelos de desarrollo. Para ello, en él se integran los dos centros de producción siguientes (E16 y E17).

### E16. FAST Danza

Escuela de danza adscrita al Instituto de Artes Escénicas de Tenerife para cuya ubicación se recuperará una antigua fábrica en Garachico.

### E17. El Circo

Un antiguo terrero de lucha canaria ubicado en Puerto de la Cruz albergará esta escuela de circo que será además un espacio adscrito al Instituto de Artes Escénicas de Tenerife.

## C3. ESPACIOS-CIUDAD

### E18. Otros espacios culturales de titularidad pública

Se trata principalmente de aquellos espacios descapitalizados y vacíos de contenido, hacia los que se podrán dirigir propuestas artísticas del DAT.

### E19. Centros educativos

Centros vinculados al Proyecto DAT mediante el programa PG07.

### E20. Otros espacios públicos y sociales

Estarán vinculados a través del programa PG24.

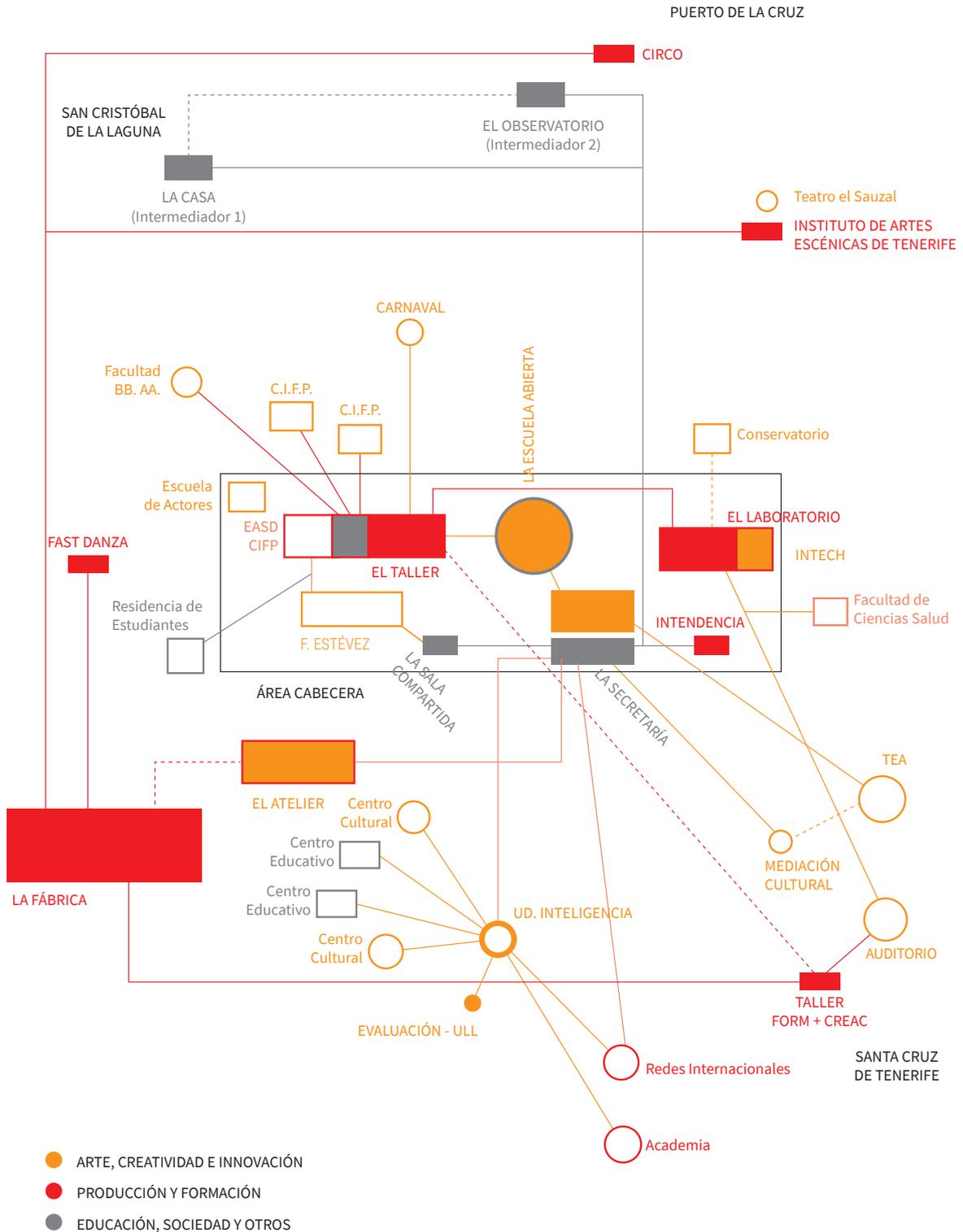
Tabla 4.7. Resumen de los espacios del Proyecto DAT

Código	Espacio	Localización	Superficie aprox. (m <sup>2</sup> )	Función principal	Función secundaria	Papel en el DAT	Vínculos externos	Activación
E01	La Escuela Abierta	Área cabecera	7.500	Exhibición	Espacio público	Visibilizador. Buque insignia. Espacio abierto.	TEA, Auditorio de Tenerife.	Año 2
E02	El Aulario	Área cabecera	2.125	Ideación - Producción	Formación	Aloja las producciones propias y otros proyectos eventuales.	TEA, Auditorio de Tenerife.	Año 3
E03	La Secretaría	Área cabecera	1.275	Atención - Información	Dinamización	Apoyo al ecosistema creativo local. Conexión del DAT con la ciudad.	Artistas y creadores/as de Tenerife. Otros agentes sociales.	Año 1
E04	La Sala Compartida	Área cabecera	650	Convivencia	Dinamización	Fomenta la apropiación por parte de la comunidad. Usos flexibles.	EASD Fernando Estévez (Alumnado).	Año 3
E05	El Taller	Área cabecera	4.500	Producción	Formación	Asiste las necesidades del DAT y de otros espacios culturales. Conecta con el ámbito de la formación.	EASD Fernando Estévez y CIFP Carnaval de Tenerife. Otros espacios culturales.	Año 2
E06	El Laboratorio	Área cabecera	7.100	Producción	Desarrollo empresarial	I+D+i en materia de Arte, innovación y tecnología.	INtech Tenerife, ITC, Conservatorio de Tenerife, Auditorio de Tenerife.	Año 2
E07	Los Espacios Abiertos	Área cabecera	25.200	Conexión	Visibilización	Extensión y relación de la actividad de los espacios construidos.	Ciudadanía. Iniciativas culturales vinculadas al ocio.	Año 1 - Año 4
E08	El Atelier	Tío Pino Alto	5.100	Convivencia	Producción	Modelos intermedios de gestión. Horizontalización de la gobernanza.	Redes internacionales. Artistas y creadores/as de Tenerife.	Año 5
E09	La Fábrica	Tío Pino Alto	11.150	Producción	Desarrollo empresarial	Impulso a las industrias creativas y competitividad económica. Internacionalización.	Industrias culturales de Tenerife. Empresas e inversión privada.	Año 6
E10	Residencia de Estudiantes	Tío Pino Alto	3.500	Residencia	Formación	Papel instrumental, aporte de masa crítica.	EASD Fernando Estévez y CIFP (Alumnado).	Año 6

Tabla 4.7. Resumen de los espacios del Proyecto DAT (continuación)

Código	Espacio	Localización	Superficie aprox. (m <sup>2</sup> )	Función principal	Función secundaria	Papel en el DAT	Vínculos externos	Activación
E11	Recursos urbanos por activar	Tío Pino Alto	Por definir	Varios	Varios	Relaciones entre el área cabecera y su entorno.	Ayto. de Santa Cruz de Tenerife.	Año 5
E12	La Casa	San Cristóbal de La Laguna	Por definir	Atención - información	Coordinación	Fomento de la innovación social.	ULL.	Año 5
E13	El Observatorio	Puerto de la Cruz	Por definir	Atención - información	Coordinación	Laboratorio urbano.	ULL.	Año 5
E14	Taller de Formación y Creación Escénica	Santa Cruz de Tenerife	Por definir	Producción	Formación	Asiste las necesidades del Auditorio.	Auditorio de Tenerife.	Año 1
E15	Instituto de Artes Escénicas de Tenerife	El Sauzal	Por definir	Producción	Formación	Respaldo al sector insular de las artes escénicas.	Teatro El Sauzal.	Año 2
E16	FAST Danza	Garachico	Por definir	Formación	Producción	Respaldo al sector insular de la danza.	Instituto de Artes Escénicas de Tenerife. Centro Internacional de Danza de Tenerife.	Año 6
E17	El Circo	Puerto de la Cruz	Por definir	Formación	Producción	Respaldo al sector insular del circo.	Instituto de Artes Escénicas de Tenerife. Escuela de Danza Acrobática Vértice.	Año 6
E18	Otros espacios culturales	Tenerife	Por definir	Exhibición	Producción	Dirigir actividad a espacios descapitalizados. Descentralizar la actividad.	Teatro Guimerá, Centro de Arte la Recova, Convento de Santo Domingo de Guzmán, Teatro Unión Tejina, etc.	Año 3
E19	Centros educativos	Tenerife	Por definir	Educación	Producción	Conexión con el ecosistema educativo. Descentralizar la actividad. Nuevos contextos de creación.	CEIP y IES.	Año 3
E20	Otros espacios públicos y sociales	Tenerife	Por definir	Apertura	Producción	Descentralizar la actividad. Incrementar la presencia pública. Otros contextos de producción cultural.	Centros cívicos, bibliotecas, mercados, asociaciones deportivas y otros.	Año 4

Figura 4.17. Red de espacios, funciones y conexiones



## Los espacios culturales del área cabecera del Proyecto DAT: claves para la configuración urbana

Si bien la formalización de los diferentes espacios que componen el Proyecto DAT estará obviamente sujeta a la elaboración de diferentes proyectos urbanísticos (para el caso de la ordenación espacial y para la cualificación de las áreas abiertas), arquitectónicos y de dotación técnica (para cada uno de los equipamientos, tanto los rehabilitados como los de nueva planta), en este apartado, apuntamos una serie de ideas que deberían guiar ese trabajo de definición.

El Proyecto DAT se presenta como un proyecto de carácter eminentemente cultural y se hace hincapié en que esa prioridad no se pierda nunca de vista. Por otro lado, si anteriormente hemos argumentado a favor de que la reformulación de las políticas culturales deba realizarse reforzando su vinculación con el territorio y con la ciudad, en el caso del Proyecto DAT esa vertiente urbana adquiere una importancia central y obvia.

La faceta urbana del Proyecto DAT debe ser entendida como una extensión indivisible de su dimensión cultural y para el éxito del proyecto es fundamental que una y otra estén perfectamente alineadas.

Desde una perspectiva general, la experiencia acumulada en materia de distritos culturales compone un sólido compendio de asuntos, argumentos y estrategias de actuación que deben ser tenidos en cuenta como referencia (entre otros, el trabajo de la organización estadounidense Brookings Institution puede resultar útil en este sentido<sup>160</sup>). Desde la perspectiva particular, las propuestas recogidas en el Plan Director del DAT se prefiguran como un conjunto de acciones que suceden y se desarrollan en una serie de contextos específicos, mientras que el discurso estructurante del proyecto recoge la voluntad de intervenir como conector de las múltiples realidades urbanas que componen el área metropolitana de Santa Cruz de Tenerife-San Cristóbal de La Laguna y como un generador de espacio público, y se destaca la importancia que para ello tiene el desarrollo de un proyecto urbano atento a su relación con el territorio y con el conjunto de la ciudad.

Partiendo de lo anterior, la atención de las páginas que siguen se centra en el área cabecera del Proyecto DAT. Además de ser el principal centro de actividad del proyecto, y el emplazamiento donde se hará efectiva la dinámica de *distritualización cultural*, el área cabecera es a día de hoy un espacio incompleto y poco cualificado, pendiente de una notable transformación. El modo en que ese lugar se comprenda inicialmente y la manera en la que se plantee la intervención determinarán el tipo de espacios producidos y, consecuentemente, condicionarán las relaciones entre las funcionalidades que estos ofrecerán y los usos a los que podrán servir de soporte.

Bajo esta filosofía, en los siguientes apartados comenzamos haciendo un análisis de las condiciones de partida del área cabecera. Seguidamente, fijamos diez premisas con el objetivo de orientar la actuación urbana. Finalmente, cerramos con una aproximación a la ordenación espacial del área cabecera, donde también apuntamos una serie de ideas preliminares sobre el carácter, la configuración y la materialización constructiva de los edificios que compondrán el Proyecto DAT.

### CONDICIONES DE PARTIDA

#### Localización y entorno urbano

El área cabecera del DAT se emplazará en el interior de una bolsa de suelo de aproximadamente 75.000 m<sup>2</sup>, desarrollada de manera incompleta y situada frente a la parada Conservatorio de la línea del tranvía que conecta los centros de Santa Cruz de Tenerife y San Cristóbal de La Laguna.

Por su envergadura y por su condición de punto medio, el área cabecera se presta a ser concebido con potencial de nueva centralidad que haga de conector intermedio entre los centros de las dos ciudades principales. Esta idea es fruto del ejercicio de abstracción que se realiza al imaginar el territorio desde la vista aérea. La escala lejana simplifica la realidad de la ciudad y genera una engañosa sensación de control. Sin embargo, el éxito de los espacios urbanos se decide realmente en la escala de la personas usuaria y en el nivel de proximidad.

A lo largo de este trabajo de investigación, hemos señalado en diferentes ocasiones la necesidad de generar un proyecto integrado en la trama urbana y dotado de una adecuada comprensión de

<sup>160</sup> De especial interés resulta el trabajo de B. Katz y J. Wagner (2014) *The Rise of Innovation Districts: A New Geography of Innovation in America*.

entorno. En una primera aproximación, esto dista de ser una tarea fácil e inmediata, pues la trama urbana alrededor del área cabecera del Proyecto DAT es particularmente compleja: notablemente desestructurada, compuesta por tipologías edificatorias que no «generan calle», con espacios públicos de muy deficiente calidad, de paisajes poco caracterizados y escaso sentido de identidad.

En contraposición con la mirada que interpreta que el área cabecera es un espacio segregado, en mitad de una mancha gris y al que se accede a través del tranvía, un análisis más atento ayuda a identificar elementos en los que apoyarse y oportunidades en el entorno del Proyecto DAT, como pueden ser itinerarios de proximidad que conectan con los barrios vecinos (calle Tío Pino o calle Simón Bolívar), conjuntos residenciales densos (Los Gladiolos, Somosierra o Chimisay), lugares de importancia a escala distrito (el parque Cuchillitos o las antiguas fábricas Celgán y Philip Morris) y espacios vacíos susceptibles de ser incorporados a la dinámica del DAT (talleres, comercios o solares).

### Accesibilidad y contorno

La percepción del área cabecera como espacio acotado y segregado está relacionada, además de con las condiciones de localización y de entorno, con la accesibilidad del sector y con sus bordes.

La inmejorable conexión con el tranvía hace que se entienda —probablemente de manera acertada— que esta será la forma preferencial de llegar al área de cabecera. La lejanía con respecto a los centros de las dos ciudades principales, la topografía de la Isla y esa imagen del entorno como zona gris, hacen que se desestime la accesibilidad ciclo-peatonal y que se piense de inmediato en la necesidad de llegar al área cabecera en vehículo privado.

Lo anterior conduce a reforzar el esquema de accesibilidad existente, resuelto gracias al tranvía desde la avenida Ángel Romero (convertida en «el frente del distrito»), mientras que todo el tráfico a motor se dirige hacia el acceso situado en el camino del Hierro (que a pesar de funcionar actualmente como la entrada principal a la zona, adquiere un tratamiento de espacio trasero). Que el coche privado se haga con la prioridad del acceso a través del camino del Hierro es especialmente cuestionable cuando en aquella parte se encuentran los espacios más amplios y llanos de todo el área cabecera, o sea, los más susceptibles de servir de lugares de actividad y de generar centralidades entre los espacios del distrito cultural.

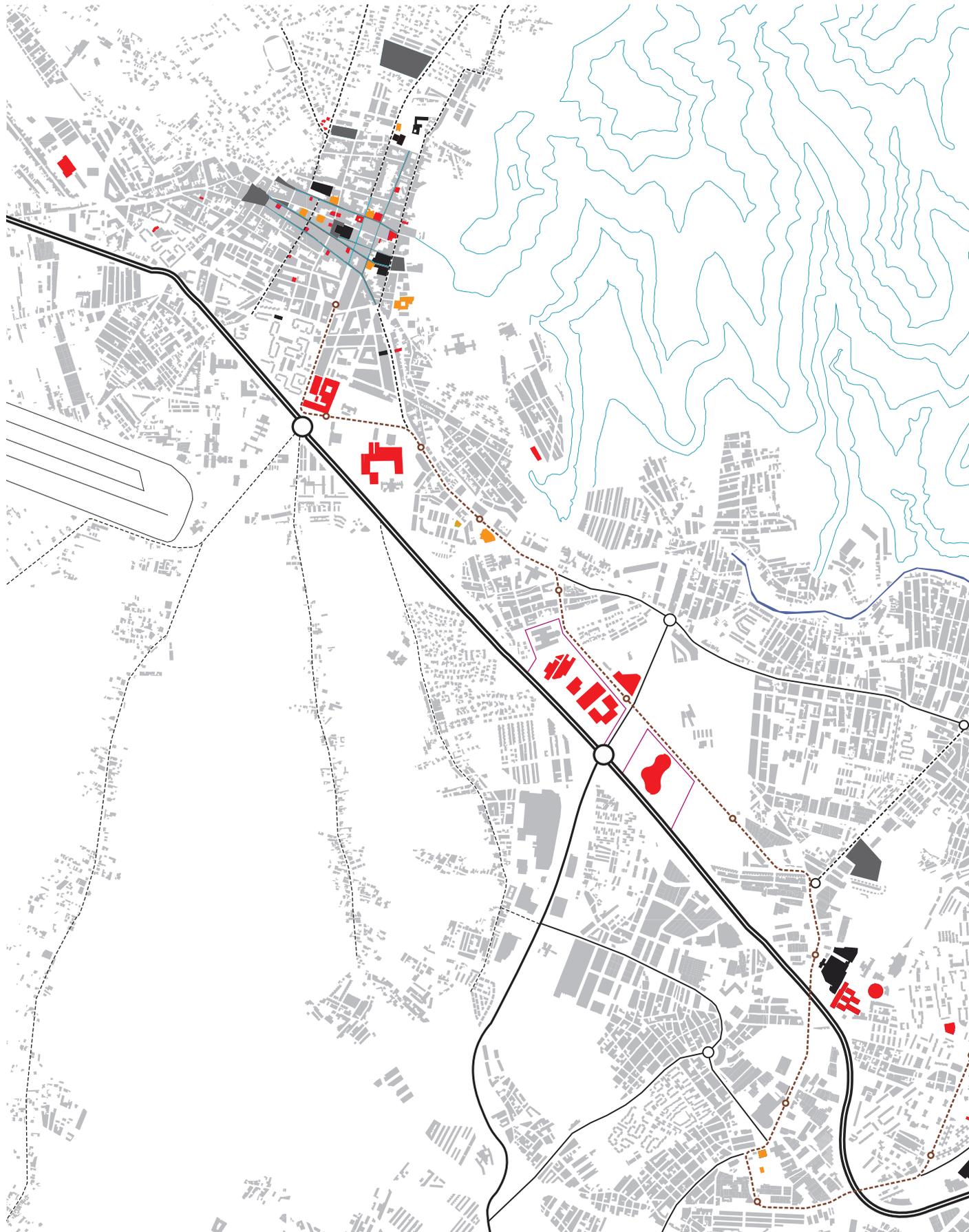
Por otro lado, al rodear a pie el área cabecera observamos que esta apenas dispone de relaciones de contorno. En primer lugar, la edificación que existe dentro del sector opta por la tipología de edificación abierta (es decir, no enmarcada entre viales). En segundo lugar, a lo largo del trazado del tranvía un pronunciado desnivel rompe la relación entre la vía y los edificios que se alinean a ella. En tercer lugar, en otras partes del perímetro del área de cabecera encontramos diferentes barreras en forma de vallas, paneles publicitarios y entradas angostas muy poco atractivas.

Únicamente el camino del Hierro genera un borde con cierta escala humana y con edificaciones que miran directamente a la calle. Esas fachadas poseen un interés alto, pues pueden convertirse en itinerarios a escala humana de acceso al distrito, en ventanas que «anuncien y muestren» lo que ocurre en el interior del DAT y en elementos que vigilen la calle para convertirla en un espacio activo y seguro. Además, el camino del Hierro y las pequeñas casas adosadas que a lo largo de él son preexistencias longevas que en pasadas ocasiones han demandado un trato más atento por parte de la política urbana y que, en el marco del Proyecto DAT, merecerían ser objeto de actuaciones de puesta en valor y regeneración.

### Edificaciones e itinerarios interiores

Como hemos descrito, el suelo sobre el que se proyecta el área de cabecera del Proyecto DATA configura un conjunto fragmentado y desestructurado. A lo largo de las últimas décadas y de manera muy irregular, con nuevas construcciones más o menos consecutivas pero también con el cierre de la antigua Facultad de Bellas Artes de la ULL, en el área cabecera y en sus alrededores se ha producido cierta concentración de equipamientos vinculados a la formación y —no siempre— a lo artístico. Si bien el impulso de partida al plantear una actuación urbana podría ser intentar desarrollar y consolidar el conjunto de servicios existente para así crear una suerte de campus (a esto apunta el PGOU de Santa Cruz de Tenerife delimitando la zona bajo el nombre de *Complejo de Estudios Artísticos*), el

Figura 4.18. Mapa del Proyecto DAT





análisis de sus ámbitos de trabajo y de sus modelos operativos desvela que integrar esos servicios dentro de una lógica común es apenas posible. Esto queda perfectamente reflejado en el paisaje interior del área cabecera, donde los diferentes edificios se hallan separados entre sí por muros y vallas, totalmente desvinculados unos de otros y sin voluntad de relacionarse.

Para moderar el impulso inicial de «distritualizarlo todo», resulta oportuno no perder de vista los lineamientos principales del Proyecto DAT y comprender qué espacios deben integrarse claramente en el conjunto del DAT y cuáles no tanto. En la primera categoría, la EASD Fernando Estévez, aun conservando su autonomía, y el ITC (Instituto Tecnológico de Canarias) adquieren una importancia clave en la dinámica del DAT y deben ser reconocidos como espacios integrantes del conjunto del distrito. El Conservatorio Profesional y la Escuela de Actores de Tenerife asumen un papel de agentes colaboradores, mientras que los demás centros (CEAD Mercedes Pinto, Sede de la Orquesta Sinfónica de Tenerife, Escuela Municipal de Música y Liceo Francés) no participan de manera directa en el funcionamiento del DAT e intervienen a modo de *espacios vecinos*. Todo esto no quiere decir que la división entre quien integra y quien no integra el DAT se trate a modo de frontera, pero sí ayuda a comprender el orden de relaciones que el área cabecera necesita generar.

Continuando con lo anterior, donde mejor quedan expresadas la desarticulación y la falta de relaciones que se dan en la actualidad en el área cabecera es en la atención dada a los espacios abiertos. Estos, sencillamente, no han recibido tratamiento alguno y no son más que «el espacio sobrante» una vez distribuidas las edificaciones. Ese trato residual ha conducido a que los espacios libres, sin contenido ni atributos, hayan sido tomados por el coche allá donde este ha podido llegar. Donde no lo ha hecho, ha sido porque los barrancos o la acentuada topografía no lo han permitido.

Esto último es uno de los asuntos de trabajo centrales para la intervención urbana en el área cabecera. Al hablar de los espacios abiertos se subraya la importancia que el espacio público adquiere en cualquier distrito cultural. Este es un punto en el que coincide toda la literatura analítica: el espacio público desempeña un papel insustituible en proyectos que pretenden aprovechar la componente territorial de la cultura, generar espacios dinámicos de encuentro e intercambio y posibilitar la fertilización cruzada de los procesos creativos.

Recuperando lo que se apuntó anteriormente, el espacio público del DAT deberá ser un elemento activo que ordene las relaciones entre los espacios construidos, que trencé itinerarios entre ellos, que conecte sus plantas bajas y les sirva de extensión a la que volcar actividad. Para esto, es necesario un espacio público estructurado, cualificado y diseñado de acuerdo a criterios de uso y escala humana.

## PREMISAS PARA UNA ESTRATEGIA URBANA

En este apartado, presentamos diez premisas que deberían orientar la estrategia de actuación urbana por desarrollar en el área cabecera del Proyecto DAT. En varias ocasiones, estos diez puntos recuperan ideas ya explicadas y, en todos los casos, resultará fácil entender la relación entre la dirección hacia la que señalan y el proyecto formulado en las páginas anteriores.

En conjunto proponen una aproximación compleja a los procesos de desarrollo urbano, superando la simple ordenación urbanística y el proyecto de arquitectura para centrar la atención en las interrelaciones entre el diseño, el uso y la gestión de la ciudad. Siendo el Proyecto DAT un proyecto de voluntad transformadora, carácter transversal y actitud creativa, es fundamental que en su dimensión urbana se presente a sí mismo, local e internacionalmente, como caso modelo en la creación de nuevos espacios para la cultura, la creatividad y la innovación.

### 1. La necesidad de un despliegue secuenciado

En contraposición a un desarrollo cataclísmico (donde toda la actuación se realiza de una sola vez y se presenta de manera terminada y cerrada), proponemos un despliegue procesual y atento a su propia marcha. Las principales razones para plantear una actuación de este tipo son dos:

- Por un lado, la definición del DAT dibuja un proyecto que se arma de manera secuenciada y flexible, activando funciones que se apoyan en fases anteriores o que las complementan, guardando siempre margen para reconducirse a sí mismo en función de las necesidades y las

posibilidades que el propio proceso de despliegue desvele. Pensar en clave de *generación de actividad* en lugar de simplemente en *construcción de infraestructuras* sitúa la actuación urbana bajo una perspectiva radicalmente distinta.

- Por otro lado, entender de manera más amplia, continua y abierta el trayecto que discurre entre la elaboración de un proyecto urbanístico o arquitectónico, su ejecución y su puesta en uso, descubre oportunidades creativas como pueden ser la definición conjunta de necesidades, el testeo de usos o la posibilidad de implicar a las personas usuarias en ese proceso para generar arraigo y responsabilidad.

## 2. El valor de los edificios existentes

Dejar de pensar en la actuación en el área cabecera a modo de transformación de gran escala, total e intensiva (actitud que suele tender a intervenciones que parten de la tabula rasa) conlleva también comenzar a prestar mayor atención a los recursos y las posibilidades disponibles de inicio, en particular, a las edificaciones ya construidas.

El área cabecera del DAT cobija un conjunto heterogéneo de edificios, donde se mezclan tipologías, aspectos, usos y edades. Para la siempre influyente Jane Jacobs (1961), esto sería una oportunidad y no un problema, pues la ciudad construida necesita de diversidad formal para generar diversidad de actividades. Esta idea adquiere sentido pleno en el marco del Proyecto DAT. Mediante una identificación estratégica de oportunidades, varias de las construcciones que existen en el área cabecera pueden servir de mimbres del distrito cultural, ya que proveen de esa multiplicidad de situaciones que un proyecto diverso como es el DAT necesita para desarrollarse.

Además, al intervenir desde el ámbito de la cultura, debemos considerar la dimensión simbólica de la rehabilitación. No ha sido hasta recientemente que el valor de la recuperación de edificios en desuso ha empezado a comprenderse más allá de su carácter histórico o de su valor monumental. Que en las grandes ciudades europeas los usos culturales y creativos se hayan convertido en la principal herramienta para reactivar lugares obsoletos es reflejo del paso de la economía industrial hacia la sociedad del conocimiento. En el caso del área cabecera del DAT, poner el valor ciertos espacios olvidados significa reconocer la historia de los barrios obreros periféricos y devolver la presencia a los elementos que determinaron su economía, su estructura social y sus ritmos vitales.

## 3. La atención a la escala humana

A raíz de que la planificación urbanística tradicional —aquella a la que estas premisas tratan de servir de alternativa— incurre en el error de subordinar la escala de detalle a la escala general, el urbanismo actual está desarrollando una creciente preocupación por considerar, desde el primer momento de trabajo, las cuestiones de diseño relacionadas con la escala de uso. Bajo esta inquietud se mueven nuevos enfoques interrelacionados, como pueden ser la *ciudad 8-80* (que incorpora las necesidades de la infancia y de las personas mayores), la *perspectiva de género* (que hace lo propio con las de las mujeres) o el *comfort ambiental* (que considera aspectos físicos y psicológicos que condicionan que un espacio se perciba o no como un lugar habitable).

Con relación al área cabecera del DAT, como hemos indicado antes, es particularmente importante prestar atención a las cualidades del espacio público, que debe generar situaciones diferenciadas y organizadas según secuencias funcionales, practicables y legibles. Por descontado, será asimismo imprescindible trabajar asuntos como la disponibilidad de espacios de sombra, de un mobiliario urbano adecuado, de una correcta iluminación, de itinerarios interiores convenientemente señalizados o de puntos de acceso claros y libres de barreras arquitectónicas.

## 4. Una red de espacios para una red de actividades

Las recomendaciones generales sobre distritos culturales coinciden en la necesidad de un reparto de funciones distribuido espacialmente y no concentrado. En primer lugar, esto se relaciona con la necesidad de disponer de espacios diversos para acoger usos diversos (como comentamos en la segunda premisa). Jugar con diferentes espacios ayuda también a incrementar su presencia individual y a construir una imagen pública del distrito como espacio multiagente y multifuncional, algo que no sucedería si su aspecto fuese monolítico.

El esquema de edificaciones en red nos devuelve a la importancia de los espacios abiertos, pues estos se convierten en el elemento que vincula a las diferentes piezas, ordena sus relaciones y sirve de soporte a los cruces e intercambios que entre unas y otras se producen.

### 5. Relaciones entre el dentro y el fuera

Los espacios abiertos del área cabecera del DAT deben ser trabajados como una extensión de los espacios construidos. El espacio público necesita convertirse en un medio activo hacia el que se vuelque actividad. Los usos en planta baja y la existencia de espacios de relación dentro-fuera deberán ser atendidos desde la definición arquitectónica.

También es oportuno pensar las relaciones visuales entre lo que sucede dentro y lo que sucede fuera de los espacios. El Proyecto DAT aspira a dar visibilidad pública a la cultura, a la creatividad y a la innovación. Esa visibilidad puede trabajarse incluso desde la configuración espacial y la definición formal. Resulta sugerente imaginar el área cabecera y los espacios que en ella se ubiquen como grandes escaparates de la actividad del DAT. De esta forma, el paisaje del proyecto estaría compuesto por contenidos en lugar de por contenedores.

### 6. El diseño como facilitador

Mientras que la arquitectura y la planificación urbanística tradicionales tienden a aproximarse a la construcción de la ciudad desde su definición formal, completa y definitiva, las situaciones en las que lo que se dibuja sobre el papel no genera el uso pretendido son más que frecuentes. Frente a este problema, existen múltiples estrategias de diseño que se plantean de modo perfectible y que pueden dar margen para que las personas y el uso terminen de dar sentido a los lugares. Inauguraciones incompletas, arquitecturas efímeras, intervenciones *lighter-quicker-cheaper*, usos temporales, implicación de las personas usuarias en las últimas etapas de la construcción... El codiseño y el *placemaking* se mueven entre estas metodologías y son asuntos de trabajo recogidos en los programas que hemos diseñado para el Proyecto DAT.

En suma, el diseño del área cabecera debe procurar no resultar impositivo ni puede encerrarse en el ejercicio formal. En lugar de esto, habrá de prestar atención a las actividades que el área permitirá acoger y desarrollar, entendiendo su relación con la dinámica del DAT y dejando margen para la flexibilidad, la creatividad y lo imprevisto.

### 7. El DAT como recinto

Previamente, hemos indicado que el área cabecera del Proyecto DAT se emplazará en un espacio que actualmente se halla desestructurado internamente y descolgado de la ciudad de la que forma parte. Desde la perspectiva urbana, la lógica de la distritualización se basa en la producción de un enclave espacialmente delimitado y caracterizado en conjunto por un elemento común y/o dominante (en este caso, las actividades culturales). Por otro lado, una de las aspiraciones del DAT es actuar como proyecto que dé visibilidad pública a la creatividad y la innovación y que sirva potencialmente para dar forma a un nuevo relato para el área metropolitana de Santa Cruz de Tenerife-San Cristóbal de La Laguna, así como para la isla de Tenerife en su totalidad, basado en el valor de la cultura como elemento de desarrollo.

Generar un espacio estructurado internamente y con una presencia clara a nivel metropolitano exige dotar de una identidad propia al área cabecera y pensar en el imaginario que alrededor de esta se construirá. Esto no debería entenderse como una invitación a la arquitectura icónica o espectacular. Convertir el nodo principal del Proyecto DAT en un recinto nítidamente reconocible está más bien relacionado con el tratamiento de los bordes, los puntos de acceso, la señalética interior o con el empleo de recursos formales que unifiquen sin crear uniformidad.

### 8. El DAT como espacio urbano integrado

De forma complementaria al punto anterior, el área cabecera del DAT necesita ser un lugar plenamente integrado en la trama urbana y relacionado con los barrios a su alrededor. La accesibilidad y la no-sectorialidad son ideas centrales en el proyecto que hemos planteado, de ahí que el área cabecera no pueda convertirse en un espacio segregado.

También hemos señalado antes que, partiendo de una comprensión sensible y sin afán disruptivo, el DAT puede convertirse en un elemento que genere valor en la escala de proximidad y que incorpore la periferia obrera a la dinámica metropolitana. Al recuperar otros edificios en la zona Tío Pino Alto para generar tránsitos entre el DAT y su entorno, pretendemos desdibujar los límites del distrito.

Además, recomendamos que la actuación en el área cabecera se acompañe de un proyecto urbano integrado que abarque el entorno inmediato y trabaje la creación de itinerarios peatonales amables, el embellecimiento de fachadas, la dinamización comercial... El Proyecto DAT puede ser un apoyo en ese sentido, pudiéndose estudiar la creación de una zona de especial fiscalidad a su alrededor para promover la reactivación urbana mediante la llegada de actividades culturales complementarias.

### 9. El compromiso con la sostenibilidad

La sostenibilidad se basa en cuatro pilares: la sociedad, la economía, la cultura y el medio ambiente. La inquietud medioambiental es pues una exigencia ineludible a día de hoy. En las intervenciones urbanísticas y arquitectónicas, el respeto medioambiental debe ser un elemento estructurante y no un complemento o un añadido *a posteriori*. Por su simple contemporaneidad, el área cabecera del DAT debe aspirar a ser un proyecto ejemplar en este sentido. Si argumentamos a favor de la capacidad de la acción cultural del Proyecto DAT como medio para la construcción de valores compartidos, el compromiso con la sostenibilidad debe explicitarse de manera clara y formar parte de esa construcción.

La apuesta por la movilidad no contaminante llama a reducir en la medida de lo posible el peso de la accesibilidad en coche (el área cabecera se piensa como un lugar de uso y encuentro, por lo que tampoco debería permitirse un consumo de suelo excesivo en forma de viales y estacionamientos). La construcción de los edificios necesitará reducir la producción de residuos, incluir medidas de eficiencia energética tanto pasivas como activas e incorporar fuentes de energía renovables. La adecuación medioambiental de la topografía y los barrancos, ahora percibidos como elementos residuales e insalubres, puede trabajarse de manera atenta para mejorar la gestión de las aguas de escorrentía o generar biodiversidad.

### 10. Un lugar entre el paisaje y la ciudad

La morfología del área cabecera, *a priori* abrupta y complicada, cuenta con la particularidad de poseer una doble escala: la paisajística y la urbana. Si el lugar es visto desde su cota más elevada (calle Pedro Suárez Hernández), la zona se presenta como un amplio mirador natural que conecta a quien observa el paisaje metropolitano e incluso insular. En un día claro, desde ese punto se pueden contemplar el centro histórico de Santa Cruz de Tenerife, el *skyline* de Cabo-Llanos, el litoral tinerfeño, el perfil del macizo de Anaga e incluso la isla de Gran Canaria con su característico pico de las Nieves.

Desde su cota más baja (camino del Hierro), el área cabecera tiene un carácter completamente distinto. Mirando hacia el interior, las visuales son mucho más recogidas y, a pesar de la falta de estructura, el desnivel, la gran explanada de acceso y los edificios en torno a ella generan cierta sensación de espacio acotado y manejable. Además, en dirección al Este, la trama urbana adquiere escala de ciudad, con cierto trazado de calles, espacios residenciales densos, otros equipamientos, parques y comercios.

Así, la ordenación del área cabecera del DAT debería plantearse desde esas dos perspectivas, porque ambas suponen un alto valor. En ese sentido, convendría pensar el lugar como un espacio permeable desde distintos puntos y evitar un tratamiento que distinga entre frente principal y trasera.

## ORDENACIÓN GENERAL DEL ÁREA CABECERA DEL PROYECTO DAT

La actuación urbanístico-arquitectónica en el área cabecera parte de la comprensión detallada de las condiciones de partida —descritas al inicio de este apartado— con la intención de incorporar las oportunidades que el sector ofrece y corregir las deficiencias que sufre. En consonancia con las premisas expuestas anteriormente, en lugar de hacer tabula rasa y buscar una transformación espacial rotunda, la actitud de trabajo parte de eliminar todo lo innecesario para asignar importancia a lo que tiene valor, antepone la recuperación del espacio construido a la obra nueva y otorga al diseño

la misión de generar situaciones diversas, interrelacionadas, expresivas, abiertas a que quienes las practican las hagan suyas y estimuladoras de la creatividad.

De manera más precisa, el trabajo de ordenación del área cabecera del Proyecto DAT se orienta a mejorar la accesibilidad del sector, a dotarlo de una necesaria estructura interna, a recuperar el carácter del lugar y a producir un paisaje cualificado, identificativo y dinámico. La estrategia de conjunto se resume del siguiente modo:

### Los espacios construidos

En el área cabecera se crearán tan solo dos edificios de nueva planta: los correspondientes a La Escuela Abierta y El Taller. La primera se emplazará en el espacio liberado por la demolición de la antigua Facultad de Bellas Artes, cuyo desmantelamiento viene justificado al ocupar esta construcción una posición de alto valor en el conjunto del área y disponer de unas características arquitectónicas que, ni tan siquiera a través de la rehabilitación, la permiten ajustarse a los nuevos requerimientos. El Taller, por su parte, se construye en el espacio libre en la parte posterior de la EASD Fernando Estévez.

En el apartado del aprovechamiento y la reactivación se incluyen tres construcciones existentes: el antiguo concesionario de vehículos, la pequeña nave-almacén próxima a este (actualmente ambos están en desuso) y la sede del ITC (cuyo uso se intensifica incrementando su presencia). También queda plenamente integrada en el área cabecera la EASD Fernando Estévez, que si bien conservará su autonomía, desempeñará un papel activo en la dinámica del DAT. Mientras que las nuevas construcciones señalizan la renovación del área y la puesta en marcha del Proyecto, las edificaciones *recicladas* conservan la memoria del lugar y explicitan la actitud dinámica y transformadora del proyecto. Su conjunto compone un paisaje mixto y diverso, cargado de tiempo y al mismo tiempo claramente contemporáneo.

Entre todas las edificaciones del área cabecera, La Escuela Abierta actúa como elemento generador de centralidad física y simbólica. A su alrededor se distribuyen el resto de los espacios y a sus pies se encuentra la gran explanada central sobre la que las distintas piezas volcarán actividad.

### Eje de actividad pública

La Escuela Abierta también actúa como puerta de entrada al área cabecera para quienes lleguen a ella en tranvía. El edificio se plantea como una sucesión escalonada de plataformas que resuelven el pronunciado desnivel del lado de la calle Pedro Suárez Hernández y conducen al interior del DAT.

La segunda entrada al área cabecera del DAT se hará desde el camino del Hierro y se corresponde con el punto de acceso ya existente. Esta entrada gana relevancia gracias a la reactivación de las dos piezas situadas en sus laterales: el antiguo concesionario de vehículos y la pequeña nave-almacén. Como se verá más adelante, la primera de estas construcciones acogerá La Secretaría y El Aulario, mientras que la segunda se convertirá en La Sala Compartida.

La secuencia que forman La Escuela Abierta, la explanada central y La Secretaría-El Aulario da lugar a un eje principal de actividad que atraviesa el área cabecera de este a oeste, relacionando el acceso en tranvía desde la calle Pedro Suárez Hernández y los barrios altos con la llegada peatonal desde el camino del Hierro, la calle Tío Pino y las barriadas que se extienden hacia el sudeste.

### Eje de actividad productiva

En perpendicular al itinerario anterior, se genera una segunda secuencia de elementos articulada por El Laboratorio, la explanada central y la EASD Fernando Estévez-El Taller. El cruce de estos dos ejes compone un esquema que sitúa en los flancos del área cabecera los espacios destinados al trabajo, complementando a los lugares destinados al encuentro y disfrute ciudadanos, que ocupan la posición central del DAT.

Este segundo eje sirve también para mejorar la accesibilidad del área cabecera. En el extremo donde se sitúa la actual sede del ITC (que se reconvertirá en El Laboratorio), proponemos abrir una calle de acceso a través del edificio que permita llegar desde la plaza Sixto Machado a la explanada central. Además de incrementar la permeabilidad del área cabecera, este tercer acceso asigna relevancia al edificio del ITC, refuerza su integración en la ordenación de conjunto y establece una conexión del área cabecera en dirección a la avenida Islas Canarias y hacia los barrios centrales de Santa Cruz de Tenerife.

Se propone también emplazar en uno de los flancos del área cabecera una estructura abierta destinada al aparcamiento. Esta se emplaza en el espacio actualmente ocupado por el depósito de agua y tiene acceso desde la avenida Ángel Romero. De este modo, reduce la presión del vehículo privado en el interior del área cabecera y la ocupación de espacios centrales.

### Espacios abiertos y paisaje urbano

Hemos indicado reiteradamente que la configuración y los atributos del espacio público adquieren una atención fundamental en el diseño del área cabecera del DAT. En este sentido, los espacios abiertos son mucho más que el espacio sobrante, una vez distribuidas las edificaciones; su diseño atiende a generar situaciones diversas, convenientemente articuladas, cualificadas y de escala humana.

La explanada central actúa como elemento articulador que ordena el resto de espacios públicos y permite una percepción global del área. Cada uno de los accesos peatonales se trata con particular atención, creando en ellos plazas de escala media que reciben al visitante y le anuncian su llegada al DAT. En el interior del área cabecera, se generan espacios particulares —pistas deportivas, juegos infantiles, jardines educativos, plazoletas, miradores, puntos de información...—que suman posibilidades de uso y diversidad a la actividad. El desnivel se soluciona mediante terrazas, bancadas y escalinatas que llaman a prestar atención al paisaje tinerfeño que se divisa desde las cotas superiores. Todos estos elementos se piensan y se organizan igual que se hace con las edificaciones, además de guardar estrecha relación con ellas.

Ese paisaje plural y lleno de estímulos se dota de unidad, reconocibilidad y legibilidad por medio de la señalética, de paneles informativos de gran formato, de un elemento de cierre tubular que dibuja los límites del recinto y permite ver lo que sucede en su interior, y de recursos más paisajísticos como pueden ser una lámina de agua o un pórtico longitudinal encargado de la canalización de las instalaciones y de generar sombra.

## ARQUITECTURA DE LOS ESPACIOS CULTURALES DEL ÁREA CABECERA

Una vez presentada la estrategia general de ordenación, a continuación, realizamos un acercamiento a la concreción arquitectónica de las edificaciones que componen el área cabecera del Proyecto DAT. Todas las propuestas parten del planteamiento establecido para cada uno de los espacios en el apartado *Ámbitos territoriales y funcionalidades de los espacios culturales del Proyecto DAT* (pág. 257).

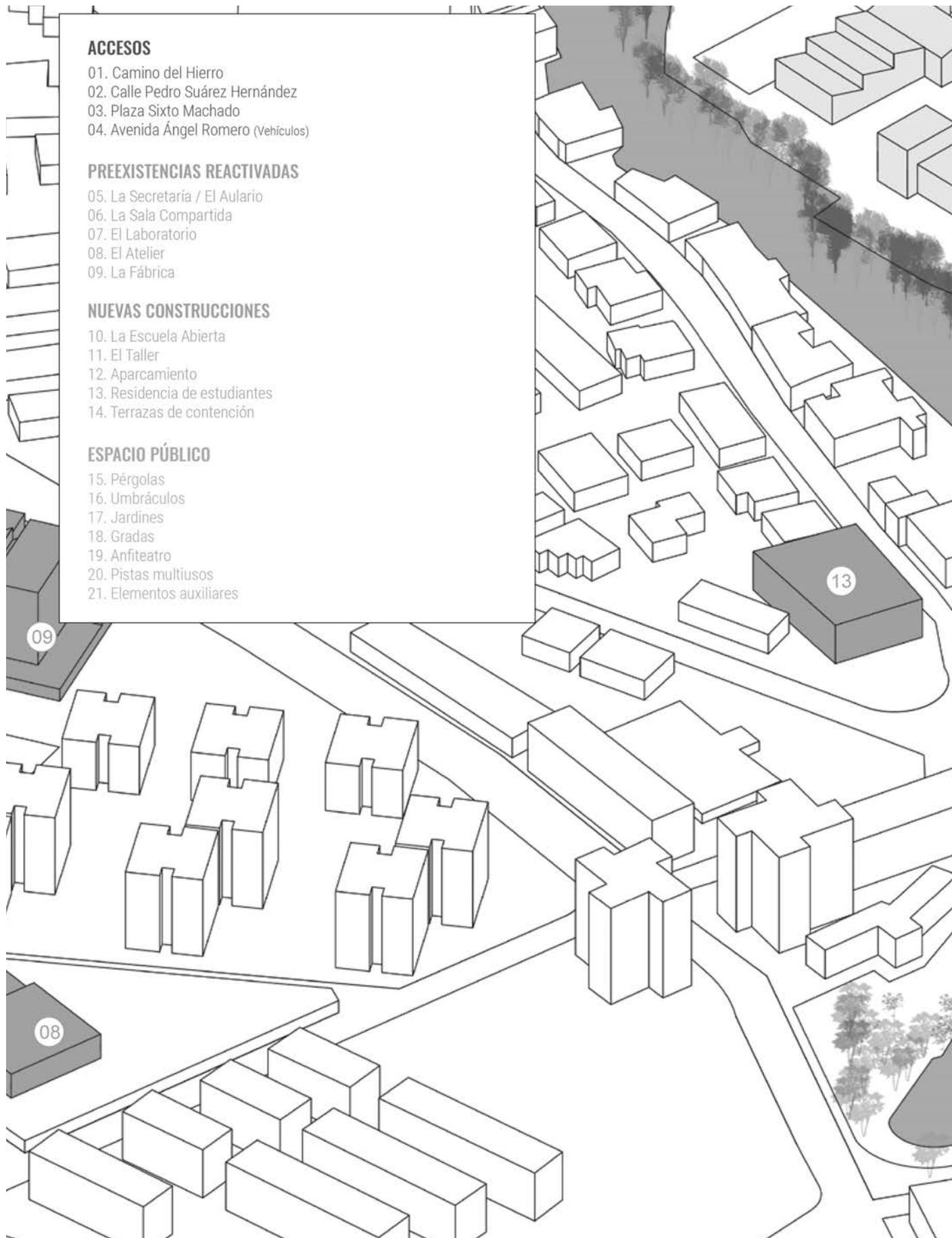
Sin abandonar la perspectiva de conjunto, la atención se centra en la manera en la que cada una de las piezas se articula en el global del área cabecera. Los usos específicos que las diferentes edificaciones acogerán, su configuración interior, sus atributos de diseño o su materialización constructiva se consideran asuntos a la espera de estudios individualizados. El listado de espacios que a continuación se presentan (todos los localizados en el área cabecera) es el siguiente:

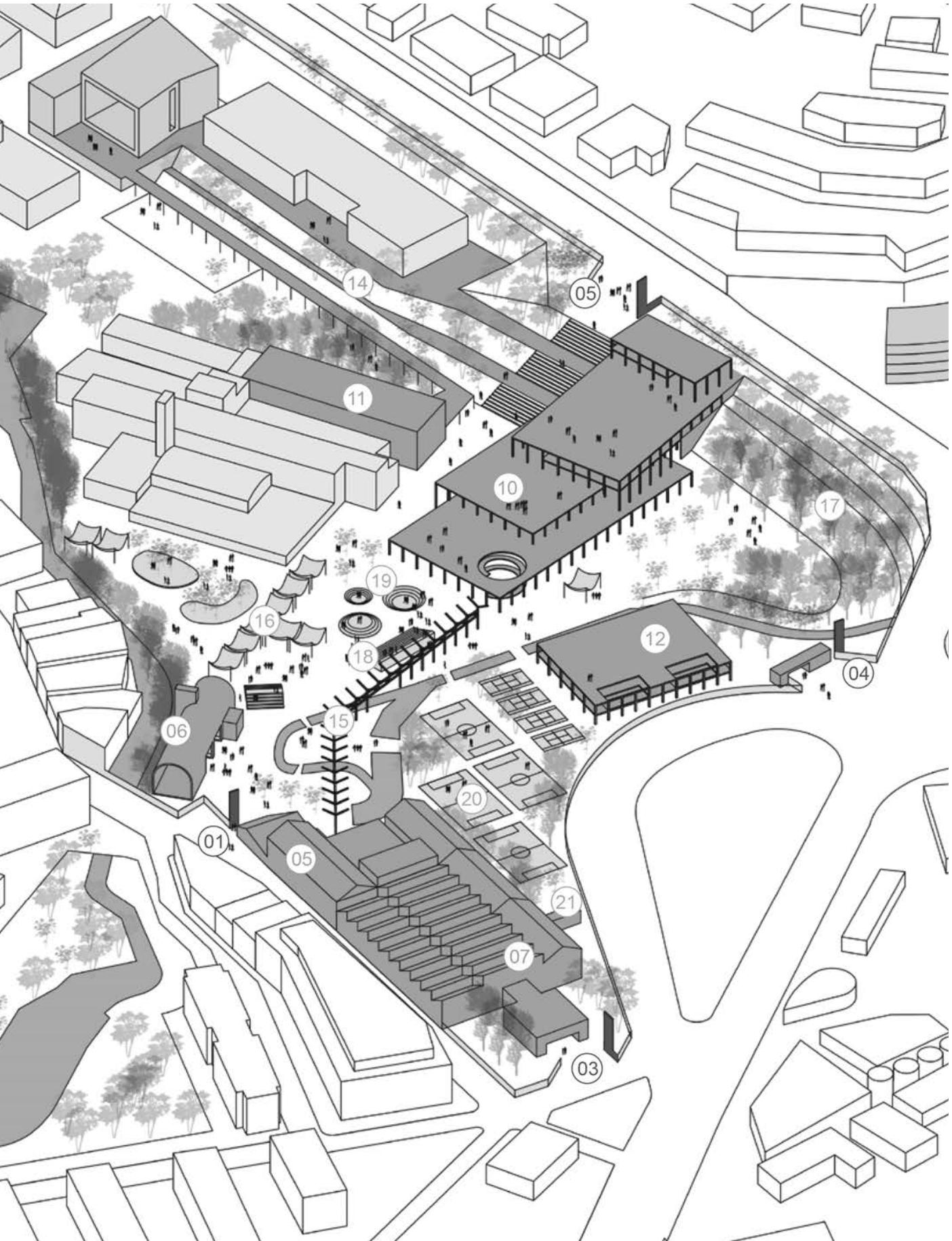
- E01. La Escuela Abierta
- E02. El Aulario
- E03. La Secretaría
- E04. La Sala Compartida
- E05. El Taller
- E06. El Laboratorio
- E07. Los Espacios Abiertos

### E01-La Escuela Abierta

Como hemos dicho antes, La Escuela Abierta se imagina como un espacio central en la dinámica del DAT. Su cometido será servir de ventana a los contenidos generados por el proyecto y generar un ambiente propicio para el encuentro entre el público y esos contenidos. Esa centralidad funcional deberá corresponderse con una visibilidad física y simbólica destacada, pero tal afirmación no debe ser leída como una incitación a la arquitectura rutilante. En lugar de esto, la transparencia y la permeabilidad se proponen como claves de diseño.

Figura 4.19. Isometría del conjunto del área cabecera





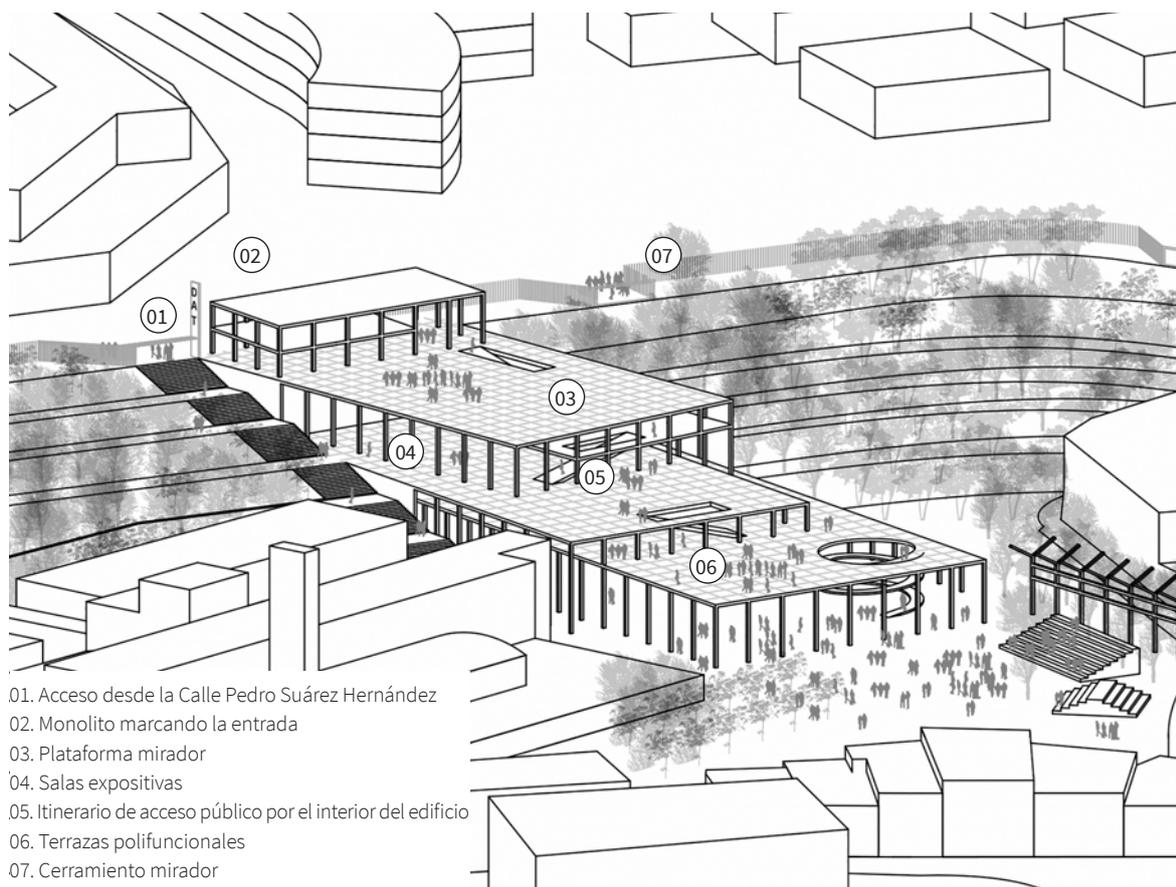
Se plantea un edificio de composición sencilla aunque rotunda, compuesto por un conjunto de plataformas superpuestas que se ofrecen como amplios espacios diáfanos. Inspirada en la *teoría de los soportes* del arquitecto holandés N. John Habraken<sup>161</sup>, esa estructura principal actúa como *carcasa* y se presta a ser ocupada por un sistema secundario de *arquitectura instalada* (elementos constructivos ligeros, de junta seca, móviles y reversibles).

El cerramiento exterior se adhiere a la lógica de la arquitectura instalada y se comporta libremente con respecto a la estructura principal y su perímetro. De esta forma, se introducen en la composición espacios exteriores en forma de galerías cubiertas, grandes terrazas y salas al aire libre que ayudan a organizar el acceso desde la calle Pedro Suárez Hernández hasta el interior del DAT a modo de itinerario integrado a través del edificio.

Los espacios intermedios y la atención a lo envolvente desdibujan los límites de La Escuela Abierta y enriquecen las relaciones entre su interior y su exterior. Se piensa en un cerramiento compuesto por grandes vidrios practicables de suelo a techo, que al mirar desde dentro permita que el paisaje circundante penetre el edificio y al observar desde fuera deje ver lo que sucede en su interior.

El afán por generar permeabilidad no es caprichoso. Desde su posición de centralidad, La Escuela Abierta debe pensarse en atenta relación con lo que sucede a su alrededor para así actuar a modo de dinamizador, volcando la actividad hacia el exterior —para lo que sería bueno dotarla de una cafetería con terraza al aire libre, o similar— e incitando a las personas a entrar en la Escuela.

Figura 4.20. Isometría de la Escuela Abierta



161 Frente a la monotonía del alojamiento de masas, Habraken propone acercar usuario y método, a partir de una cuestión conceptual fundamental: llegar a separar aquello inamovible y colectivo que hay en todo edificio residencial, el soporte de aquello que puede ser transformable y que puede depender de cada usuario. De esta manera, utilizando una tecnología avanzada sería posible plantear unas viviendas que admitieran fácilmente la flexibilidad e intercambiabilidad como solución a las distintas necesidades y modos de vida diversos. Y poder superar la homogeneidad de la vivienda masiva como producto acabado, cerrado y repetitivo (Habraken, Boekholt, Thijssen, & Pardo, 2000).

### E02-El Aulario y E03-La Secretaría

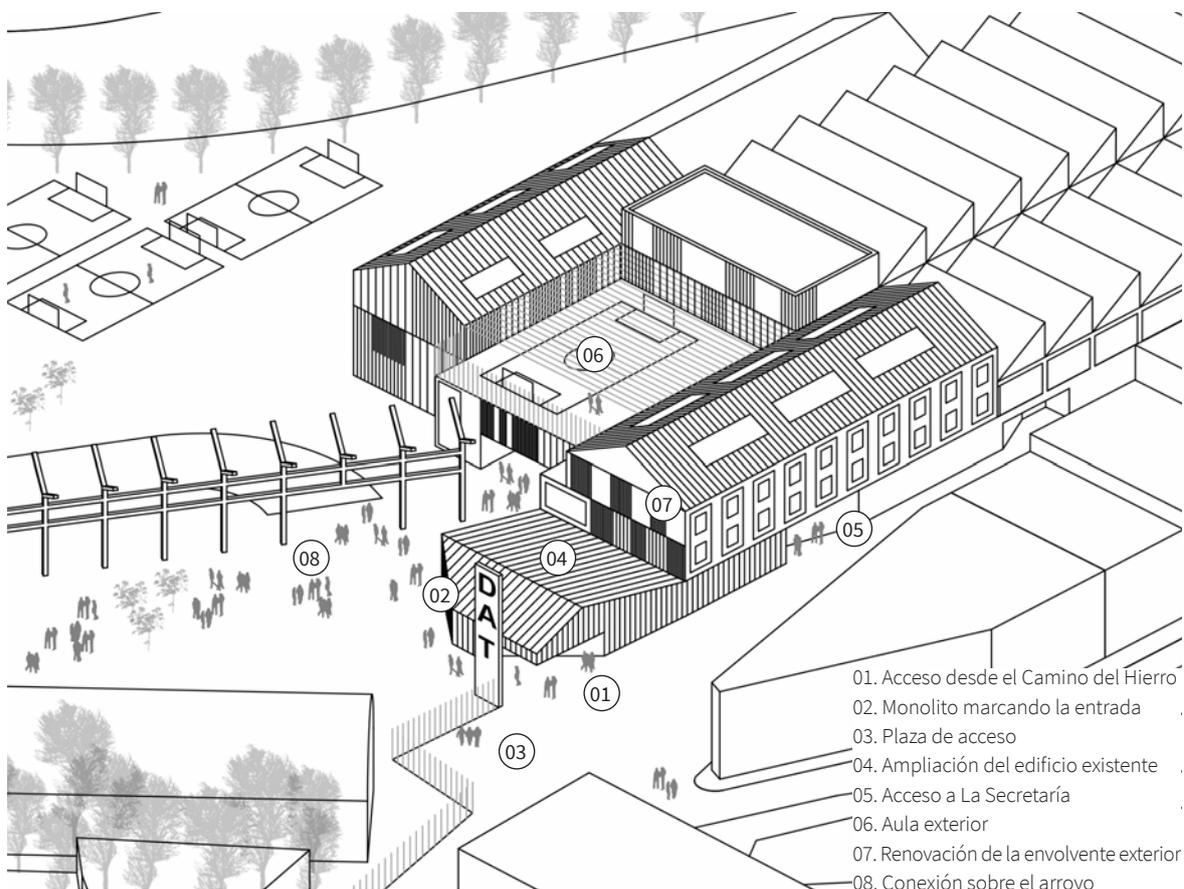
Se propone que El Aulario y La Secretaría se ubiquen en el antiguo concesionario de vehículos situado junto al acceso desde el camino del Hierro. De este edificio preexistente interesan su emplazamiento (es una de las pocas fachadas con escala de calle del área cabecera), su estructura (amplias crujeas compartimentables distribuidas alrededor de un patio común en altura) y su valor simbólico (la idea de *reactivar* como actitud ligada al Proyecto DAT).

La Secretaría ocuparía la planta baja del edificio, que se amplía para aumentar su contacto con la calle y articular el acceso al área de cabecera desde Tío Pino y el camino del Hierro. El emplazamiento a la altura del viandante permite aprovechar los amplios ventanales del edificio para mostrar al exterior lo que sucede dentro, al tiempo que se aporta actividad al espacio público.

En términos de configuración y atributos de diseño, La Secretaría significa una oportunidad para repensar los espacios relacionales entre la administración y la ciudadanía. El lugar deberá generar un ambiente diáfano, próximo y amable, para lo cual incorporará usos y actividades adicionales que la liberen de un posible carácter funcional y burocrático. Contar con una biblioteca que dé servicio a la gente de los barrios cercanos o celebrar pequeñas charlas con cierta regularidad serían algunas de las posibilidades en este sentido.

Las plantas superiores del antiguo concesionario serán ocupadas por El Aulario. El espacio de trabajo dispondrá así de una adecuada intimidad, al tiempo que se hallará en estrecho contacto con La Secretaría, punto de referencia para la ciudadanía y la comunidad creativa. La distribución espacial de El Aulario comprenderá dos salas de trabajo de mayor envergadura específicamente equipadas para resolver las necesidades de los programas PG01 y PG05, además de otras aulas para proyectos residentes (PG06), y espacios comunes que permitan el descanso y generen encuentros entre todas las usuarias y usuarios. En último término, El Aulario se imagina como un espacio de trabajo y aprendizaje capaz de producir cohesión de grupo y sentido de pertenencia.

Figura 4.21. Isometría de El Aulario y La Secretaría



### E04-La Sala Compartida

Planteada a modo de *tercer espacio*, La Sala Compartida se piensa como proyecto encargado de generar espacios de apropiación para la comunidad creativa del DAT. Sobre esta idea, la gestión de La Sala Compartida debe comprenderse al mismo nivel de importancia que su diseño. Este proyecto tendrá como objeto de trabajo la pequeña nave-almacén situada junto al acceso al área cabecera desde el camino del Hierro. El pequeño tamaño de esta pieza cumple con las necesidades espaciales y la convierte en un recurso adecuado para la experimentación.

En el apartado de la gestión, la adecuación de La Sala Compartida se vinculará a los talleres de cocreación y *placemaking* (PG18 y PG26) y podría realizarse promoviendo la implicación directa del alumnado de la EASD Fernando Estévez. Para las y los estudiantes sería, en primer lugar, una oportunidad para el aprendizaje práctico y, adicionalmente, un espacio hecho según su voluntad y sus ideas. Gracias al fomento de la participación y de la autonomía, el proceso daría reconocimiento al alumnado de los centros de formación como agentes capaces, responsables, creativos y de importancia activa en el marco del Proyecto DAT. Desde La Secretaría se prestaría seguimiento y apoyo, con el ánimo de dinamizar el uso del espacio, garantizar su correcto funcionamiento y mediar en posibles situaciones de conflicto.

En lo referente a su diseño, La Sala Compartida se imagina como una pieza mutante y difícil de catalogar en cuanto a programa. Como punto de partida, se propone intervenir sobre el cerramiento de la nave para otorgarle una mayor flexibilidad y prepararla para acoger intervenciones de quienes la gestionan (cartelería de gran formato, proyectos de iluminación, pantallas sobre las que hacer proyecciones al aire libre, pinturas murales...). Una parte del mobiliario de La Sala Compartida se realizará en los talleres de diseño colaborativo y capacitación profesional-creativa (PG04 y PG12), pudiéndose pensar instalaciones y artefactos que sirvan para ocupar el espacio contiguo a la nave y generar posibilidades flexibles de uso (gradas móviles, escenarios, elementos de sombras...).

Figura 4.22. Isometría de La Sala Compartida



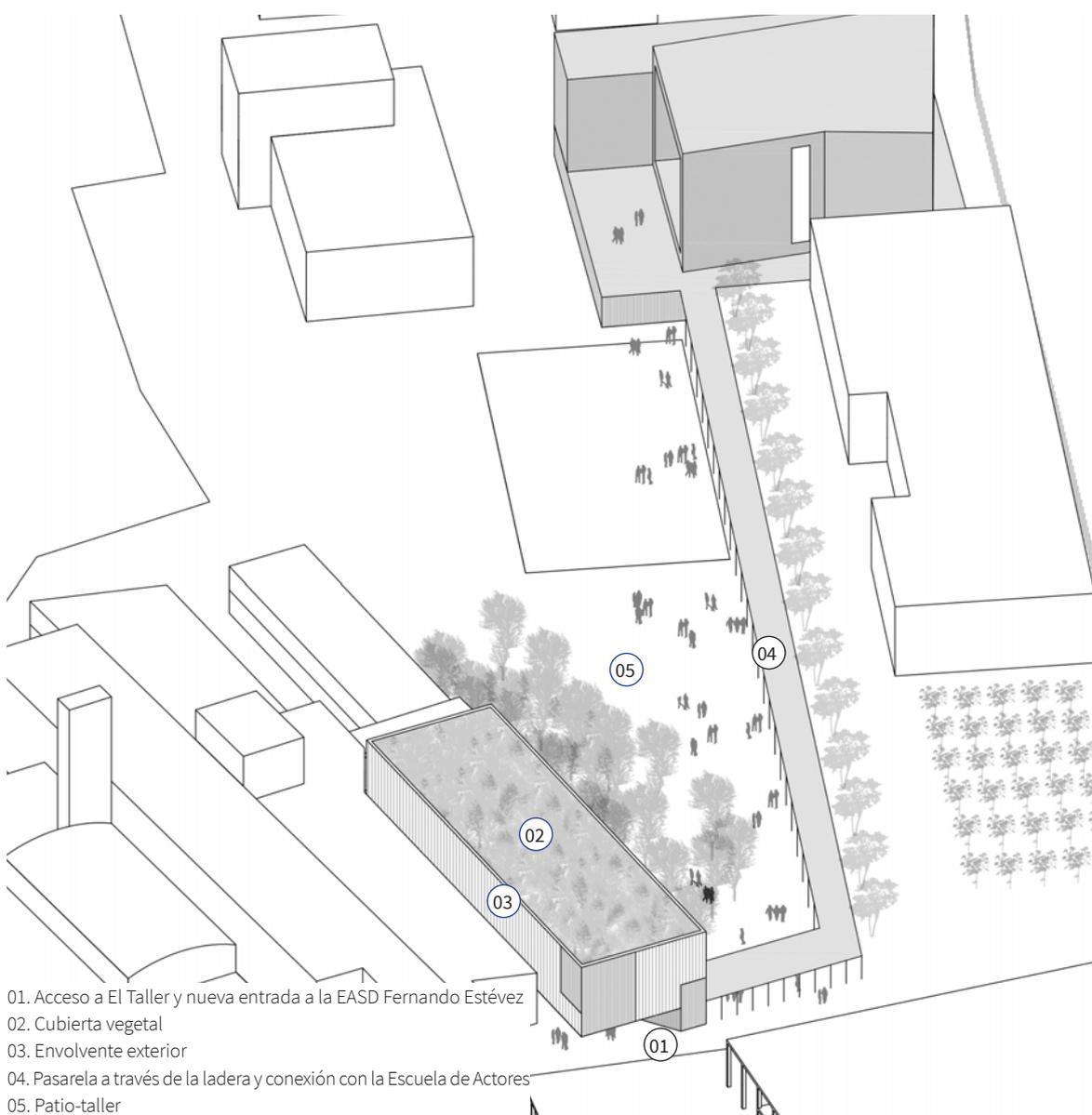
### E05-El Taller

El Taller será el segundo edificio de nueva planta construido en el área cabecera del DAT y alojará los espacios de trabajo y producción material del distrito. Este dispondrá también de aulas y salas de trabajo que servirán de ampliación a la EASD Fernando Estévez, además de espacio destinado a acoger nuevos módulos de Formación Profesional vinculados al campo de las artes y la cultura.

Arquitectónicamente, se imagina un edificio de lógica fabril y funcional, emplazado en el espacio existente entre la EASD Fernando Estévez, el CEAD Mercedes Pinto, la Escuela de Actores de Canarias y La Escuela Abierta. Esta pieza se integrará en la ladera para tener una presencia discreta y permitirá recorridos a lo largo de terrazas abiertas y pasajes cubiertos mediante pérgolas de sombra. Su construcción buscará la economía y se resolverá empleando principalmente materiales de junta seca que incorporen soluciones verdes y de eficiencia energética pasiva que eviten un aspecto excesivamente técnico e impersonal.

En el interior de este edificio, los espacios de producción serán amplios y diáfanos. Como podrá suponerse, necesitarán de una importante inversión en equipamiento técnico específico, de ahí también la elección de una construcción de tipo económico que no rehúse a tener una calidad arquitectónica alta.

Figura 4.23. Isometría de El Taller

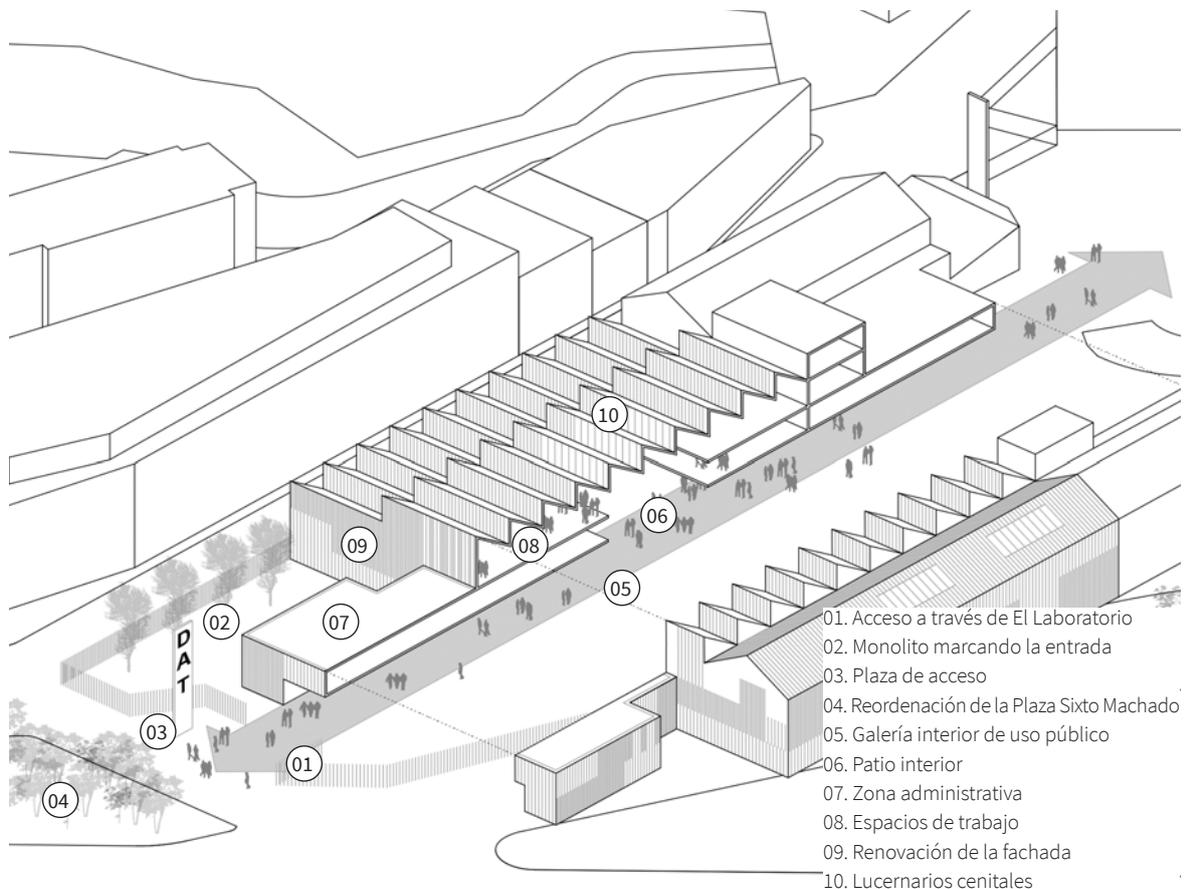


### E06-El Laboratorio

El Laboratorio parte de la actividad desarrollada actualmente por el ITC para insertarla en el marco del DAT y darle mayor musculatura. Se localizará pues en el edificio que actualmente ocupa el Instituto Tecnológico de Canarias.

Como indicamos en la descripción de la ordenación de conjunto, a través de El Laboratorio, se crea un nuevo acceso al área cabecera, que se aprovecha para otorgar relevancia al edificio. El espacio frente a él, actualmente vallado y ocupado como aparcamiento, se libera para generar el arranque de una calle cubierta que relaciona El Laboratorio con La Secretaría y conduce a la explanada central. Al igual que El Taller, este edificio necesitará de un equipamiento técnico especializado que supondrá una parte importante de los costes de adecuación. El interior deberá readaptarse a los nuevos usos, intervención que se aprovechará para introducir sistemas de eficiencia energética.

Figura 4.24. Isometría de El Laboratorio



### E07-Los espacios abiertos

Por las razones antes mencionadas de manera insistente en lo referente a la importancia del papel que asumirá el área cabecera como espacio público, este área garantizará la generación de situaciones múltiples organizadas en secuencias adecuadas, será soporte de la actividad cultural generada por el DAT y provocará interacciones con y entre las personas usuarias.

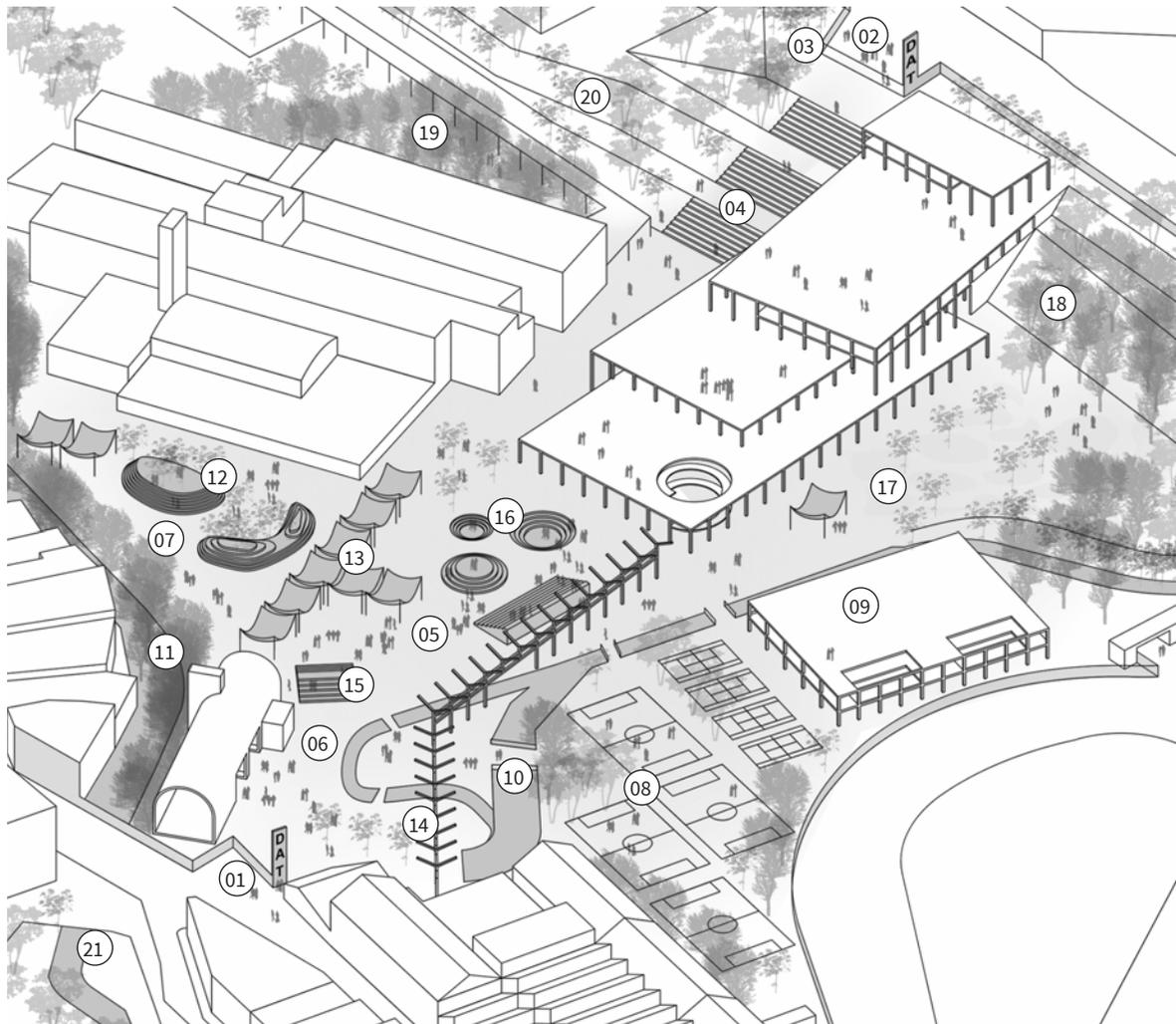
En este contexto, adquiere un papel primordial la ya citada gran explanada, generadora de centralidad, a partir de la cual se organizarán los espacios construidos y hacia la que mira La Escuela Abierta. Esa explanada interior hace de corazón del distrito y deberá ser capaz de acoger eventos de distinto formato y acciones artísticas de todo tipo: bailes, comidas populares, mercadillos, actuaciones de teatro, una instalación, un concierto multitudinario...

