



¿Centros para la creación cultural y la innovación social? Políticas culturales locales e instituciones híbridas en Barcelona, Madrid y València

Joaquim Rius-Ulldemolins

Catedrático. Universidad de Valencia

<https://orcid.org/0000-0003-0582-2786>

joaquim.rius@uv.es

Juan Arturo Rubio Arostegui

Universidad Antonio de Nebrija

<https://orcid.org/0000-0002-7236-2866>

Pau Díaz Solano

Investigador postdoctoral. Universitat de Valencia

<https://orcid.org/0000-0003-3018-8430>

Artículo recibido: 16/03/2025. Revisado: 30/03/2025. Aceptado: 15/04/2025

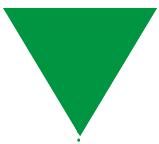
Resumen: En las últimas dos décadas han aparecido nuevas instituciones públicas que combinan funciones culturales y de innovación social, normalmente ubicadas en antiguos espacios industriales rehabilitados. Centros como Medialab (Madrid), Las Naves (València) y el Canódrom (Barcelona) han evolucionado desde una orientación cultural hacia modelos híbridos que integran innovación social, desarrollo económico y nuevas formas de gobernanza. Estos hubs se han convertido en ejes de innovación dentro de las políticas culturales locales.

Palabras clave: política cultural; políticas locales; centros culturales; innovación social; ciudad creativa.

Centres for cultural creation and social innovation? Local cultural policies and hybrid institutions in Barcelona, Madrid and València

Abstract: Over the past two decades, a new type of public institution has emerged, positioned between a cultural center and a space for social innovation. Often located in former industrial buildings repurposed for public use, these initiatives have shifted from a cultural focus to an innovation-oriented approach, bringing in new actors and objectives. Three examples—Medialab (Madrid), Las Naves (València), and Canódrom (Barcelona)—show how local governments have transformed these spaces into hybrid hubs that combine social innovation with economic development. They now serve as key drivers of innovative, cross-cutting, participatory, and sustainable cultural policies.

Keywords: cultural policy; local policies; cultural centres; social innovation; creative city.



1. Introducción

En las últimas dos décadas, hemos sido testigos de la aparición de un nuevo tipo de organización que se presenta como centro de innovación y creatividad, y que no puede clasificarse fácilmente ni como política cultural ni como desarrollo social o económico: se trata de instituciones que pueden considerarse híbridas. Su aparición se ha visto oscurecida por otra característica común: la de ocupar antiguas fábricas, almacenes, hospitales u otros espacios en desuso. Por ello, a estos nuevos centros culturales se les ha denominado «fábricas creativas» (Observatorio Vasco de la Cultura, 2010), y las investigaciones se han centrado en su papel en la regeneración urbana y su impacto medioambiental, sobre todo en lo que respecta a la revitalización de espacios y la gentrificación (Marrero Guillamón, 2003; Martí-Costa y Pradel i Miquel, 2012).

Sin embargo, se ha prestado menos atención al rendimiento sustantivo, los objetivos, los programas, el público y el impacto de estos