La amplitud del espacio cabecera y su particular morfología se prestan a ser aprovechadas generando lugares diferenciados de escala mediana y usos particulares. Es importante generar argumentos

para que la gente acuda al DAT y traiga vida al lugar. Un *playground* diseñado y construido desde El Taller, un circuito de *parkour* o un aula-jardín serían algunas de las posibilidades para complementar los usos del área cabecera y ofrecer servicios atractivos a unos barrios vecinos necesitados de ellos.

Asumiendo metodologías de *placemaking* (PG26), se evitará cerrar de antemano el diseño de los espacios libres. Como estrategia alternativa se propone estrenarlos con un tratamiento básico, someterlos al uso de la ciudadanía y solidificar luego las situaciones resultantes, de manera que sean las actividades las que produzcan los lugares y no a la inversa.

Figura 4.25. Isometría de los espacios abiertos



- |  |   |
|--|---|
| 01. Acceso desde el Camino del Hierro              | 12. Colinas experimentales              |
| 02. Acceso desde la calle Pedro Suárez Hernández   | 13. Elementos de sombra                 |
| 03. Cierre perimetral                              | 14. Pérgola                             |
| 04. Escalinata de acceso                           | 15. Gradas                              |
| 05. Explanada central                              | 16. Anfiteatro                          |
| 06. Plaza intermedia                               | 17. Jardín botánico                     |
| 07. Intervenciones creativas en el espacio público | 18. Bosque de las Sabinas               |
| 08. Zonas deportivas                               | 19. Jardín taller                       |
| 09. Aparcamiento                                   | 20. Bancadas de activación de la ladera |
| 10. Integración del Barranco del Hierro            | 21. Parque del Barranco del Hierro      |
| 11. Bosque de rivera                               |   |

## EL PROYECTO DAT COMO ESPACIO DE ACTIVIDAD

Sintetizando todo lo expuesto, el área cabecera del DAT se piensa como un lugar marcadamente diverso, estimulante, reconocible y atractivo. Se evitará traducir este afán en una intervención arquitectónica rutilante e icónica, poniéndose en primer plano la necesidad de generar un espacio habitable, cualificado y de escala humana.

La intervención en el área cabecera se concibe de hecho en clave de *estrategia* antes que de *proyecto*. El interés no se depositará tanto en la forma y el aspecto de los espacios producidos como en asuntos como la adecuada accesibilidad, las posibilidades de uso, la legibilidad del lugar o la creación de un imaginario conectado a su entorno urbano.

En último término, se imagina un espacio que adquiere sentido pleno gracias a las personas que lo practican y lo hacen suyo; un paisaje generado por la actividad y no por las construcciones; un lugar dinámico que cambia según las horas del día, las estaciones, los años o la llegada de nuevas generaciones de usuarios y usuarias; un espacio cultural inquieto, construido permanentemente y de manera colectiva a partir de los distintos modos de entender el mundo y de los anhelos más profundos; y, por último, un lugar depósito y generador de cultura viva.

## GESTIÓN Y GOBERNANZA

Observando las múltiples experiencias de distritos culturales que existen en todo el mundo, sus modelos de gobernanza y gestión podrían ordenarse en función de dos tipos básicos (Francesconi & Dossena, 2016; Lazzeretti, 2003; Redaelli, 2019; Santagata, 2004). En un extremo estarían los que se organizan *desde abajo hacia arriba* (*bottom-up*), que normalmente son fruto de movimientos de base impulsados por colectivos de la comunidad local, grupos de empresas o agrupaciones de creadores y creadoras. Y el otro caso serían los modelos que se gestionan de forma *descendente* (*top-down*), habitualmente promovidos desde la administración pública, ya sea a nivel central, regional o local. Esta división se emplea en gran parte de la literatura analítica y no es simplemente un marco teórico abstracto, sino que refleja las circunstancias del escenario en el que los distritos culturales se forman. De manera genérica, podemos afirmar que el punto de origen de la formación de un distrito cultural o artístico es el factor que determina su marco de gobernanza, más que la misión y la visión perseguidas o el modelo de organización propuesto.

En cualquier caso, las recomendaciones apuntan a la necesidad de encontrar cierto punto medio: garantizando, por un lado, un grado de apertura suficiente para promover la implicación de las personas usuarias y permitir que el proyecto se desarrolle de manera orgánica y creativa según sus deseos y necesidades; y en paralelo, contando con estructuras de control que supervisen los desequilibrios y permitan orientar los procesos dotándoles de músculo y escala.

Sobre esta base y apoyándose en las conclusiones del análisis de la realidad local, para el caso del Proyecto DAT, proponemos un modelo de gobernanza que parte de un esquema vertical (con un protagonismo fuerte de la figura de la Intendencia), pero que entiende, desde el primer momento, la horizontalización progresiva como uno de los indicadores de su consolidación (donde adquiere importancia la Mesa de Coordinación).

De este modo, el Proyecto DAT debe ser entendido como un ecosistema complejo y dinámico que busca generar una estructura colaborativa y en red entre múltiples agentes que componga, en último término, un contexto que agilice los intercambios de ideas, incentive la creatividad y catalice la innovación.

Pensar en el Proyecto DAT como un ecosistema complejo y dinámico significa también reconocer que este estará condicionado por las dinámicas políticas, sociales y económicas *externas*, que se reflejarán en la interacción con las partes interesadas sobre el terreno (creadoras y creadores, artistas, instituciones culturales, entidades educativas, emprendedoras y emprendedores, empresas, socios internacionales...). Estas fuerzas influyen en la determinación de la frontera de «lo que se puede hacer» y en el conjunto de objetivos e intereses que puede abarcar. La complejidad implica que el DAT se conciba como algo más que un conjunto de espacios culturales y programas de actividades dirigidos y dictados desde arriba y ofrecidos a un público pasivo y mudo.

Por otra parte, si bien es deseable que el Proyecto DAT se convierta en un elemento de acción transformativa a partir de la lógica que se plantea en este proyecto de espacio cultural de nuevo tipo, también debe contar con un diseño institucional que le permita sentirse independiente de los poderes políticos y económicos existentes. Así mismo, debe estar provisto de mecanismos que prevengan que sus acciones se vean capturadas por grupos de interés organizados e instalados en el propio modelo de gobernanza.

Basándonos en estas preocupaciones, como encuadre inicial, presentamos las premisas que deberían sostener el modelo de gestión y gobernanza del DAT:

### Liderazgo:

- Fomentar el buen liderazgo: esto implica aclarar cuál será el enfoque de liderazgo del Proyecto DAT, quiénes deben participar en ese liderazgo y asignar responsabilidades de manera clara y transparente.
- Pensar en la necesidad de liderazgo a través de redes y estructuras horizontales. Crear condiciones fértiles para la innovación mediante fórmulas colaborativas y participativas.
- Identificar en una figura las funciones de *catalizador*, *integrador* o *facilitador* para mantener el proceso de liderazgo en marcha.
- Desarrollar instituciones de control por encima de la dirección del proyecto, mediante un órgano asesor de carácter más técnico y espacios de participación abiertos que incorporen la voz de la ciudadanía.
- Institucionalizar un sistema multiagente de planificación, coordinación y gestión que incorpore a la toma de decisiones el punto de vista de los distintos actores implicados en la dinámica del Proyecto DAT.
- Involucrar a organizaciones diversas en términos de dimensión, escala, sector e inversores, buscando un sistema estable y equilibrado de poderes.
- Asegurar que el Proyecto DAT tenga participantes genuinamente relevantes con intereses en el funcionamiento del distrito.
- Moderar los incentivos competitivos de grupos de interés y controlar los comportamientos oportunistas.

### Estrategia

- Asegurar una planificación proactiva y receptiva.
- Desarrollar una visión común del Proyecto DAT y definir metas inequívocas compartidas por todos y todas sus participantes. Diseñar las fases del despliegue de las actividades del DAT de manera realista y ordenada. Determinar con flexibilidad, pero con concreción los objetivos en cada una de las fases del despliegue.
- Prepararse, planear y adaptarse al cambio sin asumir que el *status quo* definido en cada momento tenga que persistir en el tiempo.
- Usar la investigación, la evaluación y el análisis para informar y dotar de inteligencia a la planificación estratégica y la toma de decisiones.

### Principios operativos

- Hacer el mejor uso posible de los recursos disponibles para así proveer de programas y servicios del mayor nivel de calidad posible.
- Familiarizarse con las capacidades y las experiencias de los agentes implicados en la dinámica del DAT, cooptando para la acción colectiva activos de valor.
- Emplear recursos humanos con el suficiente nivel de conocimiento y experiencia, que apoyen y se impliquen de manera profesional y emocional en la dinámica del DAT.
- Llevar a cabo un uso inteligente de los espacios formales e informales existentes para activar creativamente el DAT, al mismo tiempo que se asegura la fidelización y la implicación de artistas y de creadoras y creadores.
- Buscar fuentes de financiación diversificadas, tanto públicas como privadas.
- Generar masa crítica, tanto a nivel cuantitativo como cualitativo, en lo concerniente a los y las participantes y los servicios que se ofrezcan en el Proyecto.

### Estrategias de cooperación y diálogo

- Desarrollar alianzas apropiadas e intensificar la diseminación, la comunicación y la promoción del Proyecto DAT.
- Establecer vínculos interdepartamentales con las personas encargadas de formular políticas públicas vinculadas al ámbito de acción del DAT (planificación urbanística, desarrollo comunitario, políticas culturales, políticas de innovación y de desarrollo económico).
- Involucrar a las organizaciones civiles como mediadoras en redes horizontales de apoyo.
- Proporcionar incentivos con la finalidad de aumentar la motivación para participar en el Proyecto DAT.
- Difundir información acerca de los resultados intermedios a fin de fortalecer la motivación para colaborar con el Proyecto DAT.
- Estimar, anticipar y comunicar los beneficios esperados del distrito de manera integral y específica de acuerdo a tres temas: impactos socioeconómicos, equidad y eficiencia.

### Organigrama

#### GRUPO 1. ÓRGANOS DE DIRECCIÓN, RESPONSABILIDAD EJECUTIVA Y PARTICIPACIÓN

##### G1.a Patronato

Órgano de control que asume y garantiza la continuidad de la misión, el mandato y los propósitos con los que se plantea el Proyecto DAT. Su función sociopolítica es garantizar los vínculos entre el Proyecto DAT y la comunidad en su conjunto. El Patronato ejercerá una representación de los agentes que o bien poseen algún tipo de titularidad sobre la actividad del Proyecto DAT (instituciones titulares, artistas y personas creadoras, investigadoras y formadoras), o bien disfrutaban de sus actividades (sectores profesionales, agentes colaboradores frecuentes, vecindario de los barrios vecinos, ciudadanía en general).

Este órgano estará formado por entre 20 y 30 personas, cuya composición se ordena del siguiente modo: un tercio de representantes de los órganos políticos con responsabilidades en el desarrollo del Proyecto DAT (Cabildo de Tenerife, gobiernos municipales implicados y otros niveles de gobierno); un tercio de representantes de las instituciones implicadas en el funcionamiento del Proyecto DAT (espacios culturales, centros educativos, de formación, universidades); y un tercio de representantes del ecosistema cultural y creativo insular (personas creadoras e investigadoras, artistas, activistas).

El Patronato aprobará, a propuesta de la Intendencia, la planificación estratégica que fije las metas del Proyecto DAT y supervisará los planes de gestión anuales. Se reunirá al menos una vez al semestre y podrá estar organizado en comisiones de trabajo que realicen un seguimiento más detallado de cada uno de los asuntos encomendados.

##### G1.b Consejo Social de Participación

Órgano de participación abierto, animado por el Patronato del DAT, cuyas funciones son abrir la gestión del proyecto a la ciudadanía en general y a distintos colectivos y organismos que, aunque no estén implicados directamente en el desarrollo del DAT, puedan aportar nuevos enfoques, nodos de conexión y nuevas miradas.

Su composición será variable y abierta a cualquier persona que, individual o colectivamente, quiera tomar partido en la gobernanza del Proyecto DAT. El Consejo Social de Participación se activará en una etapa intermedia del proceso de despliegue del Proyecto DAT y se convocará a partir de ese momento, al menos, de manera semestral. Podrán organizarse reuniones temáticas específicas y complementar la invitación abierta con formatos de *focus group*. Las recomendaciones y las propuestas del Consejo Social de Participación se harán llegar a la Intendencia a través del Patronato.

##### G1.c Intendencia

Proporciona el liderazgo para iniciar, dirigir y gestionar todas las iniciativas y los proyectos del DAT. Esto incluye la responsabilidad general de crear la dirección estratégica, la ejecución de proyectos,

las operaciones, la gestión financiera, el desarrollo de políticas y programas, y las relaciones entre el gobierno del DAT y las partes interesadas. La Intendencia —en estrecho diálogo con el Cabildo de Tenerife, al que el Proyecto DAT asigna el liderazgo institucional del proyecto por las razones expuestas en la presentación de este estudio de caso— se encargará de la supervisión del cumplimiento del plan de inversiones, así como del seguimiento de los plazos y de la planificación continuada.

La Intendencia estará encabezada por una persona Directora Ejecutiva, nombrada como cargo de libre designación por parte del Gobierno insular. Esta persona estará habilitada para nombrar a cuatro Asesores o Asesoras de carácter técnico, especializados en la planificación estratégica, la gestión cultural, el diseño de proyectos y la gestión jurídico-administrativa. La tarea de estas figuras será prestar apoyo en la gestión de las actividades administrativas cotidianas, la interacción interna y la coordinación de todas las funciones.

#### G1.d Mesa de Coordinación

Órgano encargado de la horizontalización del DAT y que se ocupa de la coordinación de las actividades del DAT y de la vigilancia del cuadro de mando operativo.

La Mesa de Coordinación se desplegará progresivamente. En un primer momento, estará constituida exclusivamente por la dirección de la Intendencia, a quien se irán sumando de forma faseada distintas personas responsables de las funciones activadas durante el desarrollo del Proyecto DAT. En un momento final, la Mesa estará formada por entre 15 y 20 personas y se reunirá quincenalmente para supervisar, planificar y coordinar la actividad del Proyecto DAT. En colaboración con el Patronato, este organismo será también el encargado de supervisar la horizontalización del modelo de gobernanza, para lo que planificará y temporalizará la incorporación de nuevos agentes.

### GRUPO 2. ÓRGANOS DE DESARROLLO OPERATIVO, DIRECCIÓN DE ESPACIOS Y PROYECTOS

En las diferentes unidades que conforman este apartado, encontraremos por un lado tres tipos de actores organizados en tres niveles:

1. *Equipos directivos de los espacios del DAT*: Personas con experiencia en la gestión de espacios culturales y en el diseño de proyectos culturales, reclutadas por concurso público ligado a un contrato programa plurianual.
2. *Responsables de procesos de los espacios del DAT*: Personas contratadas por el Proyecto DAT a tiempo parcial (con dedicación limitada) para coordinar distintas áreas de trabajo propio. El objetivo de esto es que tanto sus proyectos vitales como los profesionales sigan teniendo contacto con la realidad fuera del proyecto y que estas conexiones enriquezcan al mismo. Se trata en definitiva de evitar el ensimismamiento, y de promover la autonomía y la independencia.
3. *Personas y equipos contratados para la prestación de servicios y el desarrollo de proyectos específicos*: En estos casos, se harán contratos de tiempos y funciones más acotadas, licitados de acuerdo a la ley de Contratos del Sector Público. Los procedimientos de contratación buscarán promover la participación de los y las creadoras de Tenerife en la dinámica del Proyecto DAT. Aunque los servicios prestados tengan una duración más acotada, las personas implicadas se consideran parte integral del modelo de gobernanza del Proyecto DAT y participarán en la Mesa de Coordinación.

#### G2.a Equipo de La Escuela Abierta

La Escuela Abierta se piensa como un recurso a disposición de toda la comunidad del Proyecto DAT. Las ideas que a él se dirijan se vehicularán desde dos focos principales: El Aulario, desde el que se recibirán contenidos propios del DAT; y La Secretaría, encargada de recibir propuestas externas.

La Escuela Abierta contará con una persona contratada a tiempo completo y encargada de la Coordinación de Actividades. En interlocución constante con El Aulario y La Secretaría, el papel de esta persona será planificar tiempos y recursos a movilizar, además de supervisar y controlar todas las tareas vinculadas. En la realización de sus funciones, contará con el apoyo de la Asistencia de Producción, compuesta por dos personas contratadas a tiempo parcial y encargadas de prestar

atención a los montajes y que supervisarán la preparación y la producción efectiva de todas las actividades que tengan lugar en La Escuela Abierta. Asimismo será su tarea controlar todas las instalaciones con las que cuenta el espacio.

### G2.b Equipo de El Aulario

El Aulario es el principal espacio de producción para los programas propios del DAT en materia de desarrollo individual y colectiva desde las artes y la cultura. Además, se ofrece como espacio de trabajo para el desarrollo de proyectos más acotados, que se canalizan desde La Secretaría mediante convocatorias y llamadas a proyecto.

Su equipo estará encabezado por una persona contratada a tiempo completo y encargada de la Dirección de Creatividad y Formación. Esta persona, que deberá contar con experiencia y habilidades para la gestión de espacios educativos y culturales, tendrá la responsabilidad de coordinar el diseño, la gestión y la ejecución de los programas singulares del DAT, tanto de aquellos alojados en El Aulario (PG01, PG05 y PG06) como de los que se desarrollan en El Taller (PG03 y PG04) y en El Laboratorio (PG02). Sus funciones serán el diseño y la coordinación general de programas y proyectos; el asesoramiento en la dirección de proyectos; la supervisión de las infraestructuras, los equipos humanos y los recursos económicos; la realización de acuerdos y contratos con personas, entidades y empresas de su entorno; la supervisión de los objetivos y los resultados de los programas llevados a cabo; y la interlocución continuada con la Intendencia.

El cargo anterior estará acompañado de los Responsables de Animación Cultural y Artística, dos personas contratadas a tiempo parcial, encargadas de organizar, dinamizar y evaluar los programas singulares del DAT y otros proyectos que pueda acoger, particularmente aquellos realizados en El Aulario. Sus funciones serán el acompañamiento en los programas propios y en los proyectos puntuales; la evaluación de los resultados de sus programas; la dinamización de públicos y el fomento de la participación; y la elaboración de propuestas pedagógicas para la difusión de contenidos culturales.

Por último, el equipo de El Aulario contará con una persona contratada a tiempo parcial en calidad de persona Mediadora Cultural, con un perfil profesional versátil y flexible. Sus funciones se enmarcarán en la gestión activa de públicos y participantes; la captación de recursos; la capacidad de generar sinergias entre lo público y lo privado; y especialmente, la generación de estrategias culturales y/o educativas de participación ciudadana e inclusión social.

### G2.c Equipo de El Taller y El Laboratorio

Los equipos de El Taller y El Laboratorio se piensan como un cuerpo común dividido en dos ramas en estrecho contacto. Ambos equipos compartirán asuntos y métodos de (la producción vinculada a las artes), pero en un caso, la atención se depositará en los trabajos auxiliares y en la profesionalización, y en el otro, se dirigirá hacia la investigación y la innovación.

El Taller y El Laboratorio estarán coordinados individualmente por dos personas contratadas a tiempo completo y encargadas de la Gestión y Planificación de Proyectos. Sus funciones serán la recepción de proyectos externos y la definición de los propios del DAT; la planificación de calendarios, tiempos y recursos para movilizar; y la supervisión y el control general de los proyectos.

En un segundo nivel se encontrará la Coordinación y Desarrollo de Proyectos, desempeñada por dos personas contratadas a tiempo parcial cuyas funciones serán la planificación y la dirección de los proyectos desarrollados en todos sus aspectos (objetivos, actividades, métodos, recursos, plazos, resultados y posibles mejoras de cara a futuro).

La actividad de ambos espacios (y en particular la de El Laboratorio) estará respaldada por una Unidad de I+D+i, integrada por una persona contratada a tiempo parcial, cuya función será animar la generación de actividades de investigación, desarrollo e innovación, con el objetivo de aumentar la creación de nuevos conocimientos; impulsar ideas que permitan obtener nuevas actividades, procesos y servicios o mejorar los ya existentes, y transferir estas ideas a las fases de producción y diseminación. En el caso de El Laboratorio, esta persona se ocupará también de gestionar el acceso al vivero de proyectos y de ofrecer acompañamiento a las iniciativas alojadas en él.

### G2.d Equipo de La Secretaría

Concebido como un espacio de intermediación entre el DAT y su contexto, las funciones de La Secretaría se ordenan en dos direcciones: «mirando hacia afuera», puesto que el espacio sirve de punto de información, atención y asesoramiento para el ecosistema creativo local y para el conjunto de la ciudadanía; y «mirando hacia adentro», porque La Secretaría se encarga de supervisar y de participar activamente en la vida del área cabecera del DAT.

El espacio estará dirigido por una persona contratada a tiempo completo, encargada de la Coordinación de los Espacios Intermediadores. En colaboración con la Intendencia, se encargará de definir los objetivos de comunicación y relaciones públicas, coordinar a los integrantes de cada uno de los espacios de intermediación (La Casa y El Observatorio, además de La Secretaría) y establecer estrategias conjuntas con el Departamento de Relaciones Externas para construir alianzas y dar pie a colaboraciones.

En segundo lugar, se contará con la Gestión de Alianzas y Colaboradores, desde la que una persona contratada a tiempo parcial se ocupará de conectar de manera activa y continuada con el ecosistema cultural y creativo local, en particular, con toda la red de espacios culturales de titularidad pública y con la comunidad profesional de los sectores culturales y creativos (SCC). Esta unidad tratará de canalizar las necesidades de los equipamientos culturales de titularidad pública hacia El Taller y El Laboratorio, y buscará incrementar la presencia de las y los creadores tinerfeños en la actividad del DAT.

En tercer lugar, encontramos la Gestión de Relaciones del Área Cabecera, realizada por una persona contratada a tiempo parcial y encargada de desarrollar un trabajo de mediación inteligente con el objetivo de integrar en la dinámica general del Proyecto DAT las aspiraciones y las demandas de toda la comunidad de usuarios y usuarias del área cabecera. Esta persona se encargará además de gestionar las relaciones de convivencia en el área cabecera y de arbitrar en situaciones de conflicto.

En cuarto lugar, se sitúa la Dinamización del Área Cabecera, a cargo de una persona contratada a tiempo parcial en calidad de *placemaker*, quien desde un enfoque multifacético de la planificación, el diseño y la gestión de los espacios públicos, se ocupará de otorgar valor al espacio común mediante la capitalización de los activos físicos disponibles; del desarrollo de estrategias creativas de adecuación y uso, y del fomento de la implicación directa en esas estrategias de la comunidad participante en el Proyecto DAT. En último término, su función será convertir el área cabecera en un espacio vivo y vibrante desde el punto de vista de la actividad cultural y creativa, por medio del desarrollo de modelos equilibrados de apropiación del espacio.

Finalmente, La Secretaría contará con una unidad de trabajo diferenciada, la Oficina del DAT, cuyas funciones principales serán prestar atención y asesoramiento tanto a los miembros de ecosistema cultural y creativo local como a cualquier otra persona interesada. Con el objetivo general de promover la participación ciudadana en el marco del Proyecto DAT, la Oficina se ocupará de suministrar y ofrecer la información requerida; apoyar, orientar, recibir y tramitar propuestas; trasladar peticiones, sugerencias y quejas a los responsables oportunos; y en general, resolver las solicitudes formuladas por cualquier persona, ya estén vinculadas directamente o no al Proyecto DAT. En concreto, la Oficina del DAT estará compuesta por tres personas contratadas a tiempo parcial y encargadas, respectivamente, de la atención a la ciudadanía y la gestión de la ventanilla única para creadores y creadoras, del diseño de proyectos europeos y otras propuestas de colaboración internacional, y de la gestión del secretariado propio de la Oficina del DAT.

### G2.e Equipo de El Atelier

El Atelier es un espacio de residencia y creación cultural que se activará en una etapa final del proceso de despliegue del Proyecto DAT. Su equipo se piensa como una extensión del equipo de El Aulario. Contará de esta forma con una persona contratada a tiempo completo y encargada de la Dirección de Creatividad y Formación, otra empleada a tiempo parcial para ocuparse de la Mediación Cultural y una tercera también a tiempo parcial encargada de la Gestión de la Convivencia. En cualquier caso, el modelo de gestión de El Atelier deberá pensarse preservando y fomentando un alto grado de implicación de los creadores y creadoras residentes.

### G2.f Equipo de La Fábrica

La Fábrica es un gran espacio de producción artística activado en una etapa final del proceso de despliegue del Proyecto DAT. Su equipo se piensa como una extensión del equipo de El Taller y El Laboratorio. Además de los perfiles anteriormente enumerados, contará con una Unidad de Desarrollo Empresarial y Promoción Económica formada por dos personas contratadas a tiempo completo y dos a tiempo parcial.

### G2.g Equipo de La Casa y El Observatorio

Como espacios satélite, La Casa y El Observatorio se sitúan bajo la dirección de la Coordinación de Espacios Intermediadores. Como personal propio, contarán con una persona contratada a tiempo completo para la Dirección del Espacio Intermediador y un apoyo a tiempo parcial en calidad de persona Gestora Cultural. Sus funciones serán ofrecer información y asesoramiento a todas las personas interesadas (en particular a los y las miembros del ecosistema cultural local) y desarrollar a través de proyectos e intervenciones las áreas de trabajo propias (la innovación social y el observatorio urbano, respectivamente). En el caso de El Observatorio, se ocuparán también de gestionar el acceso al espacio de trabajo compartido y de ofrecer acompañamiento a las iniciativas alojadas en él.

## GRUPO 3. UNIDAD DE INTELIGENCIA Y AUDITORÍA

Para el seguimiento, el balance y la mejora continua de la dinámica del DAT, se propone la creación de un organismo externo que intervenga con la autonomía y la independencia adecuadas. Este organismo estará compuesto por tres personas contratadas a tiempo parcial: una encargada de la Dirección de la Unidad de Inteligencia y Auditoría, una del Área de Seguimiento y Evaluación y otra del Área de Mejora e Innovación.

Se apunta a la posibilidad de establecer un acuerdo con la ULL para configurar esta unidad específica que estaría dividida en dos áreas:

### G3.a Área de Seguimiento y Evaluación

Su principal tarea será el diseño del Plan de Indicadores de Recursos, Gestión, Productos y Servicios, que tendrá por objetivo medir los impactos y monitorizar el funcionamiento del Proyecto DAT. Además, el Área de Seguimiento emitirá un Informe de evaluación anual que servirá de base a la Intendencia en la elaboración de los Planes de Gestión del Proyecto DAT. Cada tres años se presentarán un Análisis de Impactos desde la Satisfacción de los Usuarios y las Usuarias del DAT y un Análisis de la Notoriedad del DAT a nivel insular, canario, estatal e internacional.

La Unidad trabajará con información propia, generada a partir de la encuesta de evaluación sobre las formas de uso y percepción orientadas a las personas usuarias del DAT; encuestas orientadas al conjunto de la ciudadanía para capturar los grados de notoriedad e impacto de las acciones del Proyecto DAT; recolección de datos financieros, de gestión y de uso permanentemente actualizados; y generación de bases de datos *open access* que permitan a cualquier agente externo o interno desarrollar aplicaciones, estudios e investigación.

### G3.b Área de Mejora e Innovación

Su misión será detectar oportunidades de investigación e innovación vinculables a los programas y proyectos que se desarrollen en el marco del Proyecto DAT, así como promover entre todos los agentes implicados la sistematización de los procedimientos de investigación e innovación, en pro de su transferencia y su escalabilidad para lograr el mayor efecto transformador posible.

Sus funciones específicas serán dirigir y coordinar las actividades relacionadas con el análisis, el desarrollo y la evaluación de nuevos servicios y proyectos, así como la mejora y actualización de los existentes; colaborar con el resto de espacios del Proyecto DAT para analizar las necesidades relacionadas con la innovación y darle respuestas adecuadas; y detectar, coordinar y controlar el desarrollo de proyectos en colaboración con agentes y centros externos, supervisando los modelos de transferencia plazos, costes y calidad.

Adicionalmente, el Área de Mejora e Innovación desarrollará tareas de *benchmarking*, identificando y analizando experiencias afines al Proyecto DAT y sondeando redes internacionales a las que vincularse para el intercambio de conocimiento (las recomendaciones de colaboraciones y alianzas serán transmitidas a la Intendencia para que esta las derive al Departamento de Relaciones Externas de La Secretaría).

#### GRUPO 4. DEPARTAMENTOS DE GESTIÓN DEL DAT

Los departamentos de Gestión del DAT estarán estructurados en cinco unidades funcionales estables, dependientes del Cabildo de Tenerife y formadas por personal laboral o funcionario:

##### G4.a Departamento de Administración y Finanzas

Esta unidad estará compuesta al final del despliegue de un jefe o jefa de área, 2-3 técnicos y técnicas y 4-5 empleados y empleadas en calidad de personal administrativo auxiliar.

##### G4.b Departamento de Legal y Recursos Humanos

Este departamento contará al final del despliegue con una jefa o jefe de área, con 4-5 técnicas y técnicos en gestión de recursos humanos y aspectos jurídicos; y con 4-5 empleados y empleadas en calidad de personal para tareas auxiliares y de gestión jurídico-administrativa.

##### G4.c Departamento de Espacio Público, Infraestructuras y Equipamientos

Al final del despliegue el Proyecto, esta área se compondrá de una o un jefe de área, 4-5 arquitectas y arquitectos, e ingenieras e ingenieros o similares, además de 6-7 empleados y empleadas en calidad de personal especializado en mantenimiento y control de las instalaciones.

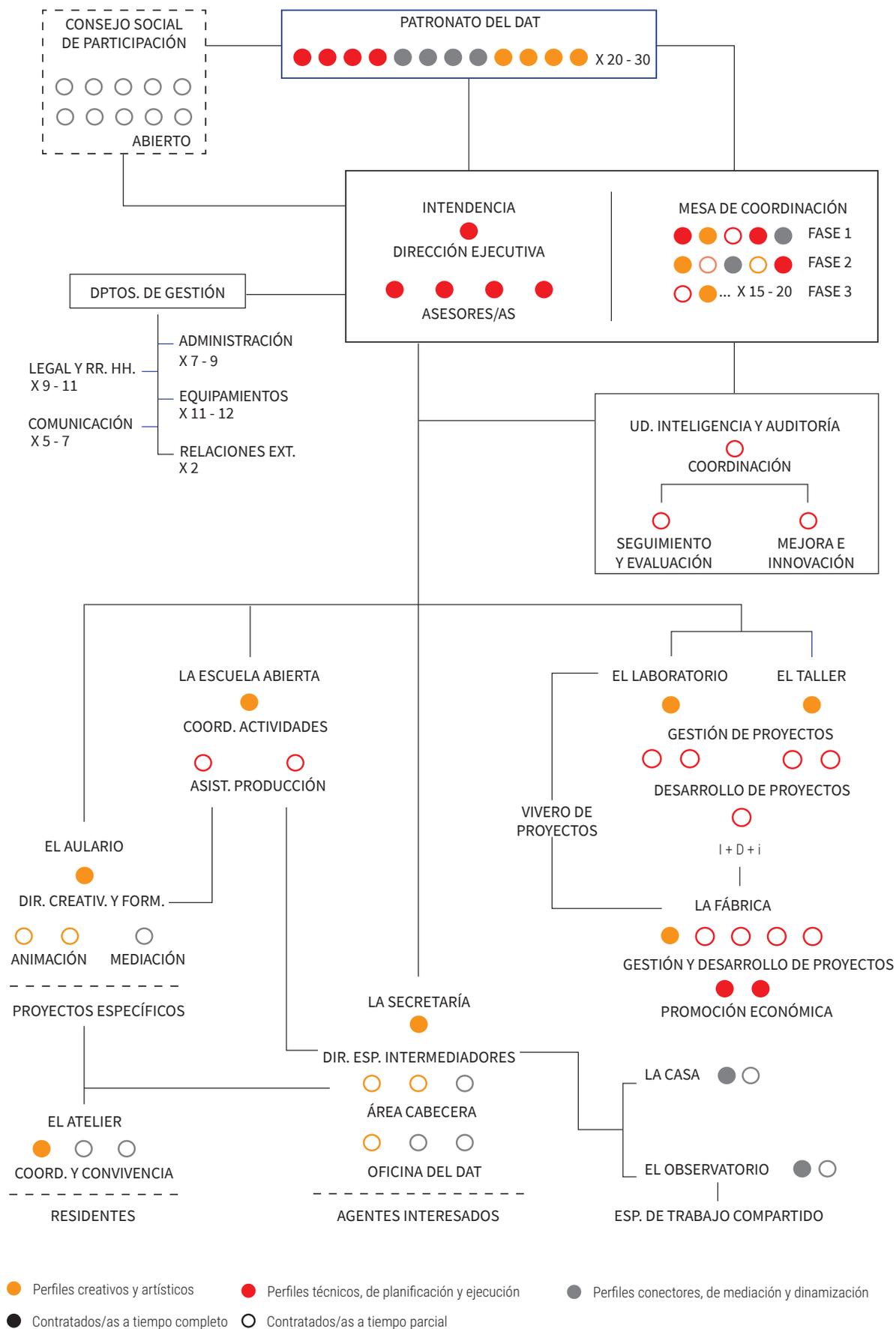
##### G4.d Departamento de Comunicación y Marketing

Esta unidad incluirá al final del despliegue, un jefe o jefa de área, 2-3 técnicos y técnicas en periodismo y comunicación; y 2-3 empleados y empleadas en calidad de personal de programación y gestión de las redes sociales.

##### G4.e Departamento de Relaciones Externas

Este departamento se compone de un jefe o jefa de área y por un asistente o asistenta con experiencia en la promoción de relaciones entre redes, organizaciones e instituciones insulares, canarias, estatales e internacionales.

Figura 4.26. Organigrama



## Propuesta de alianzas internacionales

El desarrollo del Proyecto DAT requiere, desde el principio, establecer un entramado de colaboraciones y relaciones con instituciones que operen a nivel europeo y permitan conectar con las tendencias globales y participar de las redes de influencia, decisión y participación en el desarrollo de las políticas europeas relacionadas con la educación, la cultura y la innovación.

De manera preliminar, a continuación se apuntan una serie de redes y organizaciones en las que cabría explorar la posibilidad de participar:

### ERRIN: EUROPEAN REGIONS RESEARCH AND INNOVATION NETWORK

Fundada en 2001 como una red informal, ERRIN es en la actualidad una plataforma bien asentada con sede en Bruselas que engloba a más de 130 organizaciones regionales de 24 países europeos. Los miembros son principalmente autoridades regionales, universidades, organizaciones de investigación, cámaras de comercio y *clusters*. ERRIN trabaja con la investigación y la innovación de una manera muy integral, promoviendo los enfoques de cooperación de triple y cuádruple hélice y la importancia de los ecosistemas de innovación regional. La plataforma facilita la colaboración regional y el intercambio de conocimientos en beneficio de todos sus miembros y organizaciones asociadas, con vistas a construir una Europa competitiva que apoye un crecimiento inteligente, sostenible e integrador en todas las regiones.

### ENoLL: EUROPEAN NETWORK OF LIVING LABS

La Red Europea de Living Labs (ENoLL) es la federación internacional de *living labs* de referencia en Europa y en todo el mundo. Desde la red, la idea de *living lab* se entiende como un entorno de innovación abierta con capacidad para generar y atraer capital humano y financiero. ENoLL cuenta hoy con más de 130 miembros activos de *living labs* en todo el mundo y está presente en los cinco continentes además de Europa. La red proporciona servicios de cocreación, pruebas y experimentación dirigidos a la innovación en múltiples ámbitos.

### ENCC: EUROPEAN NETWORK OF CULTURAL CENTERS

ENCC representa a más de 3.000 centros culturales en 22 países. La ENCC promueve el empoderamiento activo de las personas para que tengan voz en la sociedad a través de las artes y la cultura y para permitir y facilitar que los ciudadanos se expresen creativamente en los espacios culturales, con respeto por la igualdad cultural, la diversidad intercultural y la sostenibilidad. Seleccionada en varias ocasiones por la Comisión Europea como una de las redes que representan a las artes y al sector cultural en Europa para el periodo 2017-2021, la ENCC organiza una gran variedad de eventos que contribuyen al desarrollo profesional de sus miembros, a la estructuración del sector, al desarrollo de la cooperación y a la innovación a nivel europeo.

### ENCATC: EUROPEAN NETWORK ON CULTURAL MANAGEMENT AND POLICY

ENCATC representa, defiende y promueve la gestión cultural y la educación en políticas culturales, profesionaliza el sector cultural para hacerlo sostenible y se ofrece como una plataforma para el debate y el intercambio de ideas a nivel europeo e internacional. La red representa a todas las disciplinas de las artes y la cultura, es una ONG que tiene la condición de socio oficial de la Unesco y de observador en el Comité Directivo para la Cultura del Consejo de Europa. Su objetivo general es posibilitar el intercambio de conocimientos, metodologías y experiencias, además de promover la investigación comparativa y la evaluación periódica de las necesidades de formación del sector en el amplio campo de la gestión cultural.

### IETM: INTERNATIONAL NETWORK FOR CONTEMPORARY PERFORMING ARTS

La Red Internacional de Artes Escénicas Contemporáneas engloba a más de 450 participantes entre los que se incluyen festivales, compañías, productores, teatros, centros de investigación y recursos, universidades y organismos institucionales. Su ámbito de trabajo se centra en el ámbito de las artes en vivo (teatro, danza, circo, formas artísticas interdisciplinarias y nuevos medios) y su objetivo

es promover formas de trabajo y de reflexión comprometidas con la inclusión. IETM promueve la apertura de las prácticas artísticas sin límites ni barreras relacionadas con el origen de las personas, la edad, el género, la orientación sexual, la etnia, las habilidades físicas, las condiciones sociales, la situación laboral, la trayectoria profesional o la ubicación geográfica.

#### **TEH: TRANS EUROPE HALLES**

Trans Europe Halles es una red europea de centros culturales iniciada en 1983 por ciudadanos y artistas. La red reúne a 109 centros culturales multidisciplinares y numerosas organizaciones culturales de toda Europa. Su misión es fortalecer el desarrollo sostenible de los centros culturales no gubernamentales y fomentar nuevas iniciativas conectándolos, apoyándolos y promoviéndolos. Además, facilita la cooperación internacional, ofrece oportunidades para aprender y compartir, y promueve la práctica, el impacto y el valor de las artes y la cultura.

#### **Amateo: EUROPEAN NETWORK FOR ACTIVE PARTICIPATION IN CULTURAL ACTIVITIES**

Amateo es la Red Europea para la Participación Activa en Actividades Culturales, creada con la intención de promover la participación de las personas en el voluntariado cultural y la práctica artística *amateur*. En la actualidad, la red está constituida por más de 30 asociaciones nacionales y regionales de los Estados miembros de la UE.

### **Proceso de despliegue**

En este apartado, dibujamos el ritmo y la secuencia de acciones para el desarrollo completo del Proyecto DAT en sus primeros seis años de actividad. Dicho arco de tiempo abarca desde el arranque del proyecto hasta su consolidación.

Hemos insistido repetidamente en que las propuestas contenidas en la definición del Proyecto DAT no son instrucciones férreas ni tampoco por ello orientaciones aleatorias y sin carácter vinculante. Como en el resto de los casos, tras la especificidad con la que se detalla el proceso de despliegue es posible leer relaciones de interdependencia entre asuntos de trabajo, requisitos previos a la apertura de diferentes frentes y la serie de pasos para un desarrollo equilibrado del proyecto.

El despliegue del DAT se imagina como un proceso secuenciado, que progresivamente conecta líneas de trabajo que así se apuntalan, se reescalan y logran cubrir mayor radio de acción.

Con un carácter general, podemos afirmar que los tres ejes de actuación del DAT se ordenan entre sí del siguiente modo:

- Eje 1, que dibuja el espacio de acción cultural propio del Proyecto DAT.
- Eje 2, que asiste desde la producción al desarrollo del eje anterior y, con cierta independencia, contribuye al refuerzo del ecosistema creativo local.
- Eje 3, que termina de abrir y de distribuir la acción del Proyecto DAT.

En lo relativo a la gobernanza, a partir de un primer momento de claro liderazgo desde la intención del DAT, el modelo buscará abrirse, tenderá a la horizontalización, abrirá espacios de participación y fomentará la participación activa de los usuarios y usuarias del Proyecto DAT.

La acción cultural del DAT también partirá del trabajo propio para ampliarse y descentralizarse luego. Desde el primer momento, se establecerán alianzas estratégicas con diferentes socios locales (fundamentalmente con otros espacios culturales de relevancia) para facilitar el arranque de los programas singulares. Gracias al seguimiento y a la investigación, la experiencia propia permitirá abrir los campos de trabajo a un público cada vez más amplio y, paralelamente, incorporará a los agentes del ecosistema cultural insular y se hará permeable a sus propuestas.

En el apartado urbanístico y arquitectónico, se apunta hacia un desarrollo continuo y sostenido, ajustado a la activación de nuevas funcionalidades y a la generación de masa crítica. También hemos tenido en consideración el poder simbólico que la puesta en marcha de nuevos espacios introduce en el proceso de despliegue del Proyecto.

Y en cuanto a la visibilidad pública, desde el primer momento, se trabaja por visibilizar y dinamizar el área cabecera, por explicar el proyecto y generar reflexión a su alrededor, y por conectarlo al plano internacional y a las redes de intercambio de experiencia. Ese trabajo también gana intensidad a lo largo del tiempo.

Antes de pasar al cronograma detallado, presentamos de manera esquemática su desarrollo:

#### **Año 1: Presentación del proyecto, preparativos y arranque**

*Objetivos:* se configura el equipo director del Proyecto DAT, se establecen las primeras alianzas con los socios colaboradores y se inician una parte de los programas singulares. El Proyecto DAT se presenta al público. El área cabecera se prepara para su desarrollo.

#### **Año 2: Formación a través de la producción y primeros pasos para generar masa crítica**

*Objetivos:* fase marcada por la ampliación de la oferta formativa en el área cabecera y por la llegada de nuevos jóvenes. Con ellos y ellas se comienzan a ensayar acciones para generar sentimiento de apropiación y comunidad. En paralelo, se continúan impulsando los programas propios y se refuerza la red de alianzas. Se inauguran dos espacios propios (La Escuela Abierta y El Taller) y el área cabecera del DAT empieza a ser reconocida claramente como epicentro del proyecto.

#### **Año 3: Consolidación del campo de acción propio: conciencia y expresividad cultural**

*Objetivos:* se establece una conexión clara con el ámbito educativo, que viene a sumarse al vínculo con el de la formación. El grueso de los programas propios se empieza a considerar armados. La Unidad de Inteligencia y Auditoría también se considera consolidada y la presencia en el ámbito internacional empieza a ser clara. Empiezan a ensayarse métodos para la participación en la gobernanza del Proyecto DAT.

#### **Año 4: Apertura y difusión: conexión con el contexto local (e internacional)**

*Objetivos:* a partir de la experiencia previa y del reconocimiento de base, la atención este año se dirige a alcanzar a nuevos públicos y a incorporar nuevos contextos de trabajo. Para ello, se trabaja más activamente por sumar a las creadoras y creadores locales a los procesos del Proyecto DAT, que también gana permeabilidad hacia las propuestas que llegan desde el exterior. En este sentido, la movilidad artística refuerza las relaciones de intercambio más allá de la escala local.

#### **Año 5: Amplificación y apoyos complementarios**

*Objetivos:* después de que toda la red de espacios gestionados directamente por el Proyecto DAT están en marcha, se incrementa la presencia de los espacios satélite. Estos refuerzan las áreas de trabajo a las que se vinculan, abren apartados propios de trabajo y conectan el Proyecto DAT a la escala insular.

#### **Año 6: Solidez del Proyecto DAT y competitividad empresarial (años 2024-2030)**

*Objetivos:* una vez armado todo el Proyecto DAT, adquirido un importante músculo en materia de producción artística y reforzado el ecosistema creativo local, la atención se dirige a impulsar el desarrollo de las industrias ligadas a la cultura, acompañándolas en su apertura al ámbito empresarial e incrementando su competitividad. Llegados a este punto, se debería evaluar en profundidad el camino andado por el Proyecto DAT y reorientar sus intenciones y objetivos de cara a una nueva fase de trabajo.

**Tabla 4.8. Cronograma del DAT**

**Año I (2019) Presentación del proyecto, preparativos y arranque**

	Gestión y gobernanza	Proyectos culturales	Proyectos urbanos	Proyección pública y reconocimiento
1.º Trimestre 2019	<ul style="list-style-type: none"> <li>● Constitución del Patronato del DAT.</li> </ul>		<ul style="list-style-type: none"> <li>○ Construcción del Taller de Formación y Creación Escénica.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>○ Presentación del Plan Director del DAT.</li> <li>○ Seminario internacional Cultura y Ciudad.</li> </ul>
2.º Trimestre 2019	<ul style="list-style-type: none"> <li>● Designación del Director/a Ejecutivo/a de la Intendencia del DAT.</li> <li>● Acuerdo con la ULL para la creación de la Unidad de Inteligencia y Auditoría.</li> </ul>		<ul style="list-style-type: none"> <li>○ Desmantelamiento de infraestructuras y barreras innecesarias.</li> <li>○ Elaboración del proyecto de cualificación de los espacios abiertos del área cabecera del DAT.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>○ Traslado del Taller de Formación y Creación Escénica a sede definitiva y ampliación de actividad.</li> </ul>
3.º Trimestre 2019	<ul style="list-style-type: none"> <li>● Configuración del equipo intendente (Asesores).</li> <li>● Configuración de los Dptos. de Gestión. Contratación del equipo de La Secretaría.</li> <li>● Alianzas: Auditorio de Tenerife (PG01 y PG02), Escuela de Actores de Canarias (PG1), Conservatorio Superior de Música y Facultad de Ciencias de la Salud de la ULL (PG2).</li> </ul>		<ul style="list-style-type: none"> <li>○ Aprobación del Plan Especial del DAT.</li> <li>○ Elaboración del proyecto arquitectónico de La Escuela Abierta.</li> <li>○ Elaboración del proyecto arquitectónico de El Taller.</li> <li>○ Adquisición del edificio del antiguo concesionario.</li> </ul>	

Tabla 4.8. Cronograma del DAT (continuación)

	Gestión y gobernanza	Proyectos culturales	Proyectos urbanos	Proyección pública y reconocimiento
Año I (2019) Presentación del proyecto, preparativos y arranque				
4.º Trimestre 2019	<ul style="list-style-type: none"> <li>● Puesta en marcha de la Unidad de Inteligencia y Auditoría (PG10).</li> <li>● Apertura de La Secretaría. Oficina de atención (Funciones reducidas y emplazamiento preliminar en sede del ITC).</li> <li>● <i>Benchmarking</i>. Identificación de experiencias afines y contactos iniciales con redes internacionales.</li> <li>● Elaboración y aprobación del Plan de Gestión del DAT 2020-2021.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>● Inicio de trabajo de la compañía infantil de artes escénicas (PG01).</li> <li>● Investigación y desarrollo de metodologías de arteterapia (PG02).</li> <li>● Primera convocatoria de proyectos de innovación social (PG25).</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>○ Primera fase del proyecto de cualificación de los espacios abiertos del área cabecera del DAT.</li> <li>○ Adquisición de suelo para la construcción de la Residencia de Estudiantes en un solar próximo al área cabecera.</li> <li>○ Elaboración del proyecto de rehabilitación del antiguo concesionario (El Aulario).</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>● Jornada de apertura del área cabecera: Presentación Plan de Gestión del DAT 2020-2021; presentación de las iniciativas seleccionadas en la convocatoria de proyectos de innovación social; dinamización por medio de actividades culturales y de ocio (PG23).</li> </ul>
Año II (2020) Formación a través de la producción y primeros pasos para generar masa crítica				
1.º Trimestre 2020	<ul style="list-style-type: none"> <li>● Alianzas: EASD Fernando Estévez (PG03 y PG04), Federación Tinerfeña de Murgas (PG03), TEA (PG06, PG07 y PG08) e INtech Tenerife (PG16-PG19).</li> <li>● Conexiones con el ámbito de la atención social.</li> <li>● Contratación de los equipos de El Taller y El Laboratorio.</li> </ul>		<ul style="list-style-type: none"> <li>○ Inicio de la construcción de La Escuela Abierta.</li> <li>○ Inicio de la construcción de El Taller.</li> <li>○ Segunda fase del proyecto de cualificación de los espacios abiertos del área cabecera del DAT.</li> </ul>	

**Tabla 4.8. Cronograma del DAT (continuación)**

**Año II (2020) Formación a través de la producción y primeros pasos para generar masa crítica**

	Gestión y gobernanza	Proyectos culturales	Proyectos urbanos	Proyección pública y reconocimiento
2.º Trimestre 2020	● Contacto con los CIPP de la isla de Tenerife.	● Configuración del grupo de costura contra la discriminación (PG03).		○ Conversión de la sede del ITC en El Laboratorio y ampliación de la actividad (PG16-PG19).
3.º Trimestre 2020	● La Secretaría. Dinamización del área cabecera y gestión de la convivencia (Primera ampliación de funciones).  ● Llegada de jóvenes al área cabecera y fomento de la implicación activa.		○ Inicio de la adecuación de El Aulario.  ○ Elaboración del proyecto de la Residencia de Estudiantes.	○ Inauguración de El Taller (PG13-PG15).  ○ Ampliación de la oferta formativa en el área cabecera.
4.º Trimestre 2020	● Primeras adhesiones a redes internacionales de experiencias afines.  ● Elaboración y aprobación del Plan de Gestión del DAT 2021-2022.  ● Configuración del equipo de El Aulario.	● Inicio de los talleres de diseño colaborativo para la capacitación laboral (PG04).  ● Segunda convocatoria de proyectos de innovación social (PG25).		○ Inauguración de La Escuela Abierta y primeras actividades (PG01, PG02 y PG03).  ○ Programación regular en el área cabecera de actividades vinculadas al ocio (PG23).

**Año III (2021) Consolidación del campo de acción propio: conciencia y expresividad cultural**

1.º Trimestre 2021	● Alianzas: Proyectos adjudicatarios de las subvenciones a la mediación cultural del Cabildo.  ● Conexiones con el ecosistema educativo (La Secretaría + TEA + Ud. Inteligencia)		○ Inicio de la construcción de la Residencia de Estudiantes.	○ Presentación de las primeras producciones del grupo de costura en el Carnaval (PG03).
--------------------	--	--	--	---

Tabla 4.8. Cronograma del DAT (continuación)

## Año III (2021) Consolidación del campo de acción propio: conciencia y expresividad cultural

	Gestión y gobernanza	Proyectos culturales	Proyectos urbanos	Proyección pública y reconocimiento
2.º Trimestre 2021	<ul style="list-style-type: none"> <li>● La Secretaría. Ventanilla única y asesoramiento al ecosistema creativo local (segunda ampliación de funciones) (PG20-PG22).</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>● Primera convocatoria de residencias local-visitante (PG06).</li> <li>● Configuración del grupo de estudiantes para la escuela de artes plásticas para jóvenes en situación de exclusión (PG05).</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>● Adecuación participativa de La Sala Compartida.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>● Inauguración de El Aulario.</li> <li>● Traslado de La Secretaría a ubicación definitiva.</li> <li>● Estrategias de comunicación basadas en la presencia constante en las redes sociales.</li> </ul>
3.º Trimestre 2021	<ul style="list-style-type: none"> <li>● Constitución de la Mesa de Gestión (5 miembros).</li> <li>● Elaboración y aprobación de los marcos para el acceso al uso de espacios y recursos del DAT (PG29).</li> <li>● Primera campaña de presupuestos participativos (PG28).</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>● Primer curso de los programas Arte en la educación (PG07) y Educación en el Arte (PG08).</li> <li>● Primer curso del programa de acceso juvenil al ámbito profesional de la cultura (PG12).</li> </ul>		<ul style="list-style-type: none"> <li>● Inauguración de la Residencia de Estudiantes.</li> <li>● Agenda propia y regular de actividades de dinamización del área cabecera a través del ocio y la cultura (PG23).</li> </ul>
4.º Trimestre 2021	<ul style="list-style-type: none"> <li>● Primer análisis de impactos desde la satisfacción de los usuarios (PG30). Proyectos 2019-2022.</li> <li>● Primer análisis de la notoriedad digital del DAT (nivel insular, canario, estatal, e internacional).</li> <li>● Elaboración y aprobación del Plan de Gestión del DAT 2022-2023.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>● Tercera convocatoria de proyectos de innovación social (PG25).</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>● Adquisición de espacio para el desarrollo de El Atelier.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>● Tres años del DAT. Balance global y presentación conjunta de los seis programas singulares (PG01-PG06) del DAT en La Escuela Abierta.</li> </ul>

**Tabla 4.8. Cronograma del DAT (continuación)**

**Año IV (2022) Apertura y difusión: conexión con el contexto local (e internacional)**

	Gestión y gobernanza	Proyectos culturales	Proyectos urbanos	Proyección pública y reconocimiento
1.º Trimestre 2022	● Ampliación de la Mesa de Gestión (10 miembros).	● De par en par (PG09). Proyectos abiertos a partir de la experiencia de los programas singulares.	○ Elaboración del proyecto de El Atelier.	
2.º Trimestre 2022		● Segunda convocatoria de residencias local-visitante (PG06).		
3.º Trimestre 2022	● Funcionamiento completo de la Mesa de Gestión (20 miembros). ● Aprobación del Reglamento de Gobernanza del DAT. ● Segunda campaña de presupuestos participativos (PG28).	● Segundo curso de los programas Arte en la educación (PG07) y Educación en el Arte (PG08). ● Segundo curso del programa de acceso juvenil al ámbito profesional de la cultura (PG12).	○ Inicio de la adecuación de El Atelier. ○ Adquisición del espacio para el desarrollo de La Fábrica ○ Tercera fase del proyecto de cualificación de los espacios abiertos del área cabecera del DAT.	● I Bienal <i>Placemaking</i> Tenerife (PG26).
4.º Trimestre 2022	● Proceso de evaluación y validación por parte de expertos internacionales. ● Elaboración y aprobación del Plan de Gestión del DAT 2023-2024.	● Cuarta convocatoria de proyectos de innovación social (PG25). ● Curso de posgrado en Educación desde la cultura y las artes (procesos administrativos-legales).	○ Elaboración del proyecto de La Casa (Intermediador 1). ○ Elaboración del proyecto de El Observatorio (Intermediador 2).	● Participación estable en redes internacionales.

Tabla 4.8. Cronograma del DAT (continuación)

## Año V (2023) Amplificación y apoyos complementarios

	Gestión y gobernanza	Proyectos culturales	Proyectos urbanos	Proyección pública y reconocimiento
1.º Trimestre 2023			● Elaboración del proyecto de La Fábrica.	
2.º Trimestre 2023	● Revisión participativa del Reglamento de Gobernanza del DAT.	● Tercera convocatoria de residencias local-visitante (PG06).	● Inicio de la adecuación de La Casa (Intermediador 1). ● Inicio de la adecuación de El Observatorio (Intermediador 2).	● Inauguración de El Atelier.
3.º Trimestre 2023	● La Secretaría. Oficina de proyectos europeos. ● Tercera campaña de presupuestos participativos (PG28).	● Tercer curso de los programas Arte en la educación (PG07) y Educación en el Arte (PG08). ● Tercer curso del programa de acceso juvenil al ámbito profesional de la cultura (PG12). ● Primera edición del curso de posgrado en Educación desde la cultura y las artes (PG11).	● Inicio de la adecuación de La Fábrica.	● Inauguración de La Casa (Intermediador 1). ● Inauguración de El Observatorio (Intermediador 2). ● Presentación del estudio sobre la realidad del ecosistema cultural local y los impactos del DAT.
4.º Trimestre 2023	● Consolidación de la programación y del conjunto de actividades. ● Elaboración y aprobación del Plan de Gestión del DAT 2024-2025.	● Quinta convocatoria de proyectos de innovación social (PG25). ● Puesta en marcha del observatorio urbano-territorial (PG27).		● Descentralización y presencia cotidiana del DAT (PG24). ● Presentación del proyecto de La Fábrica.

**Tabla 4.8. Cronograma del DAT (continuación)**

Año VI (2024) Solidez del DAT y competitividad empresarial		Gestión y gobernanza	Proyectos culturales	Proyectos urbanos	Proyección pública y reconocimiento
1.º Trimestre 2024	● Elaboración del II Plan Director del DAT 2025-2031.				○ Activación de Danza FAST.
2.º Trimestre 2024			● Cuarta convocatoria de residencias local-visitante (PG06).		○ Activación de El Circo.
3.º Trimestre 2024	● Cuarta campaña de presupuestos participativos (PG28).		● Cuarto curso de los programas Arte en la educación (PG07) y Educación en el Arte (PG08). ● Cuarto curso del programa de acceso juvenil al ámbito profesional de la cultura (PG12). ● Segunda edición del curso de posgrado en Educación desde la cultura y las artes.		○ II Bial <i>Placemaking</i> Tenerife (PG26).
4.º Trimestre 2024	● Segundo análisis de impactos desde la satisfacción de los usuarios (PG30). Proyectos 2019-2022. ● Segundo análisis de la notoriedad digital del DAT (nivel insular, canario, estatal e internacional).		● Sexta convocatoria de proyectos de innovación social (PG25).		○ Inicio de la actividad de La Fábrica. ○ Encuentro internacional Eficiencia y eficacia de los distritos culturales. ○ Presentación y aprobación del II Plan Director del DAT 2025-2031.

#### 4.3.8.6. CONCLUSIONES

En general, podemos caracterizar al conjunto del sistema cultural del área metropolitana Santa Cruz de Tenerife-San Cristóbal de La Laguna como un ecosistema ciertamente débil, afectado por los embates de la crisis y que muestra numerosos espacios por recorrer especialmente en el marco de la conexión de la dinámica cultural con la dinámica educativa, con el sistema local de innovación y con las dinámicas del resto de los sectores de actividad productiva (singularmente, con la turística). En este marco, los equipamientos culturales más convencionales han ido languideciendo a lo largo del tiempo de la crisis y no han generado efectos tractoros.

Por otra parte, podemos hablar de un ecosistema relativamente elástico, desde la perspectiva de la demanda, y que, por tanto, apunta a la posibilidad de su activación. En términos de la oferta y la dinámica del mercado de trabajo, los datos apuntan a que a partir de 2013 (punto de inflexión de la crisis financiera e inmobiliaria de 2008), se muestra una recuperación notoria y una posición que en términos comparativos resultan sólidas. Desde el punto de vista estrictamente coyuntural, el golpe de la pandemia del COVID-19 lo hace en un momento de buenas expectativas y trunca una tendencia de cierto empuje. Para no desaprovechar esa inercia positiva, sería el momento de intervenir desde el sector público para mitigar los efectos del confinamiento tratando de consolidar los procesos de crecimiento, densificar el ecosistema cultural y reforzar la cooperación entre los agentes que han sobrevivido a los embates de la crisis.

Por último, hay que destacar que la apuesta desde las políticas públicas en la isla de Tenerife también resulta más decidida y convencida sobre la potencialidad de las estrategias de desarrollo basadas en la cultura y la creatividad que en otros entornos urbanos.

En este contexto, el Proyecto DAT se propone como un ejercicio proyectivo que confirma que es posible un diseño coherente de un espacio cultural de nuevo tipo a partir de la hipótesis de que los espacios cambian las políticas. O, dicho de otro modo, una posible estrategia de reformulación de la política cultural urbana convencional consistiría en intervenir desde los espacios culturales que le dan soporte.

Esto obliga a adoptar una perspectiva más comprensiva que la tradicional en el diseño de los espacios culturales que ha de abarcar la explicitación del marco normativo que razona su finalidad y objetivos; la identificación de los ejes que fijan y orientan el proyecto; la descripción de las acciones que lo materializan; la definición de los modelos de gestión y gobernanza que implican formas de apropiación de los espacios; y las fórmulas urbanísticas y arquitectónicas que ordenan sus funcionalidades.

Es por ello, que la lógica de la construcción del Proyecto DAT comienza con el establecimiento de un marco teórico preciso que organiza los impactos de política cultural en torno a tres categorías: a) el valor intrínseco de la cultura y de los derechos culturales de ciudadanía; b) el valor económico de la cultura y el papel de la creatividad y la innovación en los procesos de desarrollo urbano; y c) el valor de la cultura como generador de valor social y cohesión comunitaria. A partir de la categorización de estos objetivos generales, hemos tratado los tres ejes de actuación del proyecto DAT que, además de orientar el proyecto, estructuran los objetivos secundarios. Después, hemos definido de manera detallada los diferentes programas que dan respuesta a los objetivos y que han de entenderse en clave estructurante de los ejes de actuación. El carácter minucioso, casi exhaustivo, en la descripción de los programas y sus acciones se justifica porque son estos los que, en la práctica, asumen el mayor peso de vehicular el desarrollo coordinado y conjunto del Proyecto DAT. Llegados a esta fase del desarrollo de la propuesta, es cuando pasamos a definir las ideas que han de servir de guía para el trabajo de concreción de los diferentes proyectos urbanísticos, arquitectónicos y de dotación técnica del conjunto de espacios que integran el Proyecto DAT. Porque en el modelo de planificación cultural que defendemos, es el uso el que define el espacio cultural, es la política la que determina el equipamiento. Esto no disminuye, al contrario, la relevancia de los espacios culturales en una política cultural de nueva planta. En el caso del Proyecto DAT, es justamente su red de espacios culturales la que permite el despliegue integral del conjunto de sus funcionalidades como contexto posibilitador de procesos culturales y creativos.

Es precisamente en la capacidad de los espacios culturales de desarrollar de manera eficaz, eficiente y equitativa sus diferentes funcionalidades (de provisión, semióticas y de *interface*) donde

reside su potencialidad transformadora. El Proyecto DAT supera al modelo convencional de espacio cultural —por lo general centrado en cubrir de manera limitada la función proveedora de recursos— activando, en diverso grado, el conjunto de los atributos operacionales de los distintos espacios que lo integran (tanto los construidos como los abiertos).

Los programas del Proyecto DAT ponen en valor y maximizan su función de proveedor de recursos, y añaden a la aportación tradicional de capital físico y financiero, una decisiva transferencia de capital relacional, formativo y simbólico. Esto se constata claramente en los programas ideados para «trabajar en favor de la conciencia y la expresividad cultural como capacidades básicas para el desarrollo integral y la satisfacción intelectual, afectiva, moral y espiritual de las personas» o para «mejorar las capacidades expresivas y comunicativas de los individuos» (programas vinculados a los objetivos del Eje 1, Desarrollo personal y bienestar ciudadano: derecho a la cultura, conciencia y expresividad cultural).

La activación del Proyecto DAT como proveedor de funciones semióticas se observa en los efectos colaterales previstos en la reconstrucción de la imagen urbana y el *storytelling* del área metropolitana y, por extensión, del conjunto de la isla de Tenerife de muchos de los programas vinculados al Eje 2 (Desarrollo económico: densificación del ecosistema cultural local e incremento de su capacidad de innovación). Este es el caso de los programas diseñados para «analizar el potencial innovador que los sectores creativos tienen sobre sí mismos y sobre los sectores no-creativos», para «señalar la posibilidad de un cambio de modelo productivo basado en la cultura, la creatividad y la innovación» o, más explícitamente, para «articular un nuevo relato urbano, mejorar la marca del territorio y dar profundidad a su proyección exterior».

En cuanto al cometido del Proyecto DAT como equipamiento proveedor de funciones operacionales —funcionalidad esencial desde la perspectiva de la planificación cultural—, lo aseguran, en primer lugar, los criterios formulados en el subapartado «Premisas para una estrategia urbana» (véase pág. 270) que refuerzan su papel de *interface* entre las distintas fases de los procesos culturales y creativos que el DAT proyecta acoger y activar. Características como la usabilidad, la porosidad e imbricación o la comunicación y notoriedad, todos ellos elementos que condicionan la operatividad de los espacios culturales como plataformas de conexión, se atienden, en el caso del Proyecto DAT, contemplando la dimensión simbólica de la rehabilitación de los edificios existentes en el área de cabecera (poniendo en valor su valor más allá de su carácter histórico o monumental); la consideración de la escala humana en la planificación urbanística (generando situaciones diferenciadas y organizadas según secuencias funcionales, practicables y legibles); estableciendo el principio de la «relación entre el dentro y el fuera» (que concibe los espacios abiertos del área de cabecera del DAT como una extensión de los espacios construidos); primando estrategias de diseño flexibles e inconclusas (optando por metodologías de codiseño y *placemaking* recogidos en programas como el PG26); y dotando al área cabecera de una identidad propia y con una presencia clara a nivel metropolitano (para lo que se renuncia a la arquitectura espectacular y optando por el tratamiento de los bordes, los puntos de acceso, la señalética interior o el empleo de recursos formales que unifiquen sin uniformizar). Además de por los criterios urbanísticos expuestos, la función *interface* del Proyecto DAT queda reforzada y complementada por las indicaciones y propuestas concretas para la configuración interior, los atributos de diseño y la materialización constructiva de las distintas piezas arquitectónicas del espacio cabecera.

Sintetizando lo expuesto hasta ahora, el Proyecto DAT es un espacio cultural concebido como una estrategia cultural orientada a la transformación urbana, con la intención de satisfacer la materialización efectiva de los derechos culturales de la ciudadanía, situando el foco principal de su acción en el desarrollo de las capacidades culturales de la población (la estrategia educativa-formativa dirigida preferentemente a la juventud tinerfeña —una variable clave del Proyecto DAT— es entendida como una vía de acceso al resto de la ciudadanía), y con la capacidad de operativizar el conjunto de sus funcionalidades de manera eficaz y eficiente al incrementar su capacidad de transformación del contexto en el que se ubica y sobre los individuos en términos de sensibilidad estética, conciencia expresiva y artística o de propensión a la creación y a la innovación.

Por lo presentado hasta aquí, consideramos que no resulta descabellado considerar la factibilidad de la estrategia del Proyecto DAT como herramienta plausible para la reformulación de la política

cultural insular y de transformación radical de la realidad del ecosistema cultural de Tenerife y sus impactos sobre el modelo de desarrollo.

Finalmente, si bien el Proyecto DAT es, antes que nada, un ejercicio proyectivo que pretende testar la solidez teórica de esta investigación, también consigue pasar la prueba de la práctica política. En su sesión del 27 de diciembre de 2018, la Comisión de Gobierno del Cabildo de Tenerife, con participación de todos los partidos políticos con representación en la corporación insular (Coalición Canaria, PSOE, PP, Podemos y Ciudadanos), aprobó por unanimidad «el contenido del Plan Director del Distrito de las Artes». Como es obvio, la unanimidad es susceptible de interpretaciones: puede provenir de un consenso básico sobre los objetivos de política cultural desarrollados por el DAT o por cierto grado de inmadurez en la aproximación conceptual.



## 5. Conclusiones

Podemos considerar, al final de este recorrido, que nuestra propuesta de investigación ha consistido básicamente en un análisis teórico, que trata de proyectar una mirada crítica sobre los modelos convencionales de las políticas culturales, y que es soportado por un estudio empírico de caso. El estudio de caso, compuesto por los análisis de los espacios culturales de las áreas metropolitanas de las dos capitales de la comunidad autónoma de Canarias, de las que el investigador tiene un conocimiento profundo por su dilatada trayectoria vital y profesional, ha sido abordado de forma detallada y exhaustiva y con una metodología rigurosa. En definitiva, el investigador ha tratado de no dejarse atrapar por el sesgo de verificación, entendido este, como una tendencia a confirmar las nociones preconcebidas.

En este sentido, la investigación se ha centrado en dos cuestiones principales:

1. En primer lugar, pretende testar la coherencia interna de un marco teórico para la definición y legitimación de un nuevo modelo de política cultural capaz de superar —en términos de eficacia, eficiencia y equidad— las principales limitaciones y déficits de un paradigma, el de la democratización cultural, que argumentamos como agotado (tanto desde la perspectiva intrateórica —inconsistente— como desde la extrateórica —inoperante e incapaz de hacer avanzar los propios objetivos prácticos propuestos—).
2. En segundo lugar, la investigación pretende examinar las posibilidades de diseñar un modelo de espacio cultural que contribuya a conformar una política cultural urbana de nueva planta que supere los principales déficits —en términos de eficacia, eficiencia y equidad— del paradigma de la democratización cultural.

En este marco, el análisis de los espacios del área metropolitana de Las Palmas de Gran Canaria tiene la funcionalidad epistemológica de corroborar los límites de las políticas culturales convencionales; mientras que el segundo análisis, referido al modelo del Proyecto Distrito de las Artes de Tenerife, ejerce la función proyectiva de idear, sobre un marco concreto y real, las posibilidades de definir una nueva manera de usar los espacios con la voluntad de vehicular esa nueva política cultural superadora de las limitaciones detectadas. Es decir, la metodología del análisis de caso nos permite, por una parte, falsar la teoría convencional y, por otra, testar la plausibilidad de una nueva aproximación a la política cultural.

Queremos dejar patente que esta perspectiva no pretende plantear un cambio de paradigma en sentido de revolución del campo científico, sino simplemente aportar modestas evidencias de que en un espacio y tiempo concreto es posible proponer y planear alternativas que superan algunas de las limitaciones señaladas en el marco analítico.

Este modesto propósito, aunque no por ello menos apasionante, nos ha hecho transitar por un recorrido en el que nos han aparecido un conjunto de hitos conceptuales que ya hemos desarrollado en los capítulos anteriores, pero que tratamos de sintetizar, a modo de resumen ejecutivo, en los siguientes párrafos.

## 5.1. PRINCIPALES CONCLUSIONES

### 5.1.1. LA NECESIDAD DE UN ENFOQUE INTERDISCIPLINAR

En el capítulo 2 argumentamos que, a pesar de la creciente centralidad de las políticas culturales urbanas, los *policymakers* cuentan con un corpus teórico y una praxis de investigación relativamente escasos si lo miramos comparativamente con respecto a otras dimensiones de las políticas públicas o de la acción social. Estamos por tanto, ante el reto de completar, con una necesaria mirada interdisciplinar, aquellos aspectos de las relaciones entre un territorio y su dimensión simbólica que puedan mejorar la satisfacción de los derechos culturales y las relaciones interculturales entre comunidades, y también que puedan ampliar las crecientes externalidades positivas que la cultura aporta a los procesos de desarrollo. Estas externalidades positivas, que superan el impacto económico (del que cada vez contamos con mayores evidencias científicas), afectan a cuestiones tan diversas como el bienestar, la salud, la cohesión social, la eficacia de la educación, la inclusión, el estilo de vida o la formación de una ciudadanía crítica, empática y sensible a las expresiones artísticas.

Si el análisis de la política cultural se ha de mostrar como un campo esencialmente dinámico y crítico, es necesario resistir la tentación de presentarlo como integrado por una serie de tradiciones cerradas, autorreferenciales y atemporales. La interdisciplinariedad es la condición para superar la representación unidimensional de una realidad inequívocamente multidimensional.

Aunque la investigación sobre la política cultural es bastante reciente, desde sus inicios, tiene un enfoque multidisciplinar, agrupando a profesionales de diversa procedencia y actividad. En las últimas décadas la nómina de las ciencias sociales aplicadas a la cultura no deja de aumentar. Así, la Economía de la Cultura, la Sociología de la Cultura, la Ciencia Política, el Derecho de la Cultura, el Urbanismo y los *Cultural Studies* vienen a ampliar las aportaciones y los enfoques pioneros de la Historia del Arte y de la Antropología.

Esta multiplicación de especialidades plantea la necesidad de establecer puentes, claves y pasarelas más o menos armónicas, más o menos integradas, entre las distintas maneras de ver la realidad, para que la riqueza y profundidad de esa multidisciplinariedad no se vea mermada por la desconexión conceptual. Es por ello que este trabajo, desde una perspectiva epistemológica ciertamente diletante, se esfuerza en presentar una visión integrada que traduzca algunos abordajes entre disciplinas.

Así, dado que existen diferencias importantes tanto *entre* disciplinas académicas como en *el interior* de ellas, un programa de investigación multidisciplinar no puede adoptar sin más las aportaciones de un enfoque y aplicarlas a un objeto ontológico, epistemológico y metodológico diferente. Si bien el trabajo interdisciplinar puede ofrecer una alternativa al trabajo realizado exclusivamente dentro de las restricciones de un único enfoque analítico, es preciso asegurarse de que realmente existe compatibilidad entre las características estructurales que muestran las disciplinas implicadas.

Frente a estas restricciones, una posible aproximación fructífera para avanzar en la problemática de la articulación multidisciplinar consistiría en alentar investigaciones orientadas hacia la solución de problemas (*problem-driven*) antes que orientadas por cuestiones metodológicas (*method-driven*). En consecuencia, la cuestión del *pluralismo metodológico* habría que entenderlo más que como un proceso de fertilización cruzada como un proyecto de unificación forzada entre diferentes aproximaciones disciplinares.

#### La aportación de la Sociología

Las herramientas analíticas de la Sociología aportan una fuerte dimensión estructurante a la complejidad del campo de investigación de la política cultural (complejidad estructural creciente, consecuencia de la expansión y profundización de la esfera cultural especializada, que obliga a ampliar el marco de inclusión de objetivos de la política cultural, la redefinición de nociones políticas claves, la aproximación sistémica y el desarrollo de estrategias y *policies* más sofisticadas y diversificadas).

Por otro lado, la perspectiva sociológica pone de relieve las dificultades para identificar las relaciones causales entre comportamiento individual y el hecho social, entre agencia y determinación,

mostrando la necesidad de una mayor precisión epistemológica y profundización ontológica para una mejor comprensión de los problemas de agencia, acción y estructura social.

En este sentido, como hemos argumentado en el capítulo 2, la propuesta teórico-metodológica de Rodríguez Morató, formulada desde la perspectiva sociológica pero inscrita en un contexto interdisciplinar, suministra un prometedor marco de investigación de la política cultural articulado en torno a la clarificación del objeto, a la aproximación sociohistórica de su contexto institucional y la inserción del análisis de las políticas culturales en las relaciones sociales que las constituyen.

### **La aportación de la Economía de la Cultura**

La Economía como ciencia social, a partir de su supuesto epistemológico del individualismo metodológico, simplifica notablemente el análisis del hecho cultural y de la política cultural y, por tanto, evita alguna de las cuestiones más intrincadas que pone de relieve la Sociología o la Ciencia Política. Derivada de esa misma simplificación, aporta herramientas instrumentales para el análisis cuantitativo (a través de la maximización de la utilidad como principio rector del comportamiento de los individuos y el análisis implícito del cálculo coste-beneficio de las decisiones) que permiten el diseño y la evaluación de las políticas culturales con un grado de datos, pruebas y evidencias mayores.

La Economía de la Cultura, vista desde la perspectiva de la legitimación de la intervención del Estado en la provisión de bienes y servicios culturales, no aporta ningún razonamiento que de manera incontrovertible conduzca irremediamente a defender la intervención del Estado en el ámbito cultural. Desde el ámbito metodológico de la ciencia económica, ni las especificidades de la producción artística, ni las características de la demanda, ni los variados fallos de mercado descritos en el capítulo 2 resultan suficientemente contundentes para justificar de forma genérica la intervención del Estado. Esta afirmación es igualmente cierta en la mayoría de los sectores económicos susceptibles de ser analizados por medio del instrumental económico, a pesar de que muchos de ellos cuentan con una práctica continuada de apoyo público. La diferencia política reside en el hecho de que existe menor grado de consenso ideológico sobre otros sectores económicos que sobre el sector cultural. Este hecho viene dado porque, mientras existen teorías sociales coherentes —y diversas— que articulan las visiones sobre la intervención del Estado y que se aplican a los distintos sectores, cuando se habla sobre el sector cultural existe un grado de consenso que solamente puede ser explicado por su propia condición marginal y periférica en el ejercicio de la práctica política y por un grado considerable de inmadurez en la aproximación conceptual.

### **La aportación de la Ciencia Política**

La Ciencia Política nos posibilita una aproximación más depurada a los procesos de definición de las políticas culturales públicas como forma específica de gestión estratégica. Al cuestionar las concepciones más lineales y mecánicas en la determinación de las políticas públicas, nos informa de la necesidad de atender un conjunto de cuestiones relacionadas, entre otras, con la forma en que un problema social se define como tal, el modo en que los distintos grupos logran situar determinados asuntos en la agenda de un gobierno, y el peso político-administrativo de la decisión y la no-decisión.

Al incorporar la perspectiva politológica, la investigación sobre las políticas culturales se abre a la posibilidad de integrar en su análisis el conjunto de interacciones, alianzas y conflictos —entre los diferentes actores públicos, parapúblicos y privados— en marcos institucionales específicos para resolver los problemas culturales colectivos que requieren de una acción concertada en un proceso encadenado de toma de decisiones complejas.

La Ciencia Política, además, aporta a la investigación de la política cultural la posibilidad de analizar e identificar las intencionalidades de los programas culturales públicos, tanto las directas como las indirectas, las nominales y las efectivas, las explícitas y las implícitas, ampliando así el foco del análisis hacia todo aquello que prescribe o da forma a los comportamientos y atributos culturales de un determinado territorio.

Bajo el punto de vista gerencial, la Ciencia Política pone de relieve el alto grado de influencia de la política en todo proceso decisional de las administraciones públicas. El análisis politológico, al

trabajar en la relación entre valores, objetivos y resultados, nos aporta el soporte teórico para la instrumentación e implementación de estas decisiones por parte de los gestores públicos.

### **La importancia de la aportación del enfoque de los derechos culturales**

La aproximación desde la perspectiva de los derechos culturales nos permite replantear el objetivo final de las políticas culturales, identificando un dominio intrínseco, claramente delimitado y relativamente fácil de evaluar sobre si las políticas culturales, como toda acción intencionalmente transformadora de la realidad social, cumple o no con los objetivos perseguidos y, en consecuencia, analizar la racionalidad instrumental de los medios utilizados para su consecución.

En la medida en que los derechos culturales constituyen el argumento primero e intrínseco para la legitimación de las políticas culturales, la clarificación de su estatuto teórico y su esclarecimiento conceptual, que proporciona el *derecho de la cultura*, se revelan decisivos para avanzar en la delimitación de marcos inequívocos para el acuerdo y el desacuerdo en su interpretación.

De este modo, el enfoque del *derecho de la cultura* facilita al resto del conglomerado de las ciencias sociales que se ocupan del estudio de las políticas culturales una sede teórica idónea para el debate sobre los principios y valores superiores de la cultura y para articular las expectativas y aspiraciones de la sociedad, a través de sus instituciones democrático-representativas que concretan la realización de los derechos culturales desde una comprensión compleja y científicamente multifacética.

### **La relevancia del marco urbano para la implementación de la política cultural**

El examen de las relaciones entre ciudad y cultura, realizado en el capítulo 2 de este estudio, revela múltiples líneas de intersección entre las políticas culturales y urbanas, de tal modo que unas y otras deben pensarse de manera estrechamente vinculadas. Al poner el foco en esta confluencia, las interacciones entre cultura y ciudad logran resituarse a través de una doble mirada: pensando las ciudades desde lo cultural y diseñando nuevas maneras de intervención pública cultural desde lo urbano. En un escenario de agotamiento del modelo de política cultural dominante, una comprensión densa de la ciudad aporta elementos decisivos para la reformulación de las políticas culturales públicas en términos de eficacia, eficiencia y equidad.

El marco local, como se ha podido constatar en los capítulos anteriores, se afirma como el escenario más relevante para la implementación de la política cultural. Es el ámbito significativamente más próximo a las necesidades y demandas de la ciudadanía, por lo que, en términos de eficacia de los niveles de gobierno, resulta el espacio idóneo de toma de decisiones colectivas, tanto para garantizar derechos como para resolver conflictos y demandas culturales.

Por su parte, la planificación cultural urbana —un indicador relevante sobre la maduración de la percepción estratégica de las intervenciones públicas en cultura— aporta, a diferencia del enfoque sectorializado de las políticas culturales convencionales, una perspectiva de planificación integral y estratégica de los recursos culturales para el desarrollo urbano y comunitario. Al pasar a ocupar una posición de mayor centralidad en los procesos de activación del desarrollo urbano, los recursos culturales establecen relaciones bidireccionales con diferentes tipos de políticas públicas en un proceso dinámico y colectivo en el que la ciudad física y la ciudad simbólica se construyen mutuamente. La capacitación cultural de la población, la participación activa de la ciudadanía en la vida cultural de la ciudad y en la construcción colectiva de sentido, es el factor principal para explicar la función de la cultura en las estrategias de desarrollo urbano.

*El análisis crítico y sistemático de las políticas culturales es una tarea compleja y multifacética que requiere de un espectro amplio de prácticas intelectuales, ninguna de las cuales tiene el monopolio del campo de investigación de las políticas culturales. Las inevitables tensiones derivadas de la articulación entre sus partes constituyentes y la confrontación de ideas pueden ser una fuente de vitalidad.*

### 5.1.2. EL PARADIGMA DE LA DEMOCRATIZACIÓN CULTURAL ES EL MODELO DE POLÍTICA CULTURAL DOMINANTE EN OCCIDENTE

La democratización cultural es el principio fundacional de las políticas culturales en Occidente. Aunque los regímenes políticos culturales en Europa occidental se han edificado sobre tres lógicas políticas compartidas —la conservación del patrimonio histórico y artístico, el apoyo a la creación artística y su protección frente a las dinámicas del mercado, y el acceso igualitario a la cultura—, es esta última la que ha se ha convertido en el principio rector de la política cultural desde finales de la década de los años 50 del pasado siglo.

Con un grado de independencia bastante elevado en relación con las variantes del mapa ideológico (que impide establecer correspondencias directas entre modelos de política cultural y modelos de Estado de bienestar), el modelo de la democratización cultural es el componente cultural del ensamblaje de los distintos regímenes de bienestar europeos.

A pesar de algunas diferencias significativas (en términos de intervención directa del Estado en las artes y la cultura; de la titularidad de la mayoría de las organizaciones culturales; del peso del mecenazgo privado incentivado fiscalmente; de los procesos de legitimación de la expansión de las políticas culturales seguidos a partir de años 70), podemos concluir que la existencia de un número importante de coincidencias significativas permite hablar de un paradigma socialdemócrata dominante más o menos compartido organizado en torno a la idea de que la cultura debe ser democratizada, y el acceso de la ciudadanía, garantizada.

El consenso ideológico tanto por la derecha como por la izquierda sobre la necesidad de una política cultural orientada por el paradigma de la democratización cultural se articula en torno a la convicción de que el mercado no puede constituir el único principio de organización de la vida cultural y de sus prácticas sociales. Al delimitar un campo lo suficientemente genérico, las nociones de democratización e igualdad en el acceso a la cultura han facilitado el acuerdo entre la clase política y las y los administradores y agentes culturales, reforzando así su función central en la legitimación de las políticas culturales públicas.

Este legitimismo cultural de Estado sostenido en el modelo de la democratización cultural se manifiesta directamente en la manera en la que se formula el objetivo de democratización. La democratización cultural no está diseñada en términos de diversificación de las formas culturales, en términos de expresión de la mayoría, ni en términos de promoción de la creatividad. Está diseñada en términos de acceso a bienes culturales escasos y de la difusión de dichos bienes. La democratización cultural es un esfuerzo de las instituciones públicas para hacer que las obras de arte (preferiblemente las consideradas como de alta cultura) sean accesibles y estén a disposición del mayor número de la población. Sintetizando, podemos afirmar que la democratización cultural, en la práctica, es una política difusionista, de oferta cultural, apoyada en un proceso expansivo de infraestructuras culturales cuya calidad está garantizada por especialistas del sector cultural y regida por el principio según el cual la ampliación de la oferta aumenta la demanda.

#### Los elementos articuladores del paradigma de la democratización cultural

##### Visión general

La visión del mundo que justifica y legitima el paradigma de la democratización cultural es la noción ilustrada de que el acceso a la cultura tiene una función civilizatoria (al «elevar el nivel de la población») y democratizadora (al contribuir a la igualdad social).

##### Principio organizador

El principio o norma general que organiza esta visión general es la noción de igualdad, (interpretada como igualdad de oportunidades en el acceso) y participación (interpretada como instrucción y consumo), una lectura restrictiva e insuficiente de los derechos culturales.

### Lógica instrumental

La lógica instrumental que rige el modelo de la democratización cultural es el incremento estatal de la provisión de bienes y servicios culturales (política de oferta) y su difusión entre el conjunto de la población y del territorio.

### Instrumentos/técnicas

Los principales instrumentos para implementar los objetivos establecidos por las políticas de democratización cultural son, por un lado, los precios subvencionados (que operan a modo de corrector del mercado) y, por otro, la creación y mantenimiento de una red de infraestructuras culturales (que opera como mediador especializado, garante de excelencia y corrector de los desequilibrios derivados de la situación territorial).

*El paradigma de la democratización cultural —el modelo vigente y dominante de política cultural en Occidente— se articula en torno a una perspectiva restrictiva de los derechos culturales (limitados al derecho de acceso a los bienes y servicios culturales); una interpretación restrictiva —formal y materialmente— de la noción de igualdad (interpretada como igualdad de oportunidades) y una interpretación restrictiva de la participación (entendida como instrucción y goce). Su hipótesis básica es que una mejor distribución del arte y de demás formas de alta cultura a precios subvencionados corregirá las desigualdades en el acceso a los bienes simbólicos. El resultado es un modelo de acción pública cultural fuertemente estatista y paternalista, eminentemente difusionista de una oferta cultural cuya excelencia está garantizada por especialistas del sector y que se implementa en una extensa red de equipamientos culturales especializados que materializa y, a la vez, limita sus posibilidades de actuación.*

#### 5.1.3. EL PARADIGMA DE LA DEMOCRATIZACIÓN CULTURAL ES UN MODELO AGOTADO

En la actualidad la democratización cultural se revela como un modelo agotado. En ello influyen causas tanto de tipo interno (de legitimación, sistémicas, de sostenibilidad económica) como de tipo externo (pérdida de soberanía del Estado, crisis económico-financiero, transición al paradigma digital).

Pero, sobre todo, la democratización cultural fracasa porque no puede tener éxito. Su impotencia reside en la debilidad de su tesis principal: la posibilidad de ampliar los públicos de determinadas expresiones culturales a partir de las experiencias de los grupos sociales privilegiados presuponiendo que las experiencias, posibilidades y necesidades culturales de todos los miembros de la sociedad son iguales. Una suerte de sinécdoque político que silencia culturalmente a los grupos sociales carentes del capital cultural requerido. La democratización cultural reposa sobre la asunción, *de facto*, de que en una sociedad dada existe una única cultura y una única noción de excelencia.

Las políticas de democratización cultural han sido —y son— en esencia la democratización de la alta cultura, es decir, una cultura definida por las expresiones, experiencias y valores íntimamente ligados a las élites económicas e instruidas de los grandes centros urbanos. A pesar de que el lenguaje democrático convencional pudiera difuminar sus contornos, es, en el fondo, una cultura definida y filtrada por las élites culturales para aquellos segmentos de la población que ya han sido favorecidos y para cultivar a aquellos que ya han sido cultivados. La participación y el consumo de determinadas formas culturales están vinculados a posiciones sociales específicas y, por tanto, desempeñan una función en la construcción de jerarquías sociales.

Cuando tanto la forma como el contenido de la alta cultura son los estándares de referencia, lo que procede es su difusión (así, a la falacia sociológica de tomar la parte por el todo, le sigue la auto-complacencia de una noción de cultura autocentrada en las producciones artísticas de las personas creativas y juzgadas por criterios estéticos que definen e interpretan los repertorios selectos del gran arte). Pero la presuposición de que si las personas comunes fueran conscientes de esta forma de cultura, se interesarían espontáneamente por ella, se ha mostrada carente de base. La democratización cultural, es decir, la igualdad de acceso y participación cultural de toda la población, es una ficción política construida al margen de la desigual distribución social de capacidades y capital cultural. Los sistemas generalizados de provisión de bienes y servicios a precios subvencionados

ensayados por las políticas de democratización cultural tienen, como hemos argumentado, efectos claramente regresivos (la elasticidad de la demanda tiene que ver mucho más con la posesión de capacidades y el capital cultural necesario para obtener una mayor utilidad del consumo cultural que con variaciones en los precios). No solo no se estrecha la brecha cultural entre la población, sino existen evidencias empíricas que apuntan a que en las primeras décadas del siglo XXI, dicha brecha tiende a incrementarse.

*El modelo de democratización cultural, a través de la orientación selectiva de su apoyo a determinadas formas culturales y la activación de determinados mecanismos de mediación, es funcional a la reproducción de la distinción, al preservar y realzar la desigualdad entre grupos sociales en la acumulación e intercambio de capital cultural. En última instancia, el modelo de la democratización cultural es ineficaz (no cumple los fines declarados), ineficiente (cuando logra algún objetivo, lo hace con un aprovechamiento inadecuado de los recursos) e injusta (redistribuye los recursos de toda la población hacia los grupos de renta media-alta y alta).*

#### **5.1.4. LOS ESPACIOS CULTURALES TIENEN UNA FUNCIÓN CENTRAL EN LA REALIZACIÓN DE LAS POLÍTICAS DE DEMOCRATIZACIÓN CULTURAL**

Aunque no podemos establecer una correlación perfecta entre modelos de política cultural y modelos de espacios culturales, es posible afirmar que existe una cierta correspondencia entre un modelo de política cultural y un tipo de espacio cultural.

Del mismo modo que hemos señalado que el reconocimiento de la diversidad de políticas culturales y marcos institucionales es compatible con la afirmación de que el paradigma fundacional y dominante de política cultural en los países occidentales es la democratización cultural, podemos, igualmente, postular que la lógica de la igualdad de acceso y participación es la que rige las políticas de creación de espacios culturales, sus formas, tipos y modelos de dirección y gestión.

Los espacios culturales han contribuido al distanciamiento social de los sectores de la población menos iniciados en las formas culturales canónicas y en las formas artísticas de vanguardia. La progresiva especialización de los espacios culturales, sea cual fuera su intención fundacional, como repositorios de obras de alta cultura y/o de espacios de exhibición y difusión de programas culturales previamente filtrados por los expertos, conlleva un correspondiente uso contemplativo, pasivo y reverencial propio de la función educadora y civilizatoria que el paradigma de la democratización cultural asigna a la cultura. La distancia social selectiva abonada por los proyectos culturales diseñados y vehiculizados desde los espacios culturales encuentra su traducción en una determinada arquitectura, a veces monumental, otras veces aséptica y fría, y otras, semantizada en exceso, que, en lugar de amortiguar la distancia social, la refuerza y reproduce.

Los espacios culturales ejemplifican las limitaciones y el extendido fracaso de un proyecto definido por el deseo de imponer una igualdad forzada entre diferentes realidades sociales y experiencias culturales. También evidencian los fracasos recurrentes de las políticas voluntaristas que persiguen ampliar el acceso y la participación cultural incrementando el número de recursos y servicios sin tener en cuenta los aspectos sociales, culturales, estéticos, psicológicos y de capacitación de los diferentes grupos de población. Los espacios culturales revelan con nitidez las consecuencias regresivas, en términos fiscales, del indiferentismo social de las políticas de democratización cultural: mientras que las formas artísticas y culturales promovidas desde los espacios culturales cosechan el desinterés o, incluso, la irritación de los grupos menos instruidos y de rentas más bajas, y los individuos pertenecientes a los sectores sociales más acomodados disfrutan de una mayor capacidad para poder obtener rendimientos del uso y disfrute de estos recursos públicos. La mayoría de los espacios culturales se han mostrado como centros de distribución cultural capturados por el consumo y la práctica cultural de minorías.

*Resulta plausible establecer una línea de correspondencia entre la existencia de un modelo de instituciones y espacios culturales especializados, orientados a la excelencia, gestionados por personas expertas cooptadas, generalmente, del mundo de la producción cultural, centrados principalmente en la exhibición y difusión de la alta cultura, propiciatorios de prácticas culturales pasivas y con una fuerte intervención pública, y*

*el predominio de un modelo de política cultural estatista, vertical, paternalista, ilustrada, difusionista y orientada a la igualdad de oportunidades en el acceso y la participación cultural.*

### **5.1.5. ES NECESARIO REFORMULAR UN NUEVO MODELO DE POLÍTICA CULTURAL**

La reformulación del modelo de política cultural desde una perspectiva integral, eficaz, eficiente y justa, obliga, en primer lugar, afrontar tanto la redefinición de sus retos principales como la refundación de sus objetivos y supuestos teóricos.

#### **Principios para articular un nuevo marco de política cultural**

##### **La cultura como estrategia de desarrollo**

La activación estratégica e integral de los recursos simbólicos en los procesos de desarrollo urbano y territorial encuentra su fuente de legitimación en los derechos culturales de ciudadanía cuya realización efectiva determina a su vez las posibilidades reales de las personas para lograr aquellos *funcionamientos* que le permitan llevar una vida valiosa. De esta manera, desarrollo, derechos culturales y política cultural quedan anudados conceptualmente como componentes de un sistema en permanente retroalimentación.

En esta concepción integral del desarrollo se conforma la cohesión social (mediante valores compartidos y, en consecuencia, afectando a percepciones que tienen mucho que ver con la felicidad, como el sentido de pertenencia, la autoestima, la identidad...), se genera crecimiento económico (ya que las actividades culturales muestran tasas de crecimiento superiores a la media de la economía y su participación en los procesos de generación de valor añadido es creciente) y se contribuye a la calidad de vida (a través de la generación de entornos donde las personas pueden manifestarse plenamente como seres humanos satisfaciendo sus necesidades de expresarse artísticamente y de comunicarse, compartir y sentir emociones estéticas y cognitivas).

Con esta triple conexión entre cultura y desarrollo de telón de fondo, es desde donde postulamos la incorporación de la cuestión cultural a la agenda política *dura* en tanto que estrategia para promover el desarrollo de una comunidad en el sentido definido por Amartya Sen. Es decir, proponemos desplazar el objetivo de la política cultural de la convencional y cuestionable «planificación de la cultura» a la «planificación de la dimensión cultural del desarrollo humano».

##### **Racionalidad instrumental, evidencia y evaluación**

Una mayor centralidad de la dimensión cultural en las estrategias de desarrollo urbano exige una mayor precisión y certeza a todos aquellos agentes que actúan y teorizan sobre las políticas culturales. La política cultural tiene que superar el ocurrencialismo e incorporar mayor dosis de racionalidad instrumental. Resulta así imprescindible incorporar con mucha más intensidad la información de la que disponemos (que actualmente es relevante, fiable, estandarizada y diversa) para tomar decisiones y planificar intervenciones. Es necesario integrar los marcos conceptuales y el conocimiento estructurado generado por los sistemas de conocimiento españoles y europeos en los últimos años. En un marco de racionalidad instrumental es necesario revisar y evaluar la eficacia, la eficiencia y la equidad de las políticas culturales, así como dar respuesta a las crecientes demandas de mayores niveles de gobernanza, transparencia y participación.

Una política cultural de nueva planta, proactiva y con potencial transformador tiene que ser pues razonable y razonada, constituida en base a criterios objetivos y racionales y controlable en su ejercicio.

##### **Los derechos culturales como objetivo intrínseco de las políticas culturales**

Como ya hemos comentado, el objetivo intrínseco de una política cultural de nueva planta es —estrechamente anudada con la activación de procesos de desarrollo humano— la satisfacción de los derechos culturales de la ciudadanía. Hemos argumentado además que el paradigma de la democratización cultural se organiza en torno a una lectura *ad minima* de los derechos culturales, reduciendo, en la práctica, su realización al derecho de acceso y participación (entendido esencialmente como la

igualdad de oportunidades para el goce y disfrute de las expresiones culturales, de las expresiones artísticas y de los elementos del patrimonio cultural). Existe, sin embargo, la posibilidad de una lectura más expansiva de los derechos culturales.

Desde una perspectiva operativa, nos parece esclarecedora la propuesta de diferenciar tres tipos de derechos culturales: 1) la valoración de elementos simbólicos con capacidad para activar la construcción de las identidades individuales y colectivas; 2) el derecho a utilizar lenguajes artísticos para expresar, comunicar, compartir, emocionar y sentir; y 3) el derecho al acceso a las manifestaciones culturales y la participación en la construcción simbólica de una comunidad. Al poner esta clasificación operativa de los derechos culturales en relación con los derechos contemplados entre los Artículos 3 y 8 de la Declaración de Friburgo sobre Derechos Culturales podemos articular un marco de interpretación de los derechos culturales de ciudadanía comprensivo e integrado que constituye, en nuestra opinión, un avance considerable en la codificación y clarificación del contenido y alcance de estos derechos.

### La dimensión local y urbana como espacio central del despliegue de la política cultural

La política cultural debe poner su foco en el escenario urbano. Se debe dar por superada aquella etapa en la que, a consecuencia de una lectura equívoca de la globalización, las ciudades trataron de reposicionarse competitivamente a base de grandes proyectos autónomos, que tuvieron como resultado la expansión de modelos predefinidos y de un nocivo *indiferentismo espacial*. Es preciso prestar atención a la ciudad en toda su complejidad.

El modelo de *ecosistema cultural local* (ECL), argumentado en el capítulo 3 de nuestra investigación, es un aparato conceptual, con voluntad práctica, que trata de sintetizar todos los elementos, variables y relaciones de interdependencia que intervienen en la configuración de una realidad cultural local. El ECL es un mapa cognitivo que nos da cuenta de los elementos y de las relaciones que se deben analizar en el momento de realizar el diagnóstico de una determinada realidad cultural local.

Por otro lado, el concepto de *ciudad cultural*, definido como el espacio urbano que posibilita la satisfacción de los derechos culturales, permite superar los principales déficits de las influyentes nociones de *ciudad creativa* y *smart city*. El modelo de la ciudad cultural se concibe como un nódulo de un sistema teórico interconectado con las dos nociones que le preceden, aporta a la ciudad creativa significado para definir la misión y visión colectiva, y obtiene de esta la conectividad global que posibilitan las *clases creativas*. En el caso de las *smart cities*, la ciudad cultural obtiene evidencias y racionalidad instrumental en la aproximación narrativa y emocional a la realidad urbana, aportando, por su parte, control social de la gestión de los datos y mejoras de la gobernanza.

## Los elementos articuladores de un nuevo modelo de política cultural

### Visión general

El supuesto teórico general que justifica y legitima el marco teórico que proponemos es la noción de que la satisfacción de los derechos culturales es una condición de humanidad. La realización efectiva de los derechos culturales —categoría específica de los derechos humanos— posibilita el cumplimiento del potencial humano de las personas y es un elemento esencial para una vida que merece ser vivida.

### Principio organizador

El principio que organiza esta visión general es el concepto de *igual dignidad*, noción fundamentada en la autonomía de las personas para establecer sus propios fines, objetivos, proyectos y acciones. O, dicho de otro modo, el reconocimiento del principio de igual dignidad se traduce en la libertad de todas las personas para hacer o ser, es decir, para llevar una «buena vida humana», que constituye, a su vez, el fundamento teórico del desarrollo según Sen.

### Lógica instrumental

La lógica instrumental que preside el modelo es la activación de los recursos simbólicos del territorio para impulsar procesos de desarrollo humano.

### Instrumentos/técnicas

Un nuevo modelo de política cultural orientado a la transformación de la realidad en la que se sitúa el ecosistema cultural local, con la intencionalidad de satisfacer la realización de los derechos culturales de ciudadanía, debe —además de incorporar el método de la planificación cultural como parte integral de la planificación urbana— establecer como principio rector de su actuación la distribución equitativa de la capacidad cultural. En correspondencia con una reformulación de la política cultural centrada en la dotación de competencias y capacidades culturales al conjunto de la ciudadanía, se impone una redefinición de las funcionalidades de la red de espacios culturales que le da soporte físico y que, como hemos argumentado, en gran medida, condiciona su frontera de posibilidades.

#### **5.1.6. LA REDEFINICIÓN DE LA MISIÓN DE LOS ESPACIOS CULTURALES PUEDE CONTRIBUIR A CONFORMAR UN NUEVO MODELO DE POLÍTICA CULTURAL URBANA**

Desde la perspectiva defendida en esta investigación, la redefinición del rol y de los modelos de uso y gestión de los espacios culturales —incluyendo de manera preferente su relación con el espacio público— deviene en uno de los elementos más importantes en la reconfiguración de las políticas culturales urbanas.

La política cultural se implementa sobre una red física de espacios e infraestructuras que definen sus límites y potencialidades, y que supone el elemento fijo a corto y medio plazo. Sus características delimitan en gran medida la frontera de posibilidades de actuación, impacto y articulación de las políticas culturales.

Dicho de otro modo, por un lado, los espacios culturales determinan, en buena medida, las condiciones de posibilidad para la realización efectiva de los derechos culturales de ciudadanía y, por otro, son nódulos —físicos y simbólicos— determinantes en la articulación de los ecosistemas culturales locales.

En el capítulo 3, propusimos un modelo analítico en el que los espacios culturales, entendidos como contextos, cumplen básicamente tres tipos de funcionalidades en relación con los procesos culturales, creativos e innovadores que en ellos pueden suceder: 1) el espacio cultural como proveedor de recursos; 2) el espacio cultural como proveedor de funciones semióticas; y 3) el espacio cultural como proveedor de funciones operacionales.

La reflexión sobre las funcionalidades de los espacios culturales se sitúa en la tensión entre la perspectiva individual y la necesidad de un contexto propicio para el desarrollo de procesos culturales y creativos. Para cumplir con sus funciones de entorno facilitador y de herramientas de activación del ecosistema cultural urbano —en clave de distribución equitativa de capacidades culturales— los espacios culturales han de desplegar de manera eficaz y eficiente el conjunto de sus funciones tanto como proveedores de recursos (capital físico, capital financiero, capital relacional, capital formativo, capital simbólico) como de funciones semióticas (*storytelling*, identificación y certificación, generación de valor) y de funciones operacionales (usabilidad, comunicación y notoriedad, eficiencia, porosidad e imbricación, impacto transformador).

#### **5.1.7. EL PROYECTO DAT: UN NUEVO MODELO DE ESPACIO CULTURAL PARA UN NUEVO MODELO DE POLÍTICA CULTURAL**

En este contexto, el Proyecto DAT se propone como un ejercicio proyectivo que confirma que es posible un diseño coherente de un espacio cultural de nuevo tipo a partir de la hipótesis de que los espacios cambian las políticas. O, dicho de otra forma, una posible estrategia de reformulación de la política cultural urbana convencional consistiría en intervenir desde los espacios culturales que le dan soporte.

Esto obliga a adoptar una perspectiva más comprensiva que la tradicional en el diseño de los espacios culturales que ha de abarcar la explicitación del marco normativo que razona su finalidad y objetivos; la identificación de los ejes que fijan y orientan el proyecto; la descripción de las acciones que lo materializan; la definición de los modelos de gestión y gobernanza que implican formas de apropiación de los espacios; y las fórmulas urbanísticas y arquitectónicas que ordenan sus funcionalidades.

Es por ello que la lógica de la construcción del Proyecto DAT comienza con el establecimiento de un marco teórico preciso que organiza los impactos de política cultural en torno a tres categorías: a) el valor intrínseco de la cultura y de los derechos culturales de ciudadanía; b) el valor económico de la cultura y el papel de la creatividad y la innovación en los procesos de desarrollo urbano; y c) el valor de la cultura como generador de valor social y cohesión comunitaria. A partir de la categorización de estos objetivos generales, el Proyecto DAT traza tres ejes de actuación que, además de orientar el proyecto, estructuran los objetivos secundarios. Seguidamente, se define de manera detallada los diferentes programas que dan respuesta a los objetivos y que han de entenderse en clave estructurante de los ejes de actuación. El carácter minucioso, casi exhaustivo, en la descripción de los programas y sus acciones se justifica porque son estos los que, en la práctica, asumen el mayor peso de vehicular el desarrollo coordinado y conjunto del Proyecto DAT. Llegados a esta fase del desarrollo de la propuesta, es cuando se definen las ideas que han de servir de guía para el trabajo de concreción de los diferentes proyectos urbanísticos, arquitectónicos y de dotación técnica del conjunto de espacios que integran el Proyecto DAT. Porque en el modelo de planificación cultural que defendemos, es el uso el que define el espacio cultural, y es la política la que determina el equipamiento. Esto no disminuye, al contrario, la relevancia de los espacios culturales en una política cultural de nueva planta. En el caso del Proyecto DAT, es justamente su red de espacios culturales la que permite el despliegue integral del conjunto de sus funcionalidades como contexto posibilitador de procesos culturales y creativos.

Es precisamente en la capacidad de los espacios culturales de desarrollar de manera eficaz, eficiente y equitativa sus diferentes funcionalidades (de provisión, semióticas y de *interface*) donde reside su potencialidad transformadora. El Proyecto DAT supera al modelo convencional de espacio cultural —por lo general centrado en cubrir de manera limitada la función proveedora de recursos— al activar, en diverso grado, el conjunto de los atributos operacionales de los distintos espacios que lo integran (tanto los construidos como los abiertos).

Los programas del Proyecto DAT ponen en valor y maximizan su función de proveedor de recursos y añaden a la aportación tradicional de capital físico y financiero, una decisiva transferencia de capital relacional, formativo y simbólico. Esto se constata claramente en los programas ideados para «trabajar en favor de la conciencia y la expresividad cultural como capacidades básicas para el desarrollo integral y la satisfacción intelectual, afectiva, moral y espiritual de las personas» o para «mejorar las capacidades expresivas y comunicativas de las personas» (programas vinculados a los objetivos del Eje 1, Desarrollo personal y bienestar ciudadano: derecho a la cultura, conciencia y expresividad cultural).

La activación del Proyecto DAT como proveedor de funciones semióticas se observa en los efectos colaterales previstos en la reconstrucción de la imagen urbana y el *storytelling* del área metropolitana y, por extensión, del conjunto de la isla de Tenerife de muchos de los programas vinculados al Eje 2 (Desarrollo económico: densificación del ecosistema cultural local e incremento de su capacidad de innovación). Este es el caso de los programas diseñados para «analizar el potencial innovador que los sectores creativos tienen sobre sí mismos y sobre los sectores no-creativos», para «señalar la posibilidad de un cambio de modelo productivo basado en la cultura, la creatividad y la innovación» o, más explícitamente, para «articular un nuevo relato urbano, mejorar la marca del territorio y dar profundidad a su proyección exterior».

En cuanto al cometido del Proyecto DAT como equipamiento proveedor de funciones operacionales —funcionalidad esencial desde la perspectiva de la planificación cultural—, la aseguran, en primer lugar, los criterios formulados en el apartado *Premisas para una estrategia urbana* (pág. 270) que refuerzan su papel de *interface* entre las distintas fases de los procesos culturales y creativos que el DAT proyecta acoger y activar. Características como la usabilidad, la porosidad e imbricación o la comunicación y notoriedad, todos ellos elementos que condicionan la operatividad de los espacios culturales como plataformas de conexión, se atienden, en el caso del Proyecto DAT, contemplando la dimensión simbólica de la rehabilitación de los edificios existentes en el área de cabecera (poniendo en valor su valor más allá de su carácter histórico o monumental), la consideración de la escala humana en la planificación urbanística (generando situaciones diferenciadas y organizadas según secuencias funcionales, practicables y legibles), estableciendo el principio de la «relación entre el

dentro y el fuera» (que concibe los espacios abiertos del área de cabecera del DAT como una extensión de los espacios construidos), primando estrategias de diseño flexibles e inconclusas (optando por metodologías de codiseño y *placemaking* recogidos en programas como el PG26), y dotando al área cabecera de una identidad propia y con una presencia clara a nivel metropolitano (para lo que se renuncia a la arquitectura espectacular y se opta por el tratamiento de los bordes, los puntos de acceso, la señalética interior o el empleo de recursos formales que unifiquen sin uniformizar). Además de por los criterios urbanísticos expuestos, la función *interface* del Proyecto DAT queda reforzada y complementada por las indicaciones y propuestas concretas para la configuración interior, los atributos de diseño y la materialización constructiva de las distintas piezas arquitectónicas del espacio cabecera.

Resumiendo lo expuesto hasta ahora, el Proyecto DAT es un espacio cultural concebido como una estrategia cultural orientada a la transformación urbana, con la intención de satisfacer la materialización efectiva de los derechos culturales de ciudadanía, que sitúa el foco principal de su acción en el desarrollo de las capacidades culturales de la población (la estrategia educativa-formativa dirigida preferentemente a la juventud tinerfeña —una variable clave del Proyecto DAT— es entendida como una vía de acceso al resto de la ciudadanía), y con la capacidad de operativizar el conjunto de sus funcionalidades de manera eficaz y eficiente incrementando su capacidad de transformación del contexto en el que se ubica y sobre los individuos en términos de sensibilidad estética, conciencia expresiva y artística o de propensión a la creación y a la innovación.

Por lo planteado hasta aquí, consideramos que no resulta descabellado considerar la factibilidad de la estrategia del Proyecto DAT como herramienta plausible para la reformulación de la política cultural insular y de transformación radical de la realidad del ecosistema cultural de Tenerife y sus impactos sobre el modelo de desarrollo.

## **5.2. IMPLICACIONES PARA LA ACADEMIA, LA ACCIÓN CULTURAL PÚBLICA Y LA GESTIÓN CULTURAL**

Podemos señalar que quizás, el principal avance en términos de dinámicas del conocimiento que presenta este trabajo, es que los espacios culturales urbanos juegan un papel más complejo, central y estructurante de que lo que la literatura científica y la praxis política había destacado hasta ahora y en consecuencia, su reconfiguración, en el sentido en el que se plantea en el capítulo anterior, tiene impactos relevantes tanto desde la mirada de la investigación como desde el diseño e implementación de las políticas culturales. Además, dada la trayectoria vital y profesional del autor del presente trabajo, y sus propias premisas epistemológicas, resulta consecuente que tratemos de plantear, con modestia, cierta intencionalidad transformadora y, por tanto, derivemos algunas consecuencias.

Así, queremos sintetizar en los próximos párrafos algunas conclusiones de nuestra investigación que podrían inducir una serie de implicaciones académicas, políticas y de gestión en la innovación de las políticas culturales urbanas, especialmente a partir de cambios en la orientación de las funcionalidades de los espacios culturales urbanos.

### **5.2.1. IMPLICACIONES PARA LA ACADEMIA**

La incorporación del análisis de los espacios culturales al estudio de las políticas culturales permite, por un lado, ampliar las fronteras del campo de investigación —incluyendo nuevos objetos de análisis que a la vez conducen a la posibilidad de avanzar en la redefinición de nociones y supuestos políticos claves— y, por otro, configurar con mayor precisión el universo de posibilidades y restricciones de la acción política cultural.

#### **El foco en los espacios culturales. Una visión más detallada**

Al desplazar la consideración de los espacios culturales de una función meramente instrumental o técnica a la de elemento constituyente y estructurante de la política cultural, pensamos que el

análisis de las políticas culturales puede enriquecerse con un mayor conocimiento sobre el funcionamiento efectivo de un ecosistema cultural en un territorio y momento dado. El análisis detallado de los espacios culturales urbanos aporta complejidad, y podríamos considerar que añade algunos aspectos que quedan obviados por los análisis previos y que podríamos sintetizar en:

- Permite un mejor aprovechamiento del conocimiento disponible incorporando los datos e informaciones sobre el funcionamiento de los espacios culturales y los niveles de conocimiento y competencia de sus responsables políticos y técnicos. Los atributos de las y los gestores culturales (entendidos en este caso como las personas responsables de los equipamientos) definen y determinan, en muchos casos, la frontera de posibilidades de la política cultural. Desde el punto de vista de la estructura organizativa, permite un mejor entendimiento del modelo de la arquitectura institucional y la organización administrativa que da soporte a la política cultural. Y visto desde el ángulo de la relaciones de poder, revela la autonomía política de los responsables de las instituciones programadoras y exhibidoras locales —en tanto que son elementos esenciales en la vertebración de las políticas culturales—.
- Incorpora una mejor comprensión de la evolución urbana y de la trayectoria histórica de la propia política cultural que configura y determina las infraestructuras físicas sobre las que se despliega la política cultural (incluidos sus planes, programas y acciones). La dimensión urbana, la ubicación y posición de los espacios culturales, sus relaciones con el entorno físico y social, y sus trayectoria se añaden a la estructura de la política cultural, confiriéndola unas rigideces que no aparecen contempladas en los análisis más convencionales.
- De la misma manera, suma al análisis una contabilidad más ajustada y precisa de los recursos físicos, financieros y humanos dispuestos para el diseño e implementación de las políticas culturales, lo que amplía las capacidades de su evaluación en términos de eficacia, eficiencia y equidad.

Integrar este conjunto de elementos en las estrategias de investigación facilita una aproximación más exhaustiva a la matriz interna del modelo de política cultural local, posibilita el análisis de las relaciones de interdependencia entre sus distintos elementos constitutivos y, en definitiva, contribuye a delimitar con más precisión las posibilidades de actuación, impacto y articulación de las políticas culturales.

### **Interdisciplinariedad y el estudio de caso**

Por otra parte, la adopción de un enfoque interdisciplinar en la investigación de las políticas culturales permite afrontar con mejores y más solventes recursos científicos algunos de los retos analíticos derivados de la asignación de una mayor centralidad a las políticas culturales públicas en las estrategias de desarrollo urbano. La perspectiva interdisciplinar no solo supone el reconocimiento ontológico, epistemológico y metodológico de la progresiva complejización y diversificación del campo de estudio, sino que puede tener el efecto positivo de detectar intervenciones político-culturales originales y potencialmente significativas que quedan ocultas a la investigación más convencional al ser poco compatibles con la mapificación trazada según las tradicionales líneas divisorias entre disciplinas. El enfoque interdisciplinar, al tiempo que supera «el enfoque unidimensional de un objeto de investigación multidimensional», puede estimular aproximaciones más innovadoras y heterodoxas al catálogo de cuestiones de las políticas culturales contemporáneas. Dicho de otro modo, la perspectiva interdisciplinar tiene el potencial no solo para identificar los puntos fuertes y débiles de la investigación actual, sino también de facilitar el desarrollo de nuevos caminos para futuras investigaciones.

Por su parte, la metodología del estudio de caso puede ser un «método necesario y suficiente» (Flyvbjerg, 2004) para avanzar en el análisis de los espacios culturales como nódulos esenciales de las políticas culturales urbanas. El estudio de caso es un método de investigación cualitativa que combina el análisis en profundidad, la atención al contexto, la utilización de múltiples fuentes de datos y es, además, transdisciplinar, todo lo cual redundando en una mayor comprensión de la complejidad de un objeto de investigación de las características de los espacios culturales: instancias multifuncionales organizadas como *sistemas* abiertos que interactúan (explícita o implícitamente) con su contexto. El

estudio de caso es un buen ejemplo de estrategia de investigación guiada por la solución de problemas (*problem-driven*) antes que por la metodología (*method-driven*) que se adapta considerablemente bien a las demandas del enfoque interdisciplinar por la que abogamos, al emplear aquellos métodos que, para una problemática dada, mejor responden a las cuestiones planteadas por la investigación.

Finalmente, «pisar la calle», integrar teoría y experiencia en un proyecto situado en la *interface* entre la academia y la investigación aplicada merecería ser contemplada como una estrategia fructífera en un contexto de divorcio crónico entre la producción científica y la praxis de las políticas culturales. Al posibilitar la conexión entre investigación, teoría y práctica, el estudio de caso ofrece una vía metodológica para aproximarse a situaciones de la vida real y testar propuestas y modelos en relación con el objeto de investigación a medida que se desarrolla en la práctica.

### 5.2.2. IMPLICACIONES PARA LA ACCIÓN CULTURAL PÚBLICA

A pesar de las progresivas evidencias sobre la capacidad de los sectores culturales y creativos para activar las capacidades de crecimiento de las economías locales y regionales, y a pesar de la creciente centralidad de la cultura en los procesos de desarrollo, en la mayoría de los países occidentales, la política cultural continúa anclada en el espacio ornamental (y residual) de la acción pública. El considerable conocimiento producido y acumulado durante los últimos años desde la academia, los *think tanks*, los organismos europeos e internacionales, y los propios *policymakers*, apenas ha logrado calar en la institucionalidad cultural. Pareciera que su única consecuencia fuera una suerte de inflación discursiva sobre la importancia de las artes, la cultura y la creatividad para el cambio de un modelo social y económico cuyas costuras no han dejado de poner de relieve las dos crisis globales encadenadas en este comienzo del siglo XXI. Al argumento *culturalista* —deudor del *buonismo* y justificador del *ocurrencialismo* decisional—, le ha sucedido una retórica *desarrollista* igualmente inane. La política cultural dominante no parece querer acusar recibo de su indisimulable fracaso. Ni el paradigma de la *democratización cultural* ni el posterior intento frustrado de la *democracia cultural* —su proyecto de renovación que no de sustitución— han sido capaces de acortar la brecha cultural entre las élites y la mayoría social, su objetivo declarado. La promesa de la democratización cultural no es más que una ficción política construida al margen de la desigual distribución social de capacidades y capital cultural. Y los fracasos recurrentes de sus políticas son —y serán— inevitables mientras que la respuesta sea empeñarse en la vía voluntarista del incremento del cuantitativo de recursos y servicios sin tener en cuenta los aspectos sociales, culturales, estéticos, psicológicos y de capacitación de los diferentes grupos de población. La política cultural convencional, además de ineficaz e ineficiente, es funcional a la reproducción de la desigualdad en la acumulación e intercambio de capital cultural, siendo esta la razón última de que la ciudadanía europea carezca de control sobre los referentes simbólicos que orientan sus emociones, que dirigen sus valores y que protagonizan sus intercambios expresivos y comunicativos.

Todo esto ocurre en un contexto histórico en el que la evidencia de los impactos valiosos de la cultura y de la creatividad sobre individuos y sociedades es un hecho que está fuera de discusión. Hoy sabemos de la capacidad de la creatividad, las artes y la cultura de afectarnos —desde las experiencias y los valores— cognitiva, estética o espiritualmente; de transformar nuestra dimensión individual, social, ciudadana, económica o política, influyendo en nuestro sentido de pertenencia, de identidad y de construir nuestro capital social; de alimentar el conocimiento que nos dota de autonomía, reforzando nuestra capacidad de mirar críticamente a nuestro entorno; de conformar nuestra sensibilidad y la capacidad de obtener valor del goce estético; y de amplificar nuestras capacidades expresivas y comunicativas. Esto es, de satisfacer nuestros derechos culturales a ser, participar y comunicar, promoviendo el desarrollo individual y social, ampliando nuestros grados de libertad y reforzando nuestra dignidad.

Algunos de los logros de nuestra investigación contribuyen, en diverso grado, a la necesaria clarificación conceptual y al replanteamiento práctico de la política cultural urbana. Con la cautela exigida, creemos que algunas de las aportaciones de nuestro estudio, sobre todo en términos de explicitación del marco normativo, identificación de objetivos y delimitación del ámbito de actuación, contribuyen a incrementar el significado y dotar de mayor centralidad a las políticas culturales. Por otro lado, el

cuestionamiento de determinados clichés y lugares comunes refuerza la argumentación a favor de la necesaria superación del modelo *ocurrencial* y la necesidad de una mayor racionalidad instrumental. La adopción de un enfoque crítico que impugne la retórica dominante es una condición insoslayable para vencer las rutinas y el acomodamiento de la burocracia cultural y, a la vez, *liberar* a las políticas culturales del control de *lobbies* y grupos de interés.

Una política cultural de nueva planta exige atender de manera clara a los únicos posibles criterios de evaluación de las políticas públicas, es decir, eficacia, eficiencia y equidad. En este sentido, esta tesis defiende que mediante un diseño inteligente (esto es, basado en un diagnóstico acertado de la realidad urbana, social, económica y cultural), participado e integral (es decir, que integre programas, funciones y aspectos funcionales o arquitectónicos) de los espacios culturales, es posible satisfacer eficazmente los derechos culturales de la ciudadanía, mejorar su prosperidad y atender a sus demandas sociales, a la vez que se garantiza cierto nivel de igualdad y cohesión social, o dicho de otra forma, se propicia su desarrollo al estilo de Sen ampliando sus grados de libertad.

### 5.2.3. IMPLICACIONES PARA LA GESTIÓN CULTURAL

Con relación a lo anterior, una mayor centralidad y peso de las políticas culturales en la agenda pública y un mayor foco sobre los espacios culturales plantean una serie de retos a la gestión cultural. Tanto desde la política pública como la iniciativa privada, las gestoras y gestores culturales tienen que ser capaces de diseñar, planificar, ejecutar y evaluar los procesos de las políticas culturales.

Aunque no es el objetivo de este trabajo, puede resultar útil en este punto realizar un breve recorrido sobre la gestión cultural. Se trata de una actividad profesional que ha ido perfilando tanto sus funciones como sus capacitaciones en los últimos cuarenta años. Entre la irrupción de los ayuntamientos democráticos y finales de los años 80 del siglo XX, la calle es el escenario y punto de encuentro: se recupera el sentido popular y las fiestas. Se podría hablar de políticas social-participativas, donde la *animación cultural* es el modelo de gestión. A partir de este periodo, la mayor intervención de las administraciones públicas en las políticas culturales, se consolidan con el aumento de presupuestos, la institucionalización y diversificación de programas culturales, la creación y proliferación de infraestructuras polivalentes que dan lugar a la aparición de un núcleo de profesionales que se dedican a la gestión cultural. Desde los años 90, la gestión cultural, como profesión, construye un dominio de variables que van desde la mediación entre el público y la obra o artista, hasta la relación de la cultura con los demás subsistemas que la envuelven (economía, política, derecho, etc.). La gestión cultural, por tanto, se convierte en el espacio de mediación inteligente entre las lógicas de la creación, las lógicas de las instituciones u otras organizaciones y sus criterios burocráticos y de gestión, y las lógicas y el comportamiento de la ciudadanía como usuaria, consumidora, practicante o participante de la cultura.

Lo que sí impone esta nueva relevancia es una mayor responsabilidad sobre los y las profesionales de la gestión cultural, ya que los errores, las malas prácticas o las improvisaciones ya no se soportan solo en la *esfera decorativa* de la acción social sino que afectan a su núcleo estratégico. Especialmente las crisis contribuyen a reforzar la necesidad de ser más precisos en la definición de los objetivos de las políticas culturales, más rigurosos en la definición de los modelos que establecen las relaciones causales entre las personas y/o la comunidad y el hecho cultural, y mucho más exigentes en el análisis y evaluación de la eficacia de las implementaciones. La crisis de 2008 puso en evidencia los costos de oportunidad de los recursos públicos orientados hacia la cultura, y si, por una parte, algunas actividades culturales, junto con otros sectores ligados a la tecnología, las energías renovables o la sociedad de información, demostraron —y demuestran— que pueden protagonizar el cambio del modelo productivo en crisis, también parece claro que el desarrollo de las intervenciones públicas en el campo de la cultura se debe sustentar en esquemas mucho más rigurosos y responsables de lo que lo han sido hasta ahora. Ya no basta la aproximación creativa a la gestión cultural, es necesario que sus análisis y decisiones sean más consistentes y para ello se debe tener en cuenta el elenco de enfoques científico-culturales hoy disponible. Nuestra experiencia en el ámbito de la investigación y de la práctica política apunta a que la mayoría de las intervenciones se realizan sobre un conocimiento insuficiente y de inercias no basadas en evidencias. Por lo tanto, una política cultural de

nueva planta debe plantearse la cuestión de la tecnificación y la cualificación del capital humano, así como la clarificación de las competencias, en un proceso de renovación de la administración cultural pública y de las estructuras organizacionales en el que se desarrolle el flujo de procesos decisionales, de actores y de actividades.

Con este fin, el presente trabajo amplía el corpus teórico que fundamenta la acción de la gestión cultural, así como amplía los objetivos de las acciones del campo limitado de lo cultural al campo más amplio del desarrollo. Esta tesis también alerta de la necesidad de que la gestión cultural debe incorporar los espacios culturales no como datos externos inamovibles e indiscutibles, sino como variables que deben ser tratadas desde sus diversas funciones (físicas, simbólicas, operacionales, de *interface...*) y que constituyen un aspecto vertebral de la configuración de la política cultural.

### 5.3. LIMITACIONES Y FUTURAS INVESTIGACIONES

Esta investigación reconoce las limitaciones que puedan derivarse de los aspectos metodológicos y contextuales.

Así, en primer lugar, hemos de señalar que los principios propuestos para reformular el modelo político cultural dominante, en ningún caso, se presentan como un modelo consolidado, y ni mucho menos, como un nuevo paradigma. Es una propuesta de tanteo, de contornos aún inciertos, que desde una reformulación crítica de los objetivos y los supuestos teóricos sobre los que se apoya el modelo de la democratización cultural, pretende explorar vías para salir de la situación de estancamiento político cultural y examinar estrategias de superación de sus principales limitaciones en términos de eficacia, eficiencia y equidad.

En este sentido, la búsqueda de una apertura para activar un cambio de modelo resituando el rol de los espacios culturales en la definición de las políticas culturales se encuentra aún en una fase inicial e hipotética. Si bien defendemos la adecuación del método de estudio de caso para la realización del análisis empírico que soporta nuestra investigación, es más que probable que se requiera más análisis confirmatorios para reforzar nuestra tesis.

Por otro lado, una posible derivada del marco interdisciplinar y del diletantismo en la que se sitúa la investigación y el investigador puede tener un doble efecto indeseado. En primer lugar, una suerte de *cherry-picking*, por mor de la cual el estudio puede resultar preso de una estrategia poco justificada de selección de argumentos, pruebas y datos. Y, en segundo lugar, y casi por las mismas razones, no lograr satisfacer ninguna de las demandas de las y los expertos de las distintas disciplinas al no alcanzar ni la profundidad ni los matices de la especialización.

Otro déficit potencial que hay que apuntar se refiere a la singularidad del contexto en la que se ha conducido la investigación. El grueso del estudio se ha realizado en un periodo dominado por dos crisis mundiales prácticamente encadenadas, la crisis inmobiliaria y financiera de 2008, y la crisis social y económica a consecuencia de la pandemia de la COVID-19. Ambas han tenido profundos impactos sobre las políticas y los ecosistemas culturales locales. Si bien, en el año 2013, ya se pudo detectar señales de recuperación positiva en los sectores culturales y creativos, aún está por comprobar los efectos, más o menos duraderos, que la crisis de salud pública va a tener sobre un modelo de política que ya revelaba muchas insuficiencias y limitaciones. Este contexto de tránsito e incertidumbre aconseja ser prudente sobre la pertinencia de algunas de las conclusiones y aportaciones de esta investigación.

En orden a superar algunas de las limitaciones referidas, sería deseable emprender nuevas investigaciones que pongan el foco en algunos de los aspectos mencionados. En primer lugar, sería conveniente la realización de más estudios de caso, que abarquen diferentes momentos, realidades territoriales y marcos institucionales, para consolidar el modelo. El objetivo no es acumular casos similares para aumentar la relevancia de los posibles resultados, sino de contrastar casos diferentes que resalten las dimensiones de análisis que el modelo considera relevante. En segundo lugar, y aunque no aceptamos necesariamente la «división metodológica del trabajo» que asigna al estudio de caso, la generación de hipótesis y las fases preliminares de la investigación, y a los estudios cuantitativos, etapas de verificación de hipótesis y construcción de modelos, sí nos parece de interés,

una vez consolidado el modelo, la realización de estudios más cuantitativos con la finalidad de comprobar en qué grado algunos de los marcos propuestos en esta investigación (en relación con la política cultural, los espacios culturales, y los modelos de desarrollo urbano) son aplicables en muestras amplias o completas.

Otra posible línea de trabajo futuro se refiere a la profundización del estudio del papel de las políticas culturales en la conformación y distribución de capacidades culturales y de capital cultural. Para transformar el actual *status quo* cultural, es necesario la sustitución de políticas culturales *top-down* por otras *bottom-up* que posibiliten a la ciudadanía las oportunidades de una vida cultural activa en sus propios términos. Si bien lograr situar el incremento de la capacidad cultural de la población como principio rector de una política cultural de nueva planta supone un avance en relación con las estrategias culturales convencionales, aún sabemos muy poco sobre cómo promover programas y acciones concretas que redunden en la mejora de la capacidad de recibir críticamente los mensajes simbólicos; la adquisición de habilidades creativas y comunicativas; y el refuerzo de los vínculos entre cultura y educación, asuntos sociales, política urbana, investigación e innovación.

Finalmente, una línea de investigación futura de mucho interés se refiere a las posibles vías de transferencia social del conocimiento. Con esta tesis hemos constatado el enorme conocimiento acumulado y generado por las universidades y otras entidades del sistema de conocimiento durante las últimas décadas. Pero también, por medio de nuestra experiencia profesional en contacto muy estrecho con los *policymakers*, hemos constatado que la práctica efectiva de la política cultural raramente acude al estado del conocimiento y las decisiones en política cultural raramente lo tienen en cuenta. Es por ello que resulta una cuestión muy relevante profundizar en el análisis de la causas de este desacople entre oferta de conocimiento y necesidad de conocimiento y encontrar las claves para que esa relación sea más fluida. Si queremos aprovechar las posibilidades del tiempo de la cultura, hay que ahondar mucho más en el conocimiento. Y esto es una responsabilidad compartida tanto desde el liderazgo público como desde la implicación de los centros de conocimiento, especialmente las universidades y otros centros de investigación asimilados.



# Bibliografía

- Adams, D., & Goldbard, A. (1995). Basic Concepts: Modes and Means of Cultural Policy-Making [en línea]. En *Webster's World of Cultural Democracy*. Recuperado 24 de mayo de 2019 de <http://www.wwcd.org./policy/concepts.html>
- Ahearne, J. (2002). Introduction. En J. Ahearne (ed.), *French Cultural Policy Debates: A Reader*. Abingdon-Thames (Reino Unido) y Nueva York: Routledge.
- Ahearne, J. (2009). Cultural policy explicit and implicit: a distinction and some uses. *International Journal of Cultural Policy*, 15(2), 141-153.
- Alexander, J. C. (1995). *Fin de Siècle Social Theory: Relativism, Reduction, and the Problem of Reason*. Londres y Nueva York: Verso.
- Alexander, J. C. (2003). *The Meanings of Social Life: A Cultural Sociology*. Nueva York: Oxford University Press.
- Alexander, J. C. (2007). The meaningful construction of inequality and the struggles against it: A 'strong program' approach to how social boundaries change. *Cultural Sociology*, 1(1), 23-30.
- Antoine, C. (2008). Audiencias y consumo cultural en Chile. ¿Tópico o justificación de un modelo de democratización de la cultura: 1990-2005? *Re-Presentaciones: Periodismo, Comunicación y Sociedad*, 5, 65-83.
- Ariño Villarroya, A., Castelló Cogollos, R., Hernández Gil, M., & Llopis Goig, R. (2006). *La participación cultural en España*. Madrid: Fundación Autor SGAE.
- Associació Catalana de Gestió Pública. (2012). *Estatuto de la dirección pública profesional de Catalunya*. Barcelona.
- Ayuntamiento de Las Palmas de Gran Canaria. (2015). *Ejes principales del programa de la Concejalía de Cultura del Ayuntamiento de Las Palmas de Gran Canaria para el periodo 2016-2019*. Las Palmas de Gran Canaria.
- Bachrach, P., & Baratz, M. S. (1963). Decisions and nondecisions: An analytical framework. *The American Political Science Review*, 57(3), 632-642.
- Bakhshi, H., & McVittie, E. (2009). Creative supply-chain linkages and innovation: Do the creative industries stimulate business innovation in the wider economy? *Innovation: Organization & Management*, 11(2), 169-189.
- Baltà Portolés, J. (2016a). *El ejemplo francés. Como protege Francia la Cultura*. Madrid: Fundación Santillana y Fundación Alternativas, Foro de Industrias Culturales.
- Baltà Portolés, J. (2016b). Las políticas culturales de la Unión Europea: Potencialidades para España. En E. Bustamante (coord.), *Informe sobre el estado de la cultura en España 2016. La cultura como motor del cambio* (pp. 95-107). Madrid: Observatorio de Cultura y Comunicación, Fundación Alternativas.
- Barbieri, N. (2014). Cultura, políticas públicas y bienes comunes: hacia unas políticas de lo cultural. *Ágora*, 1(1), 101-119.

- Barbieri, N., Fina i Ribó, X., & Subirats Humet, J. (2012). Culture and urban policies: Dynamics and effects of third cultural sector interventions in Barcelona. *Métropoles* [en línea], 11. Recuperado de: <https://doi.org/10.4000/metropoles.4605>
- Baumol, W. J., & Bowen, W. G. (1965). On the performing arts: The anatomy of their economic problems. *The American Economic Review*, 55(1/2), 495-502.
- Baumol, W. J., & Bowen, W. G. (1966). *Performing Arts - The Economic Dilemma: A study of problems common to theatre, opera, music and dance*. Nueva York: Twentieth Century Fund.
- Beer, S. H. (1978). Federalism, nationalism and democracy in America. *The American Political Science Review*, 72(1), 9-21.
- Begg, I. (1999). Cities and competitiveness. *Urban Studies*, 36(5-6), 795-809.
- Begg, I. (ed.). (2002). *Urban competitiveness: Policies for dynamic cities*. Bristol: Policy Press.
- Belfiore, E. (2002). Art as a means of alleviating social exclusion: Does it really work? A critique of instrumental cultural policies and social impact studies in the UK. *International Journal of Cultural Policy*, 8(1), 91-106.
- Belfiore, E. (2004). Auditing culture. The subsidised cultural sector in the New Public Management. *International Journal of Cultural Policy*, 10(2), 183-202.
- Bender, T. (2007). Reflections on the culture of urban modernity. En A. Çınar & T. Bender (eds.), *Urban Imaginaries: Locating the Modern City* (pp. 267-278). Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Benhamou, F. (1996). Is increased public spending for the preservation of historic monuments inevitable? The French case. *Journal of Cultural Economics*, 20(2), 115-131.
- Bennett, O. (2004). The torn halves of cultural policy research. *International Journal of Cultural Policy*, 10(2), 237-248.
- Bennett, O. (2009). Cultural policy in the United Kingdom: Collapsing rationales and the end of a tradition. *The European Journal of Cultural Policy*, 1(2), 199-216.
- Bennett, T. (1992). Putting policy into cultural studies. En L. Grossberg, C. Nelson, & P. A. Treichler (eds.), *Cultural Studies* (pp. 23-37). Londres y Nueva York: Routledge.
- Bertacchini, E., Bravo, G., Marrelli, M., & Santagata, W. (eds.). (2012). *Cultural commons. A new perspective on the production and evolution of cultures*. Cheltenham (Reino Unido) y Northampton (EE. UU.): Edward Elgar.
- Besley, T. (1988). A simple model for merit good arguments. *Journal of Public Economics*, 35(3), 371-383.
- Bianchini, F. (1993). Remaking European cities: the role of cultural policies. En F. Bianchini & M. Parkinson (eds.), *Cultural policy and urban regeneration: The West European experience* (pp. 1-20). Manchester y Nueva York: Manchester University Press.
- Bianchini, F. (1996). Rethinking the relationship between culture and urban planning. En F. Matarasso & S. Halls (eds.), *Art of Regeneration: Nottingham March 1996*. Conference Papers. Nottingham: City of Nottingham-Comedia.
- Bianchini, F. (2004, febrero). *A crisis in urban creativity? Reflections on the cultural impacts of globalisation, and on the potential of urban cultural policies*. Ponencia presentada en el simposio internacional *The Age of the City: the Challenges for Creative Cities*, Osaka.
- Bianchini, F., & Greed, C. H. (1999). Cultural planning and time planning. En C. H. Greed (ed.), *Social Town Planning* (pp. 195-207). Londres: Routledge.
- Blaug, M. (2001). Where are we now on cultural economics? *Journal of Economic Surveys*, 15(2), 123-143.

- Boix Domènech, R., & Rausell Köster, P. (2018). The economic impact of the creative industry in the European Union. En V. Santamaría & M. Segarra (eds.), *Drones and the Creative Industry: Innovative Strategies for European SMEs* (pp. 19-36). Cham (Suiza): Springer Open.
- Boix Domènech, R., & Soler i Marco, V. (2014). *Creative industries and the productivity of the European regions*. Ponencia presentada en la International Conference on Regional Science organizada por la Universidad de Zaragoza, Zaragoza.
- Bonet, L., & Négrier, E. (2018). The participative turn in cultural policy: Paradigms, models, contexts. *Poetics*, 66, 64-73.
- Boston, J. (ed.), Martin, J., Pallot, J., & Walsh, P. (1996). *Public Management. The New Zealand Model*. Oxford: Oxford University Press.
- Boulding, K. E. (1972). Toward the development of cultural economics. *Social Science Quarterly*, 53(2), 267-284.
- Boulding, K. E. (1977). Notes on goods, services, and cultural economics. *Journal of Cultural Economics*, 1(1), 1-12.
- Bourdieu, P. (1993). *Sociology in Question*. Londres, Thousand Oaks y Nueva Delhi: SAGE Publications.
- Bourdieu, P. (2012a). *La distinción. Criterios y bases sociales del gusto*. Madrid: Taurus.
- Bourdieu, P. (2012b). Sobre el poder simbólico. En P. Bourdieu (ed.), *Intelectuales, política y poder* (p. 288). Madrid: Clave Intelectual-Eudeba.
- Bouzada Fernández, X. (2001). Los espacios del consumo cultural colectivo. *Reis: Revista Española de Investigaciones Sociológicas*, 96(1), 51-70.
- Bouzada Fernández, X. (2008). La gobernabilidad multinivel de la cultura en España. En A. A. C. Rubim & R. Bayardo (eds.), *Políticas Culturais na Ibero-América* (pp. 159-200). Salvador, Brasil: EDUFBA.
- Burke, P. (2008). *What is cultural history?* Cambridge: Polity Press.
- Cabildo de Tenerife. (2017). *Estudio sociológico sobre la juventud de Tenerife*. Santa Cruz de Tenerife: Tenerife Joven, Cabildo de Tenerife-Juventud.
- Caetano Hargain, G. (2003). Políticas culturales y desarrollo social. Algunas notas para revisar conceptos. *Pensar Iberoamérica. Revista de Cultura* [en línea], 4 (junio-septiembre). Recuperado de: <https://www.oei.es/historico/pensariberoamerica/ric04a01.htm>
- Castells Oliván, M. (1995). *La ciudad informacional: tecnologías de la información, reestructuración económica y el proceso urbano-regional*. Madrid: Alianza.
- Catterall, B. (1998). Culture as a critical focus for effective urban regeneration. Manuscrito no publicado, Town and Country Planning Summer School 1988, Universidad de York, Reino Unido.
- Chabal, P., & Daloz, J. P. (2006). *Culture Troubles: Politics and the Interpretation of Meaning*. Londres: Hurst & Company.
- Cherbo, J. M., & Wyszomirski, M. J. (2000). Mapping the public life of the arts in America. En J. M. Cherbo & M. J. Wyszomirski (eds.), *The Public Life of the Arts in America* (pp. 3-21). New Brunswick (Canadá) y Londres: Rutgers University Press.
- Chomsky, N. (1969). *American power and the new mandarins*. Nueva York: Pantheon Books.
- Çinar, A., & Bender, T. (eds.). (2007). *Urban Imaginaries. Locating the Modern City*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Clares Gavilán, J. (2013). La intervención pública en cultura y comunicación. En J. Clares, M. Á. Casado, D. Fernández Quijada, & J. À. Guimerà (eds.), *Políticas culturales y de comunicación. La intervención pública en cine, televisión y prensa*. Barcelona: Ed. Universitat Oberta de Catalunya.

- Collard, S. (2008). The architecture of power: François Mitterrand's Grands Travaux revisited. *International Journal of Cultural Policy*, 14(2), 195-208.
- Comisión Europea. (2009). *Una estrategia de la UE para la juventud: Inversión y capacitación—Un método abierto de coordinación renovado para abordar los desafíos y las oportunidades de los jóvenes*. Comunicación de la Comisión al Consejo, al Parlamento Europeo, al Comité Económico y Social Europeo y al Comité de las Regiones, de 27 de abril de 2009.
- Comisión Europea. (2010). *Libro Verde. Liberar el potencial de las industrias culturales y creativas*. Bruselas: Comisión Europea.
- Comisión Europea. (2013). *Cultural access and participation* (Informe especial Eurobarometer n.º 399). Bruselas: Comisión Europea.
- Comisión Europea. (2016). *Una Nueva Agenda de Capacidades para Europa Trabajar juntos para reforzar el capital humano, la empleabilidad y la competitividad* (COM(2016) 381 final). Comunicación de la Comisión al Parlamento Europeo, al Consejo, al Comité Económico y Social Europeo y al Comité de las Regiones. Bruselas, 10 de junio de 2016.
- Consejo de la Unión Europea. (2009). *Promoting a Creative Generation: developing the creativity and innovative capacity of children and young people through cultural expression and access to culture*. Conclusiones del Consejo de Europa del 27 de noviembre de 2009.
- Cooke, P., & Lazzeretti, L. (2008). *Creative Cities, Cultural Clusters and Local Economic Development*. Cheltenham (Reino Unido) y Northampton (EE. UU.): Edward Elgar.
- Cordero Vega, R., Carballo, F., & Ossandón, J. (2008). Performing cultural sociology: A conversation with Jeffrey Alexander. *European Journal of Social Theory*, 11(4), 523-542.
- Cucó i Giner, J. (2008). Sociabilidades urbanas. *Ankulegui*, 12, 65-82.
- Cucó i Giner, J. (2013). La ciudad pervertida. Explorando la fórmula de la Valencia glocalizada. En J. Cucó i Giner (ed.), *La ciudad pervertida. Una mirada sobre la Valencia global* (pp. 7-15). Barcelona: Anthropos.
- Cummings, M. C., & Katz, R. S. (1987). *The Patron State: Government and the Arts in Europe, North America and, Japan*. Nueva York: Oxford University Press.
- Cunningham, S. D. (2003). Cultural studies from the viewpoint of cultural policy. En J. Lewis & T. Miller (eds.), *Critical Cultural Policy Studies: A Reader* (pp. 13-22). Oxford: Blackwell Publishing.
- Deas, I., & Giordano, B. (2002). Locating the competitive city in England. En I. Begg (ed.), *Urban Competitiveness: Policies for Dynamic Cities* (pp. 191-210). Bristol: Policy Press.
- del Álamo Nuñez, E. (2014). Gestión de equipamientos culturales. En *Manual Atalaya de apoyo a la gestión cultural* [en línea]. Recuperado el 29 de abril de 2020 de <http://atalayagestioncultural.es/inicio>
- Dery, D. (2000). Agenda setting and problem definition. *Policy Studies*, 21(1), 37-47.
- Dimaggio, P., & Useem, M. (1978). Social class and arts consumption: The origins and consequences of class differences in exposure to the arts in America. *Theory and Society*, 5(2), 141-161.
- Donald, J. (1997). This, here, now: Imagining the modern city. En S. Westwood & J. Williams (eds.), *Imagining Cities. Scripts, Signs, Memories* (pp. 181-201). Londres: Routledge.
- Drucker, P. F. (1969). The sickness of government. *The Public Interest*, Winter, 3-23.
- Dubois, V. (2014). Cultural Policy Regimes in Western Europe. En *International Encyclopedia of the Social & Behavioral Sciences*. Segunda edición, Elsevier-ScienceDirect.
- Dubois, V. (2016). El "modelo francés" y su "crisis": ambiciones, ambigüedades y retos de una política cultural. *Debats*, 130(2), 33-52.

- Dye, T. R. (1976). *Policy Analysis: What Governments do, why They Do it, and what Difference it Makes*. Alabama: The University of Alabama Press.
- Dye, T. R. (2005). *Understanding Public Policy*. Upper Saddle River (Nueva Jersey, EE. UU.): Pearson Prentice Hall.
- Esping-Andersen, G., & Korpi, W. (1984). Social policy as class politics in post-war capitalism: Scandinavia, Austria and Germany. En J. Goldthorpe (ed.), *Order and Conflict in Contemporary Capitalism*. Oxford: Clarendon Press.
- Estévez González, F. (2019). *Museopatías*. Colección Ensayo 7, Tahíche, Lanzarote: Fundación César Manrique.
- Evans, G. (2001). *Cultural Planning: An Urban Renaissance?* Abingdon-on-Thames (Reino Unido): Routledge.
- Evans, G. (2005). Measure for measure: Evaluating the evidence of culture's contribution to regeneration. *Urban Studies*, 42(5/6), 959-983.
- Evrard, Y. (1997). Democratizing culture or cultural democracy? *The Journal of Arts Management, Law and Society*, 27(3), 167-175.
- Evrard, Y., & Colbert, F. (2000). Arts management: A new discipline entering the millennium? *International Journal of Arts Management*, 2(2), 4-13.
- Falk, M., & Katz-Gerro, T. (2016). Cultural participation in Europe: Can we identify common determinants? *Journal of Cultural Economics*, 40(2), 127-162.
- Feldstein, M. (ed.). (1991). *The Economics of Art Museums*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Fernández Prado, E. (1991). *La política cultural: qué es y para qué sirve*. Gijón: Ediciones Trea.
- Fierlbeck, K. (1996). The ambivalent potential of cultural identity. *Canadian Journal of Political Science*, 29(1), 3-22.
- Fina i Ribó, X., Subirats Humet, J. (dirs.), Barbieri, N., Partal, A., & Merino, E. (2011). *Proximitat, cultura i tercer sector a Barcelona. Anàlisi de casos*. Barcelona: Icaria.
- Finkelkraut, A. (2004). *La derrota del pensamiento*. Barcelona: Anagrama.
- Florida, R. (2002). *The Rise of the Creative Class*. Nueva York: Basic Books.
- Flyvbjerg, B. (2004). Cinco malentendidos acerca de la investigación mediante los estudios de caso. *Reis: Revista Española de Investigaciones Sociológicas*, 4 (106), 33-62.
- Francesconi, A., & Dossena, C. (2016). Learning to design cultural districts and learning from designing them. *European Planning Studies*, 24(4), 704-722.
- Francioni, F. (2008). Culture, Heritage and Human Rights: An Introduction. En F. Francioni & M. Scheinin (eds.), *Cultural Human Rights* (pp. 1-16). Leiden (Países Bajos) y Boston: Martinus Nijhoff Publishers.
- Frey, B. S. (1994). Cultural economics and museum behaviour. *Scottish Journal of Political Economy*, 41(3), 325-335.
- Frey, B. S. (2002). Creativity, government and the arts. *De Economist*, 150(4), 363-376.
- Frey, B. S. (2005). El apoyo público a las artes. En R. Towse (ed.), *Manual de economía de la cultura* (pp. 71-86). Madrid: Fundación Autor.
- Frey, B. S., & Pommerehne, W. W. (1989). *Muses and Markets. Exploration in the Economics of the Arts*. Londres: Basil Blackwell.

- Fumaroli, M. (2007). *El Estado cultural: ensayo sobre una religión moderna*. Barcelona: Acantilado.
- Gapinski, J. H. (1986). The lively arts as substitutes for the lively arts. *The American Economic Review*, 76(2), 20-25.
- García Canclini, N. (1987). Introducción. Políticas culturales y crisis de desarrollo: un balance latinoamericano. En N. García Canclini (ed.), *Las políticas culturales en América Latina* (pp. 13-61). México D.F.: Grijalbo.
- Garzón Valdés, E. (2011). *Propuestas*. Madrid: Trotta.
- Geertz, C. (1973). *The Interpretation of Cultures*. Nueva York: Basic Books.
- Ghilardi, L. (2001). Cultural planning and cultural diversity. En T. Bennett (ed.), *Differing Diversities: Transversal Study on the Theme of Cultural Policy and Cultural Diversity* (pp. 123-134). Estrasburgo: Council of Europe Publishing.
- Ginsburgh, V. A., & Throsby, C. D. (eds.). (2006). *Handbook of the Economics of Art and Culture*. Volumen 1. Ámsterdam: Elsevier.
- Girard, A. (1997). French cultural policy from André Malraux to Jack Lang: A tale of modernisation. *International Journal of Cultural Policy*, 4(1), 107-125.
- Gray, C. (1996). Comparing cultural policy: A reformulation. *The European Journal of Cultural Policy*, 2(2), 213-222.
- Gray, C. (2007). Commodification and instrumentality in cultural policy. *International Journal of Cultural Policy*, 13(2), 203-215.
- Gray, C. (2009). Managing cultural policy: Pitfalls and prospects. *Public Administration*, 87(3), 574-585.
- Gray, C. (2010). Analysing cultural policy: Incurably plural or ontologically incompatible? *International Journal of Cultural Policy*, 16(2), 215-230.
- Greenberg, M. (2000). Branding cities. A social history of the urban lifestyle magazine. *Urban Affairs Review*, 36(2), 228-263.
- Grenfell, M. J. (2004). *Pierre Bourdieu: Agent Provocateur*. Londres y Nueva York: Continuum.
- Grupo de Friburgo. (2007). Los Derechos Culturales. Declaración de Friburgo [en línea]. Friburgo (Suiza): Observatoire de la diversité et des droits culturels, Institut Interdisciplinaire d'Ethique et des Droits de l'Homme. Recuperado de <https://droitsculturels.org/observatoire/wp-content/uploads/sites/6/2017/05/declaration-esp3.pdf>
- Habraken, N. J. (ed.), Boekholt, J., Thijssen, A., & Pardo, M. (2000). *El diseño de soportes*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Hall, P. A. (1993). Policy paradigms, social learning and the State: The case of economic policymaking in Britain. *Comparative Politics*, 25(3), 275-296.
- Hall, P. G. (1998). *Cities in Civilization*. Nueva York: Pantheon Books.
- Harvey, D. (1989). From managerialism to entrepreneurialism: The transformation in urban governance in late capitalism. *Geografiska Annaler. Series B, Human Geography*, 71(1), 3-15.
- Harvey, D. (2000). *Spaces of Hope*. Edimburgo: Edinburgh University Press.
- Hawkes, J. (2001). *The Fourth Pillar of Sustainability. Culture's Essential Role in Public Planning*. Melbourne: Common Ground Publishing.
- Hay, C. (2002). *Political Analysis: A Critical Introduction*. Londres: Macmillan International Higher Education.

- Hernández Aja, A., Vázquez Espí, M., García Madruga, C., Matesanz Parededa, Á., Moreno García, E., Alguach Gómez, J., & Camacho Gutiérrez, J. (2011). *Análisis urbanístico de barrios vulnerables*. Madrid: Instituto Juan de Herrera, Universidad Politécnica de Madrid.
- Hesmondhalgh, D. (2010). User-generated content, free labour and the cultural industries. *Ephemera*, 10(3/4), 267-284.
- Hewison, R. (2011). 'Creative Britain': myth or monument? *Cultural Trends*, 20(3-4), 235-242.
- Hirschman, A. O. (2014). *Development Projects Observed*. Washington D. C.: Brookings Institution Press.
- Hong, J., Yu, W., Guo, X., & Zhao, D. (2014). Creative industries agglomeration, regional innovation and productivity growth in China. *Chinese Geographical Science*, 24(2), 258-268.
- Horkheimer, M., & Adorno, T. W. (2002). *Dialectic of Enlightenment : Philosophical Fragments* [editado por G. Schmid Noerr]. Stanford, CA: Stanford University Press.
- Howard, E. (1965). *Garden Cities of To-Morrow* [editado por F. J. Osborn]. Cambridge, MA: MIT Press.
- Hutter, M. (1997). From public to private rights in the art sector. *Boekmancahier*, 9(32), 170-176.
- Jacobs, J. (1961). *The Death and Life of Great American Cities*. Nueva York: Random House.
- Jacobs, J. (1970). *The Economy of Cities*. Nueva York: Vintage Books.
- Jacobs, J. (1986). *Las ciudades y la riqueza de las naciones: principios de la vida económica*. Barcelona: Ariel.
- Jansson, A. (2003). The negotiated city image: Symbolic reproduction and change through urban consumption. *Urban Studies*, 40(3), 463-479.
- Jensen, O. B. (2005, mayo). *Branding the contemporary city. Urban branding as Regional Growth Agenda*. Ponencia presentada en el Regional Studies Association Conference, Aalborg, Dinamarca.
- Kant, I. (2012). *Fundamentación para una metafísica de las costumbres*. Madrid: Alianza Editorial.
- Katz, B., & Wagner, J. (2014). The Rise of Innovation Districts: A New Geography of Innovation in America [en línea]. En *Brookings*, Metropolitan Policy Program, The Brookings Institution. Recuperado de: <https://www.brookings.edu/wp-content/uploads/2016/07/InnovationDistricts1.pdf>
- Kern, P., & Boni, A. L. (2017, julio). Cities are driving new cultural policies. En *KEA* [en línea] Recuperado de: <https://keanet.eu/opinions/cities-are-driving-new-cultural-policies/>
- Khun, T. S. (1971). *La estructura de las revoluciones científicas*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- Kingdon, J. W. (1993). How do issues get on public policy agendas? En W. J. Wilson (ed.), *Sociology and the Public Agenda* (pp. 40-50). Newbury Park (EE. UU.), Londres y Nueva Dehli: SAGE Publications.
- Klein, R. (2008). Restoring the 20th century. En D. Van den Heuvel, M. Mesman, W. Quist, & B. Lemmens (eds.), *The Challenge of Change. Dealing with the Legacy of the Modern Movement* (pp. 259-264). Ámsterdam: IOS Press.
- Kresl, P. K. (2007). *Planning the Cities for the Future. The Successes and Failures of Urban Economic Strategies in Europe*. Cheltenham (Reino Unido) y Northampton (EE. UU.): Edward Elgar.
- Krueger, A. B., & Baumol, W. J. (2001). An Interview with William J. Baumol. *The Journal of Economic Perspectives*, 15(3), 211-231.
- Kymlicka, W. (1989). *Liberalism, community, and culture*. Oxford: Clarendon Press.
- Kymlicka, W. (1994). Individual and community rights. En J. Baker (ed.), *Group Rights*. Toronto: University of Toronto Press.
- Kymlicka, W. (1996). *Ciudadanía multicultural. Una teoría liberal de los derechos de las minorías*. Barcelona: Paidós.

- Landry, C., & Bianchini, F. (1995). *The Creative City*. Londres: Demos.
- Landry, C., & Caust, M. (2017). *The Creative Bureaucracy and Its Radical Common Sense*. Stroud (Reino Unido): Comedia.
- Langsted, J. (1989). Double strategies in a modern cultural policy. *Journal of Arts Management, Law and Society*, 19(4), 53-71.
- Langsted, J. (ed.). (1990). *Strategies: Studies in Modern Cultural Policy*. Aarhus: Aarhus University Press.
- Lazzeretti, L. (2003). City of art as a high culture local system and cultural districtualization processes: The cluster of art restoration in Florence. *International Journal of Urban and Regional Research*, 27(3), 635-648.
- Leal Maldonado, J. (1986). El urbanismo y las ciencias sociales. *Ciudad y Territorio Estudios Territoriales*, 67, 31-34.
- Lebovics, H. (1999). *Mona Lisa's Escort: André Malraux and the Reinvention of French Culture*. Ithaca (EE. UU.) y Londres: Cornell University Press.
- Lee, N. (2014). The creative industries and urban economic growth in the UK. *Environment and Planning A: Economy and Space*, 46(2), 455-470.
- Lewis, J., & Miller, T (eds.). (2003). *Critical Cultural Policy Studies: A Reader*. Oxford: Blackwell Publishers.
- Looseley, D. L. (1995). *The Politics of Fun: Cultural Policy and Debate in Contemporary France*. Oxford: Berg Publishers.
- López Sintas, J., & García Álvarez, E. (2002). Omnivores show up again: The segmentation of cultural consumers in Spanish social space. *European Sociological Review*, 18(3), 353-368.
- Lozano-Bright, C. (2015). Between random and democratic practices: The Commons Board Game. En Krytyka Polityczna y European Cultural Foundation (eds.), *Build the City. Perspectives on Commons and Culture* (pp. 258-263). Ámsterdam y Varsovia: The European Cultural Foundation-Krytyka Polityczna.
- Lynch, K. (1960). *The Image of the City*. Londres y Cambridge, MA: The MIT Press.
- Mann, M. (1984). The autonomous power of the state: Its origins, mechanisms and results. *European Journal of Sociology*, 25(2), 185-213.
- Maraña, M. (2010). *Cultura y desarrollo. Evolución y perspectivas* (Cuaderno de Trabajo núm. 1). Bilbao: Unesco Etxea.
- Marco Serrano, F., Rausell Köster, P., & Abeledo Sanchís, R. (2014). Economic development and the creative industries: A tale of causality. *Creative Industries Journal*, 7(2), 81-91.
- Marshall, A. (1890). *Principles of Economics*. Octava edición, Londres: Palgrave Macmillan.
- Martel Rodríguez, C. (ed.). (2015). *Espacios culturales de Las Palmas de Gran Canaria. Estudio de los espacios culturales de Las Palmas de Gran Canaria desde 1950 hasta la actualidad*. Las Palmas de Gran Canaria: Carmelo Martel.
- Matarasso, F. (2001). Recognising culture: a series of briefing papers on culture and development [en línea]. Unesco, Canadian Heritage y Comedia. Recuperado de <http://www.china-up.com:8080/international/case/case/1041.pdf>
- Matarasso, F., & Landry, C. (1999). *Balancing Act: Twenty-One Strategic Dilemmas in Cultural Policy* (Policy Note núm. 4). Estrasburgo: Council of Europe Publishing.
- McGuigan, J. (2003). Cultural policy studies. En J. Lewis & T. Miller (eds.), *Critical Cultural Policy Studies: A Reader* (pp.23-42). Oxford: Blackwell Publishing.

- McGuigan, J. (2004). *Rethinking Cultural Policy*. Maidenhead (Reino Unido): Open University Press-McGraw-Hill Education.
- Meny, I., & Thoenig, J. C. (1992). *Las políticas públicas*. Barcelona: Ariel.
- Mercer, C. (2006a). Cultural planning for urban development and creative cities [en línea]. Recuperado de: [http://www.kulturplan-oresund.dk/pdf/Shanghai\\_cultural\\_planning\\_paper.pdf](http://www.kulturplan-oresund.dk/pdf/Shanghai_cultural_planning_paper.pdf)
- Mercer, C. (2006b). Towards an architecture of governance for participatory policy-making [Manuscrito autopublicado, en línea]. Recuperado de: [https://www.researchgate.net/publication/216061853\\_Towards\\_an\\_architecture\\_of\\_governance\\_for\\_participatory\\_policy-making](https://www.researchgate.net/publication/216061853_Towards_an_architecture_of_governance_for_participatory_policy-making)
- Merton, R. K. (1949). On sociological theories of the middle range. En R. K. Merton (ed.), *Social Theory and Social Structure* (pp. 39-72). Nueva York: The Free Press.
- Miller, T. (1993). *The Well-Tempered Self: Citizenship, Culture, and the Postmodern Subject*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- Miller, T., & Yúdice, G. (2004). *Política cultural*. Barcelona: Gedisa.
- Ministerio de Educación, Cultura y Deporte. (2015). *Encuesta de hábitos y prácticas culturales en España 2014-2015*. Madrid: Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, Subdirección General de Estadística y Estudios, Secretaría General Técnica.
- Moses, J., & Knutsen, T. (2007). *Ways of Knowing: Competing Methodologies in Social and Political Research*. Segunda edición, Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- Moulinier, P. (1996). L'État et les équipements culturels (1959-1995). *Annales de La Recherche Urbaine*, 70, 140-147.
- Mulcahy, K. V. (2006a). Cultural policy: Definitions and theoretical approaches. *The Journal of Arts Management, Law and Society*, 35(4), 319-330.
- Mulcahy, K. V. (2006b). Cultural policy. En B. G. Peters & J. Pierre (eds.), *Handbook of Public Policy* (pp. 265-280). Londres, Thousand Oaks (EE. UU.) y Nueva Delhi: SAGE Publications.
- Mulgan, G., & Worpole, K. (1986). *Saturday Night or Sunday Morning? From Arts to Industry-New Forms of Cultural Policy*. Londres: Comedia.
- Muller, P. (2002). *Las políticas públicas*. Bogotá: Universidad Externado de Colombia.
- Mumford, L. (1938). *The Culture of Cities*. Nueva York: Harcourt, Brace and Co.
- Muñoz Cárcamo, A. (2018). Los derechos culturales: Una categoría aún subestimada de derechos humanos. *Anuario de Derechos Humanos*, 4, 77-97.
- Négrier, E. (2003). *Las políticas culturales en Francia y España. Una aproximación nacional y local comparada* (Documento de Trabajo núm. 226). Barcelona: Institut de Ciències Polítiques i Socials.
- Netzer, D. (1978). *The Subsidized Muse: Public Support for the Arts in the United States*. Nueva York: Cambridge University Press.
- Niec, H. (2001). Sentar las bases para la realización de los derechos culturales. En H. Niec (ed.), *¿A favor o en contra de los derechos culturales?* (pp. 279-298). París: Unesco.
- O'Hagan, J. W. (1996). Access to and participation in the arts: The case of those with low incomes/ educational attainment. *Journal of Cultural Economics*, 20(4), 269-282.
- OCDE (Organización para la Cooperación y el Desarrollo Económicos). (2005). *Culture and Local Development*. París: OCDE.
- OCDE (Organización para la Cooperación y el Desarrollo Económicos). (2014). *How's Life in Your Region? Measuring Regional and Local Well-being for Policy Making*. París: OCDE.

- OEI (Organización de Estados Iberoamericanos). (2006). *Carta Cultural Iberoamericana*. Adoptada en la XVI Cumbre Iberoamericana celebrada en Montevideo, Uruguay.
- ONU (Organización de las Naciones Unidas). (1948). *Declaración Universal de Derechos Humanos*. Adoptada y proclamada por la Asamblea General de la Organización de las Naciones Unidas en su resolución 217 A (III) de 10 de diciembre de 1948.
- ONU (Organización de las Naciones Unidas). (1966). *International Covenant on Economic, Social and Cultural Rights*. Convenio adoptado por la Asamblea General de la Organización de las Naciones Unidas en su resolución 2200A (XXI) de 16 de diciembre de 1966.
- Parr, S. F. (2000). En busca de indicadores de cultura y desarrollo: avances y propuestas. En *Informe mundial sobre la cultura, 2000-2001: diversidad cultural, conflicto y pluralismo* (pp. 278-283). Madrid: Unesco-Mundi Prensa Libros.
- Pavic, K. (2015). New Models of Governance of Culture. En Krytyka Polityczna y European Cultural Foundation (eds.), *Build the City: Perspectives on Commons and Culture* (pp.295-304). Ámsterdam y Varsovia: European Cultural Foundation-Krytyka Polityczna.
- Peters, B. G. (2018). *American Public Policy: Promise and Performance*. 11.ª edición, Los Ángeles: SAGE Publications-CQPRESS.
- Peterson, C., Park, N., & Seligman, M. E. P. (2005). Orientations to happiness and life satisfaction: the full life versus the empty life. *Journal of Happiness Studies*, 6(1), 25-41.
- Potter, G. (2000). For Bourdieu, against Alexander: Reality and reduction. *Journal for the Theory of Social Behaviour*, 30(2), 229-246.
- Potts, J. (2009). Why the creative industries matter to economic evolution. *Economics of Innovation and New Technology*, 18(7), 663-673.
- Potts, J. (2011). *Creative Industries and Economic Evolution*. Cheltenham (Reino Unido) y Northampton, (EE. UU.): Edward Elgar.
- Potts, J., & Cunningham, S. (2008). Four models of the creative industries. *International Journal of Cultural Policy*, 14(3), 233-247.
- Prieto de Pedro, J. (2002). Cultura, economía y derecho, tres conceptos implicados. *Pensar Iberoamérica. Revista de Cultura* [en línea], 1(junio-septiembre). Recuperado de: <https://www.oei.es/historico/pensariberoamerica/ric01a04.htm>
- Prieto de Pedro, J. (2004). Derechos culturales y desarrollo humano. *Pensar Iberoamérica. Revista de Cultura* [en línea], 7(septiembre-diciembre). Recuperado de: <https://www.oei.es/historico/pensariberoamerica/ric07a07.htm>
- Prieto de Pedro, J. (2006). *Cultura, culturas y Constitución*. Cuarta edición, Madrid: Centros de Estudios Constitucionales.
- Prieto de Pedro, J. (2008). Derechos culturales, el hijo pródigo de los derechos humanos. *Crítica*, 58(952), 19-23.
- Prieto de Pedro, J. (2009). Derecho y cultura. El derecho a la cultura como nueva especialidad jurídica. En C. Asuaga (ed.), *Un encuentro no casual: cultura, ciencias económicas y derecho* (pp. 20-28). Montevideo: Carolina Asuaga.
- Pronovost, G. (2007). Participación cultural y transformaciones sociales. En A. Rodríguez Morató (ed.), *La sociedad de la cultura*. Barcelona: Ariel.
- Prot, L. (2001). Entenderse acerca de los derechos culturales. En H. Niec (ed.), *¿A favor o en contra de los derechos culturales?* (pp. 257-278). París: Ediciones Unesco.

- Ramos Murphy, A. (2003). *El sector cultural canario. Hacia una aproximación descriptiva*. Ponencia presentada en el I Foro Atlántico de Gestión Cultural, GESCCAN, San Cristóbal de La Laguna.
- Ramos Murphy, A. (2015, noviembre). *Modelos de gobernanza. Liderazgos y participación*. Intervención en el Campus Canario de la Cultura, Las Palmas de Gran Canaria.
- Ramos Murphy, A. (2019a). *Acuerdo por la cultura. Propuestas programáticas para una hoja de ruta estratégica para la política cultural de Las Palmas de Gran Canaria 2019-2022*. Las Palmas de Gran Canaria.
- Ramos Murphy, A. (2019b). *Análisis del empleo y diagnosis prospectiva de las necesidades formativas de los sectores culturales y creativos en Tenerife*. Cabildo de Tenerife.
- Ramos Murphy, A., Rausell Köster, P., & Uriel Jiménez, E. (2014). *El valor económico de la cultura en Canarias y análisis de las posibilidades de promover un modelo de crecimiento regional basado en la cultura y la creatividad*. Proyecto de investigación realizado por la Fundación General Universidad de La Laguna, Santa Cruz de Tenerife: Gobierno de Canarias, Consejería de Turismo, Cultura y de Deportes.
- Rausell Köster, P. (1999). *Políticas y sectores culturales en la Comunidad Valenciana: un ensayo sobre las tramas entre economía, cultura y poder*. Valencia: Tirant lo Blanch.
- Rausell Köster, P. (2009a). *Las ciudades creativas: hurgando en el slogan*. En F. Manito Lorite (ed.), *Ciudades Creativas. Vol. 1: Cultura, territorio, economía y ciudad*. Barcelona: Fundación Kreanta.
- Rausell Köster, P. (2009b). *Las políticas culturales y las Ciencias Económicas. Más allá de la lógica positiva de la acción pública*. En C. Asuaga (coord. y ed.), *Un encuentro no casual: Cultura, ciencias económicas y derecho* (pp. 77-85). Montevideo, Uruguay: Fundación de Cultura Universitaria (FCU).
- Rausell Köster, P. (2013). *Comprender la economía de la cultura como vía para salir de la crisis*. *El Profesional de la Información*, 22(4), 286-289.
- Rausell Köster, P. (2015). *Sobre las relaciones entre cultura y desarrollo urbano*. En C. Segovia, R. Marrades, P. Rausell, & R. Abeledo (eds.), *Espacios para la Innovación, la Creatividad y la Cultura* (pp. 198-201). Valencia: Publicacions de la Universitat de València.
- Rausell Köster, P. (2016). *Políticas culturales locales y autonómicas: propuestas para una era post-crisis*. En *Informe sobre el estado de la cultura en España 2016. La cultura como motor del cambio* (pp. 79-95). Madrid: Fundación Alternativas.
- Rausell Köster, P. (2019a). *La ciudad cultural. Una nueva perspectiva integral* [Artículo inédito]. Valencia.
- Rausell Köster, P. (2019b). *Propuesta de actualización de la Guía para la evaluación de las políticas locales*. Valencia.
- Rausell Köster, P., & Abeledo Sanchís, R. (2013). *La cultura, la innovación y la creatividad como retos y oportunidades para el futuro de Europa*. En A. Martinell (ed.), *Impactos de la dimensión cultural en el desarrollo* (pp. 101-126). Girona: Cátedra UNESCO de Políticas Culturales y Cooperación de la Universidad de Girona-Documenta Universitaria.
- Rausell Köster, P., Abeledo Sanchís, R., & Blanco Sierra, Ó., Boix Doménech, R., De Miguel Molina, B., Hervás Oliver, J. L., Marco Serrano, F., & Vila Lladosa, L. (2013). *Culture as a factor for economic and social innovation. Tome 04*. Valencia: Grupo de investigación ECONCULT, Creative Commons.
- Rausell Köster, P., Abeledo Sanchís, R., & Blanco Sierra, Ó., Boix Doménech, R., De Miguel Molina, B., Hervás Oliver, J. L., Vila Lladosa, L. (2012). *Culture as a factor for economic and social innovation. Tome 01*. Valencia: Grupo de investigación ECONCULT, Creative Commons.
- Rausell Köster, P., Abeledo Sanchís, R., Carrasco Arroyo, S., & Martínez Tormo, J. (2007). *Cultura: estrategia para el desarrollo local*. Madrid: Agencia Española de Cooperación Internacional y Ministerio de Asuntos Exteriores y de Cooperación.

- Rausell Köster, P., & Carrasco Arroyo, S. (2001). *Preferences and Cultural Consumption* [en línea]. Recuperado de <https://www.uv.es/econcult/cursos/ppt/Lisbon98.pdf>
- Rausell Köster, P., Marco Serrano, F., & Abeledo Sanchís, R. (2011). Sector cultural y creativo y riqueza de las regiones: en busca de casualidades. *Ekonomiaz: Revista Vasca de Economía*, 78, 66-89.
- Rausell Köster, P., Montagut Marqués, J., & Minyana Beltrán, T. (2013). Hacia nuevos modelos de financiación cultural. ¿Renovar el mecenazgo? *Periférica Internacional. Revista para el Análisis de la Cultura y el Territorio*, 14, 209-233.
- Redaelli, E. (2019). Cultural districts: Mixing the arts and other businesses. En E. Redaelli (ed.), *Connecting Arts and Place* (pp. 127-153). Londres: Palgrave Macmillan.
- Rendueles y Menéndez de Llano, C. (2020). *Contra la igualdad de oportunidades. Un panfleto igualitarista*. Barcelona: Seix Barral.
- Rifkin, J. (2000). *La era del acceso. La revolución de la nueva economía*. Barcelona: Grupo Planeta.
- Rius Ulldemolins, J. (2014). Modelos de política cultural y modelos de equipamientos culturales: de los modelos nacionales a los modelos locales. Análisis del caso de Barcelona. *Política y Sociedad*, 51(2), 399-422.
- Rius Ulldemolins, J., & Rubio Arostegui, A. (2011). The governance of national cultural organisations: Comparative study of performance contracts with the main cultural organisations in England, France and Catalonia (Spain). *International Journal of Cultural Policy*, 19(2), 1-21.
- Rius Ulldemolins, J., & Rubio Arostegui, J. A. (2016). Política cultural y grandes equipamientos culturales en el Estado español. Los retos de gestión y gobernanza en el contexto internacional. En J. Rius & J. A. Rubio (eds.), *Treinta años de políticas culturales en España. Participación cultural, gobernanza territorial e industrias culturales* (pp. 185-230). Valencia: Publicacions de la Universitat de València.
- Rodríguez Guerra, J. (2001). *Capitalismo flexible y Estado de Bienestar*. Granada: Comares.
- Rodríguez Guerra, J. (2013). *Orden liberal y malestar social*. Madrid: Talasa Ediciones.
- Rodríguez Morató, A. (2007). La perspectiva de la sociedad de la cultura. En A. Rodríguez Morató (ed.), *La sociedad de la cultura*. Barcelona: Ariel.
- Rodríguez Morató, A. (2012). El análisis de la política cultural en perspectiva sociológica. Claves introductorias al estudio del caso español. *RIPS: Revista de Investigaciones Políticas y Sociológicas*, 11(3), 15-38.
- Rodríguez Morató, A., & Rius Ulldemolins, J. (2012). Presentación: La política cultural en España: los sistemas autonómicos. *RIPS: Revista de Investigaciones Políticas y Sociológicas*, 11(3), 9-14.
- Romainville, C. (2015). The Right to Access Culture under EU Law. En E. Psychogiopoulou (ed.), *Cultural Governance and the European Union: Protecting and Promoting Cultural Diversity in Europe* (pp. 165-176). Bakingstoke (Reino Unido): Palgrave Macmillan.
- Roose, H., & Daenekindt, S. (2015). Trends in cultural participation. En J. D. Wright (ed.), *International Encyclopedia of Social and Behavioral Studies*, Vol. 5 (pp. 447-452). Oxford: Elsevier.
- Rubio Arostegui, J. A. (2019). La política cultural local tras 40 años de democracia: ¿Es posible una regeneración de los equipamientos culturales frente a la parálisis permanente? *Periférica: Revista para el Análisis de la Cultura y el Territorio*, 20, 154-163.
- Rubio Arostegui, J. A., & Rius Ulldemolins, J. (2012). La modernización de la gestión pública de la cultura. Análisis comparado del caso de los equipamientos culturales de las comunidades autónomas de Cataluña y Madrid. *Revista Gestión y Análisis de Políticas Públicas (Nueva Época)*, 8(julio-diciembre), 11-34.

- Rubio Arostegui, J. A., & Rius Ulldemolins, J. (2015). Cultura y políticas públicas después del diluvio. Las ciencias sociales y la refundación de la política cultural. *Política y Sociedad*, 52(1), 27-52.
- Rubio Arostegui, J. A., & Villarroya Planas, A. (2019). *El papel del mecenazgo en la política cultural española. Propuestas para reconfigurar su papel en la crisis de las artes y la industria cultural*. Madrid: Fundación Alternativas y Ministerio de Cultura y Deporte.
- Sacco, P. L., & Blessi, G. T. (2009). The social viability of culture-led urban transformation processes: Evidence from the Bicocca district, Milan. *Urban Studies*, 46(5-6), 1115-1135.
- Sacco, P. L., & Segre, G. (2009). Creativity, cultural investment and local development: A new theoretical framework for endogenous growth. En U. Fratesi & L. Senn (eds.), *Growth and Innovation of Competitive Regions* (pp. 281-294). Berlin: Springer.
- Sacco, P. L., Ghirardi, S., Tartari, M., & Trimarchi, M. (2019). Two versions of heterotopia: The role of art practices in participative urban renewal processes. *Cities*, 89, 199-208.
- Santagata, W. (2002). Cultural districts, property rights and sustainable economic growth. *International Journal of Urban and Regional Research*, 26(1), 9-23.
- Santagata, W. (2004). *Cultural districts and economic development* (Documento de Trabajo EBLA núm. 200401). Universidad de Turín.
- Scharpf, F. W. (ed.). (1997). *Games Real Actors Play: Actor-Centred Institutionalism in Policy Research*. Nashville: Westview Press.
- Schuster, J. M. D. (1987). Making compromises to make comparisons in cross-national arts policy research. *Journal of Cultural Economics*, 11(2), 1-36.
- Schuster, J. M. D. (1998). Neither public nor private: The hybridization of museums. *Journal of Cultural Economics*, 22, 127-150.
- Schuster, J. M. D. (2002). *Informing Cultural Policy: The Research and Information Infrastructure*. Londres y Nueva York: Routledge.
- Schuster, J. M. D. (ed.). (2003). *Mapping State Cultural Policy: The State of Washington*. Chicago: The University of Chicago Cultural Policy Centre.
- Scott, A. J. (2000). *The Cultural Economy of Cities*. Londres, Thousand Oaks y Nueva Delhi: SAGE Publications.
- Scott, A. J. (2006). Creative cities: Conceptual issues and policy questions. *Journal of Urban Affairs*, 28(1), 1-17.
- Scott, A. J. (2014). Beyond the creative city: Cognitive-cultural capitalism and the new urbanism. *Regional Studies*, 48(4), 565-578.
- Seaman, B. A. (2009). Economía de la cultura: estado del arte y perspectivas. *Estudios de Economía Aplicada*, 27(1), 7-32.
- Segovia Collado, C. (2019). *Cultura en clave urbana. Marco conceptual y orientaciones para la elaboración de estrategias y proyectos*. Barcelona: Universitat Oberta de Catalunya.
- Segovia Collado, C., Marrades, R., Rausell Köster, P., & Abeledo Sanchís, R. (2015). *Espacios para la innovación, la creatividad y la cultura*. Valencia: Publicacions de la Universitat de València.
- Selwood, S. (2002, 30 de diciembre). Measuring culture [en línea]. En *Spiked*. Recuperado 11 de junio de 2019 de <https://www.spiked-online.com/2002/12/30/measuring-culture/>
- Sen, A. (1999). *Development as freedom*. Nueva York: Anchor Books.
- SGAE (Sociedad General de Autores y Editores). (2019). *Anuario SGAE 2019 de las Artes Escénicas, Musicales y Audiovisuales*. Madrid: Fundación SGAE.

- Silk, M. (2002). "Bangsa Malaysia": Global sport, the city and the mediated refurbishment of local identities. *Media, Culture & Society*, 24(6), 775-794.
- Sorribes Monrabal, J. (dir.), Galindo, J. (coord.), Porcar Guerrero, R., del Romero Renau, L., Marrades, R. M., & Boix Domènech, R. (2012). *La ciudad: Economía, espacio, sociedad y medio ambiente*. Valencia: Tirant lo Blanch.
- Stalsett, S. J. (2005). Vulnerabilidad, dignidad y justicia: valores éticos fundamentales en un mundo globalizado. En B. Kliksberg (ed.), *La agenda ética pendiente de América Latina* (pp. 43-56). México D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- Stavenhagen, R. (2001). Derechos culturales: el punto de vista de las Ciencias Sociales. En H. Niec (ed.), *¿A favor o en contra de los derechos culturales?* (pp. 19-48). París: Ediciones Unesco.
- Stigler, G. J., & Becker, G. S. (1977). De Gustibus Non Est Disputandum. *The American Economic Review*, 67(2), 76-90.
- Subirats Humet, J. (2012). ¿Qué democracia tenemos? ¿Qué democracia queremos? *Anales de La Cátedra Francisco Suárez*, 46, 155-180.
- Subirats Humet, J., Knoepfel, P., Larrue C., & Varone, F. (2008). *Análisis y gestión de políticas públicas*. Barcelona: Ariel.
- Symonides, J. (1998). Cultural rights: a neglected category of human rights. *International Social Science Journal*, 50(158), 559-572.
- Symonides, J. (2000). Cultural rights. En J. Symonides (ed.), *Human Rights: Concept and Standards*. Nueva York: Routledge.
- Taylor, C. (1989). *Sources of the Self: The Making of the Modern Identity*. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Thoenig, J. C. (1985). L'analyse des politiques publiques. En M. Grawitz & J. Leca (eds.), *Traité de Science Politique* (pp. 1-60). París: PUF.
- Throsby, C. D. (1994). The Production and Consumption of the Arts: A View of Cultural Economics. *Journal of Economic Literature*, 32(1), 1-29.
- Throsby, C. D., & Withers, G. A. (1983). Measuring the demand for the arts as a public good: theory and empirical results. En W. S. Hendon & J. L. Shanahan (eds.), *Economics of Cultural Decisions* (pp. 177-191). Lanham (EE. UU.): University Press of America.
- Toepler, S., & Zimmer, A. (2002). Subsidizing the Arts: Government and the arts in Western Europe and the United States. En D. Crane, N. Kawashima & K. Kawasaki et al. (eds.), *Global Culture: Media, Arts, Policy and Globalization* (pp. 29-48). Londres y Nueva York: Routledge.
- Towse, R. (2001). *Creativity, Incentive and Reward. An Economic Analysis of Copyright and Culture in the Information Age*. Cheltenham (Reino Unido): Edward Elgar.
- Trimarchi, M. (1993). *Economia e cultura. Organizzazione e finanziamento delle istituzioni culturali*. Tercera edición. Milán: Franco Angeli.
- Tully, J. (1995). *Strange Multiplicity: Constitutionalism in an Age of Diversity*. Cambridge (Reino Unido): Cambridge University Press.
- UCLG (United Cities and Local Governments). (2004). *Agenda 21 de la Cultura*. Barcelona: Ayuntamiento de Barcelona, Instituto de Cultura y Ciudad y Gobiernos Locales Unidos.
- UNCTAD (Conferencia de las Naciones Unidas sobre Comercio y Desarrollo). (2010). *Creative Economy. Report 2010. A Feasible Development Option*. Ginebra: UNCTAD.
- Unesco. (1969). *Cultural policy, a preliminary study*. París: Unesco.

- Unión Europea. (2016). *Cultural Awareness and Expression Handbook*. Luxemburgo: Oficina de Publicaciones de la Unión Europea.
- Urfalino, P. (2004). *L'invention de la politique culturelle*. París: Hachette littératures.
- Uriel, E. (2007). *El valor económico de la cultura en España*. Madrid: Ministerio de Cultura.
- Vidal Beneyto, J. (1981). Hacia una fundamentación teórica de la política cultural. *Revista Española de Investigaciones Sociológicas*, 16, 123-134.
- Weber, M. (2009). *La 'objetividad' del conocimiento en la ciencia social y en la política social*. Madrid: Alianza Editorial.
- Weber, M. (2012). *La ética protestante y el espíritu del capitalismo*. Madrid: Alianza Editorial.
- Weir, M., & Skocpol, T. (1985). State structures and the possibilities for 'Keynesian' responses to the Great Depression in Sweden, Britain, and the United States. En P. B. Evans, D. Rueschemeyer, & T. Skocpol (eds.), *Bringing the State Back In* (pp. 107-164). Cambridge: Cambridge University Press.
- Williams, R. (1977). *Marxism and Literature*. Oxford y Nueva York: Oxford University Press.
- Wilson, N., Gross, J., & Bull, A. (2017). *Towards cultural democracy. Promoting cultural capabilities for everyone*. Londres: Kings College London.
- Worpole, K., & Greenhalgh, L. (1999). *Richness of Cities: Urban Policy in a New Landscape*. Londres: Comedia.
- Wu, C. (2007). *Privatizar la cultura*. Madrid: Akal.
- Yaish, M., & Katz-Gerro, T. (2010). Disentangling cultural capital: The consequences of cultural and economic resources for taste and participation. *European Sociological Review*, 28(2), 169-185.
- Yeoh, B. S. A. (2005). The global cultural city? Spatial imagineering and politics in the (multi)cultural marketplaces of South-East Asia. *Urban Studies*, 42(5-6), 945-958.
- Young, I. M. (1990). *Justice and the Politics of Difference*. Princeton: Princeton University Press.
- Yúdice, G. (2002). *El recurso de la cultura. Usos de la cultura en la era global*. Barcelona: Gedisa.
- Zallo, R. (1995). *Industrias y políticas culturales en España y el País Vasco*. Leioa: Servicio Editorial, Universidad del País Vasco.
- Zallo, R. (2002). Políticas culturales territoriales: una experiencia rica pero insuficiente. En E. Bustamante (ed.), *Comunicación y cultura en la era digital. Industrias, mercados y diversidad en España* (pp. 277-303). Barcelona: Gedisa.
- Zallo, R. (2003a). Nuevas políticas para la diversidad: las culturas territoriales en riesgo por la globalización. *Pensar Iberoamérica. Revista de Cultura* [en línea], 4(junio-septiembre). Recuperado de: <https://www.oei.es/historico/pensariberoamerica/ric04a02.htm>
- Zallo, R. (2003b). Políticas culturales regionales en Europa: Protagonismo de las regiones. En E. Bustamante (ed.), *Hacia un nuevo sistema mundial de la comunicación. Las industrias culturales en la era digital* (pp. 297-303). Barcelona: Gedisa.
- Zallo, R. (2011). *Estructuras de la comunicación y de la cultura. Políticas para la era digital*. Barcelona: Gedisa.
- Zallo, R. (2019). En el contexto de los cambios socioeconómicos y políticos: objetivos y desafíos de las políticas culturales locales. In E. Bustamante (coord.), *Informe sobre el estado de la cultura en España. Cultura local, democracia, desarrollo* (pp. 41-54). Madrid: Observatorio de Cultura y Comunicación, Fundación Alternativas.
- Zimmer, A., & Toepler, S. (1996). Cultural policies and the Welfare State: The Cases of Sweden, Germany, and the United States. *The Journal of Arts Management, Law and Society*, 26(3), 167-192.

Zimmer, A., & Toepler, S. (1999). The Subsidized Muse: Government and the Arts in Western Europe and the United States. *Journal of Cultural Economics*, 23(1-2), 33-49.

Zukin, S. (1995). *The Cultures of Cities*. Cambridge: Blackwell Publishers.

Zukin, S., Baskerville, R., Greenberg, M., Guthreau, C., Halley, J., Halling, M., ..., & Wissinger, B. (1998). From Coney Island to Las Vegas in the urban imaginary: Discursive practices of growth and decline. *Urban Affairs Review*, 33(5), 627-654.

# Anexo I

0%  100%

**Identificación.**  
 Datos básicos para la identificación del espacio.

**1 Escriba la denominación del espacio al que estamos haciendo referencia.**

Denominación oficial	<input style="width: 95%; height: 20px;" type="text"/>
Denominación popular (en su caso)	<input style="width: 95%; height: 20px;" type="text"/>
Denominación histórica (en su caso)	<input style="width: 95%; height: 20px;" type="text"/>

**2**  
**¿Podría, con una frase describir al espacio, desde el punto de vista arquitectónico estilístico?.**  
**Por ejemplo, Planta baja diáfana de un edificio neomodernista de principio del Siglo XX**

**3 ¿Podría Indicar su dirección postal?**

Calle	<input style="width: 80%; height: 20px;" type="text"/>
Número	<input style="width: 80%; height: 20px;" type="text"/>
Escalera/piso	<input style="width: 80%; height: 20px;" type="text"/>
Código Postal	<input style="width: 80%; height: 20px;" type="text"/>

**5 ¿Podría indicar la tipología del espacio?**  
**Seleccione una de las siguientes opciones**

- Conjunto de edificios
- Edificio exento
- Parte de manzana
- Parte de edificio
- Otro:
- Sin respuesta

**6 Uso original**

**7**  
**Sólo se pueden introducir números en estos campos.**

Año de inicio de la actividad actual	<input style="width: 50px;" type="text"/>
Año aproximado de su construcción.	<input style="width: 50px;" type="text"/>
Año de su última rehabilitación, adaptación a los usos actuales	<input style="width: 50px;" type="text"/>

**8**  
**Sólo se pueden introducir números en estos campos.**

Dimensión total	<input style="width: 50px;" type="text"/>	m2
Superficie util	<input style="width: 50px;" type="text"/>	m2
Dimensión de la fachada	<input style="width: 50px;" type="text"/>	m2
Dimensión de espacios abiertos al aire libre (terrazas, patios, espacios exteriores, jardines)	<input style="width: 50px;" type="text"/>	m2
Dimensión de los espacios accesibles públicamente	<input style="width: 50px;" type="text"/>	m2
Dimensión de los espacios no accesibles al público	<input style="width: 50px;" type="text"/>	m2
Estimación de la superficie no utilizada o infrautilizada	<input style="width: 50px;" type="text"/>	m2

9

Sólo se pueden introducir números en estos campos.

Numero de plantas de un edificio que ocupa el espacio.

Número de estancias diferenciadas con las que cuenta el espacio.

Aforo máximos del espacio contando, en su caso con los diferentes espacios

**10 Señale, si es posible, la dimensión en m2, de los tipo de espacios y equipamientos del centro en cuestión**  
Sólo se pueden introducir números en estos campos.

Espacio para exposiciones  m2

Espacio para recepción de visitantes  m2

Espacio de tramoyas y escenarios  m2

Espacios para público sentado (plateas, palcos, plateas elevadas, gradas)  m2

Salas de cine  m2

Auditorio con uso musical específico  m2

Aulas  m2

Espacios para presentaciones, conferencias  m2

Librería  m2

Tienda  m2

Biblioteca  m2

Espacio para taller de didáctica  m2

Espacios para talleres con equipamientos (salas de ensayo, para artes plásticas, espacios con impresoras 3d,...)  m2

Restaurante, café, bar, cantina  m2

Espacios multiusos diáfanos  m2

Patio, espacios exteriores, terrazas, azoteas utilizables  m2

Otros espacios de paso con usos culturales (pasillos, halls, etc..)  m2

**?** Para señalar que no tiene algún tipo de los espacios o equipamientos inserte el valor 0

**11 Haga una valoración sobre los siguientes aspectos del espacio.**

	Escaso/Mínimo	Medio/a	Considerable/Elevado	Máximo/Excelente	Sin respuesta
El espacio tiene un nivel de calidad constructiva....	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input checked="" type="radio"/>
El espacio cuenta con un grado de reconocimiento y notoriedad por parte de la ciudadanía....	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input checked="" type="radio"/>
El espacio cuenta con un grado de conexión con el espacio público que le rodea...	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input checked="" type="radio"/>
El espacio cuenta con unas condiciones de habitabilidad/uso...	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input checked="" type="radio"/>
El equipamiento permite cambios, transformaciones, adaptaciones en sus condiciones espaciales	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input checked="" type="radio"/>

**12 Adjunte fotografías del espacio**

**14 ¿Quisiera añadir otra información de interés o algún comentario?**

## 2. Atributos del contexto urbano

**15 ¿En qué contexto urbano se encuentra el espacio?**  
 Seleccione una de las siguientes opciones

- Centro histórico degradado
- Centro histórico en renovado o en vías de renovación
- Centro histórico/comercial cuyos usos funcionales están orientados a la actividad turística
- Espacio urbano con una diversidad socio económica elevada
- Espacio urbano con escasa función residencial y ocupado por actividades de servicios/administrativas (centros educativos, hospitalarios, comerciales, administrativos, financieros, complejos de espacios administrativos públicos)
- Barrios de la primera corona con habitantes de clases media media y alta
- Barrios con habitantes principalmente de clase trabajadora
- Barrios periféricos con comunidades excluidas o en riesgo de exclusión
- Espacios interurbanos
- Otro:
- Sin respuesta

**16 ¿Cuál es el precio aproximado del m2 de una vivienda de un tamaño estándar en un edificio estándar en un radio de menos de 300 metros del espacio cultural?**  
 Sólo se pueden introducir números en este campo.

 En euros

**17 Indique la proximidad o cercanía del espacio cultural de los siguientes tipologías de espacios públicos o equipamientos.**

	Contiguo	Entre 50 y 150 metros	Entre 150 metros y 300	Entre 300 y 500 metros	Más de 500 metros	Sin respuesta
Un espacio ajardinado o parque	<input type="radio"/>	<input checked="" type="radio"/>				
Un centro comercial o eje comercial urbano	<input type="radio"/>	<input checked="" type="radio"/>				
Un plaza	<input type="radio"/>	<input checked="" type="radio"/>				
Otro espacio cultural de referencia	<input type="radio"/>	<input checked="" type="radio"/>				
Un centro educativo (enseñanzas no universitarias)	<input type="radio"/>	<input checked="" type="radio"/>				
Un centro universitario	<input type="radio"/>	<input checked="" type="radio"/>				
Un elemento de atracción turística	<input checked="" type="radio"/>					
Un equipamiento deportivo	<input type="radio"/>	<input checked="" type="radio"/>				
Un equipamiento religioso	<input type="radio"/>	<input checked="" type="radio"/>				
Un hotel o establecimiento hotelero	<input type="radio"/>	<input checked="" type="radio"/>				
Una parada transporte público	<input type="radio"/>	<input checked="" type="radio"/>				
Un mercado	<input type="radio"/>	<input checked="" type="radio"/>				
Edificios administrativos	<input type="radio"/>	<input checked="" type="radio"/>				

**18 Indique el nivel de accesibilidad al espacio según la manera de desplazarse**

	Baja	Media	Alta	Sin respuesta
Accesibilidad peatonal	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input checked="" type="radio"/>
Accesibilidad en bici	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input checked="" type="radio"/>
Accesibilidad en transporte público	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input checked="" type="radio"/>
Accesibilidad en vehículo privado	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input checked="" type="radio"/>

**19 Señale en qué grado se relaciona el equipamiento cultural/espacio con asociaciones o grupos de agentes sociales o ciudadanos en su contexto urbano más inmediato**

	Nunca	Ocasionalmente	Con regularidad	Muy frecuentemente	Sin respuesta
Asociaciones de vecinos	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input checked="" type="radio"/>
Asociaciones culturales	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input checked="" type="radio"/>
Asociaciones de profesionales, colegios profesionales..	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input checked="" type="radio"/>
Asociaciones festivas	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input checked="" type="radio"/>
Colectivos del ecosistema educativo (AMPAS, consejos escolares...)	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input checked="" type="radio"/>

**20 Señale los tres principales agentes con los que el espacio culturales mantiene relaciones habituales**

1

2

3

**21 ¿Podría señalar quién es el titular del espacio/local al que estamos haciendo referencia? Seleccione una de las siguientes opciones**

Por favor escoja...

**22 Denominación oficial de los titulares del equipamiento.**

Titular principal

Otro titular

Otro titular

Otro titular

**23 ¿Cuenta el espacio con alguna fuente habitual de ingresos que le permita plantear ejercicios presupuestarios?**

Sí  No  Sin respuesta

**24 En caso de que se disponga de la información, detalle la estructura de los ingresos y para los años en que se disponga.**

	2008	2009	2010	2011	2012	2013	2014	2015
Ingresos provenientes de la financiación de las administraciones públicas europeas.	<input type="text"/>							
Ingresos provenientes de la financiación de la administración central española.	<input type="text"/>							
Ingresos provenientes de la financiación de la administración de la administración autonómica.	<input type="text"/>							
Ingresos provenientes de la financiación de la administración del Cabildo.	<input type="text"/>							
Ingresos provenientes de la financiación de la administración de la ciudad.	<input type="text"/>							
Otros fondos públicos.	<input type="text"/>							
Aportación de instituciones privadas.	<input type="text"/>							
Aportaciones de patrocinio.	<input type="text"/>							
Ingresos por donaciones, cesiones, herencias...	<input type="text"/>							
Ingresos por las actividades propias (entradas, cánones, ventas,...)	<input type="text"/>							
Ingresos extraordinarios o no habituales	<input type="text"/>							
Ingresos provenientes de campañas de microfinanciación	<input type="text"/>							
Ingresos de cuotas y aportaciones de socios, participantes, etc..	<input type="text"/>							

**25 En caso de que se disponga de la información, detalle la estructura de los gastos y para los años en que se disponga. Sólo se pueden introducir números en estos campos.**

	2008	2009	2010	2011	2012	2013	2014	2015
Gastos de personal	<input type="text"/>							
Gastos corrientes (de producción, de explotación)	<input type="text"/>							
Transferencias a personas, empresas o instituciones.	<input type="text"/>							
Gastos de mantenimiento, inversión.	<input type="text"/>							
Gastos financieros	<input type="text"/>							
Gastos en márketing y comunicación	<input type="text"/>							
Otros gastos	<input type="text"/>							

**26**

**En su caso, ¿puede detallar la estructura de personal del espacio para el ejercicio de 2015?. En caso de que se trate de contratos o dedicaciones a tiempo parcial, contabilícelos como 0,5**

	Hombres	Mujeres
Personal directivo con funciones gerenciales y ejecutivas	<input type="text"/>	<input type="text"/>
Personal técnico con funciones especializadas.	<input type="text"/>	<input type="text"/>
Personal con funciones artísticas.	<input type="text"/>	<input type="text"/>
Personal auxiliar (limpieza, auxiliares de administración, seguridad)	<input type="text"/>	<input type="text"/>
Personal no retribuido (becarios/as, voluntarios(as,...))	<input type="text"/>	<input type="text"/>

**27 ¿Cuál de las siguientes afirmaciones define mejor el modelo de gestión del espacio? Seleccione una de las siguientes opciones**

- Por favor escoja...
- Por favor escoja...
- Modelo con un clara jeraquia en la que quedan definidas la funciones de cada uno de los nodos de organigrama y con una secuencia piramidal en los procesos.
- Modelo jerárquico pero con autonomía entre las unidades horizontales (parte artística, comunicación y marketing, gestión financiera...)
- Modelo heterárquico con diversas unidades funcionales que se coordinan horizontalmente.
- Modelo con cierta grado de anarquía en el que los distintos actores toman iniciativas con relativa independencia de los otros participantes.
- Modelo asambleario donde las decisiones más relevantes se toman en contextos participados.

**28 ¿Cuenta el modelo de gestión del espacio con algún documento que contenga un organigrama?**

- Sí
  No
  Sin respuesta

**29 ¿Puedes adjuntar una imagen del organigrama? Por favor cargue como máximo un archivo**

[Subir archivos](#)

**30 Número de días abierto al año**  
 Seleccione una de las siguientes opciones

Por favor escoja...

**31 Horario al público**

	Sólo mañana	Solo tarde	Mañana y tarde interrumpido	Mañana y tarde continuado	Sin respuesta
En días laborables	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input checked="" type="radio"/>
En fines de semana y festivos	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input checked="" type="radio"/>

**32 Días de apertura la público**  
 Marque las opciones que correspondan

- Lunes                       Miércoles                       Viernes                       Domingo  
 Martes                       Jueves                       Sábado                       Festivos más habituales

**33 Características económicas de acceso**  
 Seleccione una de las siguientes opciones

- Entrada gratuita  
 Entrada con una tarifa única  
 Entrada con tarifas diversas según diversos colectivos.  
 Entrada con tarifas diversas según los diversos eventos o diversos espacios  
 Sin respuesta

Por favor, escriba la justificación de su respuesta aquí:

**34 En caso de que cuente con diversos precios de entradas...**  
 Sólo se pueden introducir números en estos campos.

Tarifa completa	<input type="text"/>	Euros
Tarifa reducida infantil	<input type="text"/>	Euros
Tarifa reducida estudiantes	<input type="text"/>	Euros
Tarifa reducida grupos	<input type="text"/>	Euros
Tarifa reducida población local	<input type="text"/>	Euros
Tarifa reducida otros grupos	<input type="text"/>	Euros

**35 En caso de que se disponga de la información, detalle la estructura de los visitantes para los años en que se disponga.**  
 Sólo se pueden introducir números en estos campos.

	2008	2009	2010	2011	2012	2013	2014	2015
Visitantes/espectadores para las actividades habituales	<input type="text"/>							
Usuarios/as activos/as (productores, makers, talleristas, participantes en cursos)	<input type="text"/>							
Usuarios/as por actividades extraordinarias	<input type="text"/>							

**36 Indique el número medio diario de usuarios/visitantes**  
 Sólo se pueden introducir números en este campo.

**37 Si dispone de esta información, indique el número medio diario de visitantes/usuarios por género y grupo de edad**

	Hombres	Mujeres
<18	...	...
18-25	...	...
25-35	...	...
35-50	...	...
60-65	...	...
>65	...	...

**38 Desde el punto de vista funcional, ¿Con qué frecuencia se utiliza el espacio para cada una de las tipologías señaladas?**

	Nunca	Ocasionalmente	Con frecuencia	Con mucha frecuencia	Sin respuesta
Para actividades relacionadas con la creación y los procesos creativos	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input checked="" type="radio"/>
Para actividades relacionadas con la formación	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input checked="" type="radio"/>
Para actividades relacionadas con la producción de eventos culturales	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input checked="" type="radio"/>
Para actividades relacionadas con la distribución y difusión de eventos culturales	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input checked="" type="radio"/>
Para actividades relacionadas con la preservación, reatauración, catalogación o la custodia de bienes culturales	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input checked="" type="radio"/>
Para actividades relacionadas con la participación	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input checked="" type="radio"/>

**39 Señale el número de cada una de estas actividades en el año 2015**  
**Sólo se pueden introducir números en estos campos.**

Exposiciones permanentes	<input type="text"/>
Exposiciones temporales	<input type="text"/>
Conciertos de música popular	<input type="text"/>
Conciertos de música culta	<input type="text"/>
Presentaciones escénicas	<input type="text"/>
Performance multidisciplinares	<input type="text"/>
Presentaciones de libros	<input type="text"/>
Conferencias y debates	<input type="text"/>
Talleres didácticos	<input type="text"/>
Showroom, desfiles, presentaciones de moda	<input type="text"/>
Lecturas poéticas o dramatizadas	<input type="text"/>
Encuentros, jornadas y congresos	<input type="text"/>
Proyecciones audiovisuales	<input type="text"/>
Reuniones ciudadanas, de asociaciones,	<input type="text"/>
Otros eventos no clasificables en las categorías	<input type="text"/>

**40 Señale cuántos de estos bienes, que puedan ser considerados como producciones propias o de titularidad del espacio /equipamiento, se han producido en el año 2015**

**Sólo se pueden introducir números en estos campos.**

Catálogos	<input type="text"/>
Libros	<input type="text"/>
Otras publicaciones	<input type="text"/>
Grabaciones, ediciones musicales o de audio (DVD's, podcasts,...)	<input type="text"/>
Grabaciones ediciones audiovisuales	<input type="text"/>
Producciones artísticas adscribibles a las artes visuales	<input type="text"/>
Producciones artísticas adscribibles a las artes escénicas	<input type="text"/>
Producciones artísticas adscribibles a otras disciplinas artísticas no consideradas anteriormente	<input type="text"/>

**41 Indique el número de seguidores en las siguientes redes sociales, si dispone de ellas**

**Sólo se pueden introducir números en estos campos.**

Facebook	<input type="text"/>
Twitter	<input type="text"/>
Instagram	<input type="text"/>

**42 Indique el número de posts, hasta el momento, en las siguientes redes sociales**

**Sólo se pueden introducir números en estos campos.**

Facebook	<input type="text"/>
Twitter	<input type="text"/>
Instagram	<input type="text"/>

**43 Indique el número aproximado mensual de impactos en prensa**

**Sólo se pueden introducir números en este campo.**

**44**

**Teniendo en cuenta el conjunto de la actividad del año 2015, estime, en una la escala que le proponemos el efecto y la influencia del espacio cultural, y de los usos y actividades que tienen lugar en él, sobre las personas que participan en cuanto a las siguientes dimensiones que les proponemos.**

	Nunca o casi nunca	De manera muy ocasional	Con alguna frecuencia	Con bastante frecuencia	Siempre o casi siempre	Sin respuesta
Efecto de las actividades del espacio sobre el grado y el nivel de conocimiento los participantes	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input checked="" type="radio"/>
Efecto de las actividades del espacio sobre el grado y el nivel de consciencia sobre determinados aspecto problemáticos de la realidad político/social	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input checked="" type="radio"/>
Efecto de las actividades del espacio sobre el grado de motivación y movilización para actuar de manera individual o colectiva sobre determinados aspectos de la realidad político social	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input checked="" type="radio"/>
Efecto de las actividades del espacio sobre el grado de participación efectiva en movimientos sociales y políticos por parte de los	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input checked="" type="radio"/>

**45**

Teniendo en cuenta el conjunto de la actividad del año 2015, estime, en una la escala que le proponemos el efecto y la influencia del espacio cultural, y de los usos y actividades que tienen lugar en él, sobre las personas que participan en cuanto a las siguientes dimensiones que les proponemos.

	Nunca o casi nunca	De manera muy ocasional	Con alguna frecuencia	Con bastante frecuencia	Siempre o casi siempre	Sin respuesta
Efecto de las actividades del espacio sobre la ampliación del número de relaciones de los individuos participantes	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input checked="" type="radio"/>
Efecto de las actividades del espacio sobre la profundidad e intensidad de las relaciones (duración, vínculo) de los individuos participantes	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input checked="" type="radio"/>
Efecto de las actividades del espacio sobre la mejora de la calidad (motivo) de relaciones de los individuos participantes	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input checked="" type="radio"/>
Efecto de las actividades del espacio sobre la complejidad y diversidad de relaciones de los individuos participantes	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input checked="" type="radio"/>

**46**

Teniendo en cuenta el conjunto de la actividad del año 2015, estime, en una la escala que le proponemos el efecto y la influencia del espacio cultural, y de los usos y actividades que tienen lugar en él, sobre las personas que participan en cuanto a las siguientes dimensiones que les proponemos.

	Nunca o casi nunca	De manera muy ocasional	Con alguna frecuencia	Con bastante frecuencia	Siempre o casi siempre	Sin respuesta
Las actividades del espacio generan impactos estéticos perceptibles sobre los participantes.	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input checked="" type="radio"/>
Las actividades del espacio generan impactos emocionales sobre los participantes.	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input checked="" type="radio"/>
Las actividades generan impactos espirituales/artísticos sobre los participantes.	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input checked="" type="radio"/>
Las actividades del espacio facilitan el desarrollo de la creatividad de los individuos participantes	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input checked="" type="radio"/>

**47 Calibre los efectos de la existencia y funcionamiento del equipamiento espacio sobre su contexto urbano.**

	Nada o casi nada	Mínimamente	De manera perceptible	Notablemente	Totalmente	Sin respuesta
La existencia del espacio ha provocado el incremento del flujo de personas por su contorno.	<input type="radio"/>	<input checked="" type="radio"/>				
La actividad del espacio ha generado la aparición de tiendas y negocios a su alrededor.	<input type="radio"/>	<input checked="" type="radio"/>				
La actividad del espacio ha tenido efectos positivos sobre la seguridad de su entorno.	<input type="radio"/>	<input checked="" type="radio"/>				
La actividad del espacio ha tenido efectos positivos sobre la reputación del entorno.	<input type="radio"/>	<input checked="" type="radio"/>				
La existencia del espacio ha tenido impactos urbanísticos sobre el entorno (variación en plazas, aparcamiento, iluminación, urbanización, etc...)	<input type="radio"/>	<input checked="" type="radio"/>				
La existencia del espacio ha tenido impactos sobre la accesibilidad (paradas de autobús, taxi, carril bici, etc..) del entorno	<input type="radio"/>	<input checked="" type="radio"/>				

48

Teniendo en cuenta el conjunto de la actividad del año 2015, estime, en una la escala que le proponemos el efecto y la influencia del espacio cultural, y de los usos y actividades que tienen lugar en él, sobre las personas que participan en cuanto a las siguientes dimensiones que les proponemos.

	Nunca o casi nunca	De manera muy ocasional	Con alguna frecuencia	Con bastante frecuencia	Siempre o casi siempre	Sin respuesta
Las actividades generan encuentros entre individuos y emprendedores/as de diferentes disciplinas	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input checked="" type="radio"/>
El espacio provee lugares de trabajo que permiten aprender, hacer, compartir, colaborar e intercambiar	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input checked="" type="radio"/>
Las actividades del espacio genera nuevos proyectos empresariales, sociales o políticos.	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input checked="" type="radio"/>
Las actividades del espacio incrementan las posibilidades de difusión, financiación y comercialización de proyectos empresariales	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input checked="" type="radio"/>
Las actividades del espacio facilitan la creatividad.	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input checked="" type="radio"/>

49

Valore las siguientes afirmaciones en la escala propuesta

	De ninguna manera	Indeterminado, no tenemos indicios claros	Cierto en alguna medida	Completamente cierto	Sin respuesta
El espacio/equipamiento tiene un impacto irreversible sobre el contexto urbano en el que se ubica	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input checked="" type="radio"/>
La existencia del espacio/equipamiento transforma la calidad de vida de los habitantes de su entorno	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input checked="" type="radio"/>
La existencia del espacio/equipamiento supone un elemento de atracción al contexto urbano en el que se ubica	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input checked="" type="radio"/>

50 En qué grado dirías que el equipamiento o espacio cumple con los siguientes objetivos

	Nada	Parcialmente	De manera bastante amplia	Totalmente	Sin respuesta
A.1 SATISFACER EL DERECHO AL ACCESO A LAS MANIFESTACIONES CULTURALES Y A LA PARTICIPACIÓN EN LA DEFINICIÓN DE LA PROPIA POLÍTICA CULTURAL DE UNA COMUNIDAD.	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input checked="" type="radio"/>
A.2. VALORIZAR ELEMENTOS SIMBÓLICOS CON CAPACIDAD PARA ACTIVAR LA CONSTRUCCIÓN DE LAS IDENTIDADES COLECTIVAS Y/O INDIVIDUALES.	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input checked="" type="radio"/>
A.3. SATISFACER EL DERECHO A UTILIZAR LOS LENGUAJES ARTÍSTICOS PARA EXPRESARSE, COMUNICARSE, COMPARTIR, EMOCIONARSE Y SENTIR.	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input checked="" type="radio"/>
B. UTILIZAR LA CULTURA PARA GENERAR IMPACTOS ECONÓMICOS EN TÉRMINOS DE RENTA, OCUPACIÓN, O INNOVACIÓN EN EL SISTEMA PRODUCTIVO	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input checked="" type="radio"/>
C. UTILIZAR LA CULTURA PARA GENERAR IMPACTOS SOCIALES RELACIONADOS CON LA INCLUSION, EL FOMENTO DE LA DIVERSIDAD, LAS RELACIONES INTERCULTURALES. O PARA PROMOVER LA COHESIÓN, O DIFUNDIR VALORES POSITIVOS	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input checked="" type="radio"/>



# Anexo II

**Análisis individualizado de los espacios culturales de titularidad pública municipal de Las Palmas de Gran Canaria**

En este anexo se recogen las fichas individualizadas de los 21 espacios culturales de Las Palmas de Gran Canaria de titularidad municipal.

Las fichas codifican los principales atributos de cada espacio cultural según el modelo explicado en el apartado 4.2.1, *Metodología*. En cada ficha, se analizarán, por lo tanto, los siguientes atributos:

- *Atributos arquitectónico-técnicos*. Tipología arquitectónica de los espacios y características físico-técnicas (espacios, dotaciones técnicas, ...).
- *Atributos del contexto urbano*. Caracterización del contexto social urbano en el que se ubica el espacio cultural.
- *Atributos relacionados con la titularidad, los modelos de gestión, los presupuestos, el personal...*
- *Atributos de usos*. Tipología de usuarios, horarios, usos funcionales (creación, producción, difusión, conservación...), modelos de apropiación por parte de los y las usuarias.
- *Atributos de impactos*. Impactos en comunicación y difusión (redes sociales, medios convencionales); impactos políticos (efectos sobre el conocimiento —*knowledge*—, la consciencia —*awareness*—, la acción política —*action*—); impactos económicos (actividades económicas vinculadas imputables —arrastre hacia adelante o hacia atrás—, valor inmobiliario imputables...); efectos sociales (variación en la cantidad, intensidad o calidad de las interacciones sociales); impactos urbanísticos; impactos artísticos y creativos; efectos sobre los procesos de innovación.

## Teatro Pérez Galdós y Auditorio Alfredo Kraus

El hecho de incluir estos dos espacios en un mismo subapartado se debe a que ambos son gestionados de manera conjunta por la Fundación Auditorio Teatro Las Palmas de Gran Canaria, también gestora del Palacio de Congresos de Canarias. Por un lado, el Teatro Pérez Galdós es un equipamiento cultural bien insertado en la trama urbana y con una alta notoriedad entre la ciudadanía. A la manera de los teatros de la mayor parte de las ciudades medias europeas, presta un servicio centrado en la provisión de artes escénicas que combinan un alto nivel de excelencia y una buena aceptación en el mercado. El Auditorio Alfredo Kraus, por su parte, es uno de los equipamientos emblemáticos de la ciudad y cumple una función icónica en el paisaje urbano. Como hemos señalado previamente, se construyó a mediados de los años 90, cuando la construcción de arquitecturas singulares se convierte en una estrategia frecuente para tratar de ganar visibilidad en un mundo global.

Ambos espacios comparten las virtudes y los defectos habituales de los espacios culturales de su género. Como centros de producción y distribución escénica y musical, cuentan con unos presupuestos aceptables (a pesar de que el esfuerzo inversor en los últimos años resulta bajo, considerando los elevados costes fijos de los equipamientos de esta envergadura). En este sentido, resulta inteligente la combinación del Palacio de Congresos en el marco de gestión como unidad generadora de ingresos.

La estructura de personal se mueve, con elevados niveles de eficiencia, en un contexto de especialización y profesionalización. El ratio de ingresos propios es aceptable, pese a que la aportación de fondos privados es más bien limitada. Los impactos de estos dos centros son equiparables a los de otros equipamientos culturales de la ciudad, especialmente en sus efectos relacionales, aunque su perfil convencional reduce los efectos transformadores sobre los individuos. El análisis es positivo en el ámbito de las redes sociales y en aspectos que tienen que ver con la difusión, así como en la comunicación y comercialización de las producciones exhibidas. Sin embargo, ambos espacios carecen prácticamente por completo de «los nuevos servicios», que en la actualidad marcan la línea de progresión de los espacios culturales, entre los que podríamos contar la formación, la participación, el fomento de modelos de apropiación menos institucionalizados o la conexión con agentes culturales y sociales. También la conexión con el sistema educativo presenta un esquema poco innovador.

Resulta difícil el análisis diferenciado a partir del año 2012, cuando se produce la absorción de la Fundación Auditorio de Las Palmas de Gran Canaria (posteriormente Fundación Auditorio Teatro de Las Palmas de Gran Canaria). En cualquier caso, las perspectivas estratégicas que figuran en sus estatutos son poco ambiciosas. Hasta el cambio de la dirección en febrero-marzo de 2016, no se aprecia un excesivo interés por la evaluación, la generación de públicos y, en general, por cierta aproximación estratégica.

En cuanto a su dimensión urbana, existe una clara desconexión entre el Auditorio Alfredo Kraus —que se relaciona más bien con el paseo marítimo— y el barrio vecino de Guanarteme. Este tipo de proyectos urbanos pecaron en su día de confiar toda la fuerza al lugar que construían y no a sus relaciones con el territorio en el que se insertaban, desaprovechando así una de las principales oportunidades que ofrece cualquier ciudad: la proximidad.

## DIMENSIÓN I. ASPECTOS FUNCIONALES BÁSICOS DEL EQUIPAMIENTO

**Denominación:** Teatro Pérez Galdós

**Tipología del espacio:** edificio exento

**Uso original:** teatro

**Descripción de estilo:** edificio clásico de comienzos del siglo XX. Con ampliación de la torre escénica, los espacios artísticos y de administración en 2007

**Año aprox. construcción:** 1868

**Año inicio actividad actual:** 1928

**Año última rehabilitación:** 2007

**Dirección postal:** Plaza de Stagno, 35002

**Personal:** 25

**Porcentaje mujeres:** 48 %

**Personal/100 m<sup>2</sup>:** 0,27

**Plantas:** 9

**Estancias:** 82

**Aforo:** —

**Dimensión total:** 9.280 m<sup>2</sup> (grande)

**Observaciones:** La cafetería tiene difícil acceso directo, con complicada solución. La tienda se está repensando.

**Distribución de los espacios en m<sup>2</sup>:**

Recepción: 3 %	Multiusos: 3 %
Auditorio: 16 %	Público sentado: 10 %
Exteriores: 2 %	Sala conferencia: 1 %
Escenarios: 6 %	Restaurante/cafetería: 1 %

El espacio tiene un nivel de calidad constructiva: elevado

El espacio cuenta con unas condiciones de habitabilidad/uso: elevado

El espacio cuenta con un grado de conexión con el espacio público que lo rodea: mínimo

El espacio cuenta con un grado de reconocimiento y notoriedad por parte de la ciudadanía: elevado

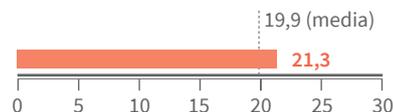
El equipamiento permite cambios, transformaciones o adaptaciones en sus condiciones espaciales: elevado

## DIMENSIÓN II. CONTEXTO URBANO

**Contexto urbano:** centro histórico renovado o en vías de renovación

**Precio m<sup>2</sup>:** 1.200 € (contiguo) ▼; 1.756 € (medio)

**Accesibilidad y conectividad:**



Conectividad a pie: excelente

Conectividad en bicicleta: excelente

Conectividad en autobús: excelente

Conectividad en automóvil: excelente

**Proximidad a otros agentes urbanos**

Espacio ajardinado o parque: bajo

Otro espacio cultural de referencia: elevado

Elemento de atracción turística: excelente

Hotel o establecimiento hotelero: medio

Centro comercial o eje comercial urbano: excelente

Centro educativo (enseñanza no universitaria): bajo

Equipamiento deportivo: mínimo

Parada de transporte público: excelente

Plaza: excelente

Centro universitario: mínimo

Equipamiento religioso: bajo

Mercado: excelente

**Relación con agentes asociativos**

Asociaciones de vecinos: nunca

Asociaciones culturales: con regularidad

Asociaciones de profesionales: con regularidad

Asociaciones festivas: nunca

Ecosistema educativo: con regularidad

### DIMENSIÓN III. TITULARIDAD Y FINANCIACIÓN

**Titularidad:** Ayuntamiento de Las Palmas de Gran Canaria

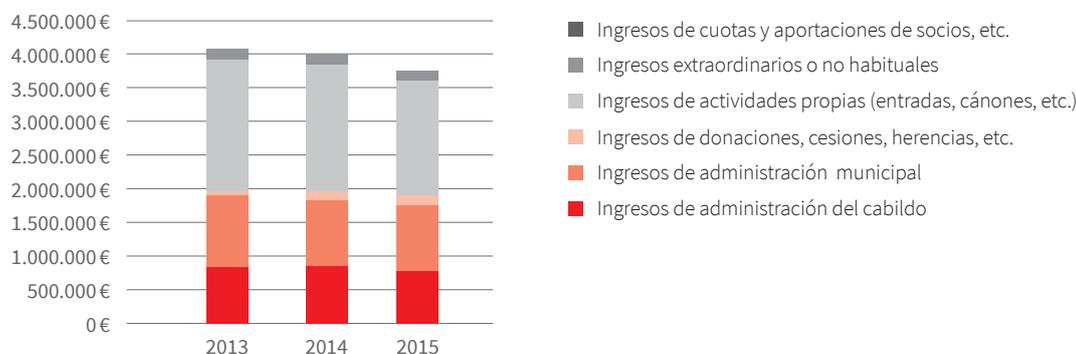
**Modelo de gestión:** modelo jerárquico pero con autonomía entre las unidades horizontales (parte artística, comunicación y marketing, gestión financiera...)

**Ratio financiación pública:** 46 %

**Ratio ingresos propios:** 50 %

**Ratio aportaciones privadas:** 4 %

#### Estructura de ingresos



Ingresos de financiación de	2013	2014	2015
Cuotas y aportaciones de socios, etc.	13.382	13.382	10.715
Extraordinarios o no habituales	157.143	157.143	95.766
Actividades propias (entradas, cánones, etc.)	1.858.728	1.858.728	1.900.994
Donaciones, cesiones, herencias, etc.	162.714	162.714	134.315
Administración municipal	1.000.000	1.000.000	883.000
Administración del cabildo	900.000	900.000	900.000

	2013	2014	2015	Promedio <sup>(4)</sup>
Indicador de eficiencia <sup>(1)</sup>	2,5	2,5	2,3	1,0
Gastos totales/Total usuarios <sup>(2)</sup>	0,0	0,0	0,0	20,5
Indicador de esfuerzo inversor <sup>(3)</sup>	3 %	3 %	3 %	—

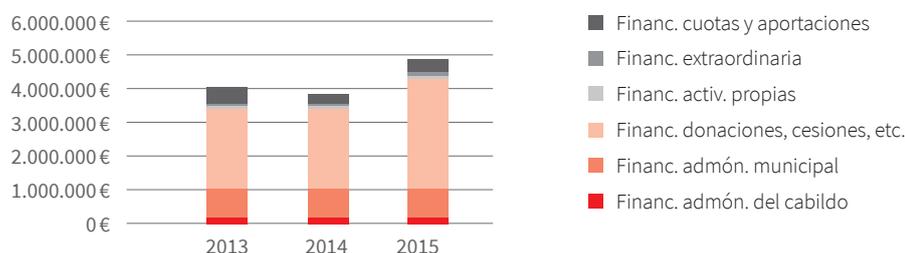
(1) Ratio entre la cantidad de recursos en gasto corriente gestionados por una unidad de recursos destinada a personal.

(2) Proporción entre el presupuesto de gasto total y el número total de usuarios.

(3) Proporción de la inversión respecto al gasto total.

(4) Promedio de todos los equipamientos.

#### Estructura de gastos



Gastos	2013	2014	2015
Otros gastos	411.676	222.022	383.893
Gastos en marketing y comunicación	44.493	65.364	76.883
Gastos financieros	9.514	36.173	8.577
Gastos de mantenimiento, inversión	100.024	103.228	143.953
Transf. a personas, empresas e instituciones	0	0	0
Gtos. corrientes (producción y explotación)	2.317.073	2.290.436	3.138.555
Gastos de personal	1.109.966	1.118.715	1.172.336

## DIMENSIÓN IV Y V. MODOS DE USO Y PRODUCCIÓN

**Número de días abiertos/año:** menos de 100 días

**Días de apertura:** –

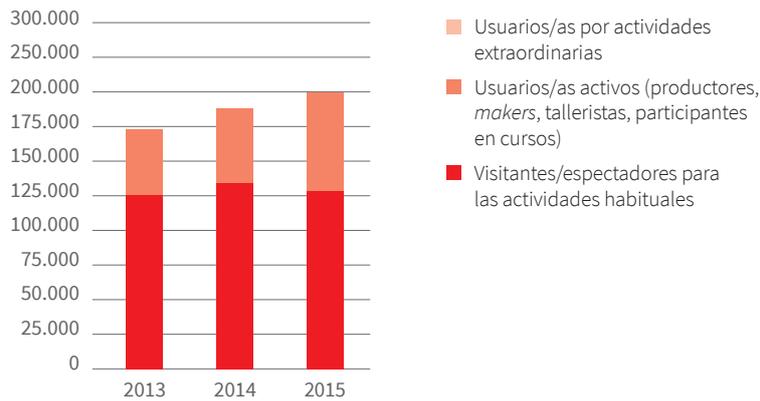
**Apertura días laborables:** solo tarde

**Fin de semana:** solo tarde

**Modelo de acceso:** entrada con tarifas diversas según eventos o espacios

**Número medio usuarios/día:** 173

### Visitantes



### Tipología de usos

Especialización del espacio por fases de la cadena de valor cultural. Para actividades relacionadas con:

La creación y los procesos creativos: con mucha frecuencia

La formación: ocasionalmente

La producción de eventos culturales: con mucha frecuencia

La distribución y difusión de eventos: con mucha frecuencia

La preservación, restauración y catalogación: nunca

La participación: nunca



## DIMENSIÓN VI. IMPACTOS

### Presencia digital

Resultado número de referencias Google: 83.800

Impactos/mes en medios convencionales: 11

Redes sociales	Seguidores	Comentarios
Facebook	11.539	3.090
Twitter	5.275	2.154
Instagram	—	—

### Indicador de seguidores, interacción y presencia en las redes sociales respecto a la media del resto de equipamientos

Seguidores	357%
Interacción	0%
Presencia	21.055%

### Indicador sintético de impacto

Impacto contexto urbano		3,7 / 2,4	
Impacto individual		3,8 / 3,1	
Impacto relacional		3,8 / 2,5	
Impacto conciencia colectiva		1,5 / 2,7	

Las actividades generan encuentros entre individuos y emprendedores de diferentes disciplinas: nunca o casi nunca.

El espacio provee lugares de trabajo que permiten aprender, hacer, compartir, colaborar e intercambiar: de manera muy ocasional.

Las actividades del espacio generan nuevos proyectos empresariales, sociales o políticos: de manera muy ocasional.

Las actividades del espacio incrementan las posibilidades de difusión, financiación y comercialización de proyectos empresariales: de manera muy ocasional.

Las actividades del espacio facilitan la creatividad: nunca o casi nunca.

Efectos de las actividades de 2015 sobre el conocimiento, la conciencia, la acción y la participación de los individuos usuarios del equipamiento



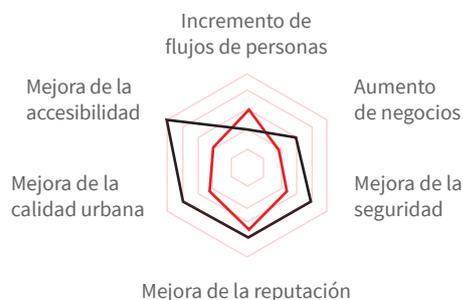
Efectos de las actividades de 2015 sobre la cantidad, la intensidad, la calidad y la diversidad de las relaciones de los individuos usuarios del equipamiento



Impactos de las actividades de 2015 sobre los individuos usuarios



Impactos de la existencia del equipamiento sobre el contexto urbano



## DIMENSIÓN I. ASPECTOS FUNCIONALES BÁSICOS DEL EQUIPAMIENTO

**Denominación:** Auditorio Alfredo Kraus

**Tipología del espacio:** conjunto de edificios

**Uso original:** auditorio y palacio de congresos

**Descripción de estilo:** edificio contemporáneo, realizado por el arquitecto Óscar Tusquets hace 20 años

**Año aprox. construcción:** 1993

**Año inicio actividad actual:** 1997

**Año última rehabilitación:** 2010

**Dirección postal:** Avenida Príncipe de Asturias, 35010

**Personal:** 26      **Porcentaje mujeres:** 46%      **Personal/100 m<sup>2</sup>:** 0,12

**Plantas:** 9      **Estancias:** 135      **Aforo:** 5.707

**Dimensión total:** 21.455 m<sup>2</sup> (grande)

**Observaciones:** palacio de congresos y auditorio son edificios independientes y con funciones cruzadas.

**Distribución de los espacios en m<sup>2</sup>:**

Recepción: 0%	Multiusos: 15%
Auditorio: 8%	Público sentado: 11%
Exteriores: 8%	Sala conferencia: 27%
Escenarios: 2%	Restaurante/cafetería: 5%

El espacio tiene un nivel de calidad constructiva: elevado

El espacio cuenta con unas condiciones de habitabilidad/uso: elevado

El espacio cuenta con un grado de conexión con el espacio público que lo rodea: mínimo

El espacio cuenta con un grado de reconocimiento y notoriedad por parte de la ciudadanía: elevado

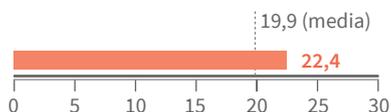
El equipamiento permite cambios, transformaciones o adaptaciones en sus condiciones espaciales: medio

## DIMENSIÓN II. CONTEXTO URBANO

**Contexto urbano:** espacio urbano con una diversidad socioeconómica elevada

**Precio m<sup>2</sup>:** 2.147 € (contiguo) ▲; 1.756 € (medio)

**Accesibilidad y conectividad:**



Conectividad a pie: excelente

Conectividad en bicicleta: excelente

Conectividad en autobús: excelente

Conectividad en automóvil: excelente

**Proximidad a otros agentes urbanos**

Espacio ajardinado o parque: elevado

Otro espacio cultural de referencia: excelente

Elemento de atracción turística: excelente

Hotel o establecimiento hotelero: mínimo

Centro comercial o eje comercial urbano: excelente

Centro educativo (enseñanza no universitaria): medio

Equipamiento deportivo: medio

Parada de transporte público: excelente

Plaza: excelente

Centro universitario: mínimo

Equipamiento religioso: bajo

Mercado: mínimo

**Relación con agentes asociativos**

Asociaciones de vecinos: nunca

Asociaciones culturales: muy frecuente

Asociaciones de profesionales: muy frecuente

Asociaciones festivas: nunca

Ecosistema educativo: ocasionalmente

### DIMENSIÓN III. TITULARIDAD Y FINANCIACIÓN

**Titularidad:** Ayuntamiento de Las Palmas de Gran Canaria

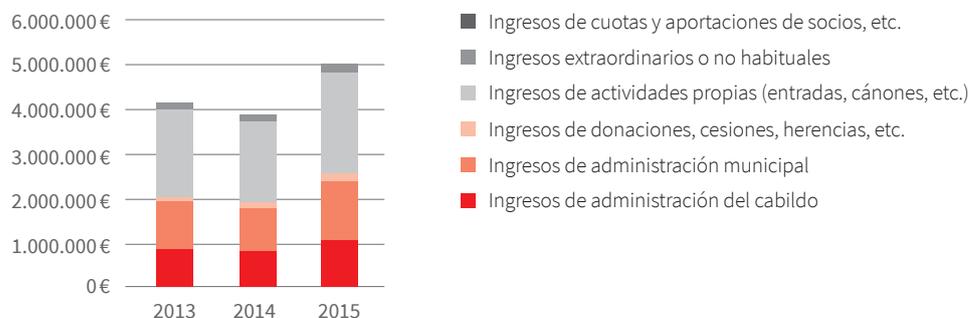
**Modelo de gestión:** modelo con una clara jerarquía en la que quedan definidas las funciones de cada uno de los nodos del organigrama y con una secuencia piramidal en los procesos

**Ratio financiación pública:** 43%

**Ratio ingresos propios:** 53%

**Ratio aportaciones privadas:** 3%

#### Estructura de ingresos



Ingresos de financiación de	2013	2014	2015
Cuotas y aportaciones de socios, etc.	13.382	10.715	1.398
Extraordinarios o no habituales	157.143	95.766	181.137
Actividades propias (entradas, cánones, etc.)	1.858.728	1.900.994	2.747.605
Donaciones, cesiones, herencias, etc.	162.714	134.315	119.340
Administración municipal	1.000.000	883.000	883.000
Administración del cabildo	900.000	900.000	1.030.000

	2013	2014	2015	Promedio <sup>(4)</sup>
Indicador de eficiencia <sup>(1)</sup>	2,5	2,5	3,1	1,0
Gastos totales/Total usuarios <sup>(2)</sup>	0,0	0,0	0,0	20,5
Indicador de esfuerzo inversor <sup>(3)</sup>	3%	3%	3%	—

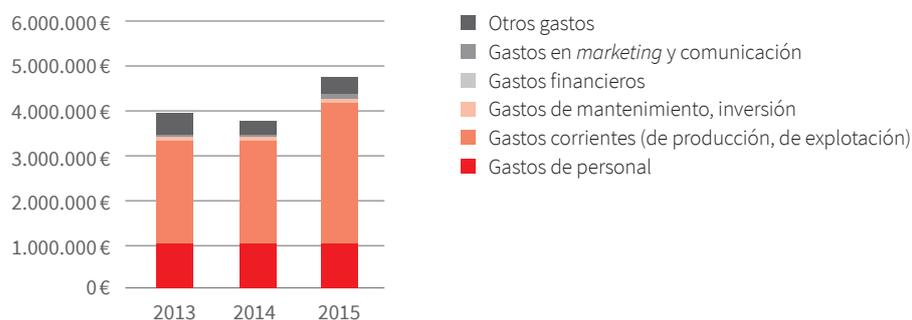
(1) Ratio entre la cantidad de recursos en gasto corriente gestionados por una unidad de recursos destinada a personal.

(2) Proporción entre el presupuesto de gasto total y el número total de usuarios.

(3) Proporción de la inversión respecto al gasto total.

(4) Promedio de todos los equipamientos.

#### Estructura de gastos



Gastos	2013	2014	2015
Otros gastos	411.676	222.022	383.893
Gastos en marketing y comunicación	44.493	65.364	76.883
Gastos financieros	9.514	36.173	8.577
Gastos de mantenimiento, inversión	100.024	103.228	143.953
Transf. a personas, empresas e instituciones	0	0	0
Gtos. corrientes (producción y explotación)	2.317.073	2.290.436	3.138.555
Gastos de personal	1.109.966	1.118.715	1.172.336

## DIMENSIÓN IV Y V. MODOS DE USO Y PRODUCCIÓN

**Número de días abiertos/año:** entre 201 y 250 días

**Días de apertura:** lunes–viernes y días de función

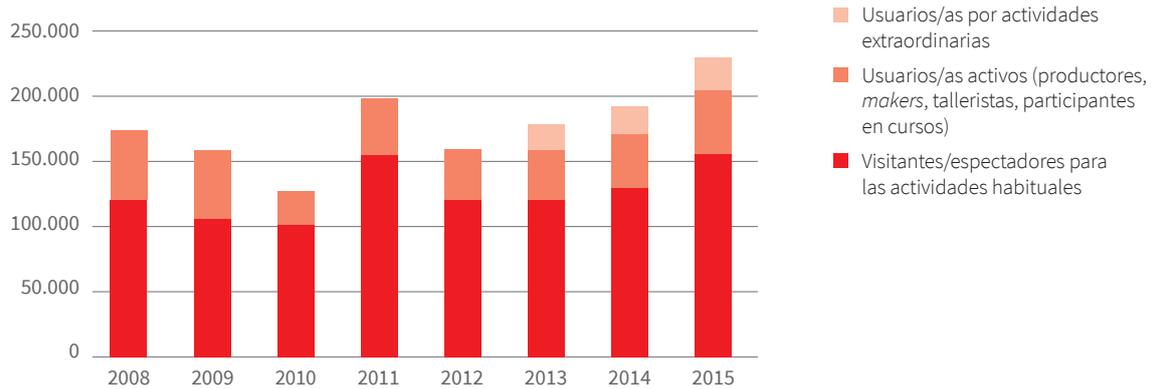
**Apertura días laborables:** 5

**Fin de semana:** abierto en caso de función

**Modelo de acceso:** entrada con tarifas diversas según eventos o espacios

**Número medio usuarios/día:** 70

### Visitantes



### Tipología de usos

Especialización del espacio por fases de la cadena de valor cultural. Para actividades relacionadas con:

- La creación y los procesos creativos: mucha frecuencia
- La formación: ocasionalmente
- La producción de eventos culturales: con frecuencia
- La distribución y difusión de eventos: con mucha frecuencia
- La preservación, restauración y catalogación: nunca
- La participación: nunca



### Producción de eventos 2015

- Otros eventos no clasificables: 174
- Encuentros, jornadas y congresos: 101
- Talleres didácticos: 7
- Presentaciones escénicas: 20
- Conciertos música culta: 62
- Conciertos música popular: 17
- Grabaciones, ediciones musicales o de audio: 1

## DIMENSIÓN VI. IMPACTOS

### Presencia digital

Resultado número de referencias Google: 141.000

Impactos/mes en medios convencionales: 8

Redes sociales	Seguidores	Comentarios
Facebook	5.275	2.060
Twitter	3.517	1.580
Instagram	—	—

### Indicador de seguidores, interacción y presencia en las redes sociales respecto a la media del resto de equipamientos



### Indicador sintético de impacto



Las actividades generan encuentros entre individuos y emprendedores de diferentes disciplinas: de manera muy ocasional. El espacio provee lugares de trabajo que permiten aprender, hacer, compartir, colaborar e intercambiar: de manera muy ocasional.

Las actividades del espacio generan nuevos proyectos empresariales, sociales o políticos: de manera muy ocasional.

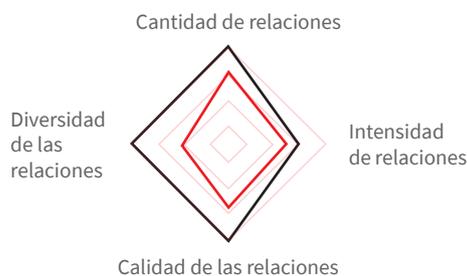
Las actividades del espacio incrementan las posibilidades de difusión, financiación y comercialización de proyectos empresariales: nunca o casi nunca.

Las actividades del espacio facilitan la creatividad: nunca o casi nunca.

Efectos de las actividades de 2015 sobre el conocimiento, la conciencia, la acción y la participación de los individuos usuarios del equipamiento



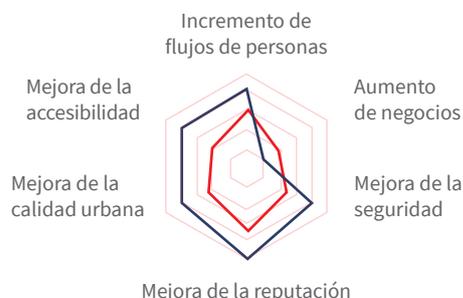
Efectos de las actividades de 2015 sobre la cantidad, la intensidad, la calidad y la diversidad de las relaciones de los individuos usuarios del equipamiento



Impactos de las actividades de 2015 sobre los individuos usuarios



Impactos de la existencia del equipamiento sobre el contexto urbano



## Museo Néstor

El Museo Néstor es uno de los espacios culturales más singulares de Las Palmas de Gran Canaria. Se encuentra enclavado en el Pueblo Canario, un proyecto que significa una actuación de tematización completamente pionera, construida alrededor del tipismo canario y orientada al turismo cuando éste era aún una dinámica incipiente. Haciendo similar uso de la ficcionalización, el Museo Néstor se presenta bajo la apariencia de *casa-museo*, aunque el espacio donde se ubica no se corresponda realmente con la residencia del autor al que está dedicado.

Bajo un punto de vista funcional, en estos momentos, el museo cumple con bastantes limitaciones su función de proveedor de recursos para los procesos relacionados con las artes visuales u otras expresiones artísticas. También muestra poca entidad en su función como *interface* con el ecosistema cultural, creativo y educativo de la ciudad. Su modesto presupuesto explica parte de estas limitaciones. Corregir el marcado aislamiento que en la actualidad tiene este espacio debería empezar con el replanteamiento de sus fuentes de financiación, siendo deseable un mayor compromiso por parte del Cabildo de Gran Canaria.

Una de las potencialidades del Museo Néstor es su proximidad y su conexión con los espacios abiertos y ajardinados del parque Doramas, o con los jardines del Hotel Santa Catalina, situándolos en un espacio de centralidad urbana por aprovechar. Además de esto, en lo relativo a su funcionalidad semiótica, en la base del Pueblo Canario se hallan trazos de enorme interés. En el espacio se combinan la creación local (encarnada en la figura de Néstor Martín-Fernández de la Torre), la difusión del tipismo canario (material acusado por los más críticos de estrategia de colonización, pero también elemento aglutinador y constructor de identidad comunitaria) y ese carácter pionero de proto-parque temático (en el que lo cultural se intersecta claramente con el ocio, el comercio y el turismo).

En general, el planteamiento que rodea al Museo Néstor específicamente y al Pueblo Canario en su conjunto requiere de una relectura que soporte una visión contemporánea de un proyecto que fue ideado hace ya más de sesenta años y que no se ha sometido a reflexión desde entonces. Cabe señalar que ese mismo anacronismo le otorga también un notable atractivo, convirtiéndolo en un posible espacio disruptivo.

## DIMENSIÓN I. ASPECTOS FUNCIONALES BÁSICOS DEL EQUIPAMIENTO

**Denominación:** Museo Néstor

**Tipología del espacio:** parte de conjunto arquitectónico

**Uso original:** museo

**Descripción de estilo:** edificio integrado en el conjunto neocanario del Pueblo Canario

**Año aprox. construcción:** 1956      **Año inicio actividad actual:** 1956      **Año última rehabilitación:** —

**Dirección postal:** Pueblo Canario, 35005

**Personal:** 5      **Porcentaje mujeres:** 40%      **Personal/100 m<sup>2</sup>:** —

**Plantas:** 2      **Estancias:** 15      **Aforo:** 150      **Dimensión total:** —

**Observaciones:** existe un proyecto de anexión de la parte del edificio ocupado por la OMIC (Oficina Municipal de Información al Consumidor). El jardín trasero fue acondicionado en 2003.

**Distribución de los espacios en m<sup>2</sup>:** —

El espacio tiene un nivel de calidad constructiva: elevado

El espacio cuenta con unas condiciones de habitabilidad/uso: mínimo

El espacio cuenta con un grado de conexión con el espacio público que lo rodea: medio

El espacio cuenta con un grado de reconocimiento y notoriedad por parte de la ciudadanía: elevado

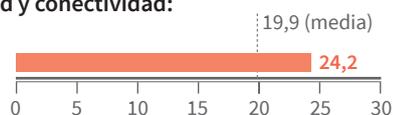
El equipamiento permite cambios, transformaciones o adaptaciones en sus condiciones espaciales: medio

## DIMENSIÓN II. CONTEXTO URBANO

**Contexto urbano:** centro histórico cuyos usos funcionales están orientados a la actividad turística

**Precio m<sup>2</sup>:** —

**Accesibilidad y conectividad:**



Conectividad a pie: baja

Conectividad en bicicleta: baja

Conectividad en autobús: baja

Conectividad en automóvil: baja

**Proximidad a otros agentes urbanos**

Espacio ajardinado o parque: excelente

Otro espacio cultural de referencia: mínimo

Elemento de atracción turística: excelente

Hotel o establecimiento hotelero: excelente

Centro comercial o eje comercial urbano: medio

Centro educativo (enseñanza no universitaria): medio

Equipamiento deportivo: medio

Parada de transporte público: excelente

Plaza: medio

Centro universitario: medio

Equipamiento religioso: excelente

Mercado: bajo

**Relación con agentes asociativos**

Asociaciones de vecinos: ocasionalmente

Asociaciones culturales: con regularidad

Asociaciones de profesionales: nunca

Asociaciones festivas: nunca

Ecosistema educativo: ocasionalmente

### DIMENSIÓN III. TITULARIDAD Y FINANCIACIÓN

**Titularidad:** Ayuntamiento de Las Palmas de Gran Canaria

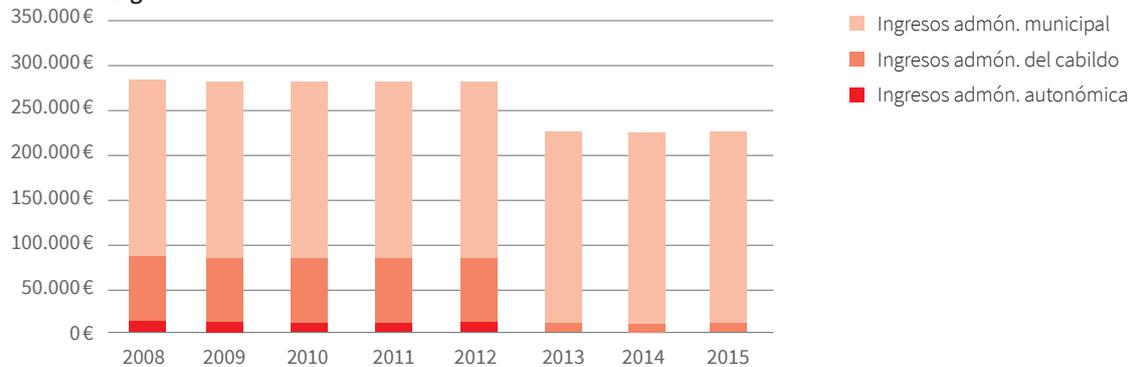
**Modelo de gestión:** clara jerarquía en la que quedan definidas las funciones de cada uno de los nodos del organigrama y con una secuencia piramidal en los procesos

**Ratio financiación pública:** 100%

**Ratio ingresos propios:** 0%

**Ratio aportaciones privadas:** 0%

#### Estructura de ingresos



Ingresos de financiación de	2008	2009	2010	2011	2012	2013	2014	2015
Administración municipal	200.000	200.000	200.000	200.000	200.000	200.000	200.000	200.000
Administración del cabildo	75.000	75.000	75.000	75.000	75.000	12.000	12.000	12.000
Administración autonómica	12.000	12.000	12.000	12.000	12.000	0	0	0

	2008	2009	2010	2011	2012	2013	2014	2015	Promedio <sup>(4)</sup>
Indicador de eficiencia <sup>(1)</sup>	—	1,0	0,4	0,3	0,4	0,2	0,3	0,2	1,0
Gastos totales/Total usuarios <sup>(2)</sup>	—	—	—	15,3	15,5	14,8	16,2	16,6	20,5
Indicador de esfuerzo inversor <sup>(3)</sup>	—	32%	39%	23%	22%	26%	25%	26%	—

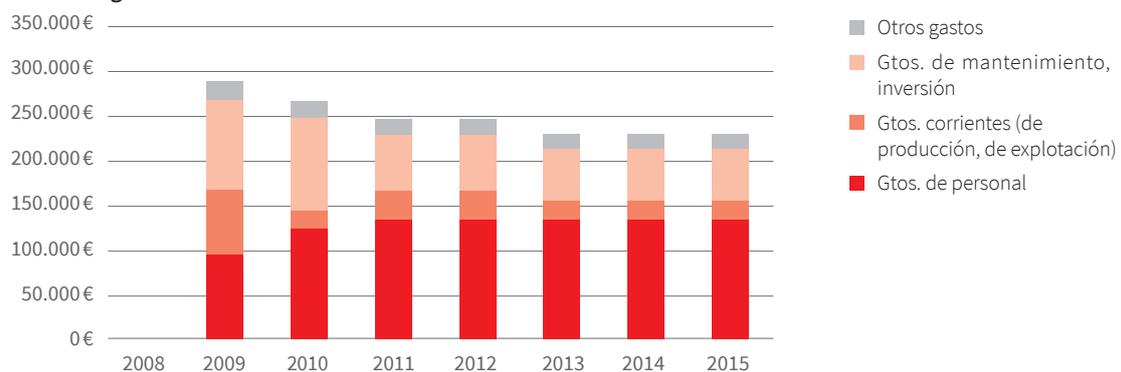
(1) Ratio entre la cantidad de recursos en gasto corriente gestionados por una unidad de recursos destinada a personal.

(2) Proporción entre el presupuesto de gasto total y el número total de usuarios.

(3) Proporción de la inversión respecto al gasto total.

(4) Promedio de todos los equipamientos.

#### Estructura de gastos



Gastos	2008	2009	2010	2011	2012	2013	2014	2015
Otros gastos	—	16.500	16.500	17.036	17.986	15.986	16.000	16.000
Gastos financieros	—	195	400	399	400	400	400	400
Gastos de mantenimiento, inversión	—	93.200	103.775	58.000	53.000	59.500	59.200	59.200
Gtos. corrientes (producción y explotación)	—	85.022	29.585	31.000	33.006	18.006	19.575	17.475
Gastos de personal	—	96.696	115.500	140.928	137.017	137.057	138.824	138.824

## DIMENSIÓN IV Y V. MODOS DE USO Y PRODUCCIÓN

**Número de días abiertos/año:** más de 300 días

**Días de apertura:** martes–domingo y festivos

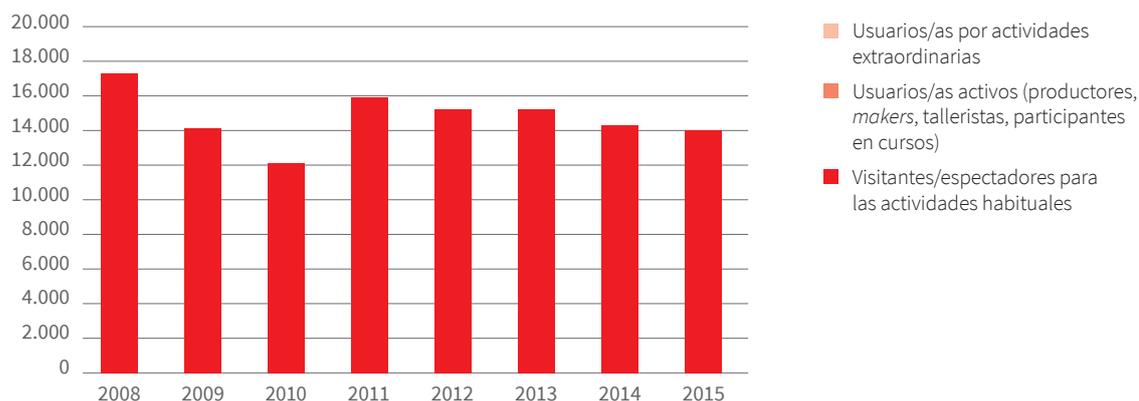
**Apertura días laborables:** mañana y tarde continuado

**Fin de semana:** solo mañana

**Modelo de acceso:** entrada con tarifas diversas según colectivos

**Número medio usuarios/día:** 50

### Visitantes



### Tipología de usos

Especialización del espacio por fases de la cadena de valor cultural. Para actividades relacionadas con:

La creación y los procesos creativos: ocasionalmente

La formación: ocasionalmente

La producción de eventos culturales: con frecuencia

La distribución y difusión de eventos: mucha frecuencia

La preservación, restauración y catalogación: mucha frecuencia

La participación: nunca



### Producción de eventos 2015

Reuniones ciudadanas: 4

Conciertos de música culta: 3

Showrooms, desfiles: 1

Exposiciones permanentes: 1

**DIMENSIÓN VI. IMPACTOS**

**Presencia digital**

Resultado número de referencias Google: 35.500

Impactos/mes en medios convencionales: 2

Redes sociales	Seguidores	Comentarios
Facebook	—	—
Twitter	—	—
Instagram	—	—

**Indicador de seguidores, interacción y presencia en las redes sociales respecto a la media del resto de equipamientos**

Seguidores	128%
Interacción	0%
Presencia	8.920%

**Indicador sintético de impacto**

Impacto contexto urbano		3,3 / 2,4	■ Museo Néstor
Impacto individual		4,3 / 3,1	■ Media
Impacto relacional		2,8 / 2,5	■ Escala 1-5 (1=Nada, 5=Mucho)
Impacto conciencia colectiva		2,3 / 2,7	

Las actividades generan encuentros entre individuos y emprendedores de diferentes disciplinas: nunca o casi nunca.  
 El espacio provee lugares de trabajo que permiten aprender, hacer, compartir, colaborar e intercambiar: con alguna frecuencia.

Las actividades del espacio generan nuevos proyectos empresariales, sociales o políticos: nunca o casi nunca.  
 Las actividades del espacio incrementan las posibilidades de difusión, financiación y comercialización de proyectos empresariales: nunca o casi nunca.  
 Las actividades del espacio facilitan la creatividad: con bastante frecuencia.

Efectos de las actividades de 2015 sobre el conocimiento, la conciencia, la acción y la participación de los individuos usuarios del equipamiento



Efectos de las actividades de 2015 sobre la cantidad, la intensidad, la calidad y la diversidad de las relaciones de los individuos usuarios del equipamiento



Impactos de las actividades de 2015 sobre los individuos usuarios



Impactos de la existencia del equipamiento sobre el contexto urbano



## Edificio Miller

Este espacio cultural posee características que lo hacen asimilable a un espacio público. En primer lugar, muestra un elevado grado de versatilidad. Los modos de uso y actividades que acoge también son altamente diversos, y no se relacionan estrictamente con la creatividad y la cultura, sino que se abren también al ocio y al entretenimiento. Esta flexibilidad tiene que ver con su condición de espacio diáfano, aunque al hablar de sus cualidades arquitectónicas, cabe señalar que la ausencia de equipamientos técnicos complementarios y sus limitadas calidades constructivas reducen parcialmente sus potencialidades.

En segundo lugar, su centralidad urbana, la historia que en él se deposita y la notoriedad que le rodea, otorgan al Edificio Miller un elevado sentido simbólico dentro del paisaje urbano. Su reconocibilidad y su simbolismo tienen que ver también con la permeabilidad que exhibe a lo que gira a su alrededor, evidenciada especialmente por su funcionalidad como *backstage* de los eventos del Carnaval (fiesta que se concentra en el parque de Santa Catalina). También actúa como refuerzo de esa reconocibilidad su relación complementaria con el cercano Museo Elder, recordemos que ambos son construcciones portuarias reconvertidas. De todo esto deriva que el espacio tenga un notable impacto sobre su entorno y sobre la ciudadanía que participa del dinamismo que irradia.

A pesar de lo anterior, el estudio detallado desvela que el espacio es tan solo un mero soporte, básicamente un proveedor de espacio físico cubierto. Se observan así debilidades en el apartado de la mediación sobre los contenidos que acoge. Siguiendo con este argumento, la utilización parcial como espacio coreográfico resulta interesante, pero debería ampliarse la función formativa a aspectos relacionados con la creación y la producción en el campo de la danza (expresión artística que goza de una presencia modesta en el conjunto de la ciudad). Asimismo, es necesaria la clarificación de la relación entre el centro coreográfico y el propio Ayuntamiento, titular del espacio. Finalmente, reforzar esta actividad pasa por procurar su inserción en redes nacionales e internacionales.

## DIMENSIÓN I. ASPECTOS FUNCIONALES BÁSICOS DEL EQUIPAMIENTO

**Denominación:** Edificio Miller

**Tipología del espacio:** parte de edificio

**Uso original:** consignataria de buques para exportación e importación

**Descripción de estilo:** construcción portuaria-industrial recuperada. Espacio diáfano

**Año aprox. construcción:** —      **Año inicio actividad actual:** 1995      **Año última rehabilitación:** 2004

**Dirección postal:** Parque de Santa Catalina, 35007

**Personal:** 0      **Porcentaje mujeres:** 0%      **Personal/100 m<sup>2</sup>:** 0

**Plantas:** 2      **Estancias:** 4      **Aforo:** 1.300      **Dimensión total:** 2.300 m<sup>2</sup> (media)

**Observaciones:** incluye un centro coreográfico, cuya concesión está, en estos momentos, en estudio y revisión.

**Distribución de los espacios en m<sup>2</sup>:** —

El espacio tiene un nivel de calidad constructiva: bajo

El espacio cuenta con unas condiciones de habitabilidad/uso: medio

El espacio cuenta con un grado de conexión con el espacio público que lo rodea: elevado

El espacio cuenta con un grado de reconocimiento y notoriedad por parte de la ciudadanía: elevado

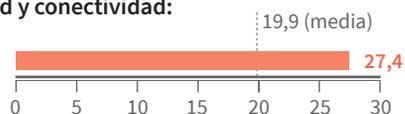
El equipamiento permite cambios, transformaciones o adaptaciones en sus condiciones espaciales: elevado

## DIMENSIÓN II. CONTEXTO URBANO

**Contexto urbano:** centro histórico/comercial cuyos usos están orientados al turismo

**Precio m<sup>2</sup>:** 2.137 € (contiguo) ▲; 1.756 € (medio)

**Accesibilidad y conectividad:**



Conectividad a pie: excelente

Conectividad en bicicleta: excelente

Conectividad en autobús: excelente

Conectividad en automóvil: excelente

### Proximidad a otros agentes urbanos

Espacio ajardinado o parque: excelente

Otro espacio cultural de referencia: excelente

Elemento de atracción turística: excelente

Hotel o establecimiento hotelero: excelente

Centro comercial o eje comercial urbano: excelente

Centro educativo (enseñanza no universitaria): bajo

Equipamiento deportivo: elevado

Parada de transporte público: excelente

Plaza: excelente

Centro universitario: mínimo

Equipamiento religioso: elevado

Mercado: bajo

### Relación con agentes asociativos

Asociaciones de vecinos: nunca

Asociaciones culturales: nunca

Asociaciones de profesionales: nunca

Asociaciones festivas: nunca

Ecosistema educativo: nunca

### DIMENSIÓN III. TITULARIDAD Y FINANCIACIÓN

**Titularidad:** Ayuntamiento de Las Palmas de Gran Canaria

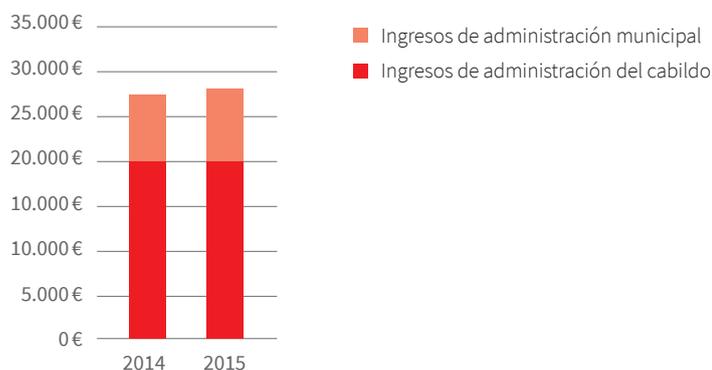
**Modelo de gestión:** modelo con una clara jerarquía en la que quedan definidas las funciones de cada uno de los nodos del organigrama y con una secuencia piramidal en los procesos

**Ratio financiación pública:** 72 %

**Ratio ingresos propios:** 28 %

**Ratio aportaciones privadas:** 0 %

#### Estructura de ingresos



Ingresos de financiación de	2014	2015
Administración del cabildo	7.500	8.000
Administración autonómica	20.000	20.000

	2014	2015	Promedio <sup>(4)</sup>
Indicador de eficiencia <sup>(1)</sup>	—	—	1,0
Gastos totales/Total usuarios <sup>(2)</sup>	—	—	20,5
Indicador de esfuerzo inversor <sup>(3)</sup>	100%	100%	—

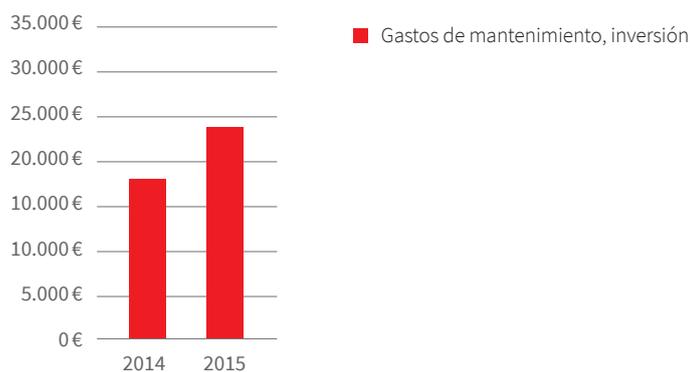
(1) Ratio entre la cantidad de recursos en gasto corriente gestionados por una unidad de recursos destinada a personal.

(2) Proporción entre el presupuesto de gasto total y el número total de usuarios.

(3) Proporción de la inversión respecto al gasto total.

(4) Promedio de todos los equipamientos.

#### Estructura de gastos



Gastos	2014	2015
Gastos de mantenimiento, inversión	16.400	23.580

## DIMENSIÓN IV Y V. MODOS DE USO Y PRODUCCIÓN

---

**Número de días abiertos/año:** entre 201 y 250 días

**Días de apertura:** lunes–domingo

**Apertura días laborables:** no regular, en función de eventos temporales

**Fin de semana:** apertura no regular, en función de eventos temporales

**Modelo de acceso:** entrada con tarifas diversas según eventos o espacios

**Número medio usuarios/día:** —

### Tipología de usos

Especialización del espacio por fases de la cadena de valor cultural. Para actividades relacionadas con:

La creación y los procesos creativos: con frecuencia

La formación: ocasionalmente

La producción de eventos culturales: mucha frecuencia

La distribución y difusión de eventos: ocasionalmente

La preservación, restauración y catalogación: nunca

La participación: con mucha frecuencia



### Producción de eventos 2015

Otros eventos no clasificables: 8

Proyecciones audiovisuales: 6

Encuentros, jornadas y congresos: 2

Showrooms, desfiles: 4

Talleres didácticos: 5

Conferencias y debates : 3

Performance multidisciplinares: 3

Presentaciones escénicas: 7

Conciertos música popular: 6

Exposiciones temporales: 2

## DIMENSIÓN VI. IMPACTOS

### Presencia digital

Resultado número de referencias Google: 14.000

Impactos/mes en medios convencionales: 4

Redes sociales	Seguidores	Comentarios
Facebook	—	—
Twitter	—	—
Instagram	—	—

### Indicador de seguidores, interacción y presencia en las redes sociales respecto a la media del resto de equipamientos

Seguidores	0%
Interacción	0%
Presencia	3.518%

### Indicador sintético de impacto

Impacto contexto urbano		2,3 / 2,4	 Escala 1-5 (1=Nada, 5=Mucho)
Impacto individual		4,3 / 3,1	
Impacto relacional		3,8 / 2,5	
Impacto conciencia colectiva		3,3 / 2,7	

Las actividades generan encuentros entre individuos y emprendedores de diferentes disciplinas: con bastante frecuencia. El espacio provee lugares de trabajo que permiten aprender, hacer, compartir, colaborar e intercambiar: con bastante frecuencia.

Las actividades del espacio generan nuevos proyectos empresariales, sociales o políticos: con bastante frecuencia.

Las actividades del espacio incrementan las posibilidades de difusión, financiación y comercialización de proyectos empresariales: con bastante frecuencia.

Las actividades del espacio facilitan la creatividad: con bastante frecuencia.

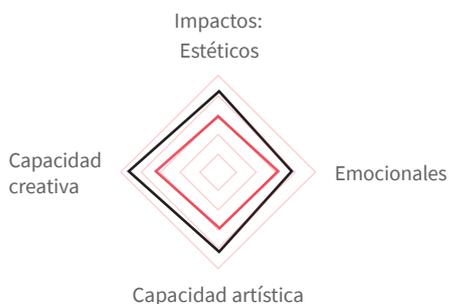
Efectos de las actividades de 2015 sobre el conocimiento, la conciencia, la acción y la participación de los individuos usuarios del equipamiento



Efectos de las actividades de 2015 sobre la cantidad, la intensidad, la calidad y la diversidad de las relaciones de los individuos usuarios del equipamiento



Impactos de las actividades de 2015 sobre los individuos usuarios



Impactos de la existencia del equipamiento sobre el contexto urbano



### **Casa de la Cultura de Tamaraceite**

La Casa de la Cultura de Tamaraceite es un espacio cultural polivalente que acoge un elevado número de actividades de diverso contenido. Se encuentra en un barrio periférico de la ciudad que dependió del Ayuntamiento de San Lorenzo antes de su anexión a la ciudad. Este pasado explica el fuerte sentimiento de pertenencia de su población. El edificio en el que se ubica la Casa de la Cultura ha acogido múltiples usos durante la historia (sede del Ayuntamiento de San Lorenzo, juzgado, cuartelillo de la policía y oficina de correos), siendo además un punto alrededor del cual orbitan la identidad y la memoria de la vecindad.

Por su condición de territorio *fringe*, localizado donde la ciudad se deshace entre polígonos comerciales, Tamaraceite ha sufrido siempre deficiencias urbanísticas concretadas especialmente en la escasez de dotaciones (como hemos visto en el análisis territorial, esta situación es generalizada en la casi totalidad de la Ciudad Alta). En este contexto, la Casa de la Cultura cubre un papel relevante de articulación de la participación ciudadana y de las dinámicas culturales del barrio. Los impactos que genera se desvelan así significativamente superiores a la media de los espacios culturales de la ciudad, especialmente en el apartado relacional y en el de las consciencias individuales.

La Casa de la Cultura de Tamaraceite ha conseguido un incremento creciente de su número usuarios, especialmente a partir del año 2012. Su principal aportación en términos de funcionalidades es la provisión de un espacio de contacto y relación comunitaria. La pluralidad de las actividades que allí se realizan, aun siendo una de sus características esenciales y definitorias, explica también la dificultad a la hora de establecer un relato más coherente que permitiese mejorar la identificación del espacio y que posibilitase una relación más estable con la ciudadanía participante, o sea, una relación que fuera más allá de la lógica de los eventos.

## DIMENSIÓN I. ASPECTOS FUNCIONALES BÁSICOS DEL EQUIPAMIENTO

**Denominación:** Casa de la Cultura de Tamaraceite

**Tipología del espacio:** edificio exento

**Uso original:** vivienda particular y otros

**Descripción de estilo:** —

**Año aprox. construcción:** 1895

**Año inicio actividad actual:** 2000

**Año última rehabilitación:** 1996

**Dirección postal:** Carretera General de Tamaraceite 111, 35018

**Personal:** 2

**Porcentaje mujeres:** 0%

**Personal/100 m<sup>2</sup>:** —

**Plantas:** 1

**Estancias:** 5

**Aforo:** 175

**Dimensión total:** pequeña

**Distribución de los espacios en m<sup>2</sup>:** —

El espacio tiene un nivel de calidad constructiva: bajo

El espacio cuenta con unas condiciones de habitabilidad/uso: medio

El espacio cuenta con un grado de conexión con el espacio público que lo rodea: medio

El espacio cuenta con un grado de reconocimiento y notoriedad por parte de la ciudadanía: medio

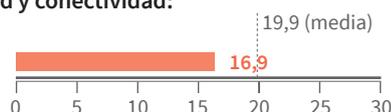
El equipamiento permite cambios, transformaciones o adaptaciones en sus condiciones espaciales: medio

## DIMENSIÓN II. CONTEXTO URBANO

**Contexto urbano:** barrios con habitantes principalmente de clase trabajadora

**Precio m<sup>2</sup>:** 1.185 € (contiguo) ▼; 1.756 € (medio)

**Accesibilidad y conectividad:**



Conectividad a pie: excelente

Conectividad en bicicleta: excelente

Conectividad en autobús: excelente

Conectividad en automóvil: excelente

**Proximidad a otros agentes urbanos**

Espacio ajardinado o parque: elevado

Otro espacio cultural de referencia: mínimo

Elemento de atracción turística: mínimo

Hotel o establecimiento hotelero: mínimo

Centro comercial o eje comercial urbano: excelente

Centro educativo (enseñanza no universitaria): mínimo

Equipamiento deportivo: mínimo

Parada de transporte público: excelente

Plaza: elevado

Centro universitario: mínimo

Equipamiento religioso: elevado

Mercado: mínimo

**Relación con agentes asociativos**

Asociaciones de vecinos: nunca

Asociaciones culturales: con regularidad

Asociaciones de profesionales: ocasionalmente

Asociaciones festivas: nunca

Ecosistema educativo: con regularidad

## DIMENSIÓN III. TITULARIDAD Y FINANCIACIÓN

**Titularidad:** Ayuntamiento de Las Palmas de Gran Canaria

**Modelo de gestión:** modelo con una clara jerarquía en la que quedan definidas las funciones de cada uno de los nodos del organigrama y con una secuencia piramidal en los procesos

**Ratio financiación pública:** —

**Ratio ingresos propios:** —

**Ratio aportaciones privadas:** —

**DIMENSIÓN IV Y V. MODOS DE USO Y PRODUCCIÓN**

**Número de días abiertos/año:** entre 251 y 300 días

**Días de apertura:** lunes–viernes, festivos no

**Apertura días laborables:** mañana y tarde interrumpido

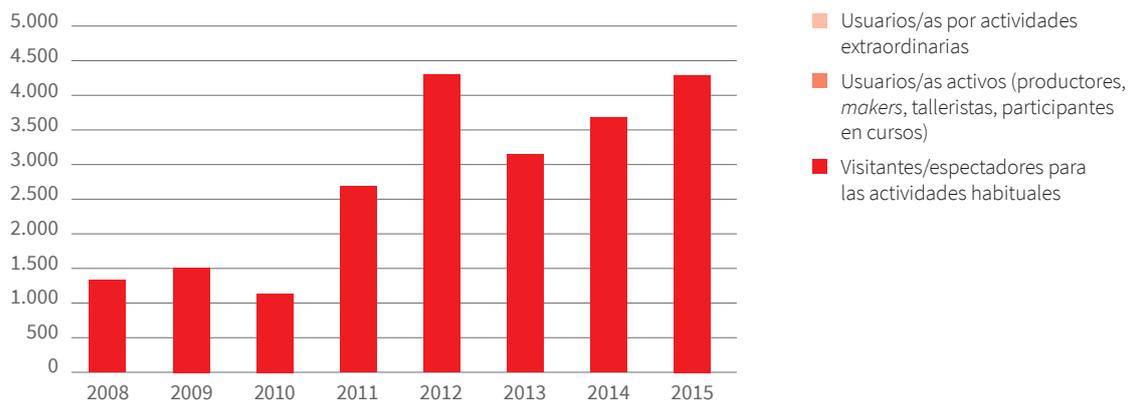
**Fin de semana:** cerrado

**Modelo de acceso:** entrada gratuita

**Número medio usuarios/día:** 27

**Comentario:** se apuesta por este criterio dada la situación socioeconómica precaria de más del 40% de la población de la zona

**Visitantes**



**Tipología de usos**

Especialización del espacio por fases de la cadena de valor cultural. Para actividades relacionadas con:

- La creación y los procesos creativos: con frecuencia
- La formación: ocasionalmente
- La producción de eventos culturales: ocasionalmente
- La distribución y difusión de eventos: nunca
- La preservación, restauración y catalogación: ocasionalmente
- La participación: con frecuencia



**Producción de eventos 2015**

- Reuniones ciudadanas: 10
- Proyecciones audiovisuales: 5
- Encuentros, jornadas y congresos: 5
- Lecturas poéticas o dramatizadas: 2
- Talleres didácticos: 7
- Conferencias y debates: 10
- Presentaciones de libros: 3
- Conciertos de música culta: 3
- Conciertos de música popular: 3
- Exposiciones temporales: 12

## DIMENSIÓN VI. IMPACTOS

### Presencia digital

Resultado número de referencias Google: 2.020

Impactos/mes en medios convencionales: —

Redes sociales	Seguidores	Comentarios
Facebook	—	—
Twitter	—	—
Instagram	—	—

### Indicador de seguidores, interacción y presencia en las redes sociales respecto a la media del resto de equipamientos

Seguidores	0%
Interacción	0%
Presencia	508%

### Indicador sintético de impacto

Impacto contexto urbano		2,8 / 2,4	 Escala 1-5 (1=Nada, 5=Mucho)
Impacto individual		2,5 / 3,1	
Impacto relacional		3,3 / 2,5	
Impacto conciencia colectiva		3,5 / 2,7	

Las actividades generan encuentros entre individuos y emprendedores de diferentes disciplinas: nunca o casi nunca.

El espacio provee lugares de trabajo que permiten aprender, hacer, compartir, colaborar e intercambiar: con bastante frecuencia.

Las actividades del espacio generan nuevos proyectos empresariales, sociales o políticos: nunca o casi nunca.

Las actividades del espacio incrementan las posibilidades de difusión, financiación y comercialización de proyectos empresariales: nunca o casi nunca.

Las actividades del espacio facilitan la creatividad: con bastante frecuencia.

Efectos de las actividades de 2015 sobre el conocimiento, la conciencia, la acción y la participación de los individuos usuarios del equipamiento



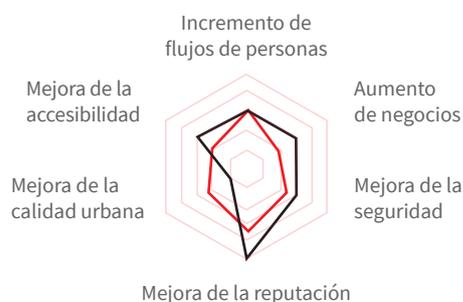
Efectos de las actividades de 2015 sobre la cantidad, la intensidad, la calidad y la diversidad de las relaciones de los individuos usuarios del equipamiento



Impactos de las actividades de 2015 sobre los individuos usuarios



Impactos de la existencia del equipamiento sobre el contexto urbano

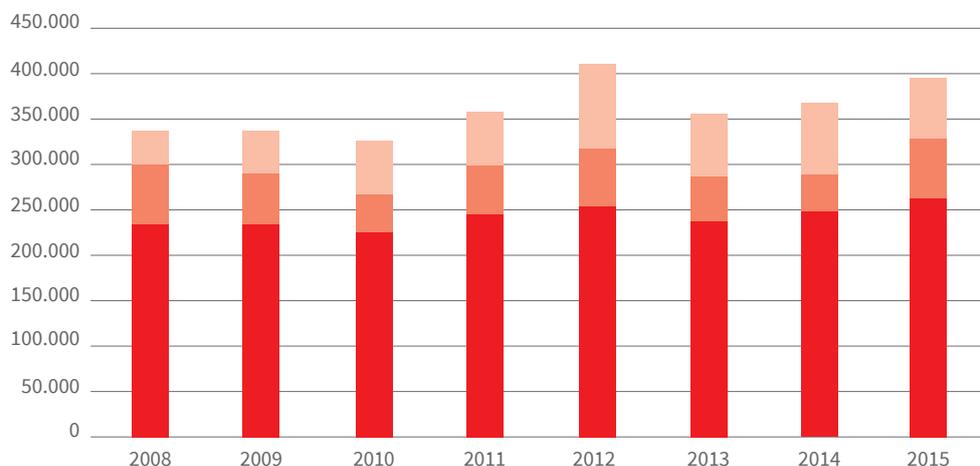


### Red de bibliotecas públicas municipales

De manera tradicional, la red de bibliotecas públicas cumple una función imprescindible para la provisión de recursos culturales a la comunidad y la facilitación de su acceso a estos. Como hemos descrito en páginas anteriores, las bibliotecas fueron la primera fuerza descentralizadora de los espacios culturales en Las Palmas de Gran Canaria. Aun así, debe destacarse que la red que vinieron a configurar se inscribe en un periodo que podemos considerar tardío, entre el año 2001 y la irrupción de la crisis. Las bibliotecas municipales, que hoy componen una red de doce espacios, permitieron el acceso al universo lector a una gran parte de la población de la ciudad, pero lo hicieron algo a rebufo de otras tendencias que por aquel entonces los espacios culturales de dimensión de barrio empezaban a sondear.

En cuanto al análisis de información, cada biblioteca muestra sus características particulares que pueden consultarse en su ficha correspondiente. Más allá de estas, existen elementos comunes que deben destacarse, ya que en ellos se depositan las principales debilidades de la red. En primer lugar, en la mayoría de los casos, las bibliotecas son equipamientos pequeños, de escasa calidad constructiva y con una alta rigidez en la configuración espacial. Esto limita notablemente la posibilidad de introducir nuevos usos relacionados con la gestión cultural, la creatividad y la innovación. Además de esto, aunque no de manera rotunda y con excepciones entre algunas de las bibliotecas, se observa un estancamiento en el número global de usuarios. La cifra global cae especialmente a partir de 2012, cuando se ubica en torno a los 200.000 usuarios. En tercer lugar, desde el inicio de la crisis de 2008, a pesar de la incorporación de dos nuevas bibliotecas, se observa una cierta estabilización de los recursos destinados a las inversiones necesarias para el mantenimiento de los equipamientos, así como de sus recursos tecnológicos y sus fondos bibliográficos, e incluso en los gastos corrientes y de personal. La estructura total de gastos oscila alrededor de los 400.000 euros anuales. Estas tres circunstancias corroboran cierta pérdida de competitividad social del espacio bibliotecario.

Gráfico 4.23. Evolución del gasto en la red de bibliotecas públicas municipales



## DIMENSIÓN I. ASPECTOS FUNCIONALES BÁSICOS DEL EQUIPAMIENTO

**Denominación:** BPM Josefina de la Torre

**Tipología del espacio:** edificio exento y prefabricado

**Uso original:** biblioteca

**Descripción de estilo:** contenedor prefabricado

**Año aprox. construcción:** 2007

**Año inicio actividad actual:** 2007

**Año última rehabilitación:** —

**Dirección postal:** Alcalde Fernando Ortiz Wiot, 35010

**Personal:** 2

**Porcentaje mujeres:** 75 %

**Personal/100 m<sup>2</sup>:** 1,54

**Plantas:** 1

**Estancias:** 2

**Aforo:** —

**Dimensión total:** 130 m<sup>2</sup> (pequeña)

**Observaciones:** necesitaría renovación completa de la estructura y cabría incluso la posibilidad de incorporar un local nuevo.

**Distribución de los espacios en m<sup>2</sup>:** —

El espacio tiene un nivel de calidad constructiva: mínimo

El espacio cuenta con unas condiciones de habitabilidad/uso: bajo

El espacio cuenta con un grado de conexión con el espacio público que lo rodea: medio

El espacio cuenta con un grado de reconocimiento y notoriedad por parte de la ciudadanía: elevado

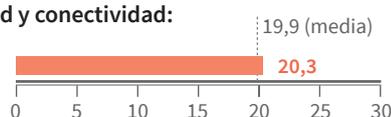
El equipamiento permite cambios, transformaciones o adaptaciones en sus condiciones espaciales: mínimo

## DIMENSIÓN II. CONTEXTO URBANO

**Contexto urbano:** espacio urbano con una diversidad socioeconómica elevada

**Precio m<sup>2</sup>:** 1.420 € (contiguo) ▼; 1.756 € (medio)

**Accesibilidad y conectividad:**



Conectividad a pie: excelente

Conectividad en bicicleta: excelente

Conectividad en autobús: excelente

Conectividad en automóvil: excelente

### Proximidad a otros agentes urbanos

Espacio ajardinado o parque: excelente

Otro espacio cultural de referencia: excelente

Elemento de atracción turística: excelente

Hotel o establecimiento hotelero: medio

Centro comercial o eje comercial urbano: mínimo

Centro educativo (enseñanza no universitaria): elevado

Equipamiento deportivo: excelente

Parada de transporte público: elevado

Plaza: mínimo

Centro universitario: mínimo

Equipamiento religioso: bajo

Mercado: mínimo

### Relación con agentes asociativos

Asociaciones de vecinos: ocasionalmente

Asociaciones culturales: nunca

Asociaciones de profesionales: nunca

Asociaciones festivas: ocasionalmente

Ecosistema educativo: muy frecuentemente

## DIMENSIÓN III. TITULARIDAD Y FINANCIACIÓN

**Titularidad:** Ayuntamiento de Las Palmas de Gran Canaria

**Modelo de gestión:** modelo con una clara jerarquía en la que quedan definidas las funciones de cada uno de los nodos del organigrama y con una secuencia piramidal en los procesos

**Ratio financiación pública:** —

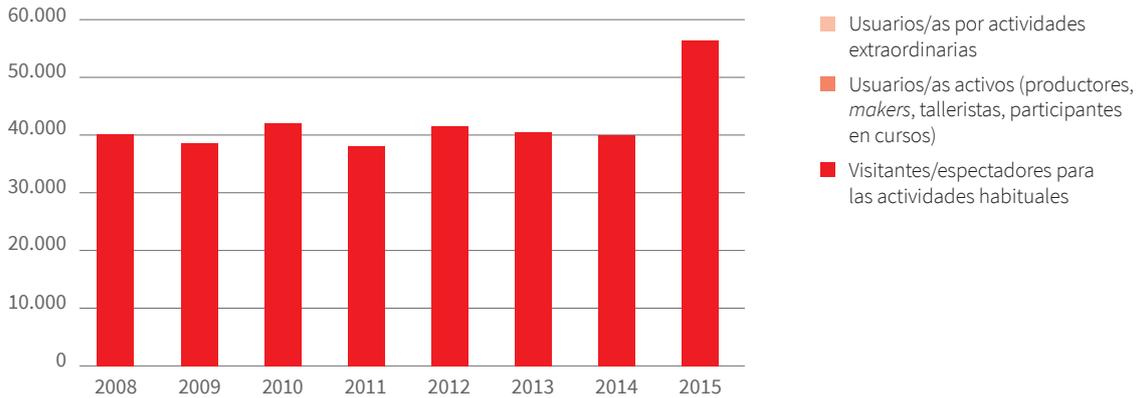
**Ratio ingresos propios:** —

**Ratio aportaciones privadas:** —

**DIMENSIÓN IV Y V. MODOS DE USO Y PRODUCCIÓN**

**Número de días abiertos/año:** entre 201 y 250 días  
**Días de apertura:** lunes–viernes, festivos no  
**Apertura días laborables:** mañana y tarde interrumpido  
**Fin de semana:** cerrado  
**Modelo de acceso:** entrada gratuita  
**Número medio usuarios/día:** 280

**Visitantes**



**Tipología de usos**

Especialización del espacio por fases de la cadena de valor cultural. Para actividades relacionadas con:

- La creación y los procesos creativos: nunca
- La formación: ocasionalmente
- La producción de eventos culturales: nunca
- La distribución y difusión de eventos: nunca
- La preservación, restauración y catalogación: nunca
- La participación: con mucha frecuencia



**Producción de eventos 2015**

- Otros eventos no clasificables: 19
- Exposiciones temporales: 12

## DIMENSIÓN VI. IMPACTOS

### Presencia digital

Resultado número de referencias Google: 928

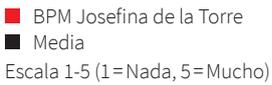
Impactos/mes en medios convencionales: —

Redes sociales	Seguidores	Comentarios
Facebook	445	—
Twitter	—	—
Instagram	—	—

### Indicador de seguidores, interacción y presencia en las redes sociales respecto a la media del resto de equipamientos

Seguidores	7%
Interacción	0%
Presencia	233%

### Indicador sintético de impacto

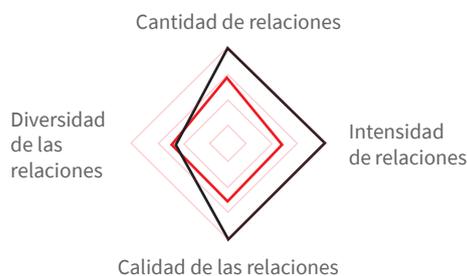
Impacto contexto urbano		2,7 / 2,4	
Impacto individual		4,8 / 3,1	
Impacto relacional		4,3 / 2,5	
Impacto conciencia colectiva		3,5 / 2,7	

- Las actividades generan encuentros entre individuos y emprendedores de diferentes disciplinas: nunca o casi nunca.
- El espacio provee lugares de trabajo que permiten aprender, hacer, compartir, colaborar e intercambiar: nunca o casi nunca.
- Las actividades del espacio generan nuevos proyectos empresariales, sociales o políticos: nunca o casi nunca.
- Las actividades del espacio incrementan las posibilidades de difusión, financiación y comercialización de proyectos empresariales: nunca o casi nunca.
- Las actividades del espacio facilitan la creatividad: nunca o casi nunca.

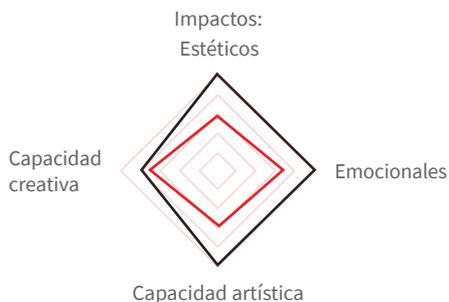
Efectos de las actividades de 2015 sobre el conocimiento, la conciencia, la acción y la participación de los individuos usuarios del equipamiento



Efectos de las actividades de 2015 sobre la cantidad, la intensidad, la calidad y la diversidad de las relaciones de los individuos usuarios del equipamiento



Impactos de las actividades de 2015 sobre los individuos usuarios



Impactos de la existencia del equipamiento sobre el contexto urbano



### DIMENSIÓN I. ASPECTOS FUNCIONALES BÁSICOS DEL EQUIPAMIENTO

**Denominación:** BPM Cueva Torres

**Tipología del espacio:** parte de edificio

**Uso original:** centro cívico

**Descripción de estilo:** primera planta de un edificio cívico

**Año aprox. construcción:** —      **Año inicio actividad actual:** 2001      **Año última rehabilitación:** —

**Dirección postal:** Centro Cívico Cueva Torres, 35013

**Personal:** 0,5      **Porcentaje mujeres:** 0%      **Personal/100 m<sup>2</sup>:** 0,32

**Plantas:** 2      **Estancias:** 0      **Aforo:** —      **Dimensión total:** 158 m<sup>2</sup> (pequeña)

**Distribución de los espacios en m<sup>2</sup>:**

Biblioteca: 100%

El espacio tiene un nivel de calidad constructiva: bajo

El espacio cuenta con unas condiciones de habitabilidad/uso: medio

El espacio cuenta con un grado de conexión con el espacio público que lo rodea: bajo

El espacio cuenta con un grado de reconocimiento y notoriedad por parte de la ciudadanía: bajo

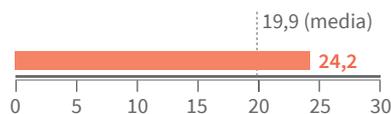
El equipamiento permite cambios, transformaciones o adaptaciones en sus condiciones espaciales: mínimo

### DIMENSIÓN II. CONTEXTO URBANO

**Contexto urbano:** barrios con habitantes principalmente de clase trabajadora

**Precio m<sup>2</sup>:** —

**Accesibilidad y conectividad:**



Conectividad a pie: excelente

Conectividad en bicicleta: bajo

Conectividad en autobús: medio

Conectividad en automóvil: excelente

**Proximidad a otros agentes urbanos**

Espacio ajardinado o parque: elevado

Otro espacio cultural de referencia: elevado

Elemento de atracción turística: elevado

Hotel o establecimiento hotelero: mínimo

Centro comercial o eje comercial urbano: elevado

Centro educativo (enseñanza no universitaria): elevado

Equipamiento deportivo: excelente

Parada de transporte público: elevado

Plaza: elevado

Centro universitario: mínimo

Equipamiento religioso: mínimo

Mercado: mínimo

**Relación con agentes asociativos**

Asociaciones de vecinos: nunca

Asociaciones culturales: nunca

Asociaciones de profesionales: ocasionalmente

Asociaciones festivas: con regularidad

Ecosistema educativo: nunca

### DIMENSIÓN III. TITULARIDAD Y FINANCIACIÓN

**Titularidad:** Ayuntamiento de Las Palmas de Gran Canaria

**Modelo de gestión:** modelo con una clara jerarquía en la que quedan definidas las funciones de cada uno de los nodos del organigrama y con una secuencia piramidal en los procesos

**Ratio financiación pública:** —

**Ratio ingresos propios:** —

**Ratio aportaciones privadas:** —

## DIMENSIÓN IV Y V. MODOS DE USO Y PRODUCCIÓN

**Número de días abiertos/año:** entre 201 y 250 días

**Días de apertura:** lunes–viernes, festivos no

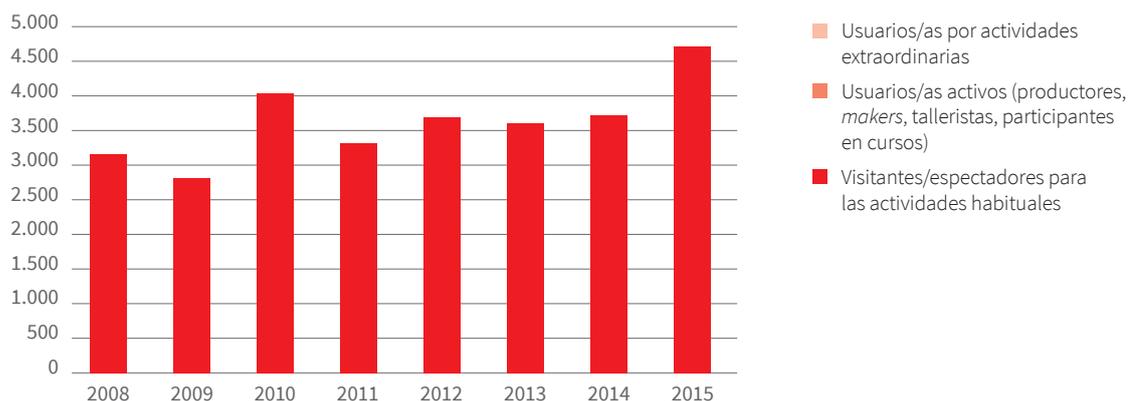
**Apertura días laborables:** solo tardes

**Fin de semana:** cerrado

**Modelo de acceso:** entrada gratuita

**Número medio usuarios/día:** 30

### Visitantes



### Tipología de usos

Especialización del espacio por fases de la cadena de valor cultural. Para actividades relacionadas con:

- La creación y los procesos creativos: nunca
- La formación: ocasionalmente
- La producción de eventos culturales: nunca
- La distribución y difusión de eventos: nunca
- La preservación, restauración y catalogación: nunca
- La participación: con mucha frecuencia



### Producción de eventos 2015

Otros eventos no clasificables: 6

**DIMENSIÓN VI. IMPACTOS**

**Presencia digital**

Resultado número de referencias Google: 8  
 Impactos/mes en medios convencionales: 1

Redes sociales	Seguidores	Comentarios
Facebook	451	165
Twitter	—	—
Instagram	—	—

**Indicador de seguidores, interacción y presencia en las redes sociales respecto a la media del resto de equipamientos**

Seguidores ■ 7%  
 Interacción ■ 0%  
 Presencia ■ 2%

**Indicador sintético de impacto**

Impacto contexto urbano	<span style="color: red;">■</span>		1,7 / 2,4	<span style="color: red;">■</span> BPM Cueva Torres
Impacto individual	<span style="color: red;">■</span>		2,0 / 3,1	<span style="color: black;">■</span> Media
Impacto relacional	<span style="color: red;">■</span>		1,3 / 2,5	Escala 1-5 (1=Nada, 5=Mucho)
Impacto conciencia colectiva	<span style="color: red;">■</span>		2,5 / 2,7	

Las actividades generan encuentros entre individuos y emprendedores de diferentes disciplinas: nunca o casi nunca.  
 El espacio provee lugares de trabajo que permiten aprender, hacer, compartir, colaborar e intercambiar: nunca o casi nunca.  
 Las actividades del espacio generan nuevos proyectos empresariales, sociales o políticos: de manera muy ocasional.  
 Las actividades del espacio incrementan las posibilidades de difusión, financiación y comercialización de proyectos empresariales: nunca o casi nunca.  
 Las actividades del espacio facilitan la creatividad: siempre o casi siempre.

Efectos de las actividades de 2015 sobre el conocimiento, la conciencia, la acción y la participación de los individuos usuarios del equipamiento



Efectos de las actividades de 2015 sobre la cantidad, la intensidad, la calidad y la diversidad de las relaciones de los individuos usuarios del equipamiento



Impactos de las actividades de 2015 sobre los individuos usuarios



Impactos de la existencia del equipamiento sobre el contexto urbano



## DIMENSIÓN I. ASPECTOS FUNCIONALES BÁSICOS DEL EQUIPAMIENTO

**Denominación:** BPM Jane Millares Sall

**Tipología del espacio:** parte de edificio

**Uso original:** centro cívico

**Descripción de estilo:** planta baja de un edificio convertido en centro cívico de la zona

**Año aprox. construcción:** —      **Año inicio actividad actual:** 2001      **Año última rehabilitación:** 2005

**Dirección postal:** Ramblas de Jinámar, 35220

**Personal:** 1      **Porcentaje mujeres:** 50 %      **Personal/100 m<sup>2</sup>:** 0,83

**Plantas:** 1      **Estancias:** 1      **Aforo:** 57      **Dimensión total:** 120 m<sup>2</sup> (pequeña)

**Distribución de los espacios en m<sup>2</sup>:**

Biblioteca: 100 %

El espacio tiene un nivel de calidad constructiva: bajo

El espacio cuenta con unas condiciones de habitabilidad/uso: medio

El espacio cuenta con un grado de conexión con el espacio público que lo rodea: medio

El espacio cuenta con un grado de reconocimiento y notoriedad por parte de la ciudadanía: medio

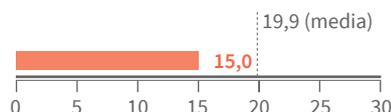
El equipamiento permite cambios, transformaciones o adaptaciones en sus condiciones espaciales: bajo

## DIMENSIÓN II. CONTEXTO URBANO

**Contexto urbano:** barrios periféricos con comunidades excluidas o en riesgo de exclusión

**Precio m<sup>2</sup>:** 500 € (contiguo) ▼; 1.756 € (medio)

**Accesibilidad y conectividad:**



Conectividad a pie: excelente

Conectividad en bicicleta: excelente

Conectividad en autobús: medio

Conectividad en automóvil: excelente

**Proximidad a otros agentes urbanos**

Espacio ajardinado o parque: medio

Otro espacio cultural de referencia: excelente

Elemento de atracción turística: mínimo

Hotel o establecimiento hotelero: mínimo

Centro comercial o eje comercial urbano: mínimo

Centro educativo (enseñanza no universitaria): medio

Equipamiento deportivo: elevado

Parada de transporte público: medio

Plaza: mínimo

Centro universitario: mínimo

Equipamiento religioso: mínimo

Mercado: mínimo

**Relación con agentes asociativos**

Asociaciones de vecinos: nunca

Asociaciones culturales: ocasionalmente

Asociaciones de profesionales: muy frecuentemente

Asociaciones festivas: con regularidad

Ecosistema educativo: con regularidad

## DIMENSIÓN III. TITULARIDAD Y FINANCIACIÓN

**Titularidad:** Ayuntamiento de Las Palmas de Gran Canaria

**Modelo de gestión:** modelo con una clara jerarquía en la que quedan definidas las funciones de cada uno de los nodos del organigrama y con una secuencia piramidal en los procesos

**Ratio financiación pública:** —

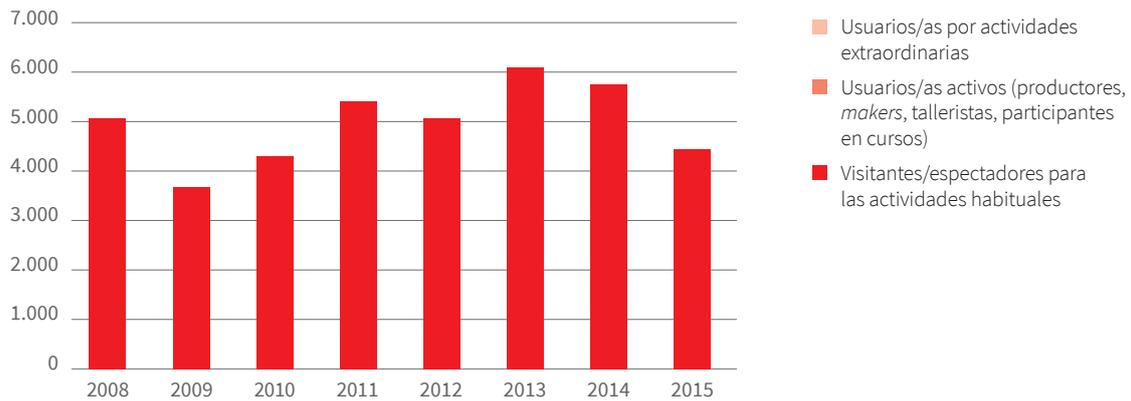
**Ratio ingresos propios:** —

**Ratio aportaciones privadas:** —

**DIMENSIÓN IV Y V. MODOS DE USO Y PRODUCCIÓN**

**Número de días abiertos/año:** entre 201 y 250 días  
**Días de apertura:** lunes–viernes, festivos no  
**Apertura días laborables:** mañana y tarde interrumpido  
**Fin de semana:** cerrado  
**Modelo de acceso:** entrada gratuita  
**Número medio usuarios/día:** 30

**Visitantes**



**Tipología de usos**

Especialización del espacio por fases de la cadena de valor cultural. Para actividades relacionadas con:

- La creación y los procesos creativos: nunca
- La formación: con frecuencia
- La producción de eventos culturales: nunca
- La distribución y difusión de eventos: nunca
- La preservación, restauración y catalogación: nunca
- La participación: con mucha frecuencia



**Producción de eventos 2015**

Otros eventos no clasificables: 8

## DIMENSIÓN VI. IMPACTOS

### Presencia digital

Resultado número de referencias Google: 182

Impactos/mes en medios convencionales: 1

Redes sociales	Seguidores	Comentarios
Facebook	451	163
Twitter	—	—
Instagram	—	—

### Indicador de seguidores, interacción y presencia en las redes sociales respecto a la media del resto de equipamientos

Seguidores	7%
Interacción	0%
Presencia	46%

### Indicador sintético de impacto

Impacto contexto urbano		1,7 / 2,4	
Impacto individual		2,0 / 3,1	
Impacto relacional		1,3 / 2,5	
Impacto conciencia colectiva		2,5 / 2,7	

Las actividades generan encuentros entre individuos y emprendedores de diferentes disciplinas: nunca o casi nunca.  
 El espacio provee lugares de trabajo que permiten aprender, hacer, compartir, colaborar e intercambiar: nunca o casi nunca.  
 Las actividades del espacio generan nuevos proyectos empresariales, sociales o políticos: de manera muy ocasional.  
 Las actividades del espacio incrementan las posibilidades de difusión, financiación y comercialización de proyectos empresariales: nunca o casi nunca.  
 Las actividades del espacio facilitan la creatividad: siempre o casi siempre.

Efectos de las actividades de 2015 sobre el conocimiento, la conciencia, la acción y la participación de los individuos usuarios del equipamiento



Efectos de las actividades de 2015 sobre la cantidad, la intensidad, la calidad y la diversidad de las relaciones de los individuos usuarios del equipamiento



Impactos de las actividades de 2015 sobre los individuos usuarios



Impactos de la existencia del equipamiento sobre el contexto urbano



## DIMENSIÓN I. ASPECTOS FUNCIONALES BÁSICOS DEL EQUIPAMIENTO

**Denominación:** BPM Néstor Álamo

**Tipología del espacio:** parte de edificio

**Uso original:** asociación de vecinos

**Descripción de estilo:** planta baja de centro cívico

**Año aprox. construcción:** —

**Año inicio actividad actual:** 2015

**Año última rehabilitación:** —

**Dirección postal:** Polideportivo, 35015

**Personal:** 1      **Porcentaje mujeres:** 100%      **Personal/100 m<sup>2</sup>:** 0,53

**Plantas:** 1      **Estancias:** 5      **Aforo:** 58      **Dimensión total:** 190 m<sup>2</sup> (pequeña)

**Distribución de los espacios en m<sup>2</sup>:**

Biblioteca: 100%

El espacio tiene un nivel de calidad constructiva: bajo

El espacio cuenta con unas condiciones de habitabilidad/uso: medio

El espacio cuenta con un grado de conexión con el espacio público que lo rodea: medio

El espacio cuenta con un grado de reconocimiento y notoriedad por parte de la ciudadanía: medio

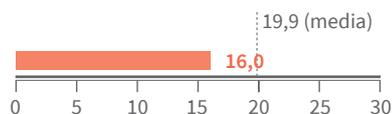
El equipamiento permite cambios, transformaciones o adaptaciones en sus condiciones espaciales: mínimo

## DIMENSIÓN II. CONTEXTO URBANO

**Contexto urbano:** barrios con habitantes principalmente de clase trabajadora

**Precio m<sup>2</sup>:** 735€ (contiguo) ▼; 1.756€ (medio)

**Accesibilidad y conectividad:**



Conectividad a pie: excelente

Conectividad en bicicleta: medio

Conectividad en autobús: medio

Conectividad en automóvil: medio

**Proximidad a otros agentes urbanos**

Espacio ajardinado o parque: excelente

Otro espacio cultural de referencia: excelente

Elemento de atracción turística: mínimo

Hotel o establecimiento hotelero: mínimo

Centro comercial o eje comercial urbano: mínimo

Centro educativo (enseñanza no universitaria): bajo

Equipamiento deportivo: excelente

Parada de transporte público: elevado

Plaza: mínimo

Centro universitario: mínimo

Equipamiento religioso: mínimo

Mercado: mínimo

**Relación con agentes asociativos**

Asociaciones de vecinos: muy frecuentemente

Asociaciones culturales: con regularidad

Asociaciones de profesionales: con regularidad

Asociaciones festivas: nunca

Ecosistema educativo: nunca

## DIMENSIÓN III. TITULARIDAD Y FINANCIACIÓN

**Titularidad:** Ayuntamiento de Las Palmas de Gran Canaria

**Modelo de gestión:** modelo con una clara jerarquía en la que quedan definidas las funciones de cada uno de los nodos del organigrama y con una secuencia piramidal en los procesos

**Ratio financiación pública:** —

**Ratio ingresos propios:** —

**Ratio aportaciones privadas:** —

## DIMENSIÓN IV Y V. MODOS DE USO Y PRODUCCIÓN

**Número de días abiertos/año:** entre 201 y 250 días

**Días de apertura:** lunes–viernes, festivos no

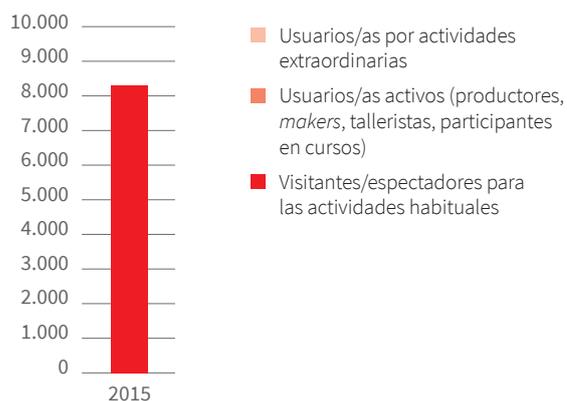
**Apertura días laborables:** mañana y tarde interrumpido

**Fin de semana:** cerrado

**Modelo de acceso:** entrada gratuita

**Número medio usuarios/día:** 40

### Visitantes



### Tipología de usos

Especialización del espacio por fases de la cadena de valor cultural. Para actividades relacionadas con:

- La creación y los procesos creativos: nunca
- La formación: ocasionalmente
- La producción de eventos culturales: nunca
- La distribución y difusión de eventos: nunca
- La preservación, restauración y catalogación: nunca
- La participación: con mucha frecuencia



### Producción de eventos 2015

- Otros eventos no clasificables: 16
- Presentaciones de libros: 7

### Producción de bienes y objetos 2015

- Otras publicaciones: 7

## DIMENSIÓN VI. IMPACTOS

### Presencia digital

Resultado número de referencias Google: 199

Impactos/mes en medios convencionales: 1

Redes sociales	Seguidores	Comentarios
Facebook	451	163
Twitter	—	—
Instagram	—	—

### Indicador de seguidores, interacción y presencia en las redes sociales respecto a la media del resto de equipamientos

Seguidores	7 %
Interacción	0 %
Presencia	50 %

### Indicador sintético de impacto

Impacto contexto urbano		1,7 / 2,4	
Impacto individual		2,0 / 3,1	
Impacto relacional		1,3 / 2,5	
Impacto conciencia colectiva		2,5 / 2,7	

Las actividades generan encuentros entre individuos y emprendedores de diferentes disciplinas: nunca o casi nunca.

El espacio provee lugares de trabajo que permiten aprender, hacer, compartir, colaborar e intercambiar: nunca o casi nunca.

Las actividades del espacio generan nuevos proyectos empresariales, sociales o políticos: de manera muy ocasional.

Las actividades del espacio incrementan las posibilidades de difusión, financiación y comercialización de proyectos empresariales: nunca o casi nunca.

Las actividades del espacio facilitan la creatividad: siempre o casi siempre.

Efectos de las actividades de 2015 sobre el conocimiento, la conciencia, la acción y la participación de los individuos usuarios del equipamiento



Efectos de las actividades de 2015 sobre la cantidad, la intensidad, la calidad y la diversidad de las relaciones de los individuos usuarios del equipamiento



Impactos de las actividades de 2015 sobre los individuos usuarios



Impactos de la existencia del equipamiento sobre el contexto urbano



## DIMENSIÓN I. ASPECTOS FUNCIONALES BÁSICOS DEL EQUIPAMIENTO

**Denominación:** BPM Tres Palmas

**Tipología del espacio:** edificio exento

**Uso original:** centro cívico

**Descripción de estilo:** planta baja diáfana de un edificio sede de AAVV

**Año aprox. construcción:** —

**Año inicio actividad actual:** 2002

**Año última rehabilitación:** —

**Dirección postal:** Centro Cívico Tres Palmas, 35016

**Personal:** 1      **Porcentaje mujeres:** 100%      **Personal/100 m<sup>2</sup>:** 0,67

**Plantas:** 1      **Estancias:** 3      **Aforo:** 74      **Dimensión total:** 150 m<sup>2</sup> (pequeña)

**Distribución de los espacios en m<sup>2</sup>:**

Biblioteca: 100 %

El espacio tiene un nivel de calidad constructiva: bajo

El espacio cuenta con unas condiciones de habitabilidad/uso: medio

El espacio cuenta con un grado de conexión con el espacio público que lo rodea: medio

El espacio cuenta con un grado de reconocimiento y notoriedad por parte de la ciudadanía: medio

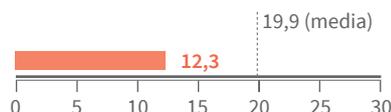
El equipamiento permite cambios, transformaciones o adaptaciones en sus condiciones espaciales: mínimo

## DIMENSIÓN II. CONTEXTO URBANO

**Contexto urbano:** barrios con habitantes principalmente de clase trabajadora

**Precio m<sup>2</sup>:** 956 € (contiguo) ▼; 1.756 € (medio)

**Accesibilidad y conectividad:**



Conectividad a pie: medio

Conectividad en bicicleta: medio

Conectividad en autobús: medio

Conectividad en automóvil: medio

**Proximidad a otros agentes urbanos**

Espacio ajardinado o parque: elevado

Otro espacio cultural de referencia: mínimo

Elemento de atracción turística: mínimo

Hotel o establecimiento hotelero: mínimo

Centro comercial o eje comercial urbano: mínimo

Centro educativo (enseñanza no universitaria): medio

Equipamiento deportivo: mínimo

Parada de transporte público: elevado

Plaza: elevado

Centro universitario: mínimo

Equipamiento religioso: mínimo

Mercado: mínimo

**Relación con agentes asociativos**

Asociaciones de vecinos: muy frecuentemente

Asociaciones culturales: nunca

Asociaciones de profesionales: ocasionalmente

Asociaciones festivas: con regularidad

Ecosistema educativo: nunca

## DIMENSIÓN III. TITULARIDAD Y FINANCIACIÓN

**Titularidad:** Ayuntamiento de Las Palmas de Gran Canaria

**Modelo de gestión:** modelo con una clara jerarquía en la que quedan definidas las funciones de cada uno de los nodos del organigrama y con una secuencia piramidal en los procesos

**Ratio financiación pública:** —

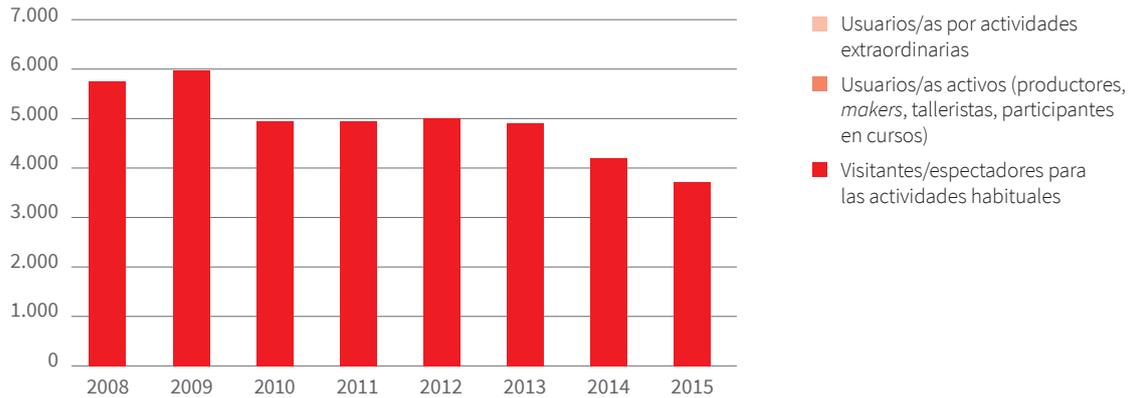
**Ratio ingresos propios:** —

**Ratio aportaciones privadas:** —

**DIMENSIÓN IV Y V. MODOS DE USO Y PRODUCCIÓN**

**Número de días abiertos/año:** entre 201 y 250 días  
**Días de apertura:** lunes–viernes, festivos no  
**Apertura días laborables:** mañana y tarde interrumpido  
**Fin de semana:** cerrado  
**Modelo de acceso:** entrada gratuita  
**Número medio usuarios/día:** 30

**Visitantes**



**Tipología de usos**

Especialización del espacio por fases de la cadena de valor cultural. Para actividades relacionadas con:

- La creación y los procesos creativos: nunca
- La formación: con frecuencia
- La producción de eventos culturales: nunca
- La distribución y difusión de eventos: nunca
- La preservación, restauración y catalogación: nunca
- La participación: con mucha frecuencia



**Producción de eventos 2015**

Otros eventos no clasificables: 8

## DIMENSIÓN VI. IMPACTOS

### Presencia digital

Resultado número de referencias Google: 86

Impactos/mes en medios convencionales: 1

Redes sociales	Seguidores	Comentarios
Facebook	451	163
Twitter	—	—
Instagram	—	—

### Indicador de seguidores, interacción y presencia en las redes sociales respecto a la media del resto de equipamientos

Seguidores	7%
Interacción	0%
Presencia	22%

### Indicador sintético de impacto

Impacto contexto urbano		1,7 / 2,4	
Impacto individual		2,0 / 3,1	
Impacto relacional		1,3 / 2,5	
Impacto conciencia colectiva		2,5 / 2,7	

Las actividades generan encuentros entre individuos y emprendedores de diferentes disciplinas: nunca o casi nunca.

El espacio provee lugares de trabajo que permiten aprender, hacer, compartir, colaborar e intercambiar: nunca o casi nunca.

Las actividades del espacio generan nuevos proyectos empresariales, sociales o políticos: de manera muy ocasional.

Las actividades del espacio incrementan las posibilidades de difusión, financiación y comercialización de proyectos empresariales: nunca o casi nunca.

Las actividades del espacio facilitan la creatividad: siempre o casi siempre.

Efectos de las actividades de 2015 sobre el conocimiento, la conciencia, la acción y la participación de los individuos usuarios del equipamiento



Efectos de las actividades de 2015 sobre la cantidad, la intensidad, la calidad y la diversidad de las relaciones de los individuos usuarios del equipamiento



Impactos de las actividades de 2015 sobre los individuos usuarios



Impactos de la existencia del equipamiento sobre el contexto urbano



## DIMENSIÓN I. ASPECTOS FUNCIONALES BÁSICOS DEL EQUIPAMIENTO

**Denominación:** BPM San Juan

**Tipología del espacio:** parte de edificio

**Uso original:** colegio

**Descripción de estilo:** planta baja de edificio

**Año aprox. construcción:** —

**Año inicio actividad actual:** 2002

**Año última rehabilitación:** —

**Dirección postal:** Batería de San Juan, 35015

**Personal:** 1 **Porcentaje mujeres:** 100% **Personal/100 m<sup>2</sup>:** 0,82

**Plantas:** 3 **Estancias:** 2 **Aforo:** 54 **Dimensión total:** 122 m<sup>2</sup> (pequeña)

**Distribución de los espacios en m<sup>2</sup>:**

Biblioteca: 100%

El espacio tiene un nivel de calidad constructiva: bajo

El espacio cuenta con unas condiciones de habitabilidad/uso: medio

El espacio cuenta con un grado de conexión con el espacio público que lo rodea: bajo

El espacio cuenta con un grado de reconocimiento y notoriedad por parte de la ciudadanía: bajo

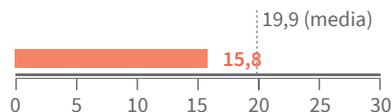
El equipamiento permite cambios, transformaciones o adaptaciones en sus condiciones espaciales: mínimo

## DIMENSIÓN II. CONTEXTO URBANO

**Contexto urbano:** barrios con habitantes principalmente de clase trabajadora

**Precio m<sup>2</sup>:** 700 € (contiguo) ▼; 1.756 € (medio)

**Accesibilidad y conectividad:**



Conectividad a pie: excelente

Conectividad en bicicleta: bajo

Conectividad en autobús: bajo

Conectividad en automóvil: medio

**Proximidad a otros agentes urbanos**

Espacio ajardinado o parque: bajo

Otro espacio cultural de referencia: excelente

Elemento de atracción turística: mínimo

Hotel o establecimiento hotelero: mínimo

Centro comercial o eje comercial urbano: mínimo

Centro educativo (enseñanza no universitaria): excelente

Equipamiento deportivo: mínimo

Parada de transporte público: elevado

Plaza: mínimo

Centro universitario: mínimo

Equipamiento religioso: mínimo

Mercado: mínimo

**Relación con agentes asociativos**

Asociaciones de vecinos: ocasionalmente

Asociaciones culturales: ocasionalmente

Asociaciones de profesionales: muy frecuentemente

Asociaciones festivas: nunca

Ecosistema educativo: ocasionalmente

## DIMENSIÓN III. TITULARIDAD Y FINANCIACIÓN

**Titularidad:** Ayuntamiento de Las Palmas de Gran Canaria

**Modelo de gestión:** modelo con una clara jerarquía en la que quedan definidas las funciones de cada uno de los nodos del organigrama y con una secuencia piramidal en los procesos

**Ratio financiación pública:** —

**Ratio ingresos propios:** —

**Ratio aportaciones privadas:** —

## DIMENSIÓN IV Y V. MODOS DE USO Y PRODUCCIÓN

**Número de días abiertos/año:** entre 201 y 250 días

**Días de apertura:** lunes–viernes, festivos no

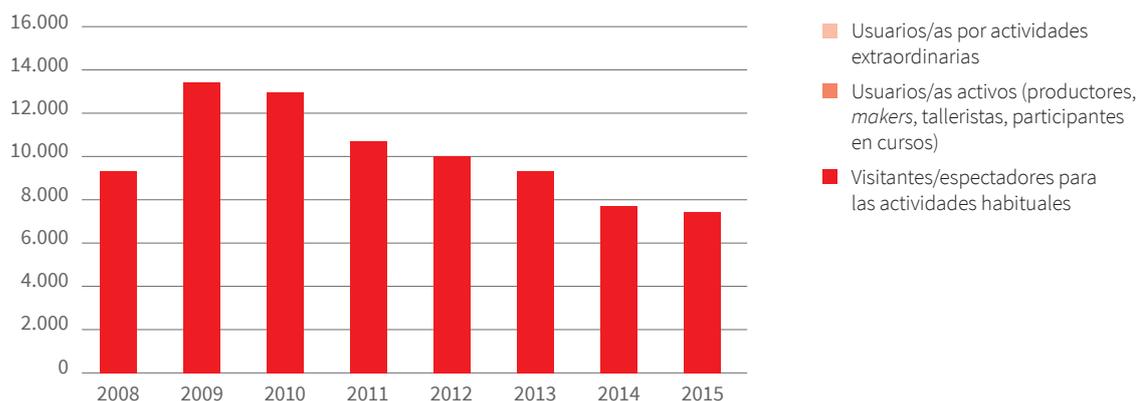
**Apertura días laborables:** mañana y tarde interrumpido

**Fin de semana:** cerrado

**Modelo de acceso:** entrada gratuita

**Número medio usuarios/día:** 25

### Visitantes



### Tipología de usos

Especialización del espacio por fases de la cadena de valor cultural. Para actividades relacionadas con:

- La creación y los procesos creativos: nunca
- La formación: ocasionalmente
- La producción de eventos culturales: nunca
- La distribución y difusión de eventos: nunca
- La preservación, restauración y catalogación: nunca
- La participación: con mucha frecuencia



### Producción de eventos 2015

Otros eventos no clasificables: 23

**DIMENSIÓN VI. IMPACTOS**

**Presencia digital**

Resultado número de referencias Google: 2.990

Impactos/mes en medios convencionales: 1

Redes sociales	Seguidores	Comentarios
Facebook	451	163
Twitter	—	—
Instagram	—	—

**Indicador de seguidores, interacción y presencia en las redes sociales respecto a la media del resto de equipamientos**

Seguidores	7%
Interacción	0%
Presencia	751%

**Indicador sintético de impacto**

Impacto contexto urbano	1,7 / 2,4	■ BPM San Juan
Impacto individual	2,0 / 3,1	■ Media
Impacto relacional	1,3 / 2,5	■ Escala 1-5 (1=Nada, 5=Mucho)
Impacto conciencia colectiva	2,5 / 2,7	

- Las actividades generan encuentros entre individuos y emprendedores de diferentes disciplinas: nunca o casi nunca.
- El espacio provee lugares de trabajo que permiten aprender, hacer, compartir, colaborar e intercambiar: nunca o casi nunca.
- Las actividades del espacio generan nuevos proyectos empresariales, sociales o políticos: de manera muy ocasional.
- Las actividades del espacio incrementan las posibilidades de difusión, financiación y comercialización de proyectos empresariales: nunca o casi nunca.
- Las actividades del espacio facilitan la creatividad: siempre o casi siempre.

Efectos de las actividades de 2015 sobre el conocimiento, la conciencia, la acción y la participación de los individuos usuarios del equipamiento



Efectos de las actividades de 2015 sobre la cantidad, la intensidad, la calidad y la diversidad de las relaciones de los individuos usuarios del equipamiento



Impactos de las actividades de 2015 sobre los individuos usuarios



Impactos de la existencia del equipamiento sobre el contexto urbano



## DIMENSIÓN I. ASPECTOS FUNCIONALES BÁSICOS DEL EQUIPAMIENTO

**Denominación:** BPM Pepe Dámaso

**Tipología del espacio:** edificio exento

**Uso original:** —

**Descripción de estilo:** planta baja diáfana de un edificio sede de AAVV

**Año aprox. construcción:** 2010

**Año inicio actividad actual:** 2005

**Año última rehabilitación:** 2010

**Dirección postal:** Pérez Muñoz, 35009

**Personal:** 1

**Porcentaje mujeres:** 100%

**Personal/100 m<sup>2</sup>:** 0,71

**Plantas:** 1

**Estancias:** 7

**Aforo:** 53

**Dimensión total:** 141 m<sup>2</sup> (pequeña)

**Distribución de los espacios en m<sup>2</sup>:**

Biblioteca: 100 %

El espacio tiene un nivel de calidad constructiva: medio

El espacio cuenta con unas condiciones de habitabilidad/uso: medio

El espacio cuenta con un grado de conexión con el espacio público que lo rodea: medio

El espacio cuenta con un grado de reconocimiento y notoriedad por parte de la ciudadanía: elevado

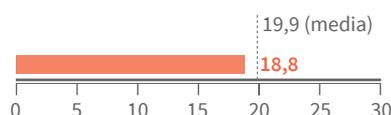
El equipamiento permite cambios, transformaciones o adaptaciones en sus condiciones espaciales: mínimo

## DIMENSIÓN II. CONTEXTO URBANO

**Contexto urbano:** barrios con habitantes principalmente de clase trabajadora

**Precio m<sup>2</sup>:** 1.660 € (contiguo) ▼; 1.756 € (medio)

**Accesibilidad y conectividad:**



Conectividad a pie: excelente

Conectividad en bicicleta: excelente

Conectividad en autobús: excelente

Conectividad en automóvil: excelente

**Proximidad a otros agentes urbanos**

Espacio ajardinado o parque: excelente

Otro espacio cultural de referencia: medio

Elemento de atracción turística: bajo

Hotel o establecimiento hotelero: mínimo

Centro comercial o eje comercial urbano: elevado

Centro educativo (enseñanza no universitaria): mínimo

Equipamiento deportivo: mínimo

Parada de transporte público: elevado

Plaza: excelente

Centro universitario: mínimo

Equipamiento religioso: excelente

Mercado: medio

**Relación con agentes asociativos**

Asociaciones de vecinos: ocasionalmente

Asociaciones culturales: nunca

Asociaciones de profesionales: ocasionalmente

Asociaciones festivas: ocasionalmente

Ecosistema educativo: nunca

## DIMENSIÓN III. TITULARIDAD Y FINANCIACIÓN

**Titularidad:** Ayuntamiento de Las Palmas de Gran Canaria

**Modelo de gestión:** modelo con una clara jerarquía en la que quedan definidas las funciones de cada uno de los nodos del organigrama y con una secuencia piramidal en los procesos

**Ratio financiación pública:** —

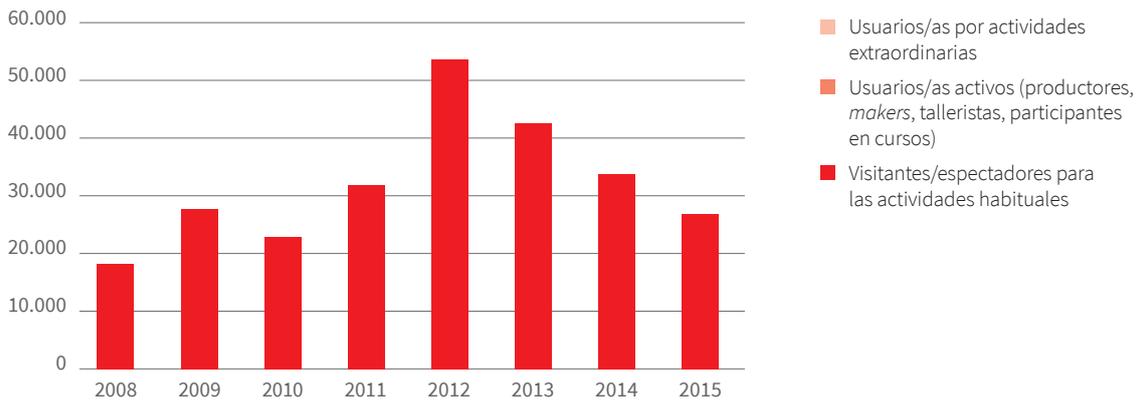
**Ratio ingresos propios:** —

**Ratio aportaciones privadas:** —

**DIMENSIÓN IV Y V. MODOS DE USO Y PRODUCCIÓN**

**Número de días abiertos/año:** entre 201 y 250 días  
**Días de apertura:** lunes–viernes, festivos no  
**Apertura días laborables:** mañana y tarde interrumpido  
**Fin de semana:** cerrado  
**Modelo de acceso:** entrada gratuita  
**Número medio usuarios/día:** 115

**Visitantes**



**Tipología de usos**

Especialización del espacio por fases de la cadena de valor cultural. Para actividades relacionadas con:

- La creación y los procesos creativos: nunca
- La formación: ocasionalmente
- La producción de eventos culturales: nunca
- La distribución y difusión de eventos: nunca
- La preservación, restauración y catalogación: nunca
- La participación: con mucha frecuencia



**Producción de eventos 2015**

Otros eventos no clasificables: 3

## DIMENSIÓN VI. IMPACTOS

### Presencia digital

Resultado número de referencias Google: 213

Impactos/mes en medios convencionales: 1

Redes sociales	Seguidores	Comentarios
Facebook	451	163
Twitter	—	—
Instagram	—	—

### Indicador de seguidores, interacción y presencia en las redes sociales respecto a la media del resto de equipamientos

Seguidores	7%
Interacción	0%
Presencia	54%

### Indicador sintético de impacto

Impacto contexto urbano		3,3 / 2,4	
Impacto individual		4,3 / 3,1	
Impacto relacional		2,8 / 2,5	
Impacto conciencia colectiva		2,3 / 2,7	

Las actividades generan encuentros entre individuos y emprendedores de diferentes disciplinas: nunca o casi nunca.

El espacio provee lugares de trabajo que permiten aprender, hacer, compartir, colaborar e intercambiar: nunca o casi nunca.

Las actividades del espacio generan nuevos proyectos empresariales, sociales o políticos: de manera muy ocasional.

Las actividades del espacio incrementan las posibilidades de difusión, financiación y comercialización de proyectos empresariales: nunca o casi nunca.

Las actividades del espacio facilitan la creatividad: siempre o casi siempre.

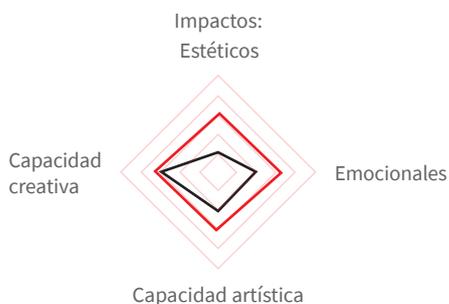
Efectos de las actividades de 2015 sobre el conocimiento, la conciencia, la acción y la participación de los individuos usuarios del equipamiento



Efectos de las actividades de 2015 sobre la cantidad, la intensidad, la calidad y la diversidad de las relaciones de los individuos usuarios del equipamiento



Impactos de las actividades de 2015 sobre los individuos usuarios



Impactos de la existencia del equipamiento sobre el contexto urbano



## DIMENSIÓN I. ASPECTOS FUNCIONALES BÁSICOS DEL EQUIPAMIENTO

**Denominación:** BPM Isabel La Católica

**Tipología del espacio:** parte de edificio

**Uso original:** colegio

**Descripción de estilo:** planta baja de un complejo escolar

**Año aprox. construcción:** —

**Año inicio actividad actual:** 2001

**Año última rehabilitación:** —

**Dirección postal:** Dr. Wöelfel, 35011

**Personal:** 1

**Porcentaje mujeres:** 0%

**Personal/100 m<sup>2</sup>:** 0,88

**Plantas:** 3

**Estancias:** 4

**Aforo:** 51

**Dimensión total:** 114 m<sup>2</sup> (pequeña)

**Distribución de los espacios en m<sup>2</sup>:**

Biblioteca: 100%

El espacio tiene un nivel de calidad constructiva: bajo

El espacio cuenta con unas condiciones de habitabilidad/uso: medio

El espacio cuenta con un grado de conexión con el espacio público que lo rodea: medio

El espacio cuenta con un grado de reconocimiento y notoriedad por parte de la ciudadanía: medio

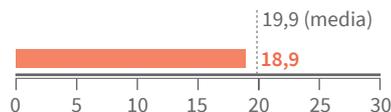
El equipamiento permite cambios, transformaciones o adaptaciones en sus condiciones espaciales: mínimo

## DIMENSIÓN II. CONTEXTO URBANO

**Contexto urbano:** barrios con habitantes principalmente de clase trabajadora

**Precio m<sup>2</sup>:** 1.589 € (contiguo) ▼; 1.756 € (medio)

**Accesibilidad y conectividad:**



Conectividad a pie: excelente

Conectividad en bicicleta: medio

Conectividad en autobús: excelente

Conectividad en automóvil: excelente

**Proximidad a otros agentes urbanos**

Espacio ajardinado o parque: medio

Otro espacio cultural de referencia: elevado

Elemento de atracción turística: mínimo

Hotel o establecimiento hotelero: mínimo

Centro comercial o eje comercial urbano: bajo

Centro educativo (enseñanza no universitaria): excelente

Equipamiento deportivo: bajo

Parada de transporte público: elevado

Plaza: elevado

Centro universitario: mínimo

Equipamiento religioso: elevado

Mercado: mínimo

**Relación con agentes asociativos**

Asociaciones de vecinos: nunca

Asociaciones culturales: ocasionalmente

Asociaciones de profesionales: nunca

Asociaciones festivas: nunca

Ecosistema educativo: con regularidad

## DIMENSIÓN III. TITULARIDAD Y FINANCIACIÓN

**Titularidad:** Ayuntamiento de Las Palmas de Gran Canaria

**Modelo de gestión:** modelo con una clara jerarquía en la que quedan definidas las funciones de cada uno de los nodos del organigrama y con una secuencia piramidal en los procesos

**Ratio financiación pública:** —

**Ratio ingresos propios:** —

**Ratio aportaciones privadas:** —

## DIMENSIÓN IV Y V. MODOS DE USO Y PRODUCCIÓN

**Número de días abiertos/año:** entre 201 y 250 días

**Días de apertura:** lunes–viernes, festivos no

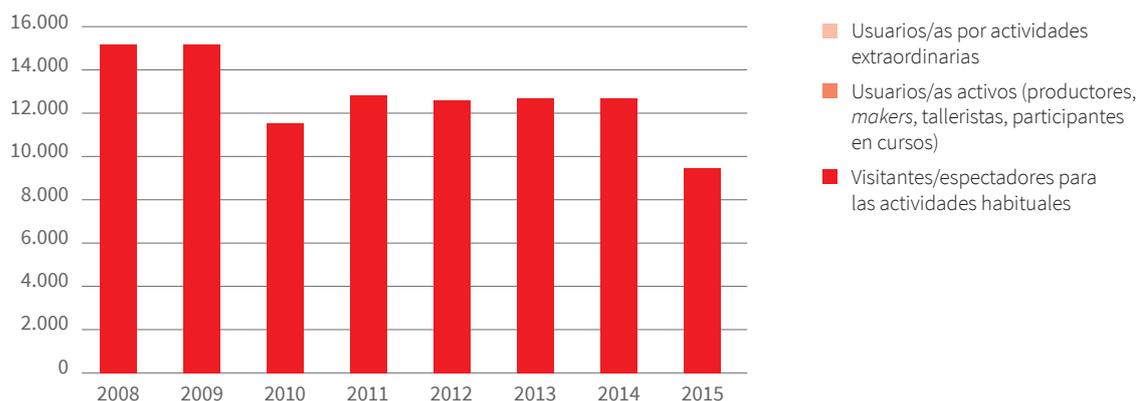
**Apertura días laborables:** mañana y tarde interrumpido

**Fin de semana:** cerrado

**Modelo de acceso:** entrada gratuita

**Número medio usuarios/día:** 50

### Visitantes



### Tipología de usos

Especialización del espacio por fases de la cadena de valor cultural. Para actividades relacionadas con:

- La creación y los procesos creativos: nunca
- La formación: ocasionalmente
- La producción de eventos culturales: nunca
- La distribución y difusión de eventos: nunca
- La preservación, restauración y catalogación: nunca
- La participación: con mucha frecuencia



### Producción de eventos 2015

Otros eventos no clasificables: 3

**DIMENSIÓN VI. IMPACTOS**

**Presencia digital**

Resultado número de referencias Google: 837

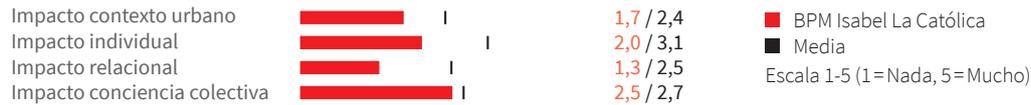
Impactos/mes en medios convencionales: 1

Redes sociales	Seguidores	Comentarios
Facebook	451	165
Twitter	—	—
Instagram	—	—

**Indicador de seguidores, interacción y presencia en las redes sociales respecto a la media del resto de equipamientos**



**Indicador sintético de impacto**



- Las actividades generan encuentros entre individuos y emprendedores de diferentes disciplinas: nunca o casi nunca.
- El espacio provee lugares de trabajo que permiten aprender, hacer, compartir, colaborar e intercambiar: nunca o casi nunca.
- Las actividades del espacio generan nuevos proyectos empresariales, sociales o políticos: de manera muy ocasional.
- Las actividades del espacio incrementan las posibilidades de difusión, financiación y comercialización de proyectos empresariales: nunca o casi nunca.
- Las actividades del espacio facilitan la creatividad: siempre o casi siempre.

Efectos de las actividades de 2015 sobre el conocimiento, la conciencia, la acción y la participación de los individuos usuarios del equipamiento



Efectos de las actividades de 2015 sobre la cantidad, la intensidad, la calidad y la diversidad de las relaciones de los individuos usuarios del equipamiento



Impactos de las actividades de 2015 sobre los individuos usuarios



Impactos de la existencia del equipamiento sobre el contexto urbano



## DIMENSIÓN I. ASPECTOS FUNCIONALES BÁSICOS DEL EQUIPAMIENTO

**Denominación:** BPM Las Rehoyas

**Tipología del espacio:** parte de edificio

**Uso original:** colegio público

**Descripción de estilo:** planta baja de un complejo escolar

**Año aprox. construcción:** —

**Año inicio actividad actual:** 2001

**Año última rehabilitación:** —

**Dirección postal:** Montejurra, 35012

**Personal:** 0,5      **Porcentaje mujeres:** 100%      **Personal/100 m<sup>2</sup>:** 0,30

**Plantas:** 4

**Estancias:** 2

**Aforo:** 62

**Dimensión total:** 168 m<sup>2</sup> (pequeña)

**Distribución de los espacios en m<sup>2</sup>:**

Biblioteca: 100 %

El espacio tiene un nivel de calidad constructiva: bajo

El espacio cuenta con unas condiciones de habitabilidad/uso: medio

El espacio cuenta con un grado de conexión con el espacio público que lo rodea: medio

El espacio cuenta con un grado de reconocimiento y notoriedad por parte de la ciudadanía: medio

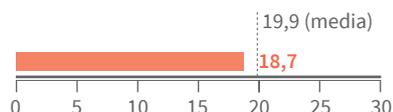
El equipamiento permite cambios, transformaciones o adaptaciones en sus condiciones espaciales: mínimo

## DIMENSIÓN II. CONTEXTO URBANO

**Contexto urbano:** barrios con habitantes principalmente de clase trabajadora

**Precio m<sup>2</sup>:** 925 € (contiguo) ▼; 1.756 € (medio)

**Accesibilidad y conectividad:**



Conectividad a pie: medio

Conectividad en bicicleta: medio

Conectividad en autobús: medio

Conectividad en automóvil: medio

**Proximidad a otros agentes urbanos**

Espacio ajardinado o parque: excelente

Otro espacio cultural de referencia: excelente

Elemento de atracción turística: excelente

Hotel o establecimiento hotelero: mínimo

Centro comercial o eje comercial urbano: mínimo

Centro educativo (enseñanza no universitaria): excelente

Equipamiento deportivo: excelente

Parada de transporte público: bajo

Plaza: excelente

Centro universitario: mínimo

Equipamiento religioso: mínimo

Mercado: mínimo

**Relación con agentes asociativos**

Asociaciones de vecinos: nunca

Asociaciones culturales: ocasionalmente

Asociaciones de profesionales: nunca

Asociaciones festivas: ocasionalmente

Ecosistema educativo: con regularidad

## DIMENSIÓN III. TITULARIDAD Y FINANCIACIÓN

**Titularidad:** Ayuntamiento de Las Palmas de Gran Canaria

**Modelo de gestión:** modelo con una clara jerarquía en la que quedan definidas las funciones de cada uno de los nodos del organigrama y con una secuencia piramidal en los procesos

**Ratio financiación pública:** —

**Ratio ingresos propios:** —

**Ratio aportaciones privadas:** —

## DIMENSIÓN IV Y V. MODOS DE USO Y PRODUCCIÓN

**Número de días abiertos/año:** entre 201 y 250 días

**Días de apertura:** lunes–viernes, festivos no

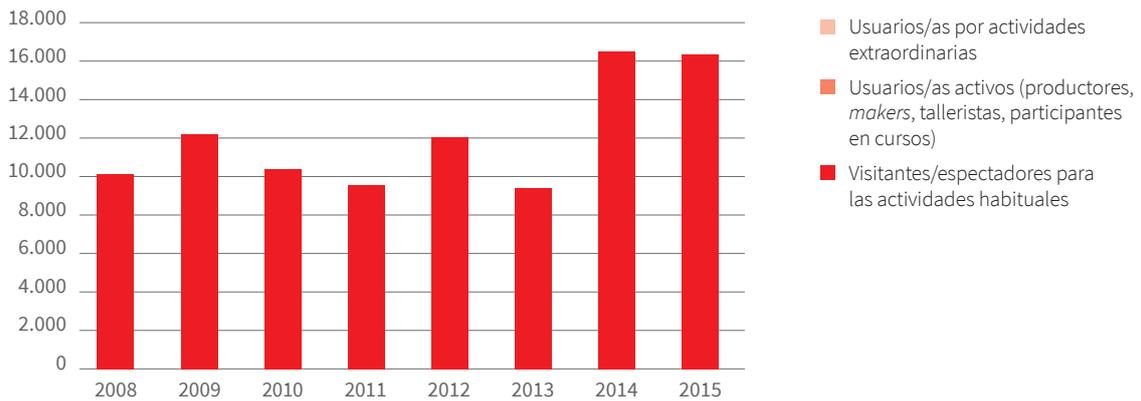
**Apertura días laborables:** solo tarde

**Fin de semana:** cerrado

**Modelo de acceso:** entrada gratuita

**Número medio usuarios/día:** 140

### Visitantes



### Tipología de usos

Especialización del espacio por fases de la cadena de valor cultural. Para actividades relacionadas con:

La creación y los procesos creativos: nunca

La formación: ocasionalmente

La producción de eventos culturales: nunca

La distribución y difusión de eventos: nunca

La preservación, restauración y catalogación: nunca

La participación: con mucha frecuencia



## DIMENSIÓN VI. IMPACTOS

### Presencia digital

Resultado número de referencias Google: 177

Impactos/mes en medios convencionales: 1

Redes sociales	Seguidores	Comentarios
Facebook	451	165
Twitter	—	—
Instagram	—	—

### Indicador de seguidores, interacción y presencia en las redes sociales respecto a la media del resto de equipamientos

Seguidores	7%
Interacción	0%
Presencia	44%

### Indicador sintético de impacto

Impacto contexto urbano		1,7 / 2,4	
Impacto individual		2,0 / 3,1	
Impacto relacional		1,3 / 2,5	
Impacto conciencia colectiva		2,5 / 2,7	

Las actividades generan encuentros entre individuos y emprendedores de diferentes disciplinas: nunca o casi nunca.

El espacio provee lugares de trabajo que permiten aprender, hacer, compartir, colaborar e intercambiar: nunca o casi nunca.

Las actividades del espacio generan nuevos proyectos empresariales, sociales o políticos: de manera muy ocasional.

Las actividades del espacio incrementan las posibilidades de difusión, financiación y comercialización de proyectos empresariales: nunca o casi nunca.

Las actividades del espacio facilitan la creatividad: siempre o casi siempre.

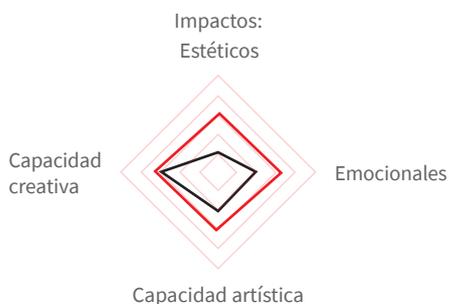
Efectos de las actividades de 2015 sobre el conocimiento, la conciencia, la acción y la participación de los individuos usuarios del equipamiento



Efectos de las actividades de 2015 sobre la cantidad, la intensidad, la calidad y la diversidad de las relaciones de los individuos usuarios del equipamiento



Impactos de las actividades de 2015 sobre los individuos usuarios



Impactos de la existencia del equipamiento sobre el contexto urbano



## DIMENSIÓN I. ASPECTOS FUNCIONALES BÁSICOS DEL EQUIPAMIENTO

**Denominación:** BPM La Isleta

**Tipología del espacio:** parte de edificio

**Uso original:** —

**Descripción de estilo:** planta baja de un edificio municipal

**Año aprox. construcción:** —      **Año inicio actividad actual:** 2001      **Año última rehabilitación:** —

**Dirección postal:** La Naval, 35008

**Personal:** 1      **Porcentaje mujeres:** 100%      **Personal/100 m<sup>2</sup>:** 0,38

**Plantas:** 3      **Estancias:** 4      **Aforo:** 62      **Dimensión total:** 265 m<sup>2</sup> (pequeña)

**Distribución de los espacios en m<sup>2</sup>:**

Biblioteca: 100%

El espacio tiene un nivel de calidad constructiva: bajo

El espacio cuenta con unas condiciones de habitabilidad/uso: medio

El espacio cuenta con un grado de conexión con el espacio público que lo rodea: elevado

El espacio cuenta con un grado de reconocimiento y notoriedad por parte de la ciudadanía: elevado

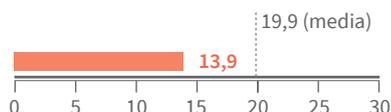
El equipamiento permite cambios, transformaciones o adaptaciones en sus condiciones espaciales: bajo

## DIMENSIÓN II. CONTEXTO URBANO

**Contexto urbano:** barrios con habitantes principalmente de clase trabajadora

**Precio m<sup>2</sup>:** 1.660 € (contiguo) ▼; 1.756 € (medio)

**Accesibilidad y conectividad:**



Conectividad a pie: excelente

Conectividad en bicicleta: excelente

Conectividad en autobús: excelente

Conectividad en automóvil: excelente

### Proximidad a otros agentes urbanos

Espacio ajardinado o parque: excelente

Otro espacio cultural de referencia: mínimo

Elemento de atracción turística: mínimo

Hotel o establecimiento hotelero: mínimo

Centro comercial o eje comercial urbano: bajo

Centro educativo (enseñanza no universitaria): bajo

Equipamiento deportivo: mínimo

Parada de transporte público: elevado

Plaza: excelente

Centro universitario: mínimo

Equipamiento religioso: bajo

Mercado: mínimo

### Relación con agentes asociativos

Asociaciones de vecinos: muy frecuentemente

Asociaciones culturales: muy frecuentemente

Asociaciones de profesionales: con regularidad

Asociaciones festivas: nunca

Ecosistema educativo: ocasionalmente

## DIMENSIÓN III. TITULARIDAD Y FINANCIACIÓN

**Titularidad:** Ayuntamiento de Las Palmas de Gran Canaria

**Modelo de gestión:** modelo con una clara jerarquía en la que quedan definidas las funciones de cada uno de los nodos del organigrama y con una secuencia piramidal en los procesos

**Ratio financiación pública:** —

**Ratio ingresos propios:** —

**Ratio aportaciones privadas:** —

## DIMENSIÓN IV Y V. MODOS DE USO Y PRODUCCIÓN

**Número de días abiertos/año:** entre 201 y 250 días

**Días de apertura:** lunes–viernes, festivos no

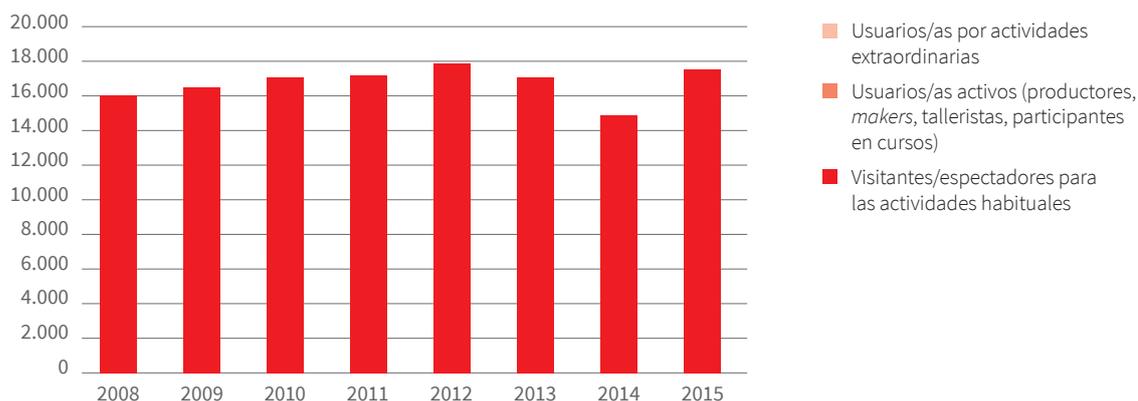
**Apertura días laborables:** mañana y tarde interrumpido

**Fin de semana:** cerrado

**Modelo de acceso:** entrada gratuita

**Número medio usuarios/día:** 80

### Visitantes



### Tipología de usos

Especialización del espacio por fases de la cadena de valor cultural. Para actividades relacionadas con:

- La creación y los procesos creativos: nunca
- La formación: con frecuencia
- La producción de eventos culturales: nunca
- La distribución y difusión de eventos: nunca
- La preservación, restauración y catalogación: nunca
- La participación: con mucha frecuencia



### Producción de eventos 2015

Otros eventos no clasificables: 18

## DIMENSIÓN VI. IMPACTOS

### Presencia digital

Resultado número de referencias Google: 368

Impactos/mes en medios convencionales: 1

Redes sociales	Seguidores	Comentarios
Facebook	451	163
Twitter	—	—
Instagram	—	—

### Indicador de seguidores, interacción y presencia en las redes sociales respecto a la media del resto de equipamientos

Seguidores	7%
Interacción	0%
Presencia	92%

### Indicador sintético de impacto

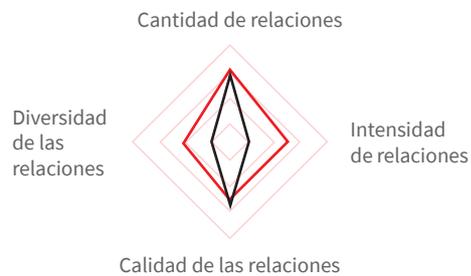
Impacto contexto urbano		2,0 / 2,4	■ BPM La Isleta
Impacto individual		2,3 / 3,1	■ Media
Impacto relacional		2,0 / 2,5	■ Escala 1-5 (1=Nada, 5=Mucho)
Impacto conciencia colectiva		2,5 / 2,7	

- Las actividades generan encuentros entre individuos y emprendedores de diferentes disciplinas: nunca o casi nunca.
- El espacio provee lugares de trabajo que permiten aprender, hacer, compartir, colaborar e intercambiar: nunca o casi nunca.
- Las actividades del espacio generan nuevos proyectos empresariales, sociales o políticos: de manera muy ocasional.
- Las actividades del espacio incrementan las posibilidades de difusión, financiación y comercialización de proyectos empresariales: nunca o casi nunca.
- Las actividades del espacio facilitan la creatividad: siempre o casi siempre.

Efectos de las actividades de 2015 sobre el conocimiento, la conciencia, la acción y la participación de los individuos usuarios del equipamiento



Efectos de las actividades de 2015 sobre la cantidad, la intensidad, la calidad y la diversidad de las relaciones de los individuos usuarios del equipamiento



Impactos de las actividades de 2015 sobre los individuos usuarios



Impactos de la existencia del equipamiento sobre el contexto urbano



## DIMENSIÓN I. ASPECTOS FUNCIONALES BÁSICOS DEL EQUIPAMIENTO

**Denominación:** BPM Dolores Campos–Herrero

**Tipología del espacio:** parte de edificio

**Uso original:** edificio para apuestas de carreras de canes

**Descripción de estilo:** primera planta de un edificio administrativo, antiguo edificio del Canódromo Nuevo Campo España

**Año aprox. construcción:** 1963

**Año inicio actividad actual:** 2008

**Año última rehabilitación:** 2007

**Dirección postal:** Zaragoza esquina Sor Simona, 35012

**Personal:** 2      **Porcentaje mujeres:** 50 %      **Personal/100 m<sup>2</sup>:** 0,25

**Plantas:** 2      **Estancias:** 8      **Aforo:** 146      **Dimensión total:** 785 m<sup>2</sup> (pequeña)

**Distribución de los espacios en m<sup>2</sup>:**

Biblioteca: 100 %

El espacio tiene un nivel de calidad constructiva: medio

El espacio cuenta con unas condiciones de habitabilidad/uso: medio

El espacio cuenta con un grado de conexión con el espacio público que lo rodea: elevado

El espacio cuenta con un grado de reconocimiento y notoriedad por parte de la ciudadanía: elevado

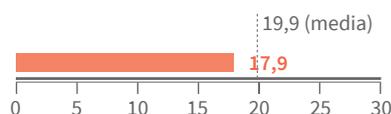
El equipamiento permite cambios, transformaciones o adaptaciones en sus condiciones espaciales: mínimo

## DIMENSIÓN II. CONTEXTO URBANO

**Contexto urbano:** barrios con habitantes principalmente de clase trabajadora

**Precio m<sup>2</sup>:** 1.100 € (contiguo) ▼; 1.756 € (medio)

**Accesibilidad y conectividad:**



Conectividad a pie: excelente

Conectividad en bicicleta: medio

Conectividad en autobús: excelente

Conectividad en automóvil: excelente

### Proximidad a otros agentes urbanos

Espacio ajardinado o parque: excelente

Otro espacio cultural de referencia: elevado

Elemento de atracción turística: mínimo

Hotel o establecimiento hotelero: mínimo

Centro comercial o eje comercial urbano: medio

Centro educativo (enseñanza no universitaria): medio

Equipamiento deportivo: medio

Parada de transporte público: elevado

Plaza: medio

Centro universitario: mínimo

Equipamiento religioso: mínimo

Mercado: mínimo

### Relación con agentes asociativos

Asociaciones de vecinos: nunca

Asociaciones culturales: ocasionalmente

Asociaciones de profesionales: nunca

Asociaciones festivas: ocasionalmente

Ecosistema educativo: con regularidad

## DIMENSIÓN III. TITULARIDAD Y FINANCIACIÓN

**Titularidad:** Ayuntamiento de Las Palmas de Gran Canaria

**Modelo de gestión:** modelo con una clara jerarquía en la que quedan definidas las funciones de cada uno de los nodos del organigrama y con una secuencia piramidal en los procesos

**Ratio financiación pública:** —

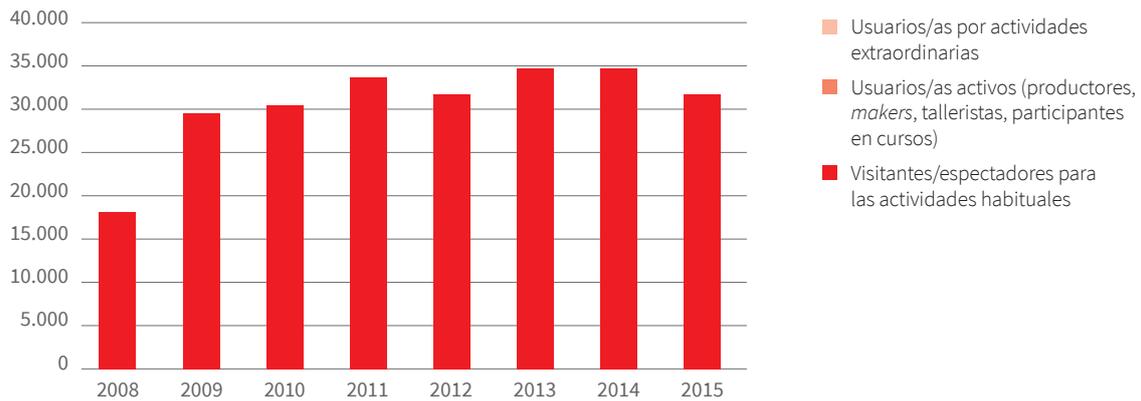
**Ratio ingresos propios:** —

**Ratio aportaciones privadas:** —

## DIMENSIÓN IV Y V. MODOS DE USO Y PRODUCCIÓN

- Número de días abiertos/año:** entre 201 y 250 días
- Días de apertura:** lunes–viernes, festivos no
- Apertura días laborables:** mañana y tarde interrumpido
- Fin de semana:** cerrado
- Modelo de acceso:** entrada gratuita
- Número medio usuarios/día:** 150

### Visitantes



### Tipología de usos

Especialización del espacio por fases de la cadena de valor cultural. Para actividades relacionadas con:

- La creación y los procesos creativos: nunca
- La formación: ocasionalmente
- La producción de eventos culturales: nunca
- La distribución y difusión de eventos: nunca
- La preservación, restauración y catalogación: nunca
- La participación: con mucha frecuencia



### Producción de eventos 2015

- Otros eventos no clasificables: 41
- Presentaciones multidisciplinares: 2

## DIMENSIÓN VI. IMPACTOS

### Presencia digital

Resultado número de referencias Google: 286

Impactos/mes en medios convencionales: 1

Redes sociales	Seguidores	Comentarios
Facebook	451	165
Twitter	—	—
Instagram	—	—

### Indicador de seguidores, interacción y presencia en las redes sociales respecto a la media del resto de equipamientos

Seguidores	7%
Interacción	0%
Presencia	72%

### Indicador sintético de impacto

Impacto contexto urbano		2,2 / 2,4	
Impacto individual		2,0 / 3,1	
Impacto relacional		1,3 / 2,5	
Impacto conciencia colectiva		2,5 / 2,7	

Las actividades generan encuentros entre individuos y emprendedores de diferentes disciplinas: nunca o casi nunca.

El espacio provee lugares de trabajo que permiten aprender, hacer, compartir, colaborar e intercambiar: nunca o casi nunca.

Las actividades del espacio generan nuevos proyectos empresariales, sociales o políticos: de manera muy ocasional.

Las actividades del espacio incrementan las posibilidades de difusión, financiación y comercialización de proyectos empresariales: nunca o casi nunca.

Las actividades del espacio facilitan la creatividad: siempre o casi siempre.

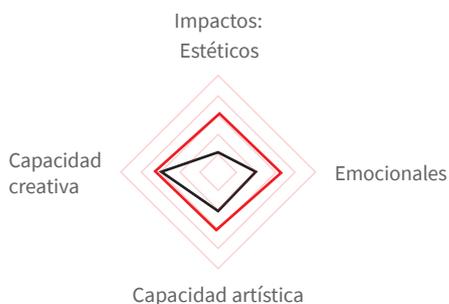
Efectos de las actividades de 2015 sobre el conocimiento, la conciencia, la acción y la participación de los individuos usuarios del equipamiento



Efectos de las actividades de 2015 sobre la cantidad, la intensidad, la calidad y la diversidad de las relaciones de los individuos usuarios del equipamiento



Impactos de las actividades de 2015 sobre los individuos usuarios



Impactos de la existencia del equipamiento sobre el contexto urbano



## DIMENSIÓN I. ASPECTOS FUNCIONALES BÁSICOS DEL EQUIPAMIENTO

**Denominación:** BPM Lomo Los Frailes

**Tipología del espacio:** parte de edificio

**Uso original:** colegio

**Descripción de estilo:** planta baja de antiguo colegio

**Año aprox. construcción:** —      **Año inicio actividad actual:** 2001      **Año última rehabilitación:** 2005

**Dirección postal:** Jericó, 35018

**Personal:** 1      **Porcentaje mujeres:** 0 %      **Personal/100 m<sup>2</sup>:** 0,46

**Plantas:** 1      **Estancias:** 9      **Aforo:** —      **Dimensión total:** 216 m<sup>2</sup> (pequeña)

**Distribución de los espacios en m<sup>2</sup>:**

Biblioteca: 100 %

El espacio tiene un nivel de calidad constructiva: bajo

El espacio cuenta con unas condiciones de habitabilidad/uso: bajo

El espacio cuenta con un grado de conexión con el espacio público que lo rodea: medio

El espacio cuenta con un grado de reconocimiento y notoriedad por parte de la ciudadanía: medio

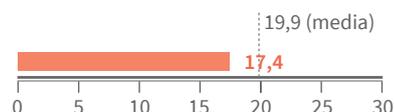
El equipamiento permite cambios, transformaciones o adaptaciones en sus condiciones espaciales: mínimo

## DIMENSIÓN II. CONTEXTO URBANO

**Contexto urbano:** barrios con habitantes principalmente de clase trabajadora

**Precio m<sup>2</sup>:** 1.292 € (contiguo) ▼; 1.756 € (medio)

**Accesibilidad y conectividad:**



Conectividad a pie: excelente

Conectividad en bicicleta: medio

Conectividad en autobús: excelente

Conectividad en automóvil: excelente

**Proximidad a otros agentes urbanos**

Espacio ajardinado o parque: elevado

Otro espacio cultural de referencia: mínimo

Elemento de atracción turística: mínimo

Hotel o establecimiento hotelero: mínimo

Centro comercial o eje comercial urbano: medio

Centro educativo (enseñanza no universitaria): excelente

Equipamiento deportivo: bajo

Parada de transporte público: elevado

Plaza: elevado

Centro universitario: mínimo

Equipamiento religioso: elevado

Mercado: mínimo

**Relación con agentes asociativos**

Asociaciones de vecinos: ocasionalmente

Asociaciones culturales: nunca

Asociaciones de profesionales: nunca

Asociaciones festivas: nunca

Ecosistema educativo: muy frecuentemente

## DIMENSIÓN III. TITULARIDAD Y FINANCIACIÓN

**Titularidad:** Ayuntamiento de Las Palmas de Gran Canaria

**Modelo de gestión:** modelo con una clara jerarquía en la que quedan definidas las funciones de cada uno de los nodos del organigrama y con una secuencia piramidal en los procesos

**Ratio financiación pública:** —

**Ratio ingresos propios:** —

**Ratio aportaciones privadas:** —

## DIMENSIÓN IV Y V. MODOS DE USO Y PRODUCCIÓN

**Número de días abiertos/año:** entre 201 y 250 días

**Días de apertura:** lunes–viernes, festivos no

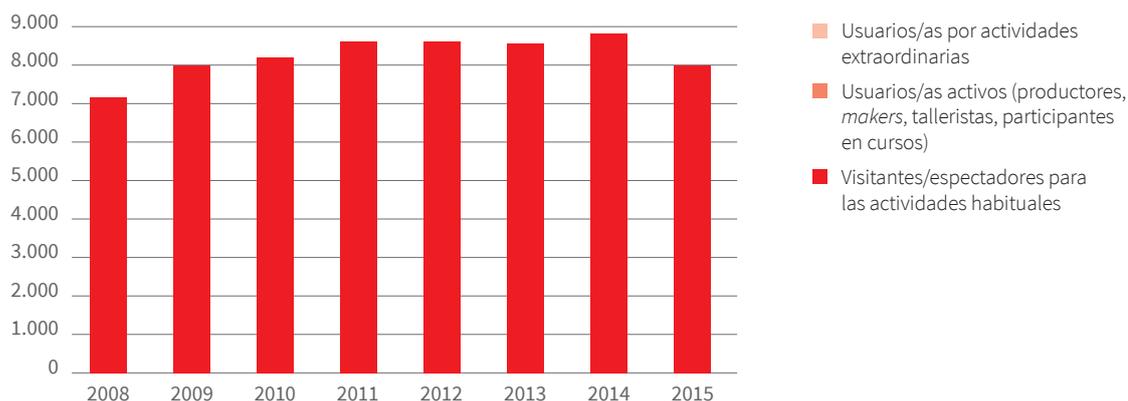
**Apertura días laborables:** mañana y tarde interrumpido

**Fin de semana:** cerrado

**Modelo de acceso:** entrada gratuita

**Número medio usuarios/día:** 40

### Visitantes



### Tipología de usos

Especialización del espacio por fases de la cadena de valor cultural. Para actividades relacionadas con:

- La creación y los procesos creativos: nunca
- La formación: ocasionalmente
- La producción de eventos culturales: nunca
- La distribución y difusión de eventos: nunca
- La preservación, restauración y catalogación: nunca
- La participación: con mucha frecuencia



### Producción de eventos 2015

Otros eventos no clasificables: 12

## DIMENSIÓN VI. IMPACTOS

### Presencia digital

Resultado número de referencias Google: 85

Impactos/mes en medios convencionales: 1

Redes sociales	Seguidores	Comentarios
Facebook	451	165
Twitter	—	—
Instagram	—	—

### Indicador de seguidores, interacción y presencia en las redes sociales respecto a la media del resto de equipamientos

Seguidores	7%
Interacción	0%
Presencia	21%

### Indicador sintético de impacto

Impacto contexto urbano		1,7 / 2,4	 Escala 1-5 (1=Nada, 5=Mucho)
Impacto individual		2,0 / 3,1	
Impacto relacional		1,3 / 2,5	
Impacto conciencia colectiva		2,5 / 2,7	

Las actividades generan encuentros entre individuos y emprendedores de diferentes disciplinas: nunca o casi nunca.  
 El espacio provee lugares de trabajo que permiten aprender, hacer, compartir, colaborar e intercambiar: nunca o casi nunca.

Las actividades del espacio generan nuevos proyectos empresariales, sociales o políticos: de manera muy ocasional.  
 Las actividades del espacio incrementan las posibilidades de difusión, financiación y comercialización de proyectos empresariales: nunca o casi nunca.

Las actividades del espacio facilitan la creatividad: siempre o casi siempre.

Efectos de las actividades de 2015 sobre el conocimiento, la conciencia, la acción y la participación de los individuos usuarios del equipamiento



Efectos de las actividades de 2015 sobre la cantidad, la intensidad, la calidad y la diversidad de las relaciones de los individuos usuarios del equipamiento



Impactos de las actividades de 2015 sobre los individuos usuarios



Impactos de la existencia del equipamiento sobre el contexto urbano



### **Sede oficial de la Banda Sinfónica Municipal de Las Palmas de Gran Canaria**

La sede oficial de la Banda Sinfónica Municipal aloja la actividad de una agrupación artística compuesta por una treintena de músicas y músicos que usan el espacio principalmente para llevar a cabo sus ensayos.

Si entendemos como *espacio cultural* «aquellas infraestructuras físicas cuya construcción, habilitación o rehabilitación tiene una intencionalidad deliberada de contener procesos y actividades relacionadas con las expresiones artísticas o culturales, en alguna de sus fases de creación, producción, exhibición, difusión consumo/participación o conservación, y por tanto contienen también equipamientos o dotaciones que posibiliten dichos procesos y actividades», no cabe ninguna duda que este espacio ha de ser considerado como tal. Sin embargo, dado que no se trata de un espacio de difusión cultural abierto, resulta complicado encajarlo en un análisis similar a los del resto de los espacios tratados.

Por ello, debemos advertir que algunos de los datos que se presentan en este trabajo corresponden a la agrupación musical y no al espacio. Al mismo tiempo, los impactos son relevantes, pero se circunscriben al grupo de personas que participa de manera directa en las actividades de la agrupación artística. En resumen, este espacio cumple con su funcionalidad básica y aporta los recursos mínimos para dicha función. Sin embargo, prácticamente no cumple ninguna funcionalidad signica y su *interface* de conexión cultural con la ciudadanía se vehicula a través de las actuaciones de la agrupación musical.

### DIMENSIÓN I. ASPECTOS FUNCIONALES BÁSICOS DEL EQUIPAMIENTO

**Denominación:** sede oficial de la Banda Sinfónica Municipal de Las Palmas de Gran Canaria

**Tipología del espacio:** parte de edificio

**Uso original:** academia de pintura, escultura y música

**Descripción de estilo:** —

**Año aprox. construcción:** —      **Año inicio actividad actual:** 2002      **Año última rehabilitación:** 2002

**Dirección postal:** San Agustín, 35001

**Personal:** 34      **Porcentaje mujeres:** 9%      **Personal/100 m<sup>2</sup>:** —

**Plantas:** 3      **Estancias:** 8      **Aforo:** 80      **Dimensión total:** —

**Distribución de los espacios en m<sup>2</sup>:** —

El espacio tiene un nivel de calidad constructiva: bajo

El espacio cuenta con unas condiciones de habitabilidad/uso: medio

El espacio cuenta con un grado de conexión con el espacio público que lo rodea: medio

El espacio cuenta con un grado de reconocimiento y notoriedad por parte de la ciudadanía: bajo

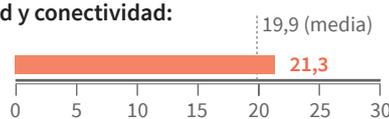
El equipamiento permite cambios, transformaciones o adaptaciones en sus condiciones espaciales: mínimo

### DIMENSIÓN II. CONTEXTO URBANO

**Contexto urbano:** centro histórico/comercial cuyos usos se orientan al turismo

**Precio m<sup>2</sup>:** 1.280 € (contiguo) ▼; 1.756 € (medio)

**Accesibilidad y conectividad:**



Conectividad a pie: excelente

Conectividad en bicicleta: excelente

Conectividad en autobús: excelente

Conectividad en automóvil: bajo

#### Proximidad a otros agentes urbanos

Espacio ajardinado o parque: mínimo

Otro espacio cultural de referencia: excelente

Elemento de atracción turística: excelente

Hotel o establecimiento hotelero: medio

Centro comercial o eje comercial urbano: bajo

Centro educativo (enseñanza no universitaria): excelente

Equipamiento deportivo: mínimo

Parada de transporte público: elevado

Plaza: medio

Centro universitario: mínimo

Equipamiento religioso: excelente

Mercado: excelente

#### Relación con agentes asociativos

Asociaciones de vecinos: con regularidad

Asociaciones culturales: ocasionalmente

Asociaciones de profesionales: nunca

Asociaciones festivas: muy frecuentemente

Ecosistema educativo: ocasionalmente

### DIMENSIÓN III. TITULARIDAD Y FINANCIACIÓN

**Titularidad:** Ayuntamiento de Las Palmas de Gran Canaria

**Modelo de gestión:** modelo jerárquico pero con autonomía entre las unidades horizontales (parte artística, comunicación y marketing, gestión financiera...)

**Ratio financiación pública:** —

**Ratio ingresos propios:** —

**Ratio aportaciones privadas:** —

## DIMENSIÓN IV Y V. MODOS DE USO Y PRODUCCIÓN

---

**Número de días abiertos/año:** más de 300 días

**Días de apertura:** —

**Apertura días laborables:** mañana y tarde continuado

**Fin de semana:** mañana y tarde continuado

**Modelo de acceso:** —

**Número medio usuarios/día:** 0

### Tipología de usos

Especialización del espacio por fases de la cadena de valor cultural. Para actividades relacionadas con:

- La creación y los procesos creativos: con mucha frecuencia
- La formación: ocasionalmente
- La producción de eventos culturales: con mucha frecuencia
- La distribución y difusión de eventos: con mucha frecuencia
- La preservación, restauración y catalogación: con mucha frecuencia
- La participación: con frecuencia



### Producción de eventos 2015

Otros eventos no clasificables : 350

Conciertos de música culta: 40

Conciertos de música popular: 60

### Producción de bienes y objetos 2015

Producciones adscribibles a las artes escénicas: 2

Catálogos: 100

**DIMENSIÓN VI. IMPACTOS**

**Presencia digital**

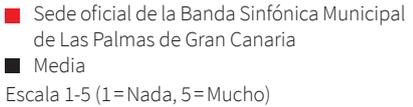
Resultado número de referencias Google: —  
 Impactos/mes en medios convencionales: 4

Redes sociales	Seguidores	Comentarios
Facebook	—	—
Twitter	—	—
Instagram	—	—

**Indicador de seguidores, interacción y presencia en las redes sociales respecto a la media del resto de equipamientos**

Seguidores	0%
Interacción	0%
Presencia	0%

**Indicador sintético de impacto**

Impacto contexto urbano		4,7 / 2,4	
Impacto individual		4,3 / 3,1	
Impacto relacional		3,0 / 2,5	
Impacto conciencia colectiva		2,8 / 2,7	

Las actividades generan encuentros entre individuos y emprendedores de diferentes disciplinas: siempre o casi siempre.  
 El espacio provee lugares de trabajo que permiten aprender, hacer, compartir, colaborar e intercambiar: con bastante frecuencia.  
 Las actividades del espacio generan nuevos proyectos empresariales, sociales o políticos: con bastante frecuencia.  
 Las actividades del espacio incrementan las posibilidades de difusión, financiación y comercialización de proyectos empresariales: con bastante frecuencia.  
 Las actividades del espacio facilitan la creatividad: siempre o casi siempre.

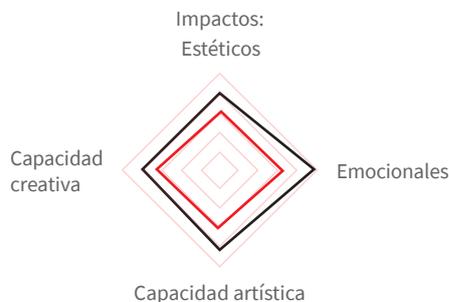
Efectos de las actividades de 2015 sobre el conocimiento, la conciencia, la acción y la participación de los individuos usuarios del equipamiento



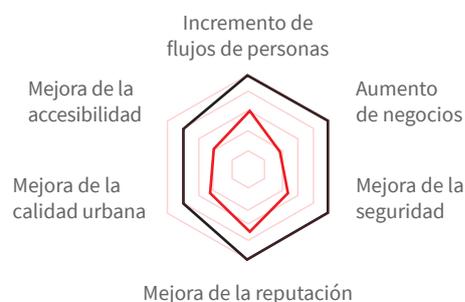
Efectos de las actividades de 2015 sobre la cantidad, la intensidad, la calidad y la diversidad de las relaciones de los individuos usuarios del equipamiento



Impactos de las actividades de 2015 sobre los individuos usuarios



Impactos de la existencia del equipamiento sobre el contexto urbano



## Palacete Rodríguez Quegles

El Palacete Rodríguez Quegles se reivindica como uno de los espacios culturales más activos, interesantes e innovadores de la ciudad. Su misma concepción estaba armada sobre elementos diferenciales y hoy presume de haber logrado un impacto notable sobre la dinámica de la vida cultural de la ciudad (su ubicación central y su notoriedad amplifican este efecto). Este centro podría encajarse bajo la categoría de *espacio cultural de nueva generación*, siendo quizá el único del ecosistema de equipamientos culturales de titularidad municipal que supera los paradigmas más convencionales.

El Palacete Rodríguez Quegles se encuadra en la estrategia de recuperación de construcciones de valor patrimonial en las que se ha sostenido la regeneración y el ennoblecimiento de la zona Vegueta-Triana. Como hemos explicado en apartados anteriores, los usos culturales y museísticos han tenido un peso destacado en este tipo de intervención urbanística, lo que ha conducido habitualmente a maneras demasiado estáticas de comprender los entornos históricos. En el caso de este espacio cultural, no ha sido tan así.

Por un lado, la singularidad arquitectónica del Palacete, aunque limita en cierta manera la versatilidad del espacio (están pendientes de resolverse los problemas de accesibilidad), también posibilita la presentación de actividades con nuevos formatos que a su vez renuevan las maneras de acercar la cultura al público, siendo por ejemplo muy exitosa la programación de microteatro. En segundo lugar, las actividades que el Palacete acoge están promovidas y desarrolladas por diversos agentes, entre los que se cuentan distintas instituciones, organizaciones e incluso empresas privadas que intervienen a través de convenios. La ubicación de las sedes de la Sociedad Filarmónica o del Festival Internacional de Cine de Las Palmas de Gran Canaria han sido elementos fundamentales para catalizar una programación mixta que pasa por la moda, la música, la literatura, las artes escénicas o el cine.

El modelo que estamos describiendo probablemente sea en parte fruto de las circunstancias de austeridad presupuestaria e incluso de la crisis de identidad del modelo tradicional de espacios culturales. La convergencia de ambos factores ha llevado al espacio cultural a abrirse a la indefinición y a ser receptivo a las iniciativas externas, dejándose guiar en último término por la filosofía de «dejar que las cosas pasen». Aunque pueda haber quien tilde de pura improvisación este tipo de dinámicas, la flexibilidad adaptativa que el centro ha terminado adoptando debe ser entendida, en cierta medida, como una virtud.

## DIMENSIÓN I. ASPECTOS FUNCIONALES BÁSICOS DEL EQUIPAMIENTO

**Denominación:** Palacete Rodríguez Quegles

**Tipología del espacio:** edificio exento

**Uso original:** vivienda familiar

**Descripción de estilo:** casa burguesa de comienzos de siglo XX de estilo ecléctico

**Año aprox. construcción:** 1900

**Año inicio actividad actual:** 2014

**Año última rehabilitación:** 1990

**Dirección postal:** Pérez Galdós, 35002

**Personal:** 1 **Porcentaje mujeres:** 100% **Personal/100 m<sup>2</sup>:** —

**Plantas:** 2 **Estancias:** 24 **Aforo:** — **Dimensión total:** pequeña

**Observaciones:** dificultades accesibilidad a la planta alta que no se puede utilizar para actividades. El reducido tamaño de las estancias limita los tipos de actividades que puede acoger. El patio exterior puede acoger actividades de aforo medio (150 personas aproximadamente).

**Distribución de los espacios en m<sup>2</sup>:** —

El espacio tiene un nivel de calidad constructiva: elevado

El espacio cuenta con unas condiciones de habitabilidad/uso: medio

El espacio cuenta con un grado de conexión con el espacio público que lo rodea: medio

El espacio cuenta con un grado de reconocimiento y notoriedad por parte de la ciudadanía: bajo

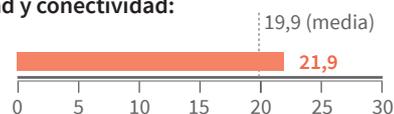
El equipamiento permite cambios, transformaciones o adaptaciones en sus condiciones espaciales: mínimo

## DIMENSIÓN II. CONTEXTO URBANO

**Contexto urbano:** centro histórico/comercial cuyos usos se orientan al turismo

**Precio m<sup>2</sup>:** 2.103 € (contiguo) ▲; 1.756 € (medio)

**Accesibilidad y conectividad:**



Conectividad a pie: excelente

Conectividad en bicicleta: excelente

Conectividad en autobús: excelente

Conectividad en automóvil: excelente

### Proximidad a otros agentes urbanos

Espacio ajardinado o parque: mínimo

Otro espacio cultural de referencia: elevado

Elemento de atracción turística: excelente

Hotel o establecimiento hotelero: medio

Centro comercial o eje comercial urbano: excelente

Centro educativo (enseñanza no universitaria): medio

Equipamiento deportivo: mínimo

Parada de transporte público: elevado

Plaza: medio

Centro universitario: mínimo

Equipamiento religioso: excelente

Mercado: bajo

### Relación con agentes asociativos

Asociaciones de vecinos: nunca

Asociaciones culturales: muy frecuentemente

Asociaciones de profesionales: ocasionalmente

Asociaciones festivas: nunca

Ecosistema educativo: nunca

## DIMENSIÓN III. TITULARIDAD Y FINANCIACIÓN

**Titularidad:** Ayuntamiento de Las Palmas de Gran Canaria

**Modelo de gestión:** modelo heterárquico con diversas unidades funcionales que se coordinan horizontalmente

**Ratio financiación pública:** —

**Ratio ingresos propios:** —

**Ratio aportaciones privadas:** —

## DIMENSIÓN IV Y V. MODOS DE USO Y PRODUCCIÓN

**Número de días abiertos/año:** entre 151 y 200 días

**Días de apertura:** lunes-sábado, festivos no

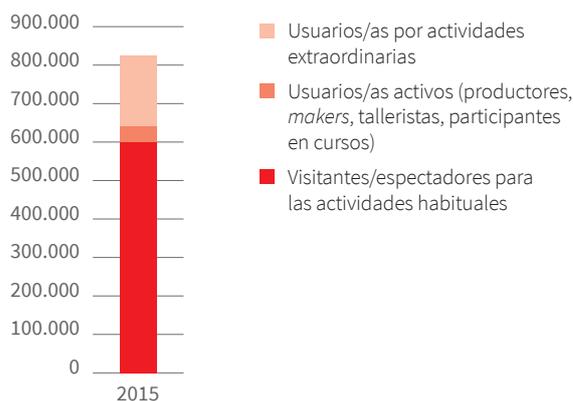
**Apertura días laborables:** mañana y tarde interrumpido

**Fin de semana:** solo tarde

**Modelo de acceso:** entrada gratuita

**Número medio usuarios/día:** 50

### Visitantes



### Tipología de usos

Especialización del espacio por fases de la cadena de valor cultural. Para actividades relacionadas con:

La creación y los procesos creativos: con mucha frecuencia

La formación: ocasionalmente

La producción de eventos culturales: con mucha frecuencia

La distribución y difusión de eventos: ocasionalmente

La preservación, restauración y catalogación: nunca

La participación: con frecuencia



### Producción de eventos 2015

Otros eventos no clasificables : 3

Reuniones ciudadanas: 7

Proyecciones audiovisuales: 19

Showrooms y desfiles: 1

Talleres didácticos: 8

Conferencias y debates: 32

Presentaciones de libros: 3

Performance multidisciplinares: 1

Presentaciones escénicas: 13

Conciertos de música culta: 9

Conciertos de música popular: 12

## DIMENSIÓN VI. IMPACTOS

### Presencia digital

Resultado número de referencias Google: 5.210

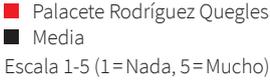
Impactos/mes en medios convencionales: 4

Redes sociales	Seguidores	Comentarios
Facebook	—	—
Twitter	—	—
Instagram	—	—

### Indicador de seguidores, interacción y presencia en las redes sociales respecto a la media del resto de equipamientos

Seguidores	0%
Interacción	0%
Presencia	 1.309%

### Indicador sintético de impacto

Impacto contexto urbano		3,3 / 2,4	 <p>Palacete Rodríguez Quegles Media Escala 1-5 (1=Nada, 5=Mucho)</p>
Impacto individual		4,3 / 3,1	
Impacto relacional		2,8 / 2,5	
Impacto conciencia colectiva		2,3 / 2,7	

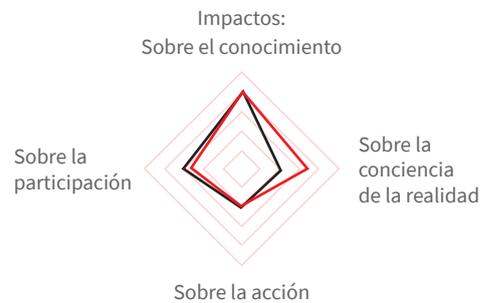
Las actividades generan encuentros entre individuos y emprendedores de diferentes disciplinas: con bastante frecuencia.  
El espacio provee lugares de trabajo que permiten aprender, hacer, compartir, colaborar e intercambiar: siempre o casi siempre.

Las actividades del espacio generan nuevos proyectos empresariales, sociales o políticos: siempre o casi siempre.

Las actividades del espacio incrementan las posibilidades de difusión, financiación y comercialización de proyectos empresariales: siempre o casi siempre.

Las actividades del espacio facilitan la creatividad: siempre o casi siempre.

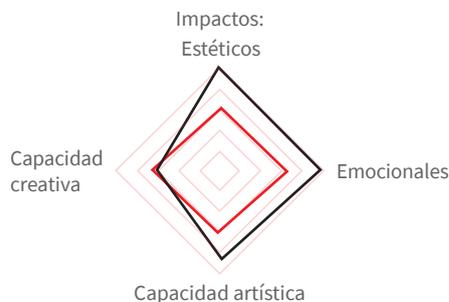
Efectos de las actividades de 2015 sobre el conocimiento, la conciencia, la acción y la participación de los individuos usuarios del equipamiento



Efectos de las actividades de 2015 sobre la cantidad, la intensidad, la calidad y la diversidad de las relaciones de los individuos usuarios del equipamiento



Impactos de las actividades de 2015 sobre los individuos usuarios



Impactos de la existencia del equipamiento sobre el contexto urbano



### **Fundación de Arte y Pensamiento Martín Chirino**

El espacio restaurado del Castillo de la Luz se inauguró hace menos de dos años (a finales de marzo de 2015) y está adscrito a la Sociedad de Promoción de la Ciudad de Las Palmas de Gran Canaria. Enmarca sus objetivos en el fomento de la colección, el estudio, la difusión y la promoción del patrimonio artístico y de la figura del creador contemporáneo local Martín Chirino. En muy poco tiempo, ha conseguido cierta notoriedad y, probablemente por cierto *efecto inaugural*, el número de usuarias y usuarios y de visitantes declarados es notable.

Se trata de un espacio de titularidad estatal cedido al Ayuntamiento de Las Palmas de Gran Canaria para poder acoger la Fundación que se apoya en un acuerdo entre la corporación municipal y el escultor, que incluye tanto compromisos de compra de obra por valor de 1,7 millones de euros como la obligación de asumir los gastos de funcionamiento a cambio de la donación de otras obras.

El concepto del espacio posibilita la conexión entre lo local, por el nacimiento del creador en el propio barrio de La Isleta, con las tendencias globales del arte contemporáneo, dada la importante notoriedad del artista y su adscripción a diferentes movimientos artísticos. Así, desde el punto de vista comunicativo puede cumplir adecuadamente como nodo de conexión global. En cuanto a su función como *interface*, el centro se muestra más bien modesto. Su modelo está basado en una exposición permanente complementada por una programación de conferencias, seminarios o mesas redondas de elevado nivel de excelencia. Todo lo anterior gira alrededor de los ámbitos asociados a la alta cultura (literatura, poesía, patrimonio artístico, arte contemporáneo), de acuerdo con los objetivos declarados de la Fundación.

## DIMENSIÓN I. ASPECTOS FUNCIONALES BÁSICOS DEL EQUIPAMIENTO

**Denominación:** Fundación de Arte y Pensamiento Martín Chirino

**Tipología del espacio:** conjunto de edificios

**Uso original:** cultural

**Descripción de estilo:** edificio medieval con una rehabilitación contemporánea

**Año aprox. construcción:** 1474

**Año inicio actividad actual:** 2015

**Año última rehabilitación:** 2001

**Dirección postal:** Juan Rejón, 35008

**Personal:** 5      **Porcentaje mujeres:** 60%      **Personal/100 m<sup>2</sup>:** —

**Plantas:** 3      **Estancias:** 15      **Aforo:** 150      **Dimensión total:** —

**Distribución de los espacios en m<sup>2</sup>:** —

El espacio tiene un nivel de calidad constructiva: elevado

El espacio cuenta con unas condiciones de habitabilidad/uso: elevado

El espacio cuenta con un grado de conexión con el espacio público que lo rodea: medio

El espacio cuenta con un grado de reconocimiento y notoriedad por parte de la ciudadanía: medio

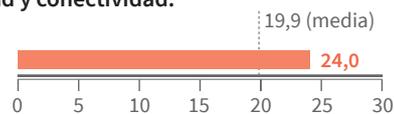
El equipamiento permite cambios, transformaciones o adaptaciones en sus condiciones espaciales: medio

## DIMENSIÓN II. CONTEXTO URBANO

**Contexto urbano:** barrios con habitantes principalmente de clase trabajadora

**Precio m<sup>2</sup>:** 1.290 € (contiguo) ▼; 1.756 € (medio)

**Accesibilidad y conectividad:**



Conectividad a pie: excelente

Conectividad en bicicleta: excelente

Conectividad en autobús: excelente

Conectividad en automóvil: medio

### Proximidad a otros agentes urbanos

Espacio ajardinado o parque: excelente

Otro espacio cultural de referencia: medio

Elemento de atracción turística: medio

Hotel o establecimiento hotelero: medio

Centro comercial o eje comercial urbano: excelente

Centro educativo (enseñanza no universitaria): elevado

Equipamiento deportivo: mínimo

Parada de transporte público: excelente

Plaza: excelente

Centro universitario: mínimo

Equipamiento religioso: elevado

Mercado: elevado

### Relación con agentes asociativos

Asociaciones de vecinos: ocasionalmente

Asociaciones culturales: con regularidad

Asociaciones de profesionales: muy frecuentemente

Asociaciones festivas: ocasionalmente

Ecosistema educativo: nunca

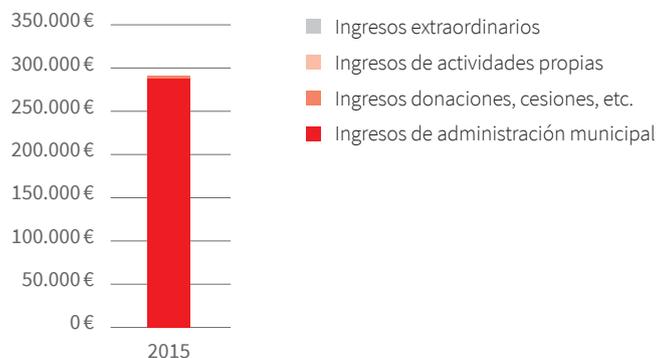
### DIMENSIÓN III. TITULARIDAD Y FINANCIACIÓN

**Titularidad:** Ayuntamiento de Las Palmas de Gran Canaria

**Modelo de gestión:** modelo con una clara jerarquía en la que quedan definidas las funciones de cada uno de los nodos del organigrama y con una secuencia piramidal en los procesos

**Ratio financiación pública:** —      **Ratio ingresos propios:** —      **Ratio aportaciones privadas:** —

#### Estructura de ingresos



Ingresos de financiación de	2015
Extraordinarios o no habituales	23
Actividades propias (entradas, cánones, etc.)	147
Donaciones, cesiones, herencias, etc.	834
Administración municipal	290.000

	2015	Promedio <sup>(4)</sup>
Indicador de eficiencia <sup>(1)</sup>	0,6	1,0
Gastos totales/Total usuarios <sup>(2)</sup>	15,6	20,5
Indicador de esfuerzo inversor <sup>(3)</sup>	0%	—

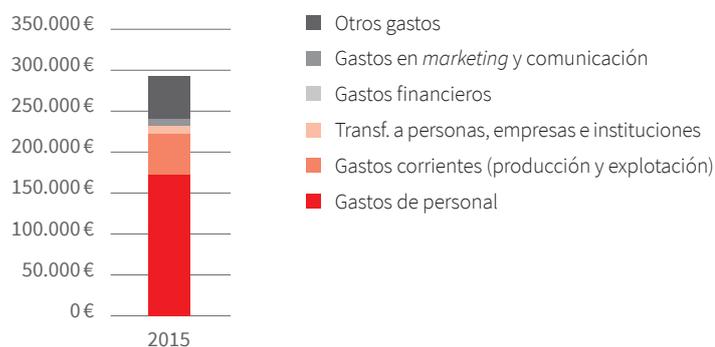
(1) Ratio entre la cantidad de recursos en gasto corriente gestionados por una unidad de recursos destinada a personal.

(2) Proporción entre el presupuesto de gasto total y el número total de usuarios.

(3) Proporción de la inversión respecto al gasto total.

(4) Promedio de todos los equipamientos.

#### Estructura de gastos



Gastos	2015
Otros gastos	43.708
Gastos en marketing y comunicación	3.890
Gastos financieros	5
Gastos de mantenimiento, inversión	0
Transf. a personas, empresas e instituciones	6.751
Gtos. corrientes (producción y explotación)	55.325
Gastos de personal	171.114

## DIMENSIÓN IV Y V. MODOS DE USO Y PRODUCCIÓN

---

**Número de días abiertos/año:** más de 300 días

**Días de apertura:** lunes–domingo, festivos sí

**Apertura días laborables:** mañana y tarde continuado

**Fin de semana:** solo mañana

**Modelo de acceso:** entrada con tarifas diversas según diversos colectivos

**Número medio usuarios/día:** 60

**Visitantes 2015:** 18.000

### Tipología de usos

Especialización del espacio por fases de la cadena de valor cultural. Para actividades relacionadas con:

La creación y los procesos creativos: ocasionalmente

La formación: con frecuencia

La producción de eventos culturales: con frecuencia

La distribución y difusión de eventos: ocasionalmente

La preservación, restauración y catalogación: ocasionalmente

La participación: con frecuencia



### Producción de eventos 2015

Talleres didácticos: 4

Conferencias y debates: 10

Presentaciones de libros: 3

Presentaciones escénicas: 1

Conciertos de música culta: 4

Exposiciones temporales: 4

Exposiciones permanentes: 1

Catálogos: 1

## DIMENSIÓN VI. IMPACTOS

### Presencia digital

Resultado número de referencias Google: 5.690

Impactos/mes en medios convencionales: 3

Redes sociales	Seguidores	Comentarios
Facebook	1.024	—
Twitter	226	—
Instagram	—	—

### Indicador de seguidores, interacción y presencia en las redes sociales respecto a la media del resto de equipamientos

Seguidores	23 %
Interacción	0 %
Presencia	1.430 %

### Indicador sintético de impacto

Impacto contexto urbano		4,2 / 2,4	<ul style="list-style-type: none"> <li><span style="color: red;">■</span> Fundación de Arte y Pensamiento Martín Chinarro</li> <li><span style="color: black;">■</span> Media</li> </ul> Escala 1-5 (1=Nada, 5=Mucho)
Impacto individual		4,5 / 3,1	
Impacto relacional		1,0 / 2,5	
Impacto conciencia colectiva		2,0 / 2,7	

Las actividades generan encuentros entre individuos y emprendedores de diferentes disciplinas: con alguna frecuencia. El espacio provee lugares de trabajo que permiten aprender, hacer, compartir, colaborar e intercambiar: con bastante frecuencia.

Las actividades del espacio generan nuevos proyectos empresariales, sociales o políticos: con alguna frecuencia.

Las actividades del espacio incrementan las posibilidades de difusión, financiación y comercialización de proyectos empresariales: de manera muy ocasional.

Las actividades del espacio facilitan la creatividad: siempre o casi siempre.

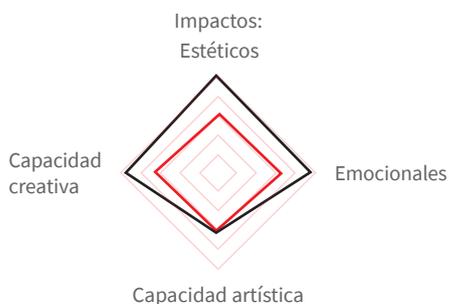
Efectos de las actividades de 2015 sobre el conocimiento, la conciencia, la acción y la participación de los individuos usuarios del equipamiento



Efectos de las actividades de 2015 sobre la cantidad, la intensidad, la calidad y la diversidad de las relaciones de los individuos usuarios del equipamiento



Impactos de las actividades de 2015 sobre los individuos usuarios



Impactos de la existencia del equipamiento sobre el contexto urbano



### **Museo Castillo de Mata**

Se trata de un espacio concebido como *museo de sitio* sobre una construcción defensiva del siglo XVI rehabilitada a partir de 2002 e inaugurada en marzo de 2015. Su discurso museístico aborda dos temas principales: 1) la historia del castillo y su arqueología; y 2) la historia de la ciudad y su relación con el mar. Su exposición permanente permite un recorrido desde la fundación de la ciudad hasta la actualidad. El museo cuenta con cuatro espacios expositivos y el cubelo descubierto en los trabajos arqueológicos realizados entre 2002 y 2003. Una sala polivalente permite la realización de diversas actividades, como conferencias o actuaciones de formato diverso.

Se trata pues, una vez más, de un espacio sumamente convencional que permite pocas alternativas a las marcadas por su categórico diseño arquitectónico, y que además, plantea una lectura relativamente tecnocrática de la historia de la ciudad, cuyas únicas posibilidades se enfrentan al agotamiento paulatino de la demanda local y se orientan hacia la demanda turística a partir de cierta espectacularización o banalización de sus contenidos y, por tanto, con escasa capacidad de transformación.

## DIMENSIÓN I. ASPECTOS FUNCIONALES BÁSICOS DEL EQUIPAMIENTO

**Denominación:** Museo Castillo de Mata

**Tipología del espacio:** edificio exento

**Uso original:** militar

**Descripción de estilo:** intervención contemporánea sobre un castillo del siglo XVI

**Año aprox. construcción:** 1572

**Año inicio actividad actual:** 2015

**Año última rehabilitación:** 2002

**Dirección postal:** Domingo Guerra del Río, 35002

**Personal:** 3      **Porcentaje mujeres:** 33%      **Personal/100 m<sup>2</sup>:** —

**Plantas:** 4      **Estancias:** 11      **Aforo:** 150      **Dimensión total:** —

**Observaciones:** actúa como nódulo de conexión y expansión de la *ciudad cultural* hacia *barrios culturales* y otras ofertas culturales.

**Distribución de los espacios en m<sup>2</sup>:** —

El espacio tiene un nivel de calidad constructiva: elevado

El espacio cuenta con unas condiciones de habitabilidad/uso: bajo

El espacio cuenta con un grado de conexión con el espacio público que lo rodea: bajo

El espacio cuenta con un grado de reconocimiento y notoriedad por parte de la ciudadanía: medio

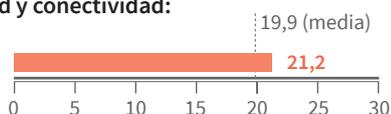
El equipamiento permite cambios, transformaciones o adaptaciones en sus condiciones espaciales: elevado

## DIMENSIÓN II. CONTEXTO URBANO

**Contexto urbano:** espacio urbano con una diversidad socio económica elevada

**Precio m<sup>2</sup>:** 925€ (contiguo) ▼; 1.756€ (medio)

**Accesibilidad y conectividad:**



Conectividad a pie: excelente

Conectividad en bicicleta: bajo

Conectividad en autobús: excelente

Conectividad en automóvil: medio

### Proximidad a otros agentes urbanos

Espacio ajardinado o parque: medio

Otro espacio cultural de referencia: elevado

Elemento de atracción turística: bajo

Hotel o establecimiento hotelero: medio

Centro comercial o eje comercial urbano: medio

Centro educativo (enseñanza no universitaria): medio

Equipamiento deportivo: bajo

Parada de transporte público: excelente

Plaza: bajo

Centro universitario: bajo

Equipamiento religioso: medio

Mercado: mínimo

### Relación con agentes asociativos

Asociaciones de vecinos: nunca

Asociaciones culturales: nunca

Asociaciones de profesionales: nunca

Asociaciones festivas: nunca

Ecosistema educativo: ocasionalmente

### DIMENSIÓN III. TITULARIDAD Y FINANCIACIÓN

**Titularidad:** Ayuntamiento de Las Palmas de Gran Canaria

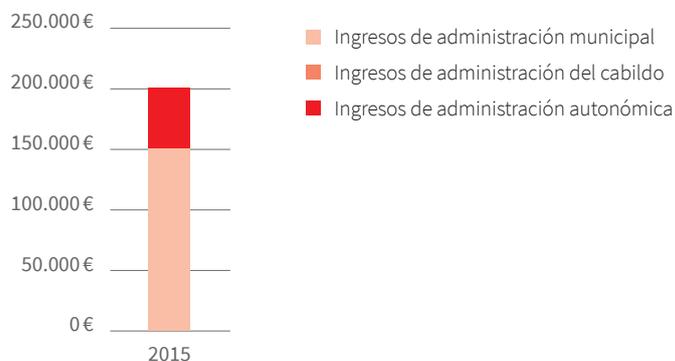
**Modelo de gestión:** modelo con una clara jerarquía en la que quedan definidas las funciones de cada uno de los nodos del organigrama y con una secuencia piramidal en los procesos

**Ratio financiación pública:** 25 %

**Ratio ingresos propios:** 75 %

**Ratio aportaciones privadas:** 0 %

#### Estructura de ingresos



Ingresos de financiación de	2015
Administración municipal	151.648
Administración del cabildo	644
Administración autonómica	49.915

	2015	Promedio <sup>(4)</sup>
Indicador de eficiencia <sup>(1)</sup>	—	—
Gastos totales/Total usuarios <sup>(2)</sup>	—	—
Indicador de esfuerzo inversor <sup>(3)</sup>	—	—

(1) Ratio entre la cantidad de recursos en gasto corriente gestionados por una unidad de recursos destinada a personal.

(2) Proporción entre el presupuesto de gasto total y el número total de usuarios.

(3) Proporción de la inversión respecto al gasto total.

(4) Promedio de todos los equipamientos.

### DIMENSIÓN IV Y V. MODOS DE USO Y PRODUCCIÓN

**Número de días abiertos/año:** entre 201 y 250 días

**Días de apertura:** martes-sábado, festivos no

**Apertura días laborables:** solo mañana

**Fin de semana:** solo mañana

**Modelo de acceso:** entrada con tarifas diversas según diversos colectivos

**Número medio usuarios/día:** 50

**Visitantes 2015:** 8.600

**Comentarios:** estrategia de posicionamiento inicial pendiente de revisión

#### Tipología de usos

Especialización del espacio por fases de la cadena de valor cultural. Para actividades relacionadas con:

La creación y los procesos creativos: nunca

La formación: nunca

La producción de eventos culturales: nunca

La distribución y difusión de eventos: con mucha frecuencia

La preservación, restauración y catalogación: nunca

La participación: nunca



## DIMENSIÓN VI. IMPACTOS

### Presencia digital

Resultado número de referencias Google: 1.880

Impactos/mes en medios convencionales: —

Redes sociales	Seguidores	Comentarios
Facebook	—	—
Twitter	—	—
Instagram	—	—

### Indicador de seguidores, interacción y presencia en las redes sociales respecto a la media del resto de equipamientos

Seguidores	0%
Interacción	0%
Presencia	472%

### Indicador sintético de impacto

Impacto contexto urbano		3,3 / 2,4	■ Museo Castillo de Mata
Impacto individual		4,3 / 3,1	■ Media
Impacto relacional		2,8 / 2,5	■ Escala 1-5 (1=Nada, 5=Mucho)
Impacto conciencia colectiva		2,3 / 2,7	

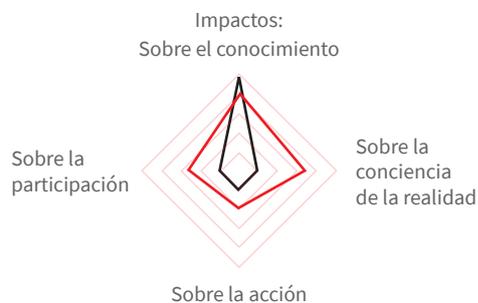
Las actividades generan encuentros entre individuos y emprendedores de diferentes disciplinas: nunca o casi nunca.  
El espacio provee lugares de trabajo que permiten aprender, hacer, compartir, colaborar e intercambiar: nunca o casi nunca.

Las actividades del espacio generan nuevos proyectos empresariales, sociales o políticos: nunca o casi nunca.

Las actividades del espacio incrementan las posibilidades de difusión, financiación y comercialización de proyectos empresariales: nunca o casi nunca.

Las actividades del espacio facilitan la creatividad: nunca o casi nunca.

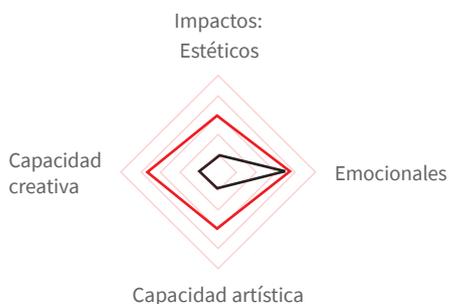
Efectos de las actividades de 2015 sobre el conocimiento, la conciencia, la acción y la participación de los individuos usuarios del equipamiento



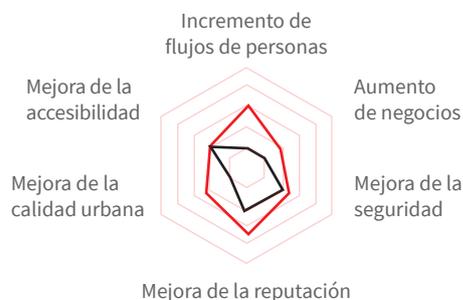
Efectos de las actividades de 2015 sobre la cantidad, la intensidad, la calidad y la diversidad de las relaciones de los individuos usuarios del equipamiento



Impactos de las actividades de 2015 sobre los individuos usuarios



Impactos de la existencia del equipamiento sobre el contexto urbano





# Anexo III

**Análisis individualizado de los espacios culturales de titularidad pública no-municipal de Las Palmas de Gran Canaria**

Este anexo incluye las fichas individualizadas de los 15 espacios culturales de Las Palmas de Gran Canaria de titularidad no-municipal.

En las fichas se codifican los principales atributos de cada espacio cultural según el modelo explicado en el apartado 4.2.1, *Metodología*, y se analizan los siguientes atributos:

- *Atributos arquitectónico-técnicos*. Tipología arquitectónica de los espacios y características físico-técnicas (espacios, dotaciones técnicas, ...).
- *Atributos del contexto urbano*. Caracterización del contexto social urbano en el que se ubica el espacio cultural.
- *Atributos relacionados con la titularidad, los modelos de gestión, los presupuestos, el personal...*
- *Atributos de usos*. Tipología de usuarios, horarios, usos funcionales (creación, producción, difusión, conservación...), modelos de apropiación por parte de los y las usuarias.
- *Atributos de impactos*. Impactos en comunicación y difusión (redes sociales, medios convencionales); impactos políticos (efectos sobre el conocimiento —*knowledge*—, la consciencia —*awareness*—, la acción política —*action*—); impactos económicos (actividades económicas vinculadas imputables —arrastre hacia adelante o hacia atrás—, valor inmobiliario imputables...); efectos sociales (variación en la cantidad, intensidad o calidad de las interacciones sociales); impactos urbanísticos; impactos artísticos y creativos; efectos sobre los procesos de innovación.

## DIMENSIÓN I. ASPECTOS FUNCIONALES BÁSICOS DEL EQUIPAMIENTO

**Denominación:** Casa de Colón

**Tipología del espacio:** edificio exento

**Uso original:** museo

**Descripción de estilo:** edificio singular de estilo neocanario colonial

**Año aprox. construcción:** 1951

**Año inicio actividad actual:** 1951

**Año última rehabilitación:** 2016

**Dirección postal:** Colón, 35001

**Personal:** 31

**Porcentaje mujeres:** 77%

**Personal/100 m<sup>2</sup>:** 0,78

**Plantas:** 4

**Estancias:** 25

**Aforo:** 700

**Dimensión total:** 4.000 m<sup>2</sup> (grande)

**Distribución de los espacios en m<sup>2</sup>:** —

El espacio tiene un nivel de calidad constructiva: medio

El espacio cuenta con unas condiciones de habitabilidad/uso: medio

El espacio cuenta con un grado de conexión con el espacio público que lo rodea: elevado

El espacio cuenta con un grado de reconocimiento y notoriedad por parte de la ciudadanía: elevado

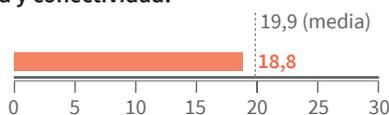
El equipamiento permite cambios, transformaciones o adaptaciones en sus condiciones espaciales: mínimo

## DIMENSIÓN II. CONTEXTO URBANO

**Contexto urbano:** centro histórico renovado o en vías de renovación

**Precio m<sup>2</sup>:** 1.842 € (contiguo) ▲; 1.756 € (medio)

**Accesibilidad y conectividad:**



Conectividad a pie: excelente

Conectividad en bicicleta: excelente

Conectividad en autobús: excelente

Conectividad en automóvil: bajo

### Proximidad a otros agentes urbanos

Espacio ajardinado o parque: mínimo

Otro espacio cultural de referencia: excelente

Elemento de atracción turística: excelente

Hotel o establecimiento hotelero: mínimo

Centro comercial o eje comercial urbano: elevado

Centro educativo (enseñanza no universitaria): mínimo

Equipamiento deportivo: mínimo

Parada de transporte público: elevado

Plaza: elevado

Centro universitario: mínimo

Equipamiento religioso: excelente

Mercado: elevado

### Relación con agentes asociativos

Asociaciones de vecinos: ocasionalmente

Asociaciones culturales: con regularidad

Asociaciones de profesionales: con regularidad

Asociaciones festivas: ocasionalmente

Ecosistema educativo: con regularidad

## DIMENSIÓN III. TITULARIDAD Y FINANCIACIÓN

**Titularidad:** Cabildo de Gran Canaria

**Modelo de gestión:** modelo jerárquico pero con autonomía entre las unidades horizontales (parte artística, comunicación y marketing, gestión financiera...)

**Ratio financiación pública:** —

**Ratio ingresos propios:** —

**Ratio aportaciones privadas:** —

## DIMENSIÓN IV Y V. MODOS DE USO Y PRODUCCIÓN

**Número de días abiertos/año:** más de 300 días

**Días de apertura:** lunes–domingo, festivos sí

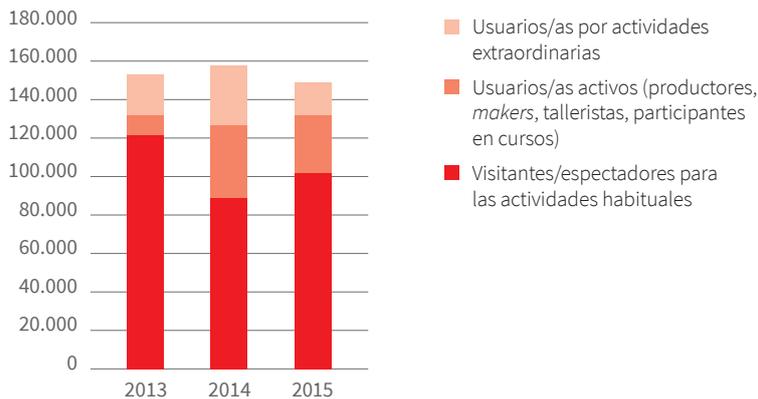
**Apertura días laborables:** mañana y tarde interrumpido

**Fin de semana:** mañana y tarde interrumpido

**Modelo de acceso:** entrada con tarifas diversas según diversos colectivos

**Número medio usuarios/día:** 150

### Visitantes



### Tipología de usos

Especialización del espacio por fases de la cadena de valor cultural. Para actividades relacionadas con:

La creación y los procesos creativos: con mucha frecuencia

La formación: ocasionalmente

La producción de eventos culturales: con mucha frecuencia

La distribución y difusión de eventos: con frecuencia

La preservación, restauración y catalogación: ocasionalmente

La participación: ocasionalmente



### Producción de eventos 2015

Reuniones ciudadanas: 10

Proyecciones audiovisuales: 36

Encuentros, jornadas y congresos: 7

Lecturas poéticas o dramatizadas: 2

Talleres didácticos: 12

Conferencias y debates: 5

Presentaciones de libros: 11

Performance multidisciplinares: 1

Presentaciones escénicas: 2

Conciertos de música culta: 7

Conciertos de música popular: 2

Exposiciones temporales: 10

Exposiciones permanentes: 1

### Producción de bienes y objetos 2015

Grabaciones ediciones audiovisuales: 1

Libros: 2

## DIMENSIÓN VI. IMPACTOS

### Presencia digital

Resultado número de referencias Google: 325.000

Impactos/mes en medios convencionales: —

Redes sociales	Seguidores	Comentarios
Facebook	10.951	—
Twitter	3.308	—
Instagram	—	—

### Indicador de seguidores, interacción y presencia en las redes sociales respecto a la media del resto de equipamientos

Seguidores	276%
Interacción	0%
Presencia	81.658%

### Indicador sintético de impacto

Impacto contexto urbano	4,8 / 2,4
Impacto individual	4,3 / 3,1
Impacto relacional	3,8 / 2,5
Impacto conciencia colectiva	3,0 / 2,7

■ Casa de Colón  
■ Media  
 Escala 1-5 (1=Nada, 5=Mucho)

Las actividades generan encuentros entre individuos y emprendedores de diferentes disciplinas: con bastante frecuencia. El espacio provee lugares de trabajo que permiten aprender, hacer, compartir, colaborar e intercambiar: siempre o casi siempre.

Las actividades del espacio generan nuevos proyectos empresariales, sociales o políticos: siempre o casi siempre.

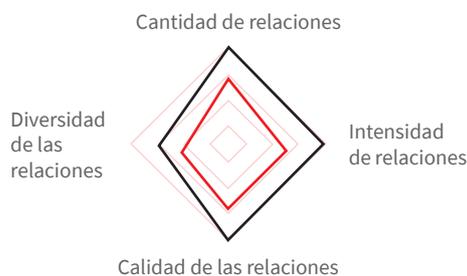
Las actividades del espacio incrementan las posibilidades de difusión, financiación y comercialización de proyectos empresariales: con bastante frecuencia.

Las actividades del espacio facilitan la creatividad: con bastante frecuencia.

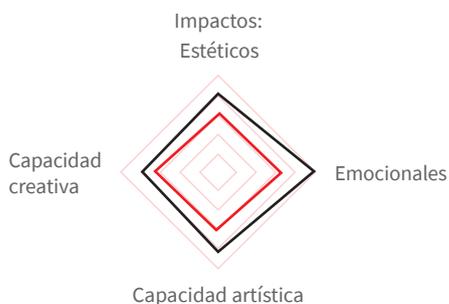
Efectos de las actividades de 2015 sobre el conocimiento, la conciencia, la acción y la participación de los individuos usuarios del equipamiento



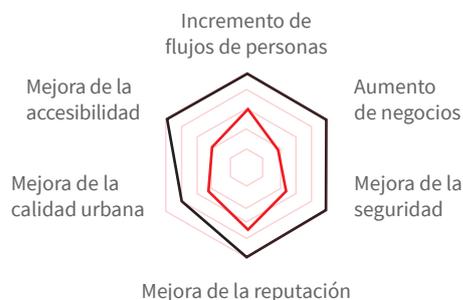
Efectos de las actividades de 2015 sobre la cantidad, la intensidad, la calidad y la diversidad de las relaciones de los individuos usuarios del equipamiento



Impactos de las actividades de 2015 sobre los individuos usuarios



Impactos de la existencia del equipamiento sobre el contexto urbano



## DIMENSIÓN I. ASPECTOS FUNCIONALES BÁSICOS DEL EQUIPAMIENTO

**Denominación:** Casa Museo Pérez Galdós

**Tipología del espacio:** conjunto de edificios

**Uso original:** vivienda particular de la familia Pérez Galdós

**Descripción de estilo:** inmueble de arquitectura tradicional canaria de finales del siglo XIX

**Año aprox. construcción:** 1964

**Año inicio actividad actual:** 2011

**Año última rehabilitación:** —

**Dirección postal:** Cano, 35002

**Personal:** 13

**Porcentaje mujeres:** 54 %

**Personal/100 m<sup>2</sup>:** 0,81

**Plantas:** 5

**Estancias:** 13

**Aforo:** 100

**Dimensión total:** 1.599 m<sup>2</sup> (pequeña)

**Observaciones:** la Casa Museo está compuesta por dos edificios: C/ Cano, 6 (correspondiente a la casa natal) y C/ Cano, 2. El primero tiene 3 plantas y el otro 5. El grueso de la última reforma (2006) se realizó en C/ Cano, 2. En este último edificio, se concentran las actividades administrativas, salas de exposiciones temporales, espacios polivalentes, salón de actos, biblioteca y depósito.

**Distribución de los espacios en m<sup>2</sup>:**

Exposiciones: 17 %

Multiusos: 12 %

Aulas: 6 %

Espacio didáctica: 2 %

Sala de cine: 6 %

Público sentado: 19 %

Biblioteca: 8 %

Recepción: 0 %

Sala conferencia: 6 %

Exteriores: 3 %

El espacio tiene un nivel de calidad constructiva: bajo

El espacio cuenta con unas condiciones de habitabilidad/uso: medio

El espacio cuenta con un grado de conexión con el espacio público que lo rodea: bajo

El espacio cuenta con un grado de reconocimiento y notoriedad por parte de la ciudadanía: elevado

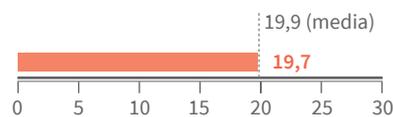
El equipamiento permite cambios, transformaciones o adaptaciones en sus condiciones espaciales: bajo

## DIMENSIÓN II. CONTEXTO URBANO

**Contexto urbano:** centro histórico renovado o en vías de renovación

**Precio m<sup>2</sup>:** 1.842 € (contiguo) ▲; 1.756 € (medio)

**Accesibilidad y conectividad:**



Conectividad a pie: excelente

Conectividad en bicicleta: excelente

Conectividad en autobús: excelente

Conectividad en automóvil: medio

**Proximidad a otros agentes urbanos**

Espacio ajardinado o parque: mínimo

Otro espacio cultural de referencia: medio

Elemento de atracción turística: excelente

Hotel o establecimiento hotelero: medio

Centro comercial o eje comercial urbano: excelente

Centro educativo (enseñanza no universitaria): medio

Equipamiento deportivo: mínimo

Parada de transporte público: medio

Plaza: elevado

Centro universitario: mínimo

Equipamiento religioso: medio

Mercado: mínimo

**Relación con agentes asociativos**

Asociaciones de vecinos: ocasionalmente

Asociaciones culturales: muy frecuentemente

Asociaciones de profesionales: con regularidad

Asociaciones festivas: muy frecuentemente

Ecosistema educativo: muy frecuentemente

## DIMENSIÓN III. TITULARIDAD Y FINANCIACIÓN

**Titularidad:** Cabildo de Gran Canaria

**Modelo de gestión:** modelo jerárquico pero con autonomía entre las unidades horizontales (parte artística, comunicación y marketing, gestión financiera...)

**Ratio financiación pública:** —

**Ratio ingresos propios:** —

**Ratio aportaciones privadas:** —

## DIMENSIÓN IV Y V. MODOS DE USO Y PRODUCCIÓN

**Número de días abiertos/año:** entre 251 y 300 días

**Días de apertura:** martes–domingo, festivos sí

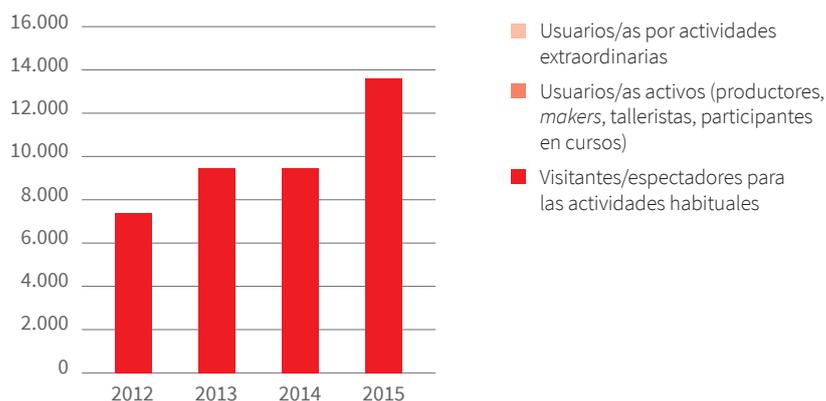
**Apertura días laborables:** mañana y tarde continuado

**Fin de semana:** mañana y tarde continuado

**Modelo de acceso:** entrada con tarifas diversas según diversos colectivos

**Número medio usuarios/día:** 17

### Visitantes



### Tipología de usos

Especialización del espacio por fases de la cadena de valor cultural. Para actividades relacionadas con:

La creación y los procesos creativos: con mucha frecuencia

La formación: con frecuencia

La producción de eventos culturales: con mucha frecuencia

La distribución y difusión de eventos: con mucha frecuencia

La preservación, restauración y catalogación: ocasionalmente

La participación: ocasionalmente



### Producción de eventos 2015

Reuniones ciudadanas: 7

Encuentros, jornadas y congresos: 4

Talleres didácticos: 100

Presentaciones de libros: 17

Presentaciones escénicas: 1

Conciertos de música popular: 1

Exposiciones permanentes: 1

Proyecciones audiovisuales: 8

Lecturas poéticas o dramatizadas: 2

Conferencias y debates: 28

*Performance* multidisciplinares: 1

Conciertos de música culta: 3

Exposiciones temporales: 5

### Producción de bienes y objetos 2015

Producciones artísticas adscribibles a las artes escénicas: 2

Producciones artísticas adscribibles a las artes visuales: 4

Libros: 1

## DIMENSIÓN VI. IMPACTOS

### Presencia digital

Resultado número de referencias Google: 44.100

Impactos/mes en medios convencionales: —

Redes sociales	Seguidores	Comentarios
Facebook	4.245	—
Twitter	2.252	—
Instagram	—	—

### Indicador de seguidores, interacción y presencia en las redes sociales respecto a la media del resto de equipamientos

Seguidores	140%
Interacción	0%
Presencia	11.080%

### Indicador sintético de impacto

Impacto contexto urbano		2,5 / 2,4	■ Casa Museo Pérez Galdós
Impacto individual		3,0 / 3,1	■ Media
Impacto relacional		2,0 / 2,5	■ Escala 1-5 (1=Nada, 5=Mucho)
Impacto conciencia colectiva		2,3 / 2,7	

Las actividades generan encuentros entre individuos y emprendedores de diferentes disciplinas: con bastante frecuencia. El espacio provee lugares de trabajo que permiten aprender, hacer, compartir, colaborar e intercambiar: con alguna frecuencia.

Las actividades del espacio generan nuevos proyectos empresariales, sociales o políticos: nunca o casi nunca.

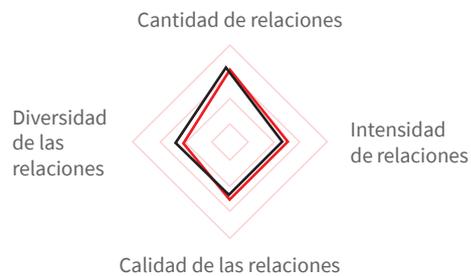
Las actividades del espacio incrementan las posibilidades de difusión, financiación y comercialización de proyectos empresariales: nunca o casi nunca.

Las actividades del espacio facilitan la creatividad: con alguna frecuencia.

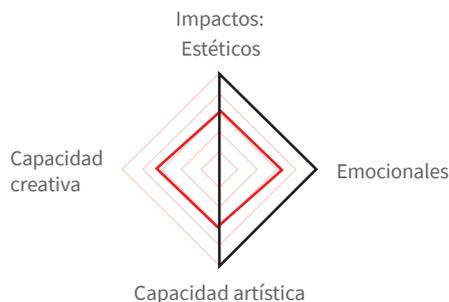
Efectos de las actividades de 2015 sobre el conocimiento, la conciencia, la acción y la participación de los individuos usuarios del equipamiento



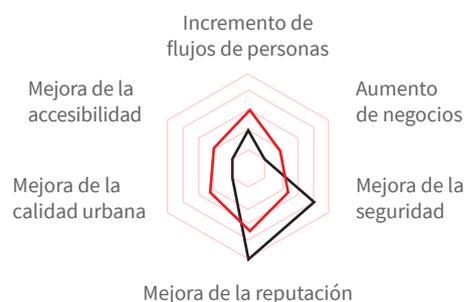
Efectos de las actividades de 2015 sobre la cantidad, la intensidad, la calidad y la diversidad de las relaciones de los individuos usuarios del equipamiento



Impactos de las actividades de 2015 sobre los individuos usuarios



Impactos de la existencia del equipamiento sobre el contexto urbano



## DIMENSIÓN I. ASPECTOS FUNCIONALES BÁSICOS DEL EQUIPAMIENTO

**Denominación:** Sala Insular de Teatro

**Tipología del espacio:** parte de edificio

**Uso original:** hogar de ancianos

**Descripción de estilo:** capilla rehabilitada de un antiguo asilo de ancianos

**Año aprox. construcción:** 1895

**Año inicio actividad actual:** 1987

**Año última rehabilitación:** 2016

**Dirección postal:** Primero de mayo, 35003

**Personal:** 1

**Porcentaje mujeres:** 0%

**Personal/100 m<sup>2</sup>:** 0,17

**Plantas:** 4

**Estancias:** 5

**Aforo:** 206

**Dimensión total:** 576 m<sup>2</sup> (pequeña)

**Observaciones:** El anfiteatro no se utiliza por razones de seguridad. El actual aforo, por lo tanto, es de 169 personas. También tiene una cafetería en desuso por razones de seguridad.

**Distribución de los espacios en m<sup>2</sup>:**

Escenarios: 28%

Público sentado: 61%

El espacio tiene un nivel de calidad constructiva: bajo

El espacio cuenta con unas condiciones de habitabilidad/uso: bajo

El espacio cuenta con un grado de conexión con el espacio público que lo rodea: mínimo

El espacio cuenta con un grado de reconocimiento y notoriedad por parte de la ciudadanía: bajo

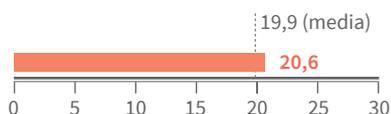
El equipamiento permite cambios, transformaciones o adaptaciones en sus condiciones espaciales: medio

## DIMENSIÓN II. CONTEXTO URBANO

**Contexto urbano:** espacio urbano con escasa función residencial y ocupado por servicios

**Precio m<sup>2</sup>:** 3.553 € (contiguo) ▲; 1.756 € (medio)

**Accesibilidad y conectividad:**



Conectividad a pie: bajo

Conectividad en bicicleta: bajo

Conectividad en autobús: excelente

Conectividad en automóvil: excelente

**Proximidad a otros agentes urbanos**

Espacio ajardinado o parque: medio

Otro espacio cultural de referencia: medio

Elemento de atracción turística: medio

Hotel o establecimiento hotelero: medio

Centro comercial o eje comercial urbano: medio

Centro educativo (enseñanza no universitaria): bajo

Equipamiento deportivo: bajo

Parada de transporte público: elevado

Plaza: medio

Centro universitario: medio

Equipamiento religioso: medio

Mercado: mínimo

**Relación con agentes asociativos**

Asociaciones de vecinos: nunca

Asociaciones culturales: con regularidad

Asociaciones de profesionales: muy frecuentemente

Asociaciones festivas: nunca

Ecosistema educativo: ocasionalmente

### DIMENSIÓN III. TITULARIDAD Y FINANCIACIÓN

---

**Titularidad:** Cabildo de Gran Canaria

**Modelo de gestión:** modelo jerárquico pero con autonomía entre las unidades horizontales (parte artística, comunicación y *marketing*, gestión financiera...)

**Ratio financiación pública:** —

**Ratio ingresos propios:** —

**Ratio aportaciones privadas:** —

### DIMENSIÓN IV Y V. MODOS DE USO Y PRODUCCIÓN

---

**Número de días abiertos/año:** menos de 100 días

**Días de apertura:** viernes–domingo, festivos sí

**Apertura días laborables:** solo tarde

**Fin de semana:** solo tarde

**Modelo de acceso:** entrada con tarifa única

**Número medio usuarios/día:** 0

#### Tipología de usos

Especialización del espacio por fases de la cadena de valor cultural. Para actividades relacionadas con:

La creación y los procesos creativos: con frecuencia

La formación: ocasionalmente

La producción de eventos culturales: con frecuencia

La distribución y difusión de eventos: ocasionalmente

La preservación, restauración y catalogación: nunca

La participación: nunca



#### Producción de eventos 2015

Talleres didácticos: 2

Conferencias y debates: 1

Presentaciones escénicas: 23

Conciertos de música popular: 3

#### Producción de bienes y objetos 2015

Producciones artísticas adscribibles a las artes escénicas: 5

## DIMENSIÓN VI. IMPACTOS

### Presencia digital

Resultado número de referencias Google: 12.500

Impactos/mes en medios convencionales: —

Redes sociales	Seguidores	Comentarios
Facebook	1.429	—
Twitter	—	—
Instagram	—	—

### Indicador de seguidores, interacción y presencia en las redes sociales respecto a la media del resto de equipamientos

Seguidores	21%
Interacción	0%
Presencia	3.141%

### Indicador sintético de impacto

Impacto contexto urbano	1,2 / 2,4	■ Sala Insular de Teatro
Impacto individual	2,3 / 3,1	■ Media
Impacto relacional	0,0 / 2,5	■ Escala 1-5 (1=Nada, 5=Mucho)
Impacto conciencia colectiva	3,3 / 2,7	

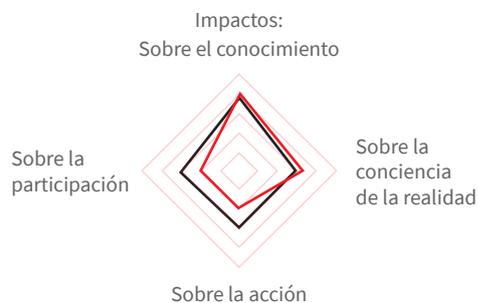
Las actividades generan encuentros entre individuos y emprendedores de diferentes disciplinas: con alguna frecuencia. El espacio provee lugares de trabajo que permiten aprender, hacer, compartir, colaborar e intercambiar: con alguna frecuencia.

Las actividades del espacio generan nuevos proyectos empresariales, sociales o políticos: nunca o casi nunca.

Las actividades del espacio incrementan las posibilidades de difusión, financiación y comercialización de proyectos empresariales: nunca o casi nunca.

Las actividades del espacio facilitan la creatividad: con bastante frecuencia.

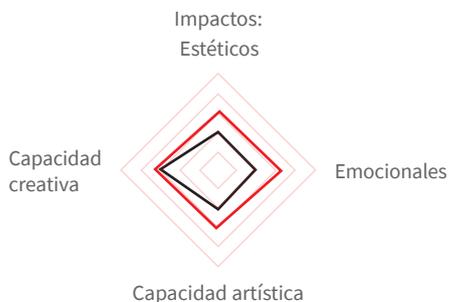
Efectos de las actividades de 2015 sobre el conocimiento, la conciencia, la acción y la participación de los individuos usuarios del equipamiento



Efectos de las actividades de 2015 sobre la cantidad, la intensidad, la calidad y la diversidad de las relaciones de los individuos usuarios del equipamiento



Impactos de las actividades de 2015 sobre los individuos usuarios



Impactos de la existencia del equipamiento sobre el contexto urbano



## DIMENSIÓN I. ASPECTOS FUNCIONALES BÁSICOS DEL EQUIPAMIENTO

**Denominación:** Centro Atlántico de Arte Moderno

**Tipología del espacio:** conjunto de edificios

**Uso original:** centro de arte contemporáneo

**Descripción de estilo:** edificio singular del arquitecto Sáenz de Oiza. Mantenimiento de fachada neoclásica y planteando el interior desde el eje central de cubo-patio: homenaje a la arquitectura tradicional canaria

**Año aprox. construcción:** 1987

**Año inicio actividad actual:** 1989

**Año última rehabilitación:** —

**Dirección postal:** Los Balcones, 35001

**Personal:** 38

**Porcentaje mujeres:** 47 %

**Personal/100 m<sup>2</sup>:** 2,12

**Plantas:** 5

**Estancias:** 27

**Aforo:** —

**Dimensión total:** 1.790 m<sup>2</sup> (pequeña)

**Distribución de los espacios en m<sup>2</sup>:**

Exposiciones: 64 %

Tienda: 3 %

Restaurante/cafetería: 2 %

Exteriores: 28 %

Sala conferencia: 9 %

Biblioteca: 5 %

Espacio didáctica: 6 %

El espacio tiene un nivel de calidad constructiva: medio

El espacio cuenta con unas condiciones de habitabilidad/uso: medio

El espacio cuenta con un grado de conexión con el espacio público que lo rodea: bajo

El espacio cuenta con un grado de reconocimiento y notoriedad por parte de la ciudadanía: bajo

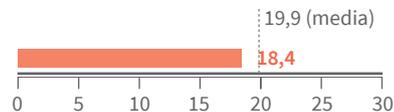
El equipamiento permite cambios, transformaciones o adaptaciones en sus condiciones espaciales: medio

## DIMENSIÓN II. CONTEXTO URBANO

**Contexto urbano:** centro histórico renovado o en vías de renovación

**Precio m<sup>2</sup>:** 1.842 € (contiguo) ▲; 1.756 € (medio)

**Accesibilidad y conectividad:**



Conectividad a pie: excelente

Conectividad en bicicleta: excelente

Conectividad en autobús: medio

Conectividad en automóvil: medio

**Proximidad a otros agentes urbanos**

Espacio ajardinado o parque: mínimo

Otro espacio cultural de referencia: elevado

Elemento de atracción turística: medio

Hotel o establecimiento hotelero: medio

Centro comercial o eje comercial urbano: medio

Centro educativo (enseñanza no universitaria): medio

Equipamiento deportivo: mínimo

Parada de transporte público: medio

Plaza: bajo

Centro universitario: mínimo

Equipamiento religioso: elevado

Mercado: medio

**Relación con agentes asociativos**

Asociaciones de vecinos: ocasionalmente

Asociaciones culturales: ocasionalmente

Asociaciones de profesionales: ocasionalmente

Asociaciones festivas: nunca

Ecosistema educativo: con regularidad

### DIMENSIÓN III. TITULARIDAD Y FINANCIACIÓN

**Titularidad:** Cabildo de Gran Canaria

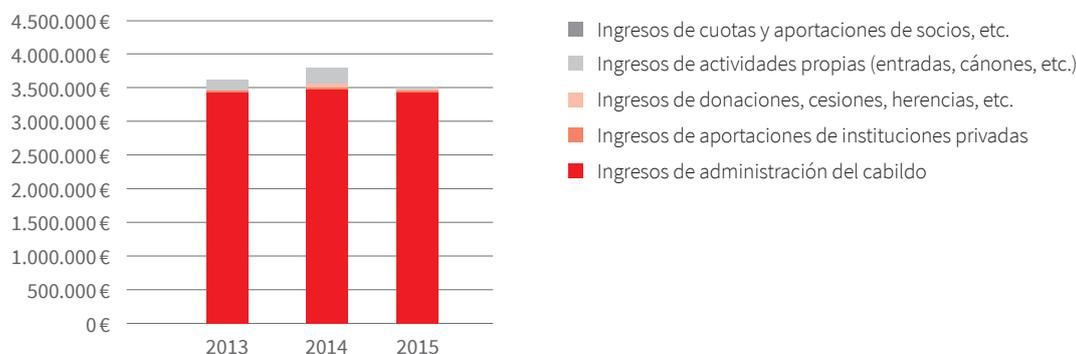
**Modelo de gestión:** modelo con una clara jerarquía en la que quedan definidas las funciones de cada uno de los nodos del organigrama y con una secuencia piramidal en los procesos

**Ratio financiación pública:** 96 %

**Ratio ingresos propios:** 3%

**Ratio aportaciones privadas:** 1 %

#### Estructura de ingresos



Ingresos de financiación de	2013	2014	2015
Cuotas y aportaciones de socios, etc.	5.000	5.481	5.300
Actividades propias (entradas, cánones, etc.)	135.000	165.000	25.000
Donaciones, cesiones, herencias, etc.	0	35.000	35.000
Aportaciones de instituciones privadas	15.000	15.000	15.000
Administración del cabildo	3.401.183	3.455.200	1.401.183

	2013	2014	2015	Promedio <sup>(4)</sup>
Indicador de eficiencia <sup>(1)</sup>	1,6	1,6	1,5	1,0
Gastos totales/Total usuarios <sup>(2)</sup>	147,1	178,7	167,7	20,5
Indicador de esfuerzo inversor <sup>(3)</sup>	0%	0%	0%	—

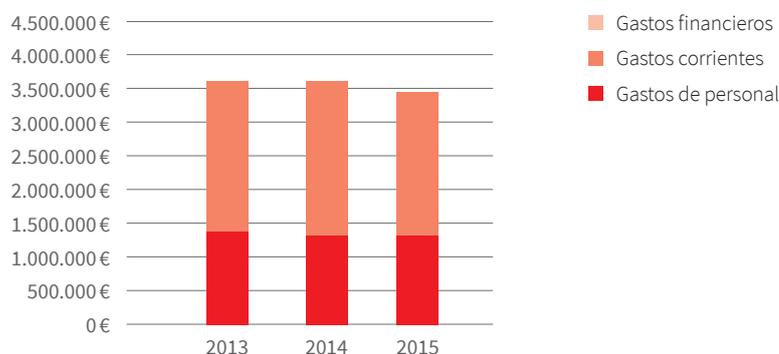
(1) Ratio entre la cantidad de recursos en gasto corriente gestionados por una unidad de recursos destinada a personal.

(2) Proporción entre el presupuesto de gasto total y el número total de usuarios.

(3) Proporción de la inversión respecto al gasto total.

(4) Promedio de todos los equipamientos.

#### Estructura de gastos



Gastos	2013	2014	2015
Gastos financieros	0	124	162
Gtos. corrientes (producción y explotación)	2.254.200	2.260.600	2.023.000
Gastos de personal	1.400.000	1.372.000	1.372.000

## DIMENSIÓN IV Y V. MODOS DE USO Y PRODUCCIÓN

**Número de días abiertos/año:** más de 300 días

**Días de apertura:** lunes–domingo, festivos no

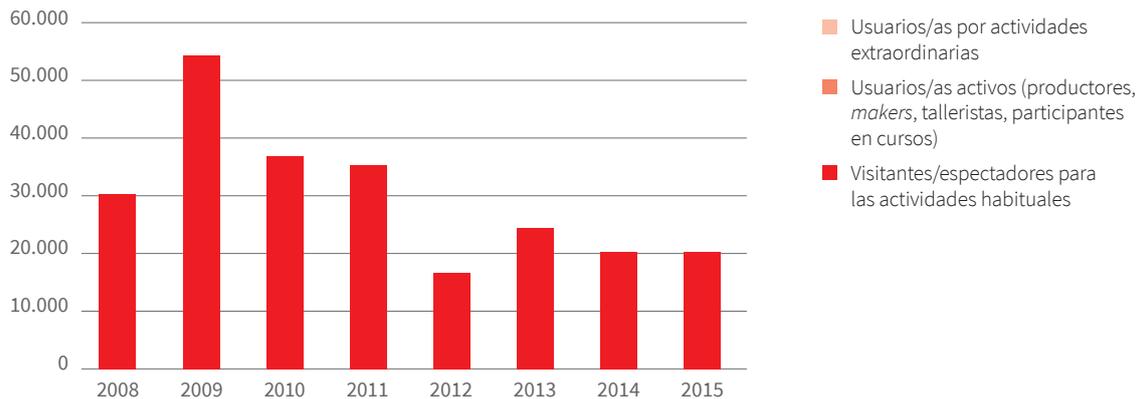
**Apertura días laborables:** mañana y tarde continuado

**Fin de semana:** mañana y tarde continuado

**Modelo de acceso:** entrada gratuita

**Número medio usuarios/día:** 100

### Visitantes



### Tipología de usos

Especialización del espacio por fases de la cadena de valor cultural. Para actividades relacionadas con:

La creación y los procesos creativos: con mucha frecuencia

La formación: con frecuencia

La producción de eventos culturales: con frecuencia

La distribución y difusión de eventos: ocasionalmente

La preservación, restauración y catalogación: ocasionalmente

La participación: ocasionalmente



### Producción de eventos 2015

Encuentros, jornadas y congresos: 12

Talleres didácticos: 40

Conferencias y debates: 14

Presentaciones de libros: 5

Conciertos de música popular: 10

### Producción de bienes y objetos 2015

Otras publicaciones: 1

Catálogos: 7

## DIMENSIÓN VI. IMPACTOS

### Presencia digital

Resultado número de referencias Google: 87.000

Impactos/mes en medios convencionales: 8

Redes sociales	Seguidores	Comentarios
Facebook	22.474	2.555
Twitter	14.122	2.920
Instagram	—	—

### Indicador de seguidores, interacción y presencia en las redes sociales respecto a la media del resto de equipamientos

Seguidores	819 %
Interacción	0 %
Presencia	21.859 %

### Indicador sintético de impacto

Impacto contexto urbano		2,7 / 2,4	 Escala 1-5 (1=Nada, 5=Mucho)
Impacto individual		3,3 / 3,1	
Impacto relacional		3,3 / 2,5	
Impacto conciencia colectiva		4,0 / 2,7	

Las actividades generan encuentros entre individuos y emprendedores de diferentes disciplinas: con alguna frecuencia. El espacio provee lugares de trabajo que permiten aprender, hacer, compartir, colaborar e intercambiar: con alguna frecuencia.

Las actividades del espacio generan nuevos proyectos empresariales, sociales o políticos: de manera muy ocasional.

Las actividades del espacio incrementan las posibilidades de difusión, financiación y comercialización de proyectos empresariales: de manera muy ocasional.

Las actividades del espacio facilitan la creatividad: siempre o casi siempre.

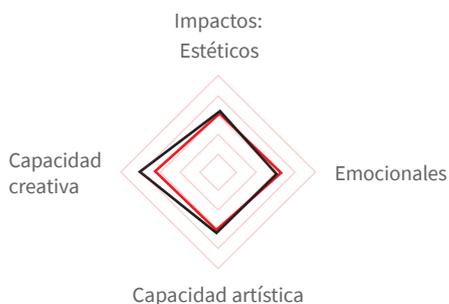
Efectos de las actividades de 2015 sobre el conocimiento, la conciencia, la acción y la participación de los individuos usuarios del equipamiento



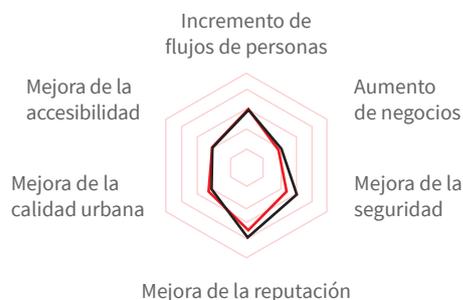
Efectos de las actividades de 2015 sobre la cantidad, la intensidad, la calidad y la diversidad de las relaciones de los individuos usuarios del equipamiento



Impactos de las actividades de 2015 sobre los individuos usuarios



Impactos de la existencia del equipamiento sobre el contexto urbano



## DIMENSIÓN I. ASPECTOS FUNCIONALES BÁSICOS DEL EQUIPAMIENTO

**Denominación:** Biblioteca Insular de Gran Canaria

**Tipología del espacio:** parte de manzana

**Uso original:** sociedad de ocio privada y vivienda particular

**Descripción de estilo:** son dos edificios de principios de siglo XX de arquitectura ecléctica

**Año aprox. construcción:** 1870

**Año inicio actividad actual:** 1991

**Año última rehabilitación:** 2016

**Dirección postal:** Remedios 17, 35002

**Personal:** 34

**Porcentaje mujeres:** 68%

**Personal/100 m<sup>2</sup>:** 0,98

**Plantas:** 4

**Estancias:** 13

**Aforo:** 472

**Dimensión total:** 3.455 m<sup>2</sup> (grande)

**Distribución de los espacios en m<sup>2</sup>:**

Exposiciones: 3%

Aulas: 1%

Recepción: 5%

Sala conferencia: 2%

Biblioteca: 49%

Exteriores: 1%

El espacio tiene un nivel de calidad constructiva: medio

El espacio cuenta con unas condiciones de habitabilidad/uso: elevado

El espacio cuenta con un grado de conexión con el espacio público que lo rodea: elevado

El espacio cuenta con un grado de reconocimiento y notoriedad por parte de la ciudadanía: elevado

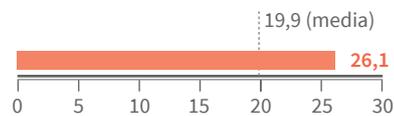
El equipamiento permite cambios, transformaciones o adaptaciones en sus condiciones espaciales: medio

## DIMENSIÓN II. CONTEXTO URBANO

**Contexto urbano:** centro histórico/comercial cuyos usos se orientan al turismo

**Precio m<sup>2</sup>:** 1.842 € (contiguo) ▲; 1.756 € (medio)

**Accesibilidad y conectividad:**



Conectividad a pie: excelente

Conectividad en bicicleta: bajo

Conectividad en autobús: excelente

Conectividad en automóvil: medio

**Proximidad a otros agentes urbanos**

Espacio ajardinado o parque: excelente

Otro espacio cultural de referencia: elevado

Elemento de atracción turística: elevado

Hotel o establecimiento hotelero: elevado

Centro comercial o eje comercial urbano: excelente

Centro educativo (enseñanza no universitaria): elevado

Equipamiento deportivo: mínimo

Parada de transporte público: excelente

Plaza: excelente

Centro universitario: mínimo

Equipamiento religioso: elevado

Mercado: elevado

**Relación con agentes asociativos**

Asociaciones de vecinos: ocasionalmente

Asociaciones culturales: con regularidad

Asociaciones de profesionales: ocasionalmente

Asociaciones festivas: nunca

Ecosistema educativo: ocasionalmente

### DIMENSIÓN III. TITULARIDAD Y FINANCIACIÓN

**Titularidad:** Cabildo de Gran Canaria

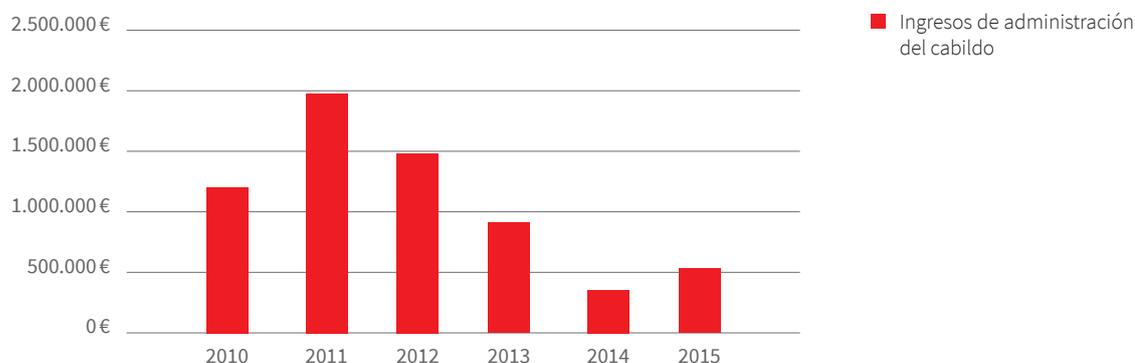
**Modelo de gestión:** modelo jerárquico pero con autonomía entre las unidades horizontales (parte artística, comunicación y marketing, gestión financiera...)

**Ratio financiación pública:** 100%

**Ratio ingresos propios:** 0%

**Ratio aportaciones privadas:** 0%

#### Estructura de ingresos



Ingresos de financiación de	2010	2011	2012	2013	2014	2015
Administración del cabildo	1.242.220	1.973.965	1.481.751	803.501	366.501	519.399

	2012	2013	2014	2015	Promedio <sup>(4)</sup>
Indicador de eficiencia <sup>(1)</sup>	0,1	0,1	0,1	0,1	1,0
Gastos totales/Total usuarios <sup>(2)</sup>	36,5	9,1	3,0	3,0	20,5
Indicador de esfuerzo inversor <sup>(3)</sup>	77%	39%	4%	7%	—

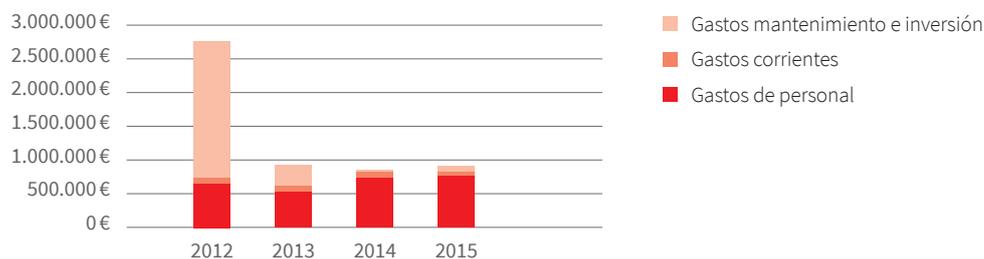
(1) Ratio entre la cantidad de recursos en gasto corriente gestionados por una unidad de recursos destinada a personal.

(2) Proporción entre el presupuesto de gasto total y el número total de usuarios.

(3) Proporción de la inversión respecto al gasto total.

(4) Promedio de todos los equipamientos.

#### Estructura de gastos



Gastos	2012	2013	2014	2015
Gastos de mantenimiento, inversión	2.096.467	376.565	26.500	57.779
Gtos. corrientes (producción y explotación)	42.420	47.982	86.279	60.685
Gastos de personal	578.398	529.186	628.520	652.213

## DIMENSIÓN IV Y V. MODOS DE USO Y PRODUCCIÓN

**Número de días abiertos/año:** más de 300 días

**Días de apertura:** lunes–domingo, festivos sí

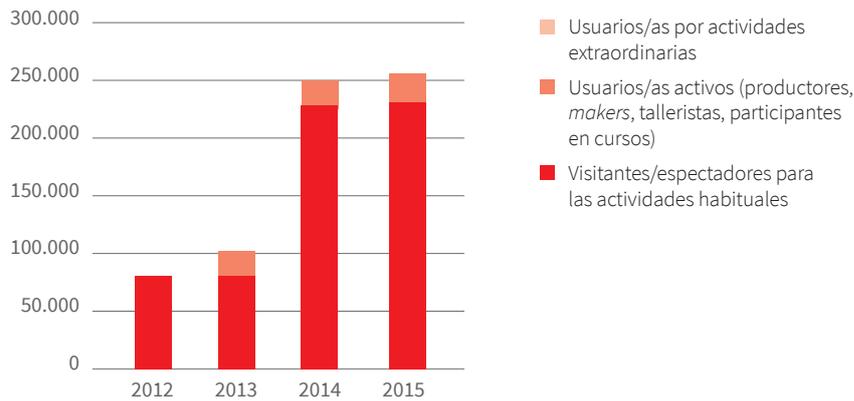
**Apertura días laborables:** mañana y tarde continuado

**Fin de semana:** mañana y tarde continuado

**Modelo de acceso:** entrada gratuita

**Número medio usuarios/día:** 260

### Visitantes



### Tipología de usos

Especialización del espacio por fases de la cadena de valor cultural. Para actividades relacionadas con:

- La creación y los procesos creativos: con frecuencia
- La formación: con mucha frecuencia
- La producción de eventos culturales: ocasionalmente
- La distribución y difusión de eventos: ocasionalmente
- La preservación, restauración y catalogación: con mucha frecuencia
- La participación: con mucha frecuencia



### Producción de eventos 2015

- Proyecciones audiovisuales: 5
- Lecturas poéticas o dramatizadas: 237
- Talleres didácticos: 30
- Conferencias y debates: 13
- Exposiciones temporales: 239

## DIMENSIÓN VI. IMPACTOS

### Presencia digital

Resultado número de referencias Google: 19.000

Impactos/mes en medios convencionales: —

Redes sociales	Seguidores	Comentarios
Facebook	8.087	—
Twitter	1.360	5.156
Instagram	234	247

### Indicador de seguidores, interacción y presencia en las redes sociales respecto a la media del resto de equipamientos

Seguidores	874%
Interacción	0%
Presencia	4.774%

### Indicador sintético de impacto

Impacto contexto urbano		3,3 / 2,4	
Impacto individual		3,5 / 3,1	
Impacto relacional		3,8 / 2,5	
Impacto conciencia colectiva		3,5 / 2,7	

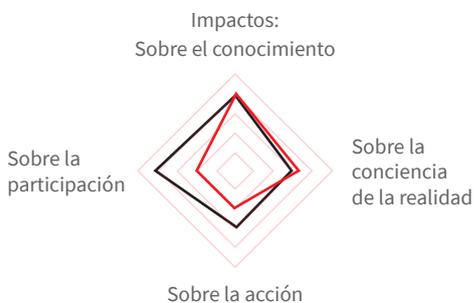
Las actividades generan encuentros entre individuos y emprendedores de diferentes disciplinas: con alguna frecuencia. El espacio provee lugares de trabajo que permiten aprender, hacer, compartir, colaborar e intercambiar: con bastante frecuencia.

Las actividades del espacio generan nuevos proyectos empresariales, sociales o políticos: de manera muy ocasional.

Las actividades del espacio incrementan las posibilidades de difusión, financiación y comercialización de proyectos empresariales: de manera muy ocasional.

Las actividades del espacio facilitan la creatividad: con bastante frecuencia.

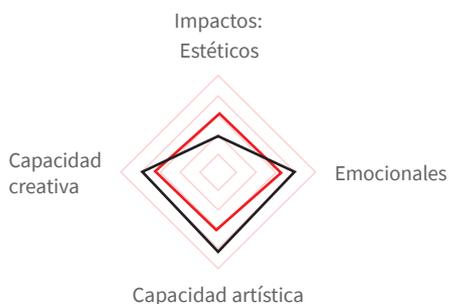
Efectos de las actividades de 2015 sobre el conocimiento, la conciencia, la acción y la participación de los individuos usuarios del equipamiento



Efectos de las actividades de 2015 sobre la cantidad, la intensidad, la calidad y la diversidad de las relaciones de los individuos usuarios del equipamiento



Impactos de las actividades de 2015 sobre los individuos usuarios



Impactos de la existencia del equipamiento sobre el contexto urbano



### DIMENSIÓN I. ASPECTOS FUNCIONALES BÁSICOS DEL EQUIPAMIENTO

**Denominación:** Sala Gabriel Rodó

**Tipología del espacio:** parte de edificio

**Uso original:** sala habilitada para conciertos de música

**Descripción de estilo:** edificio sede de la Orquesta Filarmónica de Gran Canaria, inaugurado en el año 1998. Concebido por Óscar Tusquets.

**Año aprox. construcción:** 1997

**Año inicio actividad actual:** 1998

**Año última rehabilitación:** —

**Dirección postal:** Paseo Príncipe de Asturias, 35010

**Personal:** 0

**Porcentaje mujeres:** 0%

**Personal/100 m<sup>2</sup>:** 0

**Plantas:** 1

**Estancias:** 0

**Aforo:** 612

**Dimensión total:** 450 m<sup>2</sup> (pequeña)

**Distribución de los espacios en m<sup>2</sup>:** —

El espacio tiene un nivel de calidad constructiva: medio

El espacio cuenta con unas condiciones de habitabilidad/uso: medio

El espacio cuenta con un grado de conexión con el espacio público que lo rodea: medio

El espacio cuenta con un grado de reconocimiento y notoriedad por parte de la ciudadanía: medio

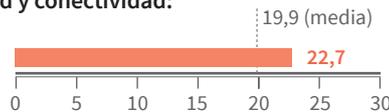
El equipamiento permite cambios, transformaciones o adaptaciones en sus condiciones espaciales: medio

### DIMENSIÓN II. CONTEXTO URBANO

**Contexto urbano:** espacio urbano con una elevada diversidad socioeconómica elevada

**Precio m<sup>2</sup>:** 2.384 € (contiguo) ▲; 1.756 € (medio)

**Accesibilidad y conectividad:**



Conectividad a pie: excelente

Conectividad en bicicleta: medio

Conectividad en autobús: excelente

Conectividad en automóvil: excelente

#### Proximidad a otros agentes urbanos

Espacio ajardinado o parque: elevado

Otro espacio cultural de referencia: excelente

Elemento de atracción turística: elevado

Hotel o establecimiento hotelero: mínimo

Centro comercial o eje comercial urbano: excelente

Centro educativo (enseñanza no universitaria): elevado

Equipamiento deportivo: elevado

Parada de transporte público: elevado

Plaza: excelente

Centro universitario: mínimo

Equipamiento religioso: bajo

Mercado: mínimo

#### Relación con agentes asociativos

Asociaciones de vecinos: nunca

Asociaciones culturales: nunca

Asociaciones de profesionales: nunca

Asociaciones festivas: muy frecuentemente

Ecosistema educativo: con regularidad

### DIMENSIÓN III. TITULARIDAD Y FINANCIACIÓN

**Titularidad:** Cabildo de Gran Canaria

**Modelo de gestión:** —

**Ratio financiación pública:** —

**Ratio ingresos propios:** —

**Ratio aportaciones privadas:** —

## DIMENSIÓN IV Y V. MODOS DE USO Y PRODUCCIÓN

---

**Número de días abiertos/año:** 0

**Días de apertura:** 0

**Apertura días laborables:** 0

**Fin de semana:** cerrado

**Modelo de acceso:** 0

**Número medio usuarios/día:** 0

### Tipología de usos

Especialización del espacio por fases de la cadena de valor cultural. Para actividades relacionadas con:

La creación y los procesos creativos: con mucha frecuencia

La formación: con frecuencia

La producción de eventos culturales: con frecuencia

La distribución y difusión de eventos: con frecuencia

La preservación, restauración y catalogación: nunca

La participación: ocasionalmente



### Producción de eventos 2015

Conciertos de música culta: 69

**DIMENSIÓN VI. IMPACTOS**

**Presencia digital**

Resultado número de referencias Google: 2.090

Impactos/mes en medios convencionales: —

Redes sociales	Seguidores	Comentarios
Facebook	4.472	5.631
Twitter	2.561	—
Instagram	—	—

**Indicador de seguidores, interacción y presencia en las redes sociales respecto a la media del resto de equipamientos**



**Indicador sintético de impacto**



Las actividades generan encuentros entre individuos y emprendedores de diferentes disciplinas: nunca o casi nunca. El espacio provee lugares de trabajo que permiten aprender, hacer, compartir, colaborar e intercambiar: de manera muy ocasional.

Las actividades del espacio generan nuevos proyectos empresariales, sociales o políticos: nunca o casi nunca.

Las actividades del espacio incrementan las posibilidades de difusión, financiación y comercialización de proyectos empresariales: de manera muy ocasional.

Las actividades del espacio facilitan la creatividad: siempre o casi siempre.

Efectos de las actividades de 2015 sobre el conocimiento, la conciencia, la acción y la participación de los individuos usuarios del equipamiento



Efectos de las actividades de 2015 sobre la cantidad, la intensidad, la calidad y la diversidad de las relaciones de los individuos usuarios del equipamiento



Impactos de las actividades de 2015 sobre los individuos usuarios



Impactos de la existencia del equipamiento sobre el contexto urbano



## DIMENSIÓN I. ASPECTOS FUNCIONALES BÁSICOS DEL EQUIPAMIENTO

**Denominación:** Teatro Cuyás

**Tipología del espacio:** conjunto de edificios

**Uso original:** circo, cine y teatro

**Descripción de estilo:** edificio racionalista

**Año aprox. construcción:** —

**Año inicio actividad actual:** 1999

**Año última rehabilitación:** 1999

**Dirección postal:** Viera y Clavijo, 35002

**Personal:** 24

**Porcentaje mujeres:** 42 %

**Personal/100 m<sup>2</sup>:** 1,06

**Plantas:** 4

**Estancias:** 0

**Aforo:** 943

**Dimensión total:** 2.257m<sup>2</sup> (media)

**Observaciones:** no tiene fachada a la calle, se encuentra situado tras un edificio de oficinas. Eso dificulta su visibilidad y vinculación con el entorno.

**Distribución de los espacios en m<sup>2</sup>:**

Escenarios: 14 %

Público sentado: 29 %

Recepción: 6 %

Sala conferencia: 9 %

Multiusos: 3 %

Exteriores: 18 %

El espacio tiene un nivel de calidad constructiva: medio

El espacio cuenta con unas condiciones de habitabilidad/uso: elevado

El espacio cuenta con un grado de conexión con el espacio público que lo rodea: medio

El espacio cuenta con un grado de reconocimiento y notoriedad por parte de la ciudadanía: elevado

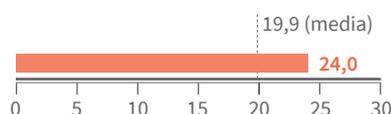
El equipamiento permite cambios, transformaciones o adaptaciones en sus condiciones espaciales: mínimo

## DIMENSIÓN II. CONTEXTO URBANO

**Contexto urbano:** centro histórico/comercial cuyos usos se orientan al turismo

**Precio m<sup>2</sup>:** 3.553 € (contiguo) ▲; 1.756 € (medio)

**Accesibilidad y conectividad:**



Conectividad a pie: excelente

Conectividad en bicicleta: bajo

Conectividad en autobús: bajo

Conectividad en automóvil: excelente

**Proximidad a otros agentes urbanos**

Espacio ajardinado o parque: medio

Otro espacio cultural de referencia: medio

Elemento de atracción turística: excelente

Hotel o establecimiento hotelero: medio

Centro comercial o eje comercial urbano: excelente

Centro educativo (enseñanza no universitaria): medio

Equipamiento deportivo: bajo

Parada de transporte público: medio

Plaza: medio

Centro universitario: medio

Equipamiento religioso: excelente

Mercado: bajo

**Relación con agentes asociativos**

Asociaciones de vecinos: nunca

Asociaciones culturales: ocasionalmente

Asociaciones de profesionales: con regularidad

Asociaciones festivas: nunca

Ecosistema educativo: muy frecuentemente

### DIMENSIÓN III. TITULARIDAD Y FINANCIACIÓN

**Titularidad:** Cabildo de Gran Canaria

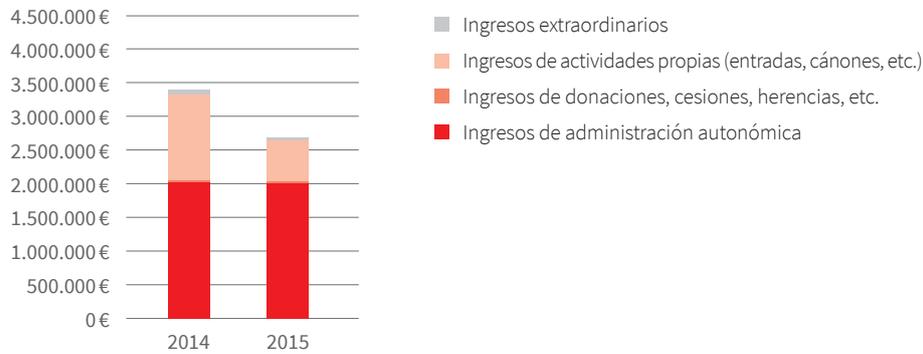
**Modelo de gestión:** modelo jerárquico pero con autonomía entre las unidades horizontales (parte artística, comunicación y marketing, gestión financiera...)

**Ratio financiación pública:** 66 %

**Ratio ingresos propios:** 33%

**Ratio aportaciones privadas:** 1 %

#### Estructura de ingresos



Ingresos de financiación de	2014	2015
Extraordinarios o no habituales	117.610	52.513
Actividades propias (entradas, cánones, etc.)	1.221.308	702.383
Donaciones, cesiones, herencias, etc.	17.757	15.000
Administración autonómica	2.033.191	2.009.680

	2014	2015	Promedio <sup>(4)</sup>
Indicador de eficiencia <sup>(1)</sup>	2,8	2,2	1,0
Gastos totales/Total usuarios <sup>(2)</sup>	57,7	46,7	21,2
Indicador de esfuerzo inversor <sup>(3)</sup>	9%	11%	—

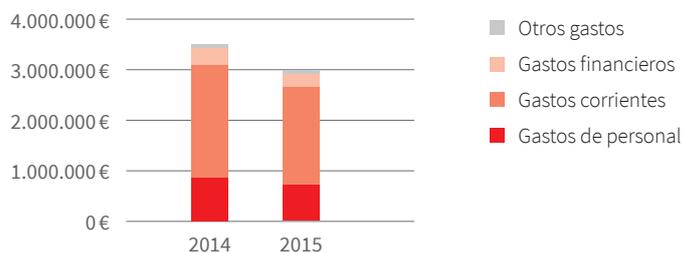
(1) Ratio entre la cantidad de recursos en gasto corriente gestionados por una unidad de recursos destinada a personal.

(2) Proporción entre el presupuesto de gasto total y el número total de usuarios.

(3) Proporción de la inversión respecto al gasto total.

(4) Promedio de todos los equipamientos.

#### Estructura de gastos



Gastos	2014	2015
Otros gastos	39.789	35.955
Gastos financieros	317.054	312.495
Gtos. corrientes (producción y explotación)	2.298.316	1.794.873
Gastos de personal	843.667	828.842

## DIMENSIÓN IV Y V. MODOS DE USO Y PRODUCCIÓN

**Número de días abiertos/año:** entre 101 y 150 días

**Días de apertura:** lunes–domingo, festivos sí

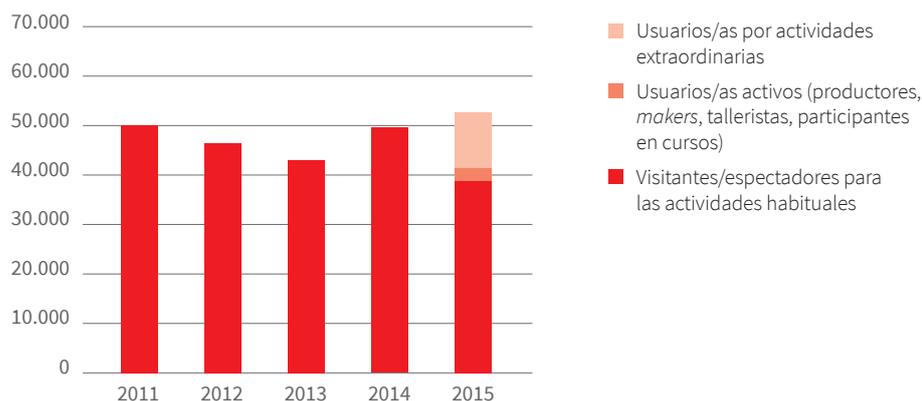
**Apertura días laborables:** solo tarde

**Fin de semana:** solo tarde

**Modelo de acceso:** entrada con tarifas diversas según diversos colectivos

**Número medio usuarios/día:** 102

### Visitantes



### Tipología de usos

Especialización del espacio por fases de la cadena de valor cultural. Para actividades relacionadas con:

La creación y los procesos creativos: ocasionalmente

La formación: con frecuencia

La producción de eventos culturales: ocasionalmente

La distribución y difusión de eventos: con mucha frecuencia

La preservación, restauración y catalogación: nunca

La participación: nunca



### Producción de bienes y objetos 2015

Libros: 1

**DIMENSIÓN VI. IMPACTOS**

**Presencia digital**

Resultado número de referencias Google: 1.590

Impactos/mes en medios convencionales: —

Redes sociales	Seguidores	Comentarios
Facebook	8.112	160
Twitter	8.540	—
Instagram	—	—

**Indicador de seguidores, interacción y presencia en las redes sociales respecto a la media del resto de equipamientos**



**Indicador sintético de impacto**



- Las actividades generan encuentros entre individuos y emprendedores de diferentes disciplinas: nunca o casi nunca.
- El espacio provee lugares de trabajo que permiten aprender, hacer, compartir, colaborar e intercambiar: con alguna frecuencia.
- Las actividades del espacio generan nuevos proyectos empresariales, sociales o políticos: nunca o casi nunca.
- Las actividades del espacio incrementan las posibilidades de difusión, financiación y comercialización de proyectos empresariales: nunca o casi nunca.
- Las actividades del espacio facilitan la creatividad: nunca o casi nunca.

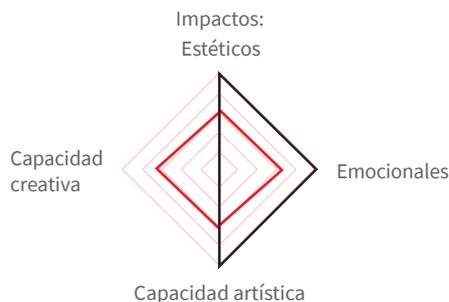
Efectos de las actividades de 2015 sobre el conocimiento, la conciencia, la acción y la participación de los individuos usuarios del equipamiento



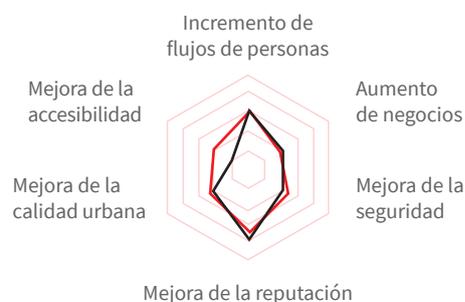
Efectos de las actividades de 2015 sobre la cantidad, la intensidad, la calidad y la diversidad de las relaciones de los individuos usuarios del equipamiento



Impactos de las actividades de 2015 sobre los individuos usuarios



Impactos de la existencia del equipamiento sobre el contexto urbano



## DIMENSIÓN I. ASPECTOS FUNCIONALES BÁSICOS DEL EQUIPAMIENTO

**Denominación:** Sala San Antonio Abad

**Tipología del espacio:** edificio exento

**Uso original:** sala de exposiciones

**Descripción de estilo:** edificio rehabilitado para sala de exposiciones tomando como base una casa de tipo colonial cuya primera construcción data de 1478

**Año aprox. construcción:** —

**Año inicio actividad actual:** 1999

**Año última rehabilitación:** 1998

**Dirección postal:** Plaza de San Antonio Abad, 35001

**Personal:** 33

**Porcentaje mujeres:** 45 %

**Personal/100 m<sup>2</sup>:** 19,41

**Plantas:** 2

**Estancias:** 4

**Aforo:** —

**Dimensión total:** 170 m<sup>2</sup> (pequeña)

**Distribución de los espacios en m<sup>2</sup>:**

Exposiciones: 94 %

El espacio tiene un nivel de calidad constructiva: medio

El espacio cuenta con unas condiciones de habitabilidad/uso: bajo

El espacio cuenta con un grado de conexión con el espacio público que lo rodea: bajo

El espacio cuenta con un grado de reconocimiento y notoriedad por parte de la ciudadanía: bajo

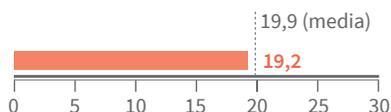
El equipamiento permite cambios, transformaciones o adaptaciones en sus condiciones espaciales: medio

## DIMENSIÓN II. CONTEXTO URBANO

**Contexto urbano:** centro histórico renovado o en vías de renovación

**Precio m<sup>2</sup>:** 1.842 € (contiguo) ▲; 1.756 € (medio)

**Accesibilidad y conectividad:**



Conectividad a pie: excelente

Conectividad en bicicleta: excelente

Conectividad en autobús: medio

Conectividad en automóvil: medio

**Proximidad a otros agentes urbanos**

Espacio ajardinado o parque: mínimo

Otro espacio cultural de referencia: elevado

Elemento de atracción turística: medio

Hotel o establecimiento hotelero: medio

Centro comercial o eje comercial urbano: medio

Centro educativo (enseñanza no universitaria): medio

Equipamiento deportivo: mínimo

Parada de transporte público: elevado

Plaza: medio

Centro universitario: mínimo

Equipamiento religioso: elevado

Mercado: elevado

**Relación con agentes asociativos**

Asociaciones de vecinos: ocasionalmente

Asociaciones culturales: ocasionalmente

Asociaciones de profesionales: ocasionalmente

Asociaciones festivas: nunca

Ecosistema educativo: con regularidad

## DIMENSIÓN III. TITULARIDAD Y FINANCIACIÓN

**Titularidad:** Cabildo de Gran Canaria

**Modelo de gestión:** modelo con una clara jerarquía en la que quedan definidas las funciones de cada uno de los nodos del organigrama y con una secuencia piramidal en los procesos

**Ratio financiación pública:** —

**Ratio ingresos propios:** —

**Ratio aportaciones privadas:** —

**DIMENSIÓN IV Y V. MODOS DE USO Y PRODUCCIÓN**

**Número de días abiertos/año:** más de 300 días

**Días de apertura:** martes–domingo, festivos no

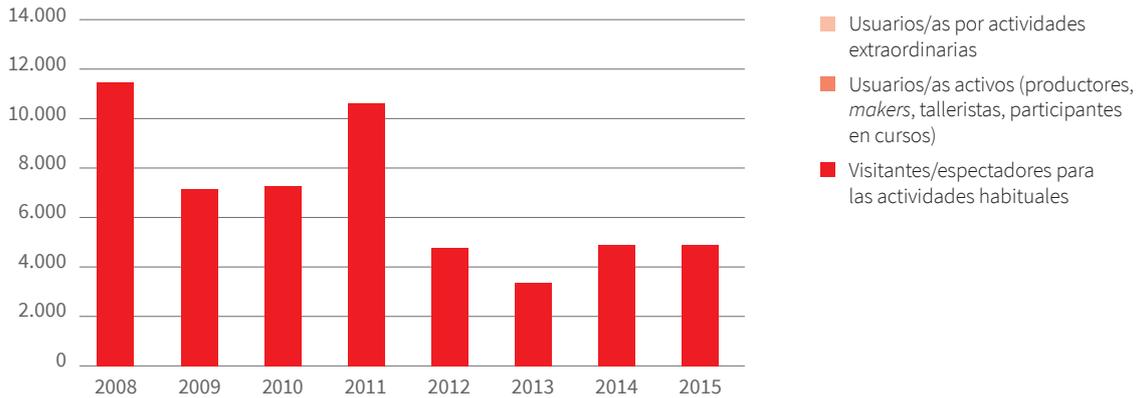
**Apertura días laborables:** mañana y tarde continuado

**Fin de semana:** mañana y tarde continuado

**Modelo de acceso:** entrada gratuita

**Número medio usuarios/día:** 21

**Visitantes**



**Tipología de usos**

Especialización del espacio por fases de la cadena de valor cultural. Para actividades relacionadas con:

- La creación y los procesos creativos: con mucha frecuencia
- La formación: ocasionalmente
- La producción de eventos culturales: ocasionalmente
- La distribución y difusión de eventos: ocasionalmente
- La preservación, restauración y catalogación: ocasionalmente
- La participación: ocasionalmente



**Producción de eventos 2015**

Exposiciones permanentes: 3

**Producción de bienes y objetos 2015**

Catálogos: 3

## DIMENSIÓN VI. IMPACTOS

### Presencia digital

Resultado número de referencias Google: 3.790

Impactos/mes en medios convencionales: —

Redes sociales	Seguidores	Comentarios
Facebook	—	—
Twitter	—	—
Instagram	—	—

### Indicador de seguidores, interacción y presencia en las redes sociales respecto a la media del resto de equipamientos

Seguidores	0%
Interacción	0%
Presencia	952%

### Indicador sintético de impacto

Impacto contexto urbano		2,3 / 2,4	■ Sala San Antonio Abad
Impacto individual		3,5 / 3,1	■ Media
Impacto relacional		2,3 / 2,5	■ Escala 1-5 (1=Nada, 5=Mucho)
Impacto conciencia colectiva		2,5 / 2,7	

Las actividades generan encuentros entre individuos y emprendedores de diferentes disciplinas: con alguna frecuencia. El espacio provee lugares de trabajo que permiten aprender, hacer, compartir, colaborar e intercambiar: de manera muy ocasional.

Las actividades del espacio generan nuevos proyectos empresariales, sociales o políticos: de manera muy ocasional.

Las actividades del espacio incrementan las posibilidades de difusión, financiación y comercialización de proyectos empresariales: de manera muy ocasional.

Las actividades del espacio facilitan la creatividad: siempre o casi siempre.

Efectos de las actividades de 2015 sobre el conocimiento, la conciencia, la acción y la participación de los individuos usuarios del equipamiento



Efectos de las actividades de 2015 sobre la cantidad, la intensidad, la calidad y la diversidad de las relaciones de los individuos usuarios del equipamiento



Impactos de las actividades de 2015 sobre los individuos usuarios



Impactos de la existencia del equipamiento sobre el contexto urbano



## DIMENSIÓN I. ASPECTOS FUNCIONALES BÁSICOS DEL EQUIPAMIENTO

**Denominación:** Centro de Artes Plásticas del Cabildo de Gran Canaria

**Tipología del espacio:** parte de manzana

**Uso original:** casa de los ciegos, precedente de la ONCE

**Descripción de estilo:** casa tradicional popular canaria

**Año aprox. construcción:** —      **Año inicio actividad actual:** 2003      **Año última rehabilitación:** 2001

**Dirección postal:** Colón, 35001

**Personal:** 3      **Porcentaje mujeres:** 67%      **Personal/100 m<sup>2</sup>:** 1,44

**Plantas:** 3      **Estancias:** 7      **Aforo:** 150      **Dimensión total:** 208 m<sup>2</sup> (pequeña)

**Observaciones:** la principal actividad es de sala de exposiciones. La sala se utiliza también para conferencias, presentaciones de publicaciones, cursos relacionados con la programación de exposiciones de artes plásticas y talleres infantiles.

**Distribución de los espacios en m<sup>2</sup>:**

Exposiciones: 82 %

Exposiciones: 18 %

El espacio tiene un nivel de calidad constructiva: elevado

El espacio cuenta con unas condiciones de habitabilidad/uso: elevado

El espacio cuenta con un grado de conexión con el espacio público que lo rodea: mínimo

El espacio cuenta con un grado de reconocimiento y notoriedad por parte de la ciudadanía: elevado

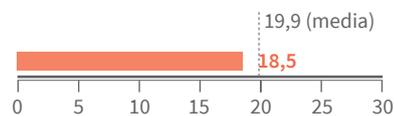
El equipamiento permite cambios, transformaciones o adaptaciones en sus condiciones espaciales: mínimo

## DIMENSIÓN II. CONTEXTO URBANO

**Contexto urbano:** centro histórico renovado o en vías de renovación

**Precio m<sup>2</sup>:** 1.842 € (contiguo) ▲; 1.756 € (medio)

**Accesibilidad y conectividad:**



Conectividad a pie: excelente

Conectividad en bicicleta: medio

Conectividad en autobús: excelente

Conectividad en automóvil: medio

**Proximidad a otros agentes urbanos**

Espacio ajardinado o parque: mínimo

Otro espacio cultural de referencia: excelente

Elemento de atracción turística: excelente

Hotel o establecimiento hotelero: medio

Centro comercial o eje comercial urbano: bajo

Centro educativo (enseñanza no universitaria): bajo

Equipamiento deportivo: mínimo

Parada de transporte público: medio

Plaza: elevado

Centro universitario: mínimo

Equipamiento religioso: elevado

Mercado: medio

**Relación con agentes asociativos**

Asociaciones de vecinos: nunca

Asociaciones culturales: con regularidad

Asociaciones de profesionales: muy frecuentemente

Asociaciones festivas: nunca

Ecosistema educativo: nunca

### DIMENSIÓN III. TITULARIDAD Y FINANCIACIÓN

**Titularidad:** Cabildo de Gran Canaria

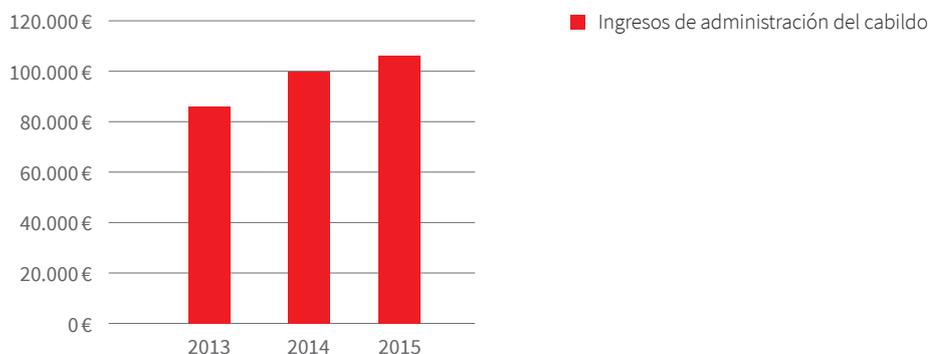
**Modelo de gestión:** modelo jerárquico pero con autonomía entre las unidades horizontales (parte artística, comunicación y marketing, gestión financiera...)

**Ratio financiación pública:** 100 %

**Ratio ingresos propios:** 0 %

**Ratio aportaciones privadas:** 0 %

#### Estructura de ingresos



Ingresos de financiación de	2013	2014	2015
Administración del cabildo	87.486	100.240	109.095

### DIMENSIÓN IV Y V. MODOS DE USO Y PRODUCCIÓN

**Número de días abiertos/año:** entre 201 y 250 días

**Días de apertura:** lunes–viernes, festivos no

**Apertura días laborables:** mañana y tarde interrumpido

**Fin de semana:** cerrado

**Modelo de acceso:** entrada gratuita

**Número medio usuarios/día:** 0

#### Tipología de usos

Especialización del espacio por fases de la cadena de valor cultural. Para actividades relacionadas con:

- La creación y los procesos creativos: nunca
- La formación: ocasionalmente
- La producción de eventos culturales: nunca
- La distribución y difusión de eventos: con mucha frecuencia
- La preservación, restauración y catalogación: nunca
- La participación: con mucha frecuencia



#### Producción de eventos 2015

Encuentros, jornadas y congresos: 2

Conferencias y debates: 2

Performance multidisciplinares: 1

Talleres didácticos: 6

Presentaciones de libros: 1

Exposiciones temporales: 6

#### Producción de bienes y objetos 2015

Producciones artísticas adscribibles a las artes visuales: 6

Catálogos: 6

**DIMENSIÓN VI. IMPACTOS**

**Presencia digital**

Resultado número de referencias Google: 1.530

Impactos/mes en medios convencionales: 3

Redes sociales	Seguidores	Comentarios
Facebook	2.580	3.000
Twitter	—	—
Instagram	—	—

**Indicador de seguidores, interacción y presencia en las redes sociales respecto a la media del resto de equipamientos**



**Indicador sintético de impacto**



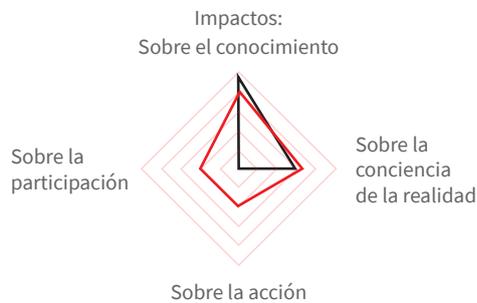
Las actividades generan encuentros entre individuos y emprendedores de diferentes disciplinas: con bastante frecuencia. El espacio provee lugares de trabajo que permiten aprender, hacer, compartir, colaborar e intercambiar: nunca o casi nunca.

Las actividades del espacio generan nuevos proyectos empresariales, sociales o políticos: nunca o casi nunca.

Las actividades del espacio incrementan las posibilidades de difusión, financiación y comercialización de proyectos empresariales: nunca o casi nunca.

Las actividades del espacio facilitan la creatividad: siempre o casi siempre.

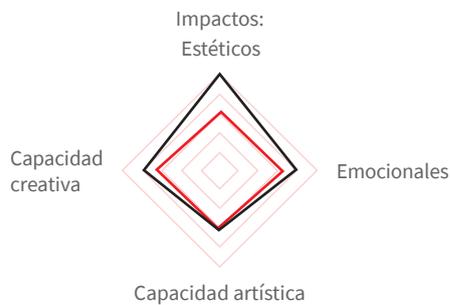
Efectos de las actividades de 2015 sobre el conocimiento, la conciencia, la acción y la participación de los individuos usuarios del equipamiento



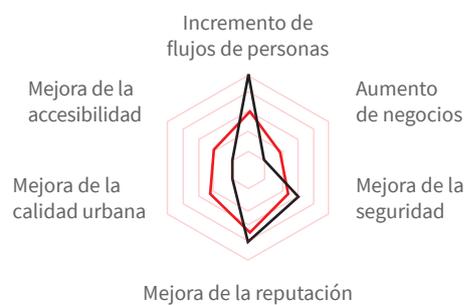
Efectos de las actividades de 2015 sobre la cantidad, la intensidad, la calidad y la diversidad de las relaciones de los individuos usuarios del equipamiento



Impactos de las actividades de 2015 sobre los individuos usuarios



Impactos de la existencia del equipamiento sobre el contexto urbano



## DIMENSIÓN I. ASPECTOS FUNCIONALES BÁSICOS DEL EQUIPAMIENTO

**Denominación:** Gran Canaria Espacio Digital

**Tipología del espacio:** edificio exento

**Uso original:** —

**Descripción de estilo:** edificio de los años 50-60 del siglo XX

**Año aprox. construcción:** —

**Año inicio actividad actual:** 2004

**Año última rehabilitación:** 2004

**Dirección postal:** Cádiz 34, 35012

**Personal:** 14

**Porcentaje mujeres:** 50 %

**Personal/100 m<sup>2</sup>:** 0,41

**Plantas:** 4

**Estancias:** 13

**Aforo:** 300

**Dimensión total:** 3.448 m<sup>2</sup> (grande)

**Distribución de los espacios en m<sup>2</sup>:**

Exposiciones: 6 %

Talleres: 3 %

Escenarios: 1 %

Aulas: 1 %

Sala de cine: 1 %

Público sentado: 1 %

Exteriores: 4 %

Espacio didáctica: 1 %

Recepción: 1 %

Sala conferencia: 1 %

Biblioteca: 6 %

El espacio tiene un nivel de calidad constructiva: medio

El espacio cuenta con unas condiciones de habitabilidad/uso: medio

El espacio cuenta con un grado de conexión con el espacio público que lo rodea: medio

El espacio cuenta con un grado de reconocimiento y notoriedad por parte de la ciudadanía: bajo

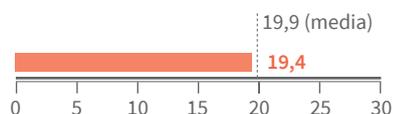
El equipamiento permite cambios, transformaciones o adaptaciones en sus condiciones espaciales: medio

## DIMENSIÓN II. CONTEXTO URBANO

**Contexto urbano:** barrios con habitantes principalmente de clase trabajadora

**Precio m<sup>2</sup>:** 1.648 € (contiguo) ▼; 1.756 € (medio)

**Accesibilidad y conectividad:**



Conectividad a pie: medio

Conectividad en bicicleta: medio

Conectividad en autobús: medio

Conectividad en automóvil: medio

**Proximidad a otros agentes urbanos**

Espacio ajardinado o parque: excelente

Otro espacio cultural de referencia: mínimo

Elemento de atracción turística: medio

Hotel o establecimiento hotelero: elevado

Centro comercial o eje comercial urbano: bajo

Centro educativo (enseñanza no universitaria): medio

Equipamiento deportivo: elevado

Parada de transporte público: elevado

Plaza: excelente

Centro universitario: mínimo

Equipamiento religioso: elevado

Mercado: mínimo

**Relación con agentes asociativos**

Asociaciones de vecinos: con regularidad

Asociaciones culturales: muy frecuentemente

Asociaciones de profesionales: ocasionalmente

Asociaciones festivas: ocasionalmente

Ecosistema educativo: con regularidad

### DIMENSIÓN III. TITULARIDAD Y FINANCIACIÓN

**Titularidad:** Cabildo de Gran Canaria

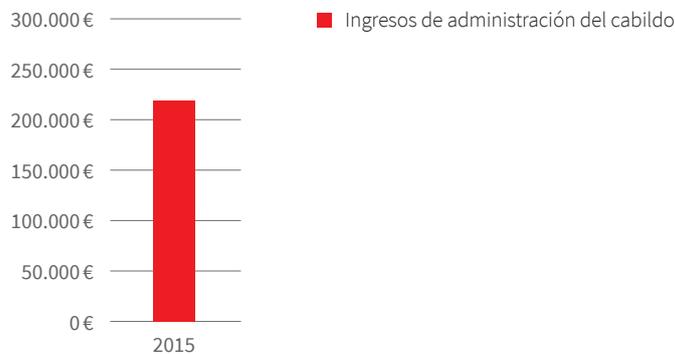
**Modelo de gestión:** modelo jerárquico pero con autonomía entre las unidades horizontales (parte artística, comunicación y marketing, gestión financiera...)

**Ratio financiación pública:** 100%

**Ratio ingresos propios:** 0%

**Ratio aportaciones privadas:** 0%

#### Estructura de ingresos



Ingresos de financiación de	2015
Administración del cabildo	220.000

### DIMENSIÓN IV Y V. MODOS DE USO Y PRODUCCIÓN

**Número de días abiertos/año:** entre 251 y 300 días

**Días de apertura:** lunes–viernes, festivos no

**Apertura días laborables:** mañana y tarde interrumpido

**Fin de semana:** cerrado

**Modelo de acceso:** entrada gratuita

**Número medio usuarios/día:** 0

#### Tipología de usos

Especialización del espacio por fases de la cadena de valor cultural. Para actividades relacionadas con:

- La creación y los procesos creativos: con frecuencia
- La formación: con mucha frecuencia
- La producción de eventos culturales: con mucha frecuencia
- La distribución y difusión de eventos: ocasionalmente
- La preservación, restauración y catalogación: con frecuencia
- La participación: con frecuencia



#### Producción de bienes y objetos 2015

- Producciones artísticas adscribibles a otras disciplinas: 3
- Producciones artísticas adscribibles a las artes visuales: 1
- Grabaciones ediciones audiovisuales: 3
- Libros: 1

## DIMENSIÓN VI. IMPACTOS

### Presencia digital

Resultado número de referencias Google: 25.400

Impactos/mes en medios convencionales: —

Redes sociales	Seguidores	Comentarios
Facebook	3.545	300
Twitter	2.016	2.833
Instagram	—	—

### Indicador de seguidores, interacción y presencia en las redes sociales respecto a la media del resto de equipamientos

Seguidores	122%
Interacción	0%
Presencia	6.382%

### Indicador sintético de impacto

Impacto contexto urbano	2,3 / 2,4	■ Gran Canaria Espacio Digital
Impacto individual	4,5 / 3,1	■ Media
Impacto relacional	3,3 / 2,5	■ Escala 1-5 (1=Nada, 5=Mucho)
Impacto conciencia colectiva	3,0 / 2,7	

Las actividades generan encuentros entre individuos y emprendedores de diferentes disciplinas: con bastante frecuencia. El espacio provee lugares de trabajo que permiten aprender, hacer, compartir, colaborar e intercambiar: con bastante frecuencia.

Las actividades del espacio generan nuevos proyectos empresariales, sociales o políticos: con alguna frecuencia.

Las actividades del espacio incrementan las posibilidades de difusión, financiación y comercialización de proyectos empresariales: con alguna frecuencia.

Las actividades del espacio facilitan la creatividad: siempre o casi siempre.

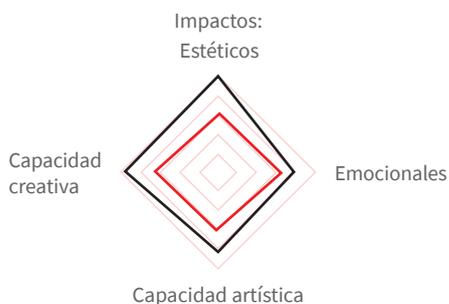
Efectos de las actividades de 2015 sobre el conocimiento, la conciencia, la acción y la participación de los individuos usuarios del equipamiento



Efectos de las actividades de 2015 sobre la cantidad, la intensidad, la calidad y la diversidad de las relaciones de los individuos usuarios del equipamiento



Impactos de las actividades de 2015 sobre los individuos usuarios



Impactos de la existencia del equipamiento sobre el contexto urbano



## DIMENSIÓN I. ASPECTOS FUNCIONALES BÁSICOS DEL EQUIPAMIENTO

**Denominación:** Centro de Cultura Contemporánea San Martín

**Tipología del espacio:** parte del edificio

**Uso original:** hospital

**Descripción de estilo:** el edificio fue proyectado en el siglo XVIII como el primer hospital de la ciudad. Una parte fue rehabilitada e inaugurada en el año 2011 como espacio cultural que mantiene su estructura original en torno a sus dos patios

**Año aprox. construcción:** —      **Año inicio actividad actual:** 2011      **Año última rehabilitación:** 2009

**Dirección postal:** Ramón y Cajal, 35001

**Personal:** 33      **Porcentaje mujeres:** 45%      **Personal/100 m<sup>2</sup>:** 0,87

**Plantas:** 3      **Estancias:** 23      **Aforo:** —      **Dimensión total:** 3.810 m<sup>2</sup> (grande)

**Distribución de los espacios en m<sup>2</sup>:**

Exposiciones: 17%      Sala conferencia: 6%      Multiusos: 3%  
Espacio didáctica: 2%      Público sentado: 2%

El espacio tiene un nivel de calidad constructiva: medio

El espacio cuenta con unas condiciones de habitabilidad/uso: medio

El espacio cuenta con un grado de conexión con el espacio público que lo rodea: bajo

El espacio cuenta con un grado de reconocimiento y notoriedad por parte de la ciudadanía: medio

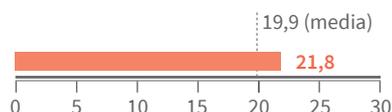
El equipamiento permite cambios, transformaciones o adaptaciones en sus condiciones espaciales: medio

## DIMENSIÓN II. CONTEXTO URBANO

**Contexto urbano:** centro histórico renovado o en vías de renovación

**Precio m<sup>2</sup>:** 1.842 € (contiguo) ▲; 1.756 € (medio)

**Accesibilidad y conectividad:**



Conectividad a pie: excelente

Conectividad en bicicleta: excelente

Conectividad en autobús: excelente

Conectividad en automóvil: excelente

**Proximidad a otros agentes urbanos**

Espacio ajardinado o parque: mínimo

Otro espacio cultural de referencia: elevado

Elemento de atracción turística: medio

Hotel o establecimiento hotelero: elevado

Centro comercial o eje comercial urbano: medio

Centro educativo (enseñanza no universitaria): elevado

Equipamiento deportivo: bajo

Parada de transporte público: medio

Plaza: medio

Centro universitario: bajo

Equipamiento religioso: elevado

Mercado: elevado

**Relación con agentes asociativos**

Asociaciones de vecinos: con regularidad

Asociaciones culturales: con regularidad

Asociaciones de profesionales: con regularidad

Asociaciones festivas: nunca

Ecosistema educativo: con regularidad

## DIMENSIÓN III. TITULARIDAD Y FINANCIACIÓN

**Titularidad:** Cabildo de Gran Canaria

**Modelo de gestión:** modelo con una clara jerarquía en la que quedan definidas las funciones de cada uno de los nodos del organigrama y con una secuencia piramidal en los procesos

**Ratio financiación pública:** —      **Ratio ingresos propios:** —      **Ratio aportaciones privadas:** —

## DIMENSIÓN IV Y V. MODOS DE USO Y PRODUCCIÓN

**Número de días abiertos/año:** más de 300 días

**Días de apertura:** martes–domingo, festivos no

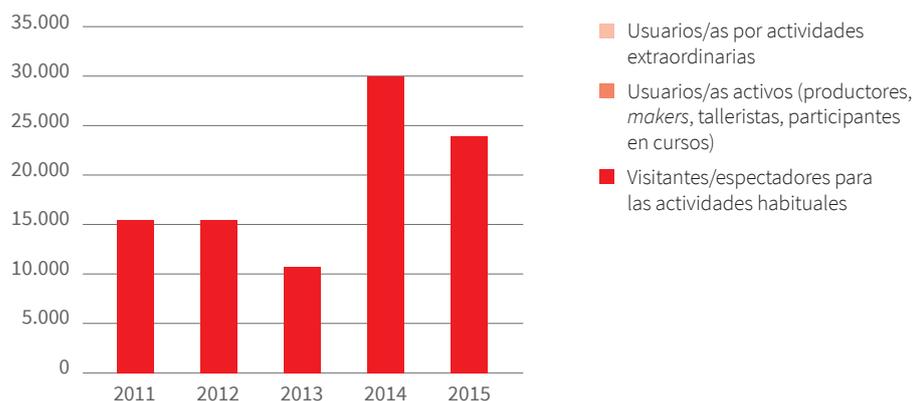
**Apertura días laborables:** mañana y tarde continuado

**Fin de semana:** mañana y tarde continuado

**Modelo de acceso:** entrada gratuita

**Número medio usuarios/día:** 38

### Visitantes



### Tipología de usos

Especialización del espacio por fases de la cadena de valor cultural. Para actividades relacionadas con:

La creación y los procesos creativos: con mucha frecuencia

La formación: con frecuencia

La producción de eventos culturales: con frecuencia

La distribución y difusión de eventos: ocasionalmente

La preservación, restauración y catalogación: ocasionalmente

La participación: ocasionalmente



### Producción de eventos 2015

Reuniones ciudadanas: 3

Encuentros, jornadas y congresos: 4

Talleres didácticos: 50

Conferencias y debates: 14

Conciertos de música culta: 7

Conciertos de música popular: 28

Exposiciones temporales: 8

### Producción de bienes y objetos 2015

Otras publicaciones: 1

Catálogos: 4

## DIMENSIÓN VI. IMPACTOS

### Presencia digital

Resultado número de referencias Google: 18.900

Impactos/mes en medios convencionales: 10

Redes sociales	Seguidores	Comentarios
Facebook	7.188	1.975
Twitter	1.617	1.730
Instagram	—	—

### Indicador de seguidores, interacción y presencia en las redes sociales respecto a la media del resto de equipamientos



### Indicador sintético de impacto



Las actividades generan encuentros entre individuos y emprendedores de diferentes disciplinas: con bastante frecuencia. El espacio provee lugares de trabajo que permiten aprender, hacer, compartir, colaborar e intercambiar: con bastante frecuencia.

Las actividades del espacio generan nuevos proyectos empresariales, sociales o políticos: de manera muy ocasional.

Las actividades del espacio incrementan las posibilidades de difusión, financiación y comercialización de proyectos empresariales: de manera muy ocasional.

Las actividades del espacio facilitan la creatividad: siempre o casi siempre.

Efectos de las actividades de 2015 sobre el conocimiento, la conciencia, la acción y la participación de los individuos usuarios del equipamiento



Efectos de las actividades de 2015 sobre la cantidad, la intensidad, la calidad y la diversidad de las relaciones de los individuos usuarios del equipamiento



Impactos de las actividades de 2015 sobre los individuos usuarios



Impactos de la existencia del equipamiento sobre el contexto urbano



## DIMENSIÓN I. ASPECTOS FUNCIONALES BÁSICOS DEL EQUIPAMIENTO

**Denominación:** Centro de Arte La Regenta

**Tipología del espacio:** edificio exento

**Uso original:** fábrica de tabaco

**Descripción de estilo:** edificio de una antigua fábrica de tabaco de los años 50 del siglo XX, con espacio dispositivo diáfano, distribuido en dos plantas. Adopta el nombre de la fábrica de tabaco

**Año aprox. construcción:** 1950

**Año inicio actividad actual:** 1987

**Año última rehabilitación:** —

**Dirección postal:** León y Castillo 427, 35007

**Personal:** 13

**Porcentaje mujeres:** 69%

**Personal/100 m<sup>2</sup>:** —

**Plantas:** 4

**Estancias:** 25

**Aforo:** —

**Dimensión total:** media

**Distribución de los espacios en m<sup>2</sup>:** —

El espacio tiene un nivel de calidad constructiva: medio

El espacio cuenta con unas condiciones de habitabilidad/uso: medio

El espacio cuenta con un grado de conexión con el espacio público que lo rodea: elevado

El espacio cuenta con un grado de reconocimiento y notoriedad por parte de la ciudadanía: medio

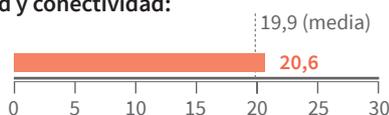
El equipamiento permite cambios, transformaciones o adaptaciones en sus condiciones espaciales: medio

## DIMENSIÓN II. CONTEXTO URBANO

**Contexto urbano:** espacio urbano con una diversidad socioeconómica elevada

**Precio m<sup>2</sup>:** 2.708 € (contiguo) ▲; 1.756 € (medio)

**Accesibilidad y conectividad:**



Conectividad a pie: excelente

Conectividad en bicicleta: excelente

Conectividad en autobús: excelente

Conectividad en automóvil: medio

### Proximidad a otros agentes urbanos

Espacio ajardinado o parque: elevado

Otro espacio cultural de referencia: medio

Elemento de atracción turística: elevado

Hotel o establecimiento hotelero: elevado

Centro comercial o eje comercial urbano: medio

Centro educativo (enseñanza no universitaria): medio

Equipamiento deportivo: mínimo

Parada de transporte público: elevado

Plaza: elevado

Centro universitario: mínimo

Equipamiento religioso: medio

Mercado: bajo

### Relación con agentes asociativos

Asociaciones de vecinos: ocasionalmente

Asociaciones culturales: con regularidad

Asociaciones de profesionales: con regularidad

Asociaciones festivas: nunca

Ecosistema educativo: con regularidad

## DIMENSIÓN III. TITULARIDAD Y FINANCIACIÓN

**Titularidad:** Gobierno de Canarias

**Modelo de gestión:** modelo heterárquico con diversas unidades funcionales que se coordinan horizontalmente

**Ratio financiación pública:** —

**Ratio ingresos propios:** —

**Ratio aportaciones privadas:** —

## DIMENSIÓN IV Y V. MODOS DE USO Y PRODUCCIÓN

**Número de días abiertos/año:** entre 251 y 300 días

**Días de apertura:** miércoles-sábado, festivos no

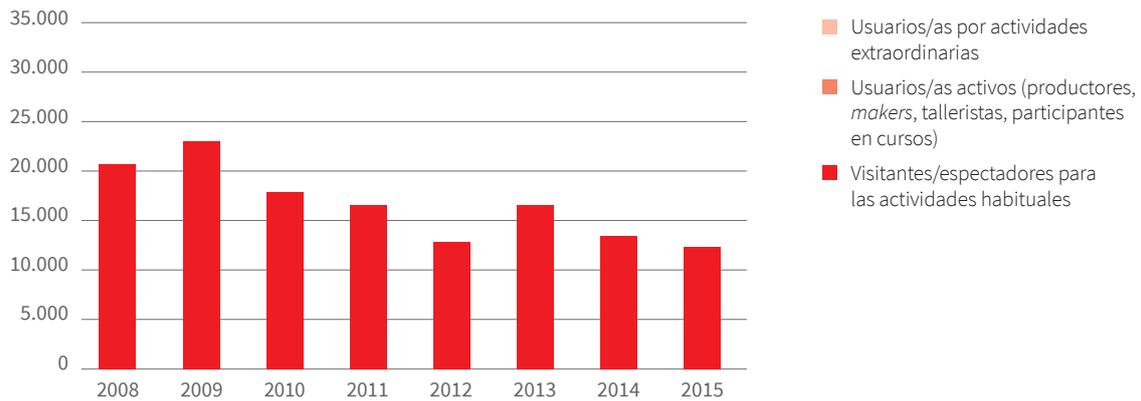
**Apertura días laborables:** mañana y tarde continuado

**Fin de semana:** solo mañana

**Modelo de acceso:** entrada gratuita

**Número medio usuarios/día:** 56

### Visitantes



### Tipología de usos

Especialización del espacio por fases de la cadena de valor cultural. Para actividades relacionadas con:

- La creación y los procesos creativos: con mucha frecuencia
- La formación: con mucha frecuencia
- La producción de eventos culturales: con mucha frecuencia
- La distribución y difusión de eventos: con frecuencia
- La preservación, restauración y catalogación: con mucha frecuencia
- La participación: con mucha frecuencia



### Producción de eventos 2015

- Proyecciones audiovisuales: 1
- Encuentros, jornadas y congresos: 1
- Conferencias y debates: 8
- Presentaciones de libros: 2
- Exposiciones temporales: 10

### Producción de bienes y objetos 2015

- Producciones artísticas adscribibles a las artes visuales: 5
- Catálogos: 3

## DIMENSIÓN VI. IMPACTOS

### Presencia digital

Resultado número de referencias Google: 31.300

Impactos/mes en medios convencionales: —

Redes sociales	Seguidores	Comentarios
Facebook	5.350	—
Twitter	—	—
Instagram	—	—

### Indicador de seguidores, interacción y presencia en las redes sociales respecto a la media del resto de equipamientos

Seguidores	179%
Interacción	0%
Presencia	7.864%

### Indicador sintético de impacto

Impacto contexto urbano		3,3 / 2,4	 <p>Escala 1-5 (1=Nada, 5=Mucho)</p>
Impacto individual		4,3 / 3,1	
Impacto relacional		2,8 / 2,5	
Impacto conciencia colectiva		2,3 / 2,7	

Las actividades generan encuentros entre individuos y emprendedores de diferentes disciplinas: con bastante frecuencia. El espacio provee lugares de trabajo que permiten aprender, hacer, compartir, colaborar e intercambiar: siempre o casi siempre.

Las actividades del espacio generan nuevos proyectos empresariales, sociales o políticos: nunca o casi nunca.

Las actividades del espacio incrementan las posibilidades de difusión, financiación y comercialización de proyectos empresariales: nunca o casi nunca.

Las actividades del espacio facilitan la creatividad: siempre o casi siempre.

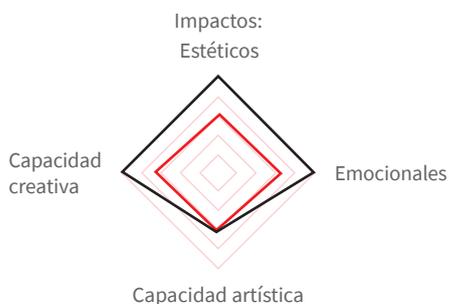
Efectos de las actividades de 2015 sobre el conocimiento, la conciencia, la acción y la participación de los individuos usuarios del equipamiento



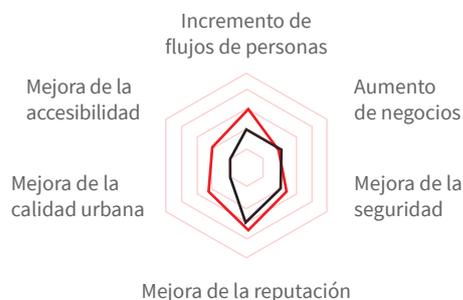
Efectos de las actividades de 2015 sobre la cantidad, la intensidad, la calidad y la diversidad de las relaciones de los individuos usuarios del equipamiento



Impactos de las actividades de 2015 sobre los individuos usuarios



Impactos de la existencia del equipamiento sobre el contexto urbano



## DIMENSIÓN I. ASPECTOS FUNCIONALES BÁSICOS DEL EQUIPAMIENTO

**Denominación:** Teatro Guiniguada

**Tipología del espacio:** parte de edificio

**Uso original:** sala de cine

**Descripción de estilo:** —

**Año aprox. construcción:** 1946

**Año inicio actividad actual:** 1993

**Año última rehabilitación:** 2011

**Dirección postal:** Mesa de León, 35001

**Personal:** 0

**Porcentaje mujeres:** 0%

**Personal/100 m<sup>2</sup>:** 0

**Plantas:** 3

**Estancias:** 6

**Aforo:** 437

**Dimensión total:** 1.239 m<sup>2</sup> (pequeña)

**Distribución de los espacios en m<sup>2</sup>:** —

El espacio tiene un nivel de calidad constructiva: elevado

El espacio cuenta con unas condiciones de habitabilidad/uso: elevado

El espacio cuenta con un grado de conexión con el espacio público que lo rodea: medio

El espacio cuenta con un grado de reconocimiento y notoriedad por parte de la ciudadanía: elevado

El equipamiento permite cambios, transformaciones o adaptaciones en sus condiciones espaciales: bajo

## DIMENSIÓN II. CONTEXTO URBANO

**Contexto urbano:** centro histórico/comercial cuyos usos se orientan al turismo

**Precio m<sup>2</sup>:** 1.842 € (contiguo) ▲; 1.756 € (medio)

**Accesibilidad y conectividad:**



Conectividad a pie: excelente

Conectividad en bicicleta: excelente

Conectividad en autobús: excelente

Conectividad en automóvil: excelente

**Proximidad a otros agentes urbanos**

Espacio ajardinado o parque: medio

Otro espacio cultural de referencia: elevado

Elemento de atracción turística: elevado

Hotel o establecimiento hotelero: mínimo

Centro comercial o eje comercial urbano: bajo

Centro educativo (enseñanza no universitaria): mínimo

Equipamiento deportivo: mínimo

Parada de transporte público: excelente

Plaza: excelente

Centro universitario: mínimo

Equipamiento religioso: elevado

Mercado: elevado

**Relación con agentes asociativos**

Asociaciones de vecinos: nunca

Asociaciones culturales: muy frecuentemente

Asociaciones de profesionales: con regularidad

Asociaciones festivas: ocasionalmente

Ecosistema educativo: ocasionalmente

## DIMENSIÓN III. TITULARIDAD Y FINANCIACIÓN

**Titularidad:** Gobierno de Canarias

**Modelo de gestión:** modelo con una clara jerarquía en la que quedan definidas las funciones de cada uno de los nodos del organigrama y con una secuencia piramidal en los procesos

**Ratio financiación pública:** —

**Ratio ingresos propios:** —

**Ratio aportaciones privadas:** —

## DIMENSIÓN IV Y V. MODOS DE USO Y PRODUCCIÓN

**Número de días abiertos/año:** entre 151 y 200 días

**Días de apertura:** martes–domingo, festivos no

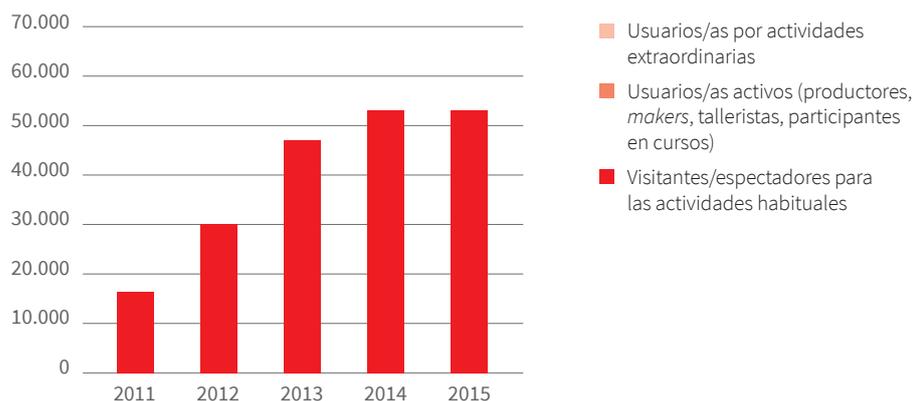
**Apertura días laborables:** solo tarde

**Fin de semana:** solo tarde

**Modelo de acceso:** entrada con tarifas diversas según los eventos o espacios

**Número medio usuarios/día:** 210

### Visitantes



### Tipología de usos

Especialización del espacio por fases de la cadena de valor cultural. Para actividades relacionadas con:

La creación y los procesos creativos: con frecuencia

La formación: ocasionalmente

La producción de eventos culturales: con frecuencia

La distribución y difusión de eventos: con frecuencia

La preservación, restauración y catalogación: nunca

La participación: nunca



### Producción de eventos 2015

Otros eventos no clasificables: 15

Proyecciones audiovisuales: 41

Presentaciones multidisciplinares: 79

Conciertos de música popular: 70

## DIMENSIÓN VI. IMPACTOS

### Presencia digital

Resultado número de referencias Google: 47.200

Impactos/mes en medios convencionales: —

Redes sociales	Seguidores	Comentarios
Facebook	—	—
Twitter	—	—
Instagram	—	—

### Indicador de seguidores, interacción y presencia en las redes sociales respecto a la media del resto de equipamientos

Seguidores	0%
Interacción	0%
Presencia	11.859%

### Indicador sintético de impacto

Impacto contexto urbano		3,3 / 2,4	■ Teatro Guiniguada
Impacto individual		4,3 / 3,1	■ Media
Impacto relacional		2,8 / 2,5	■ Escala 1-5 (1=Nada, 5=Mucho)
Impacto conciencia colectiva		2,3 / 2,7	

Las actividades generan encuentros entre individuos y emprendedores de diferentes disciplinas: nunca o casi nunca.

El espacio provee lugares de trabajo que permiten aprender, hacer, compartir, colaborar e intercambiar: nunca o casi nunca.

Las actividades del espacio generan nuevos proyectos empresariales, sociales o políticos: de manera muy ocasional.

Las actividades del espacio incrementan las posibilidades de difusión, financiación y comercialización de proyectos empresariales: nunca o casi nunca.

Las actividades del espacio facilitan la creatividad: siempre o casi siempre.

Efectos de las actividades de 2015 sobre el conocimiento, la conciencia, la acción y la participación de los individuos usuarios del equipamiento



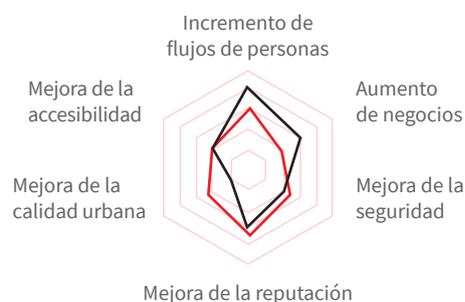
Efectos de las actividades de 2015 sobre la cantidad, la intensidad, la calidad y la diversidad de las relaciones de los individuos usuarios del equipamiento



Impactos de las actividades de 2015 sobre los individuos usuarios



Impactos de la existencia del equipamiento sobre el contexto urbano



## DIMENSIÓN I. ASPECTOS FUNCIONALES BÁSICOS DEL EQUIPAMIENTO

**Denominación:** Museo Elder de la Ciencia y la Tecnología

**Tipología del espacio:** edificio exento

**Uso original:** oficinas y almacén Elder Dempster

**Descripción de estilo:** intervención de arquitectura contemporánea en nave portuaria-industrial, antigua oficina y almacén de la compañía consignataria de buques Elder Dempster

**Año aprox. construcción:** 1884

**Año inicio actividad actual:** 1999

**Año última rehabilitación:** 1999

**Dirección postal:** Parque de Santa Catalina, 35007

**Personal:** 66

**Porcentaje mujeres:** 65 %

**Personal/100 m<sup>2</sup>:** 0,91

**Plantas:** 4

**Estancias:** 31

**Aforo:** —

**Dimensión total:** 7.216 m<sup>2</sup> (grande)

**Distribución de los espacios en m<sup>2</sup>:**

Exposiciones: 64 %	Recepción: 1 %	Escenarios: 3 %	Sala conferencia: 4 %
Sala de cine: 3 %	Tienda: 1 %	Aulas: 1 %	Espacio didáctica: 1 %
Talleres: 1 %	Exteriores: 1 %	Multiusos: 7 %	Restaurante/cafetería: 4 %

El espacio tiene un nivel de calidad constructiva: medio

El espacio cuenta con unas condiciones de habitabilidad/uso: elevado

El espacio cuenta con un grado de conexión con el espacio público que lo rodea: elevado

El espacio cuenta con un grado de reconocimiento y notoriedad por parte de la ciudadanía: bajo

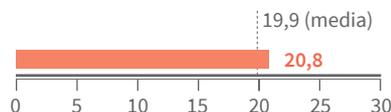
El equipamiento permite cambios, transformaciones o adaptaciones en sus condiciones espaciales: medio

## DIMENSIÓN II. CONTEXTO URBANO

**Contexto urbano:** centro histórico renovado o en vías de renovación

**Precio m<sup>2</sup>:** 2.708 € (contiguo) ▲; 1.756 € (medio)

**Accesibilidad y conectividad:**



Conectividad a pie: excelente

Conectividad en bicicleta: excelente

Conectividad en autobús: excelente

Conectividad en automóvil: medio

**Proximidad a otros agentes urbanos**

Espacio ajardinado o parque: excelente

Otro espacio cultural de referencia: bajo

Elemento de atracción turística: excelente

Hotel o establecimiento hotelero: elevado

Centro comercial o eje comercial urbano: elevado

Centro educativo (enseñanza no universitaria): bajo

Equipamiento deportivo: mínimo

Parada de transporte público: excelente

Plaza: excelente

Centro universitario: mínimo

Equipamiento religioso: bajo

Mercado: bajo

**Relación con agentes asociativos**

Asociaciones de vecinos: ocasionalmente

Asociaciones culturales: con regularidad

Asociaciones de profesionales: muy frecuentemente

Asociaciones festivas: ocasionalmente

Ecosistema educativo: muy frecuentemente

### DIMENSIÓN III. TITULARIDAD Y FINANCIACIÓN

**Titularidad:** Gobierno de Canarias

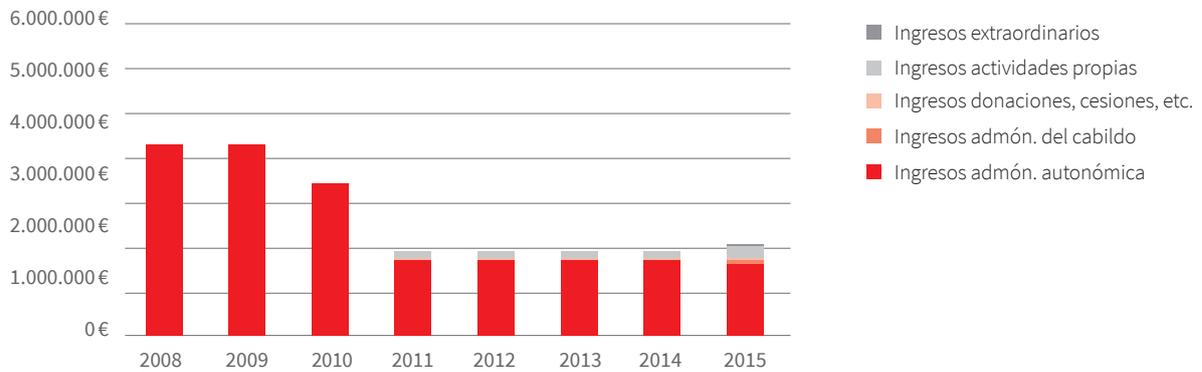
**Modelo de gestión:** modelo con una clara jerarquía en la que quedan definidas las funciones de cada uno de los nodos del organigrama y con una secuencia piramidal en los procesos

**Ratio financiación pública:** 93 %

**Ratio ingresos propios:** 6 %

**Ratio aportaciones privadas:** 1 %

#### Estructura de ingresos



Ingresos de financiación de	2008	2009	2010	2011	2012	2013	2014	2015
Extraordinarios o no habituales	—	—	—	—	—	—	—	28.112
Actividades propias (entradas, etc.)	0	0	0	100.000	100.000	100.000	100.000	169.585
Donaciones, cesiones, herencias, etc.	0	0	0	20.000	20.000	20.000	20.000	2.900
Administración del cabildo	—	—	—	—	—	—	—	89.519
Administración autonómica	2.500.000	2.500.000	2.000.000	1.000.000	1.000.000	1.000.000	1.000.000	900.000

	2008	2009	2010	2011	2012	2013	2014	2015	Promedio <sup>(4)</sup>
Indicador de eficiencia <sup>(1)</sup>	1,1	1,1	1,1	0,6	0,6	0,6	0,6	7,2	1,2
Gastos totales/Total usuarios <sup>(2)</sup>	4,7	—	—	1,4	1,6	1,6	1,6	7,9	21,2
Indicador de esfuerzo inversor <sup>(3)</sup>	72%	51%	51%	41%	41%	41%	41%	11%	—

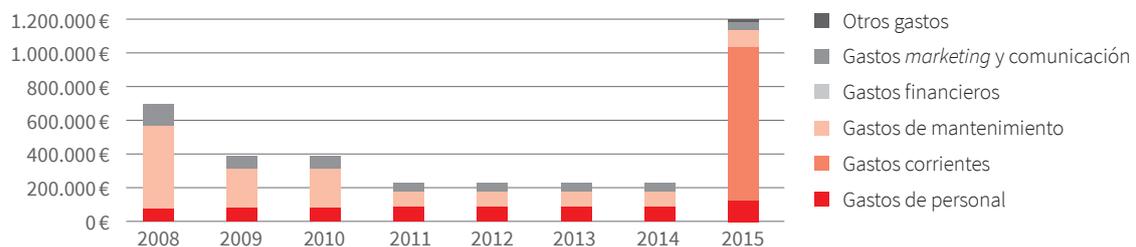
(1) Ratio entre la cantidad de recursos en gasto corriente gestionados por una unidad de recursos destinada a personal.

(2) Proporción entre el presupuesto de gasto total y el número total de usuarios.

(3) Proporción de la inversión respecto al gasto total.

(4) Promedio de todos los equipamientos.

#### Estructura de gastos



Gastos	2008	2009	2010	2011	2012	2013	2014	2015
Otros gastos	0	0	0	0	0	0	0	7.000
Gastos en <i>marketing</i> y comunicación	100.000	100.000	100.000	55.000	55.000	55.000	55.000	25.996
Gastos financieros	0	0	0	0	0	0	0	1.103
Gastos de mantenimiento, inversión	500.000	200.000	200.000	100.000	100.000	100.000	100.000	131.375
Gtos. corrientes (producción y explotación)	0	0	0	0	0	0	0	896.231
Gastos de personal	90.000	90.000	90.000	90.000	90.000	90.000	90.000	128.385

## DIMENSIÓN IV Y V. MODOS DE USO Y PRODUCCIÓN

**Número de días abiertos/año:** más de 300 días

**Días de apertura:** martes–domingos, festivos sí

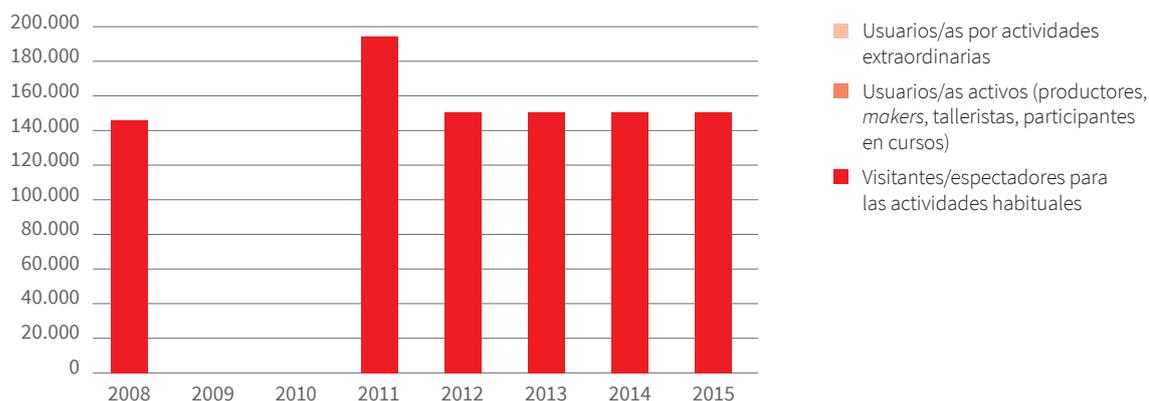
**Apertura días laborables:** mañana y tarde continuado

**Fin de semana:** mañana y tarde continuado

**Modelo de acceso:** entrada con tarifas diversas según colectivos

**Número medio usuarios/día:** 200

### Visitantes



### Tipología de usos

Especialización del espacio por fases de la cadena de valor cultural. Para actividades relacionadas con:

La creación y los procesos creativos: con mucha frecuencia

La formación: con mucha frecuencia

La producción de eventos culturales: ocasionalmente

La distribución y difusión de eventos: ocasionalmente

La preservación, restauración y catalogación: con frecuencia

La participación: ocasionalmente



**DIMENSIÓN VI. IMPACTOS**

**Presencia digital**

Resultado número de referencias Google: 163.000

Impactos/mes en medios convencionales: 2

Redes sociales	Seguidores	Comentarios
Facebook	11.130	2.000
Twitter	8.724	4.036
Instagram	144	97

**Indicador de seguidores, interacción y presencia en las redes sociales respecto a la media del resto de equipamientos**

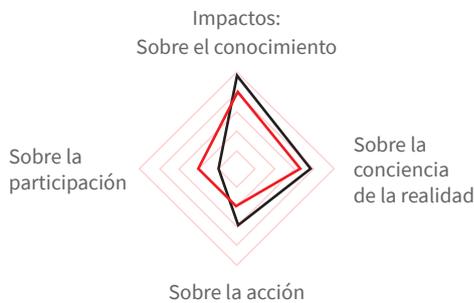


**Indicador sintético de impacto**



Las actividades generan encuentros entre individuos y emprendedores de diferentes disciplinas: siempre o casi siempre.  
 El espacio provee lugares de trabajo que permiten aprender, hacer, compartir, colaborar e intercambiar: con bastante frecuencia.  
 Las actividades del espacio generan nuevos proyectos empresariales, sociales o políticos: de manera muy ocasional.  
 Las actividades del espacio incrementan las posibilidades de difusión, financiación y comercialización de proyectos empresariales: con alguna frecuencia.  
 Las actividades del espacio facilitan la creatividad: con alguna frecuencia.

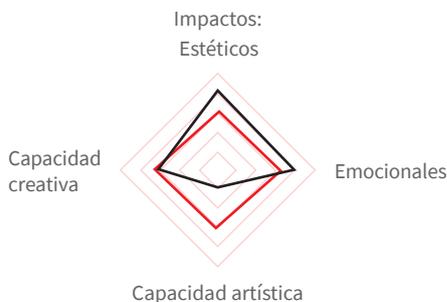
Efectos de las actividades de 2015 sobre el conocimiento, la conciencia, la acción y la participación de los individuos usuarios del equipamiento



Efectos de las actividades de 2015 sobre la cantidad, la intensidad, la calidad y la diversidad de las relaciones de los individuos usuarios del equipamiento



Impactos de las actividades de 2015 sobre los individuos usuarios



Impactos de la existencia del equipamiento sobre el contexto urbano



## DIMENSIÓN I. ASPECTOS FUNCIONALES BÁSICOS DEL EQUIPAMIENTO

**Denominación:** Biblioteca Pública del Estado en Las Palmas

**Tipología del espacio:** edificio exento

**Uso original:** biblioteca

**Descripción de estilo:** edificio emblemático, que adopta una forma de fortificación en relación con el entorno en el que se ubica, dado que se encuentra justo donde estaba el antiguo muelle de la ciudad

**Año aprox. construcción:** 2001

**Año inicio actividad actual:** 2001

**Año última rehabilitación:** —

**Dirección postal:** Muelle de Las Palmas, 35003

**Personal:** 23

**Porcentaje mujeres:** 74 %

**Personal/100 m<sup>2</sup>:** 0,49

**Plantas:** 4

**Estancias:** 12

**Aforo:** 468

**Dimensión total:** 4.692 m<sup>2</sup> (grande)

**Distribución de los espacios en m<sup>2</sup>:**

Biblioteca: 72 %

El espacio tiene un nivel de calidad constructiva: medio

El espacio cuenta con unas condiciones de habitabilidad/uso: medio

El espacio cuenta con un grado de conexión con el espacio público que lo rodea: elevado

El espacio cuenta con un grado de reconocimiento y notoriedad por parte de la ciudadanía: elevado

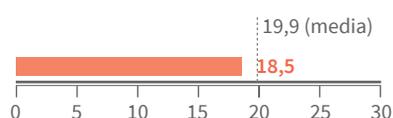
El equipamiento permite cambios, transformaciones o adaptaciones en sus condiciones espaciales: bajo

## DIMENSIÓN II. CONTEXTO URBANO

**Contexto urbano:** centro histórico renovado o en vías de renovación

**Precio m<sup>2</sup>:** 3.553 € (contiguo) ▲; 1.756 € (medio)

**Accesibilidad y conectividad:**



Conectividad a pie: elevado

Conectividad en bicicleta: excelente

Conectividad en autobús: excelente

Conectividad en automóvil: excelente

**Proximidad a otros agentes urbanos**

Espacio ajardinado o parque: excelente

Otro espacio cultural de referencia: bajo

Elemento de atracción turística: mínimo

Hotel o establecimiento hotelero: elevado

Centro comercial o eje comercial urbano: mínimo

Centro educativo (enseñanza no universitaria): elevado

Equipamiento deportivo: bajo

Parada de transporte público: elevado

Plaza: excelente

Centro universitario: mínimo

Equipamiento religioso: bajo

Mercado: mínimo

**Relación con agentes asociativos**

Asociaciones de vecinos: ocasionalmente

Asociaciones culturales: con regularidad

Asociaciones de profesionales: muy frecuentemente

Asociaciones festivas: ocasionalmente

Ecosistema educativo: ocasionalmente

### DIMENSIÓN III. TITULARIDAD Y FINANCIACIÓN

**Titularidad:** Administración General del Estado

**Modelo de gestión:** modelo con una clara jerarquía en la que quedan definidas las funciones de cada uno de los nodos del organigrama y con una secuencia piramidal en los procesos

**Ratio financiación pública:** —

**Ratio ingresos propios:** —

**Ratio aportaciones privadas:** —

#### Estructura de ingresos

	2011	2012	2013	2014	2015	Promedio <sup>(4)</sup>
Indicador de eficiencia <sup>(1)</sup>	0,2	0,1	0,0	0,0	0,1	1,0
Gastos totales/Total usuarios <sup>(2)</sup>	2,7	2,2	4,5	4,5	4,8	21,2
Indicador de esfuerzo inversor <sup>(3)</sup>	21 %	22 %	11 %	11 %	13 %	—

(1) Ratio entre la cantidad de recursos en gasto corriente gestionados por una unidad de recursos destinada a personal.

(2) Proporción entre el presupuesto de gasto total y el número total de usuarios.

(3) Proporción de la inversión respecto al gasto total.

(4) Promedio de todos los equipamientos.

#### Estructura de gastos



Gastos	2011	2012	2013	2014	2015
Otros gastos	76.943	17.344	9.167	11.493	130.498
Gastos de mantenimiento, inversión	247.975	214.987	199.686	209.588	275.427
Gtos. corrientes (producción y explotación)	82.334	50.147	142	59.186	59.158
Gastos de personal	776.074	713.988	1.673.042	1.639.768	1.640.141

## DIMENSIÓN IV Y V. MODOS DE USO Y PRODUCCIÓN

**Número de días abiertos/año:** más de 300 días

**Días de apertura:** lunes–domingo, festivos no

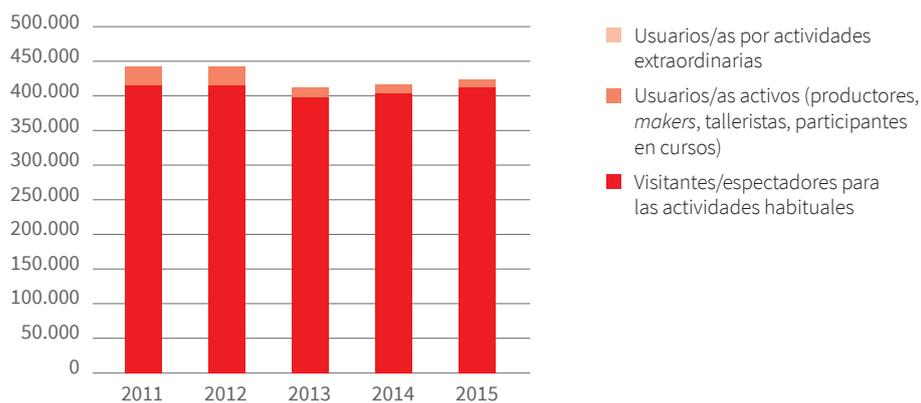
**Apertura días laborables:** mañana y tarde continuado

**Fin de semana:** mañana y tarde interrumpido

**Modelo de acceso:** entrada gratuita

**Número medio usuarios/día:** 1.242

### Visitantes



### Tipología de usos

Especialización del espacio por fases de la cadena de valor cultural. Para actividades relacionadas con:

La creación y los procesos creativos: con frecuencia

La formación: con frecuencia

La producción de eventos culturales: muy frecuentemente

La distribución y difusión de eventos: con frecuencia

La preservación, restauración y catalogación: muy frecuentemente

La participación: muy frecuentemente



## DIMENSIÓN VI. IMPACTOS

### Presencia digital

Resultado número de referencias Google: 20.400

Impactos/mes en medios convencionales: —

Redes sociales	Seguidores	Comentarios
Facebook	4.487	—
Twitter	—	—
Instagram	—	—

### Indicador de seguidores, interacción y presencia en las redes sociales respecto a la media del resto de equipamientos

Seguidores	166%
Interacción	0%
Presencia	5.126%

### Indicador sintético de impacto

Impacto contexto urbano		3,5 / 2,4	■ Biblioteca Pública del Estado en Las Palmas ■ Media Escala 1-5 (1=Nada, 5=Mucho)
Impacto individual		3,3 / 3,1	
Impacto relacional		3,8 / 2,5	
Impacto conciencia colectiva		3,3 / 2,7	

Las actividades generan encuentros entre individuos y emprendedores de diferentes disciplinas: con alguna frecuencia. El espacio provee lugares de trabajo que permiten aprender, hacer, compartir, colaborar e intercambiar: siempre o casi siempre.

Las actividades del espacio generan nuevos proyectos empresariales, sociales o políticos: nunca o casi nunca.

Las actividades del espacio incrementan las posibilidades de difusión, financiación y comercialización de proyectos empresariales: nunca o casi nunca.

Las actividades del espacio facilitan la creatividad: siempre o casi siempre.

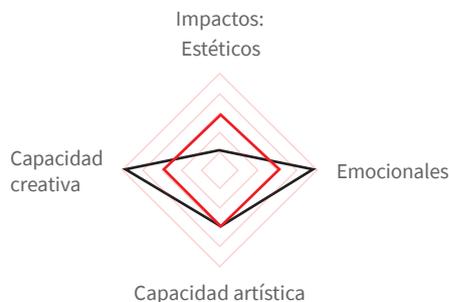
Efectos de las actividades de 2015 sobre el conocimiento, la conciencia, la acción y la participación de los individuos usuarios del equipamiento



Efectos de las actividades de 2015 sobre la cantidad, la intensidad, la calidad y la diversidad de las relaciones de los individuos usuarios del equipamiento



Impactos de las actividades de 2015 sobre los individuos usuarios



Impactos de la existencia del equipamiento sobre el contexto urbano



# Anexo IV

## DISTRITO DE LAS ARTES DE TENERIFE. Marco de proyecto

### Entrevistas con agentes locales:

#### I. EL ESCENARIO DE ACTUACIÓN

En relación a los factores que intervienen en el bienestar de las personas, Tenerife, como el resto de Canarias, es un territorio de vulnerabilidad. La juventud tinerfeña no escapa de lo anterior, pero es un colectivo en progresión, que poco a poco recorta desventajas y que mira al futuro con optimismo y expectativas.

El DAT decide fijar una buena parte de su atención en la población joven como espacio de oportunidad, que adicionalmente es entendida como vía de acceso a otras problemáticas. Se piensa también que la cultura y la educación son instrumentos de enorme potencialidad para la mejora de la calidad de vida individual y colectiva a los que cabe dar mayor recorrido.

Desde la perspectiva urbana, el proyecto fija como ámbito principal de acción el área metropolitana de Santa Cruz de Tenerife - La Laguna, pues se entiende que ésta dispone de la suficiente masa crítica y densidad de equipamientos para sostener una estrategia cultural como la que se plantea.

1. El DAT acierta al señalar a la juventud colectivo de oportunidad y al pensar que es una vía adecuada para llegar al resto de la ciudadanía.



2. El DAT acierta al señalar hacia la importancia de la educación y la cultura para intervenir sobre las problemáticas identificadas.



3. El DAT acierta al establecer como ámbito principal de actuación el área metropolitana Santa Cruz de Tenerife - La Laguna.



## II. UN PROYECTO CONECTADO A SU CONTEXTO

El análisis de la realidad del área metropolitana de Santa Cruz de Tenerife - La Laguna dibuja un escenario definido a todos los niveles por la fragmentación. El área metropolitana concentra realidades muy diversas, con situaciones de déficit y falta de visibilidad frente a otras de concentración. Esta fragmentación se refleja también en el campo de la cultura, definido por un ecosistema de agentes y recursos heterogéneo, irregular y sin estructura relacional. En este contexto, el DAT se plantea como proyecto contextualizado y con cierta capacidad articuladora gracias al potencial de su envergadura.

4. El DAT debería asumir como principio de acción fundamental la creación de conexiones con distintos agentes, ámbitos y escalas del contexto en el que interviene.

<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>
Totalmente en desacuerdo	En desacuerdo	Ni desacuerdo ni de acuerdo	De acuerdo	Totalmente de acuerdo

5. La articulación del ecosistema cultural local debería ser una prioridad en ese sentido.

<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>
Totalmente en desacuerdo	En desacuerdo	Ni desacuerdo ni de acuerdo	De acuerdo	Totalmente de acuerdo

6. Las relaciones con el contexto urbano deberían ser una prioridad en ese sentido.

<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>
Totalmente en desacuerdo	En desacuerdo	Ni desacuerdo ni de acuerdo	De acuerdo	Totalmente de acuerdo

7. Las relaciones entre el conjunto del archipiélago, el resto del Estado español y el mundo deberían ser una prioridad en este sentido.

<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>
Totalmente en desacuerdo	En desacuerdo	Ni desacuerdo ni de acuerdo	De acuerdo	Totalmente de acuerdo

8. El DAT debería generar conexiones con otros espacios culturales del área metropolitana.

<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>
Totalmente en desacuerdo	En desacuerdo	Ni desacuerdo ni de acuerdo	De acuerdo	Totalmente de acuerdo

9. El DAT debería ser una plataforma que dé impulso al crecimiento de los sectores culturales y creativos de Tenerife.

<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>
Totalmente en desacuerdo	En desacuerdo	Ni desacuerdo ni de acuerdo	De acuerdo	Totalmente de acuerdo

10. El DAT debería ser un espacio desde el que se trabaje la inclusión de la juventud en el marco de la política pública, la cultural y la creativa.

<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>
Totalmente en desacuerdo	En desacuerdo	Ni desacuerdo ni de acuerdo	De acuerdo	Totalmente de acuerdo

11. El DAT debería ser un generador de proyectos que doten de capacidades culturales y creativas a toda la comunidad.

<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>
Totalmente en desacuerdo	En desacuerdo	Ni desacuerdo ni de acuerdo	De acuerdo	Totalmente de acuerdo

12. El DAT debería ser un proyecto cultural enfocado a generar conexiones con el ecosistema educativo (política educativa), con el sistema de atención y bienestar (política social o de salud) y con los modelos de promoción de la innovación (política de innovación).

<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>
Totalmente en desacuerdo	En desacuerdo	Ni desacuerdo ni de acuerdo	De acuerdo	Totalmente de acuerdo

13. El DAT debería ser un proyecto que actúe en las distintas realidades urbanas y aspire a ponerlas en relación mediante la generación de espacio público alrededor de la acción cultural.

<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>
Totalmente en desacuerdo	En desacuerdo	Ni desacuerdo ni de acuerdo	De acuerdo	Totalmente de acuerdo

14. Todo lo anterior es compatible con el planteamiento de un proyecto autónomo y de perfiles claros.

<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>
Totalmente en desacuerdo	En desacuerdo	Ni desacuerdo ni de acuerdo	De acuerdo	Totalmente de acuerdo

### III. EL DAT COMO PROYECTO URBANO

Los proyectos urbanos recientes reforzaron los desequilibrios centro-periferia y el éxito de la generación de “nuevas centralidades” resultó sólo parcial. Se generaron espacios desarticulados del conjunto de la ciudad y resulta difícil trazar los efectos redistributivos con los que se justificaba la concentración de la inversión pública. Por otro lado, es necesaria una aproximación crítica a la idea de distritualización, pues ésta se mueve entre ideas preconcebidas y riesgos frecuentes.

15. La decisión de concentrar recursos culturales está justificada por la disponibilidad de suelo, el valor que significará en términos de economías de escala y la visibilidad que el proyecto logrará.

<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>
Totalmente en desacuerdo	En desacuerdo	Ni desacuerdo ni de acuerdo	De acuerdo	Totalmente de acuerdo

16. La oportunidad de generar una intervención potente y sensible en la periferia metropolitana es un argumento a favor de la distritualización. El DAT deberá superar la mentalidad asistencialista con la que suele atenderse a la periferia y a la escala de barrio, para plantear un proyecto que combine singularidad y excepcionalidad con accesibilidad y proximidad.

<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>
Totalmente en desacuerdo	En desacuerdo	Ni desacuerdo ni de acuerdo	De acuerdo	Totalmente de acuerdo

17. El DAT debe ser un espacio especializado, pero al mismo tiempo mixto y diverso.

<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>
Totalmente en desacuerdo	En desacuerdo	Ni desacuerdo ni de acuerdo	De acuerdo	Totalmente de acuerdo

18. El DAT debe complementarse con una estrategia urbana integrada que dé atención a las necesidades que se dan en su entorno más cercano.

<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>
Totalmente en desacuerdo	En desacuerdo	Ni desacuerdo ni de acuerdo	De acuerdo	Totalmente de acuerdo

19. El DAT deberá contar con “espacios satélites” que descentralicen el proyecto.

<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>
Totalmente en desacuerdo	En desacuerdo	Ni desacuerdo ni de acuerdo	De acuerdo	Totalmente de acuerdo

20. El DAT debe promover una estrategia urbana que se desarrolle a largo plazo antes que mediante una transformación rápida.

<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>
Totalmente en desacuerdo	En desacuerdo	Ni desacuerdo ni de acuerdo	De acuerdo	Totalmente de acuerdo

21. El DAT debe promover una estrategia urbana que contemple vías más allá de la urbanística y promuevan un desarrollo acorde a la actitud del proyecto.

<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>
Totalmente en desacuerdo	En desacuerdo	Ni desacuerdo ni de acuerdo	De acuerdo	Totalmente de acuerdo

#### IV. EDUCACIÓN DESDE LAS ARTES Y LA CULTURA

El DAT se posiciona estratégicamente centrando su acción en la noción propia de 'educación desde las artes y la cultura'. Desde ese enfoque, el DAT promoverá acciones basadas en la cultura y la creatividad que convertirán la educación en ámbito, sujeto y objetivo de trabajo del DAT.

22. El DAT plantea un posicionamiento estratégico coherente al centrar su acción en la noción propia de 'educación desde las artes y la cultura'.

<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>
Totalmente en desacuerdo	En desacuerdo	Ni desacuerdo ni de acuerdo	De acuerdo	Totalmente de acuerdo

23. El DAT debe situar entre sus prioridades la generación de espacios no reglados de aprendizaje, complementarios a los modelos convencionales.

<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>
Totalmente en desacuerdo	En desacuerdo	Ni desacuerdo ni de acuerdo	De acuerdo	Totalmente de acuerdo

24. Esta tarea será desarrollada con la colaboración de otros agentes como podrían ser los espacios culturales que operan en el ámbito de la formación, los centros de enseñanza y las escuelas.

<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>
Totalmente en desacuerdo	En desacuerdo	Ni desacuerdo ni de acuerdo	De acuerdo	Totalmente de acuerdo

25. El DAT debe situar entre sus prioridades ser un espacio de investigación y desarrollo de proyectos que sondeen cómo la conciencia cultural y la expresividad artística intervienen en el bienestar individual y colectivo.

<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>
Totalmente en desacuerdo	En desacuerdo	Ni desacuerdo ni de acuerdo	De acuerdo	Totalmente de acuerdo

26. Esta tarea será desarrollada con la colaboración de otros agentes como podrían ser la ULL o INtech.

<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>
Totalmente en desacuerdo	En desacuerdo	Ni desacuerdo ni de acuerdo	De acuerdo	Totalmente de acuerdo

27. El DAT debe situar entre sus prioridades desmontar la distancia entre la calidad y el público general.

<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>
Totalmente en desacuerdo	En desacuerdo	Ni desacuerdo ni de acuerdo	De acuerdo	Totalmente de acuerdo

28. Esta tarea será desarrollada con la colaboración de otros agentes como podrían ser el Auditorio de Tenerife, TEA y otros espacios culturales de excelencia.

<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>
Totalmente en desacuerdo	En desacuerdo	Ni desacuerdo ni de acuerdo	De acuerdo	Totalmente de acuerdo

29. El DAT debe situar entre sus prioridades mejorar la empleabilidad, particularmente entre la juventud.

<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>
Totalmente en desacuerdo	En desacuerdo	Ni desacuerdo ni de acuerdo	De acuerdo	Totalmente de acuerdo

30. El DAT debe situar entre sus prioridades el desarrollo de proyectos de formación orientados a la actualización y/o a la reorientación de las carreras de los operadores culturales, y a personas de otras disciplinas que se aproximan al campo cultural y creativo (ingenierías, arquitectura, informática...).

<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>
Totalmente en desacuerdo	En desacuerdo	Ni desacuerdo ni de acuerdo	De acuerdo	Totalmente de acuerdo

31. Esta tarea será desarrollada con la colaboración de otros agentes como podrían ser los colegios profesionales y las universidades.

<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>
Totalmente en desacuerdo	En desacuerdo	Ni desacuerdo ni de acuerdo	De acuerdo	Totalmente de acuerdo

32. El DAT debe situar entre sus prioridades prestar atención tanto a las actividades culturales soporte como a las troncales.

<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>
Totalmente en desacuerdo	En desacuerdo	Ni desacuerdo ni de acuerdo	De acuerdo	Totalmente de acuerdo

33. Esta tarea será desarrollada con la colaboración de otros agentes como podrían ser los centros de formación profesional.

<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>
Totalmente en desacuerdo	En desacuerdo	Ni desacuerdo ni de acuerdo	De acuerdo	Totalmente de acuerdo

34. El DAT debe situar entre sus prioridades prestar atención a las prácticas amateur reconociéndolas cómo importante ámbito de participación cultural.

<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>
Totalmente en desacuerdo	En desacuerdo	Ni desacuerdo ni de acuerdo	De acuerdo	Totalmente de acuerdo

35. Esta tarea será desarrollada con la colaboración de otros agentes como podrían ser las academias artísticas no oficiales, ganando así presencia en la escala de proximidad.

<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>
Totalmente en desacuerdo	En desacuerdo	Ni desacuerdo ni de acuerdo	De acuerdo	Totalmente de acuerdo

36. El DAT debe situar entre sus prioridades prestar atención específica a los grupos sociales más vulnerables (por razones de género, edad, pobreza, origen o discapacidad) y con mayores dificultades para ejercer plenamente sus derechos culturales.

<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>
Totalmente en desacuerdo	En desacuerdo	Ni desacuerdo ni de acuerdo	De acuerdo	Totalmente de acuerdo

37. Esta tarea será desarrollada con la colaboración de otros agentes como podría ser el sistema de atención y bienestar (política social y sanitaria).

<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>
Totalmente en desacuerdo	En desacuerdo	Ni desacuerdo ni de acuerdo	De acuerdo	Totalmente de acuerdo

38. Las relaciones con agentes externos deberán estar siempre supeditadas al marco del proyecto DAT, que en ese sentido podrá ser incluso excluyente.

<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>
Totalmente en desacuerdo	En desacuerdo	Ni desacuerdo ni de acuerdo	De acuerdo	Totalmente de acuerdo

## V. IMPACTOS DERIVADOS

Como efectos adicionales y a mayor escala, se espera que...

39. El DAT será capaz de forzar el campo cultural a una mayor centralidad.

<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>
Totalmente en desacuerdo	En desacuerdo	Ni desacuerdo ni de acuerdo	De acuerdo	Totalmente de acuerdo

40. Esta mayor centralidad podría servir para construir comunidad alrededor de espacios de relación amables, de reconocimiento y gestión de las diferencias, y de generación de nuevos valores relacionados con la solidaridad, el respeto al medio ambiente o la perspectiva de género.

<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>
Totalmente en desacuerdo	En desacuerdo	Ni desacuerdo ni de acuerdo	De acuerdo	Totalmente de acuerdo

41. El DAT será capaz de resituar el papel de las y los artistas y las y los creadores en la sociedad, en tanto que actores fundamentales para la creación de valor cultural, la transformación social y el empoderamiento comunitario.

<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>
Totalmente en desacuerdo	En desacuerdo	Ni desacuerdo ni de acuerdo	De acuerdo	Totalmente de acuerdo

42. El DAT será capaz de articular un nuevo relato urbano para el área capitalina y, por extensión, para la isla de Tenerife. El proyecto debe posicionarse como elemento simbólico que señalice la posibilidad de un cambio de modelo productivo sustentado en la cultura, la creatividad y la innovación.

<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>
Totalmente en desacuerdo	En desacuerdo	Ni desacuerdo ni de acuerdo	De acuerdo	Totalmente de acuerdo

## VI. LA NECESIDAD DE UN DESPLIEGUE PROGRESIVO

La escasa articulación del ecosistema cultural local y la ausencia de dinámicas colaborativas entre los agentes llamados a formar parte, de un modo u otro, del DAT plantea dificultades fundamentales a la construcción de un proyecto como el que se plantea.

43. El DAT debe desplegarse con una lógica procesual que, en su fase inicial, debe construirse con un liderazgo del Cabildo fuerte sin perjuicio de la autonomía de los centros y agentes que se le vinculen.

<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>
Totalmente en desacuerdo	En desacuerdo	Ni desacuerdo ni de acuerdo	De acuerdo	Totalmente de acuerdo

44. Un indicador de la consolidación y maduración del DAT será la progresiva horizontalización de su modelo de gobernanza.

<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>
Totalmente en desacuerdo	En desacuerdo	Ni desacuerdo ni de acuerdo	De acuerdo	Totalmente de acuerdo

45. Es adecuado que la progresiva horizontalización del modelo de gobernanza del DAT se deposite bajo la responsabilidad de un equipo especializado encargado específicamente de gestionar el proyecto.

<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>
Totalmente en desacuerdo	En desacuerdo	Ni desacuerdo ni de acuerdo	De acuerdo	Totalmente de acuerdo

46. En su fase inicial, el DAT estará integrado por una parte de los espacios culturales y formativos de la zona cabecera, por otros espacios culturales de titularidad pública de afinidad y por una red acotada de espacios y programas satélites.

<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>
Totalmente en desacuerdo	En desacuerdo	Ni desacuerdo ni de acuerdo	De acuerdo	Totalmente de acuerdo

47. Progresivamente, el DAT debe asumir un papel de 'soporte-red' a la vez que genere por sí mismo nuevas iniciativas de carácter cultural.

<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>
Totalmente en desacuerdo	En desacuerdo	Ni desacuerdo ni de acuerdo	De acuerdo	Totalmente de acuerdo

48. El DAT debe trabajar de manera permanente su relación con el conjunto de la ciudad, activando espacios de encuentro donde lo cultural intersecte con el ocio, la inclusión social y la salud.

<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>
Totalmente en desacuerdo	En desacuerdo	Ni desacuerdo ni de acuerdo	De acuerdo	Totalmente de acuerdo

49. Desde el momento inicial, el DAT debe conectarse a redes estatales e internacionales de experiencias afines.

<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>
Totalmente en desacuerdo	En desacuerdo	Ni desacuerdo ni de acuerdo	De acuerdo	Totalmente de acuerdo

50. El DAT debe articular mecanismos de evaluación y control.

<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>
Totalmente en desacuerdo	En desacuerdo	Ni desacuerdo ni de acuerdo	De acuerdo	Totalmente de acuerdo



# Anexo V





**A7. Respecto a los usos actuales del equipamiento, ¿podría hacer una valoración sobre las condiciones del equipamiento para cubrir las siguientes necesidades?**  
*Valore del 1 al 5 siendo 1 De ninguna manera 2 Con dificultades 3 De manera justa 4 De forma hogada 5 De manera sobrada*

	1	2	3	4	5
El equipamiento dispone de los espacios necesarios para el desarrollo de las actividades actuales	<input type="checkbox"/>				
El espacio es suficientemente flexible para adaptarse a las necesidades de las actividades actuales	<input type="checkbox"/>				
El equipamiento cuenta con la dotación técnica para el desarrollo de las actividades actuales	<input type="checkbox"/>				
El equipamiento cuenta con el personal adecuado para el desarrollo de las actividades actuales	<input type="checkbox"/>				
Los trabajos de mantenimiento del equipamiento para el desarrollo de las actividades actuales se desarrolla adecuadamente	<input type="checkbox"/>				
La disposición y estructura del equipamiento corresponde a las necesidades y perspectivas de los usuarios.	<input type="checkbox"/>				
La ubicación del equipamiento en la malla urbana es la adecuada para el desarrollo de las actividades actuales.	<input type="checkbox"/>				
El espacio cuenta con una imagen e identidad reconocida por la ciudadanía	<input type="checkbox"/>				

**A8. Si conoce la superficie total en m2, por favor, dispóngala en la siguiente casilla numérica.**

--	--	--	--	--

**A9. En caso de no conocer la dimensión exacta, ¿Podría estimarla en los siguientes rangos?**

Es un espacio pequeño menor de 1.000m2	<input type="checkbox"/>
Es un espacio medio, entre 1.000 m2 y 3.500 m2	<input type="checkbox"/>
Es un espacio grande, entre 3.501 m2 y 7.000 m2	<input type="checkbox"/>
Es un espacio muy grande, superior a 7.001 m2	<input type="checkbox"/>

**A10. ¿Podría especificar los distintos aforos (en términos de personas) con los que cuenta el espacio?**

Aforo total para eventos escénicos (musica/teatro/conferencias) con butacas	
Aforo para eventos abiertos y espacios de exposición	
Aforo en espacios de formación	

**A11. En su caso, año de la última intervención arquitectónica o rehabilitación significativa (que haya supuesto alguna transformación del espacio de forma relevante)**  
*Ponga la cifra en formato de 4 dígitos. Ejemplo: 1966*

--	--	--	--

## Sección B: II. ACTIVIDAD

**B1. ¿En qué grado en el equipamiento se desarrollan las siguientes funciones?**

	Nunca	Ocasionalment e	Regularmente	Con frecuencia	Intensamente
a. Investigación	<input type="checkbox"/>				
b. Formación y capacitación	<input type="checkbox"/>				
c. Creación	<input type="checkbox"/>				



	Nunca	Ocasionalment e	Regularmente	Con frecuencia	Intensamente
d. Producción / Ensayo	<input type="checkbox"/>				
e. Exposición / Exhibición	<input type="checkbox"/>				
f. Comercialización	<input type="checkbox"/>				
g. Conservación / Restauración	<input type="checkbox"/>				
h. Difusión / Distribución	<input type="checkbox"/>				

**B2. ¿En qué grado utilizan el equipamiento estos distintos grupos de usuarios?**

	Nunca	Ocasionalment e	Regularmente	Con frecuencia	Intensamente
Vecinos/as o usuarios del entorno urbano más próximo	<input type="checkbox"/>				
Ciudadanos/as del conjunto del área metropolitana Santa Cruz de Tenerife/La Laguna	<input type="checkbox"/>				
Residentes del resto del territorio insular	<input type="checkbox"/>				
Visitantes del resto del archipiélago	<input type="checkbox"/>				
Visitantes del resto del territorio nacional (peninsular)	<input type="checkbox"/>				
Turistas o visitantes extranjeros	<input type="checkbox"/>				

**B3. ¿Podría consignar el número total de usuarios en el año 2017?**

<input type="text"/>									
----------------------	----------------------	----------------------	----------------------	----------------------	----------------------	----------------------	----------------------	----------------------	----------------------

**B4. Respecto a la actividad que se desarrolla en el equipamiento, ¿Podría estimar el porcentaje de los siguientes grupos de actividades ?**

Actividades de carácter completamente profesional con un elevado grado de excelencia y con agentes no locales	<input type="text"/>								
Actividades profesionales de agentes locales e insulares	<input type="text"/>								
Actividades semiprofesionales	<input type="text"/>								
Actividades amateurs	<input type="text"/>								

**B5. ¿Podría determinar la modalidad de acceso más habitual?**

Entrada gratuita	<input type="checkbox"/>
Entrada con tarifa única	<input type="checkbox"/>
Entrada con tarifas distintas, según colectivos	<input type="checkbox"/>
Entrada con tarifas distintas, según el tipo de actividades	<input type="checkbox"/>
Otro	<input type="checkbox"/>

Otro

<input type="text"/>																			
----------------------	----------------------	----------------------	----------------------	----------------------	----------------------	----------------------	----------------------	----------------------	----------------------	----------------------	----------------------	----------------------	----------------------	----------------------	----------------------	----------------------	----------------------	----------------------	----------------------

**B6. ¿Podría determinar de manera específica, cuál ha sido la cantidad de recursos públicos destinados al equipamiento en el año 2017?**

<input type="text"/>									
----------------------	----------------------	----------------------	----------------------	----------------------	----------------------	----------------------	----------------------	----------------------	----------------------



**B7. En caso de que en la pregunta anterior no haya podido determinar la cantidad exacta, ¿podría ubicarla en alguno de los siguientes rangos?**

Menos de 250.000 Euros	<input type="checkbox"/>
Entre 250.000 y 500.000 Euros	<input type="checkbox"/>
Entre 500.000 y 1 millón de Euros	<input type="checkbox"/>
Entre 1 y 2 millones de Euros	<input type="checkbox"/>
Entre 2 y 5 millones de Euros	<input type="checkbox"/>
Entre 5 y 10 millones de Euros	<input type="checkbox"/>
Más de 10 millones de Euros	<input type="checkbox"/>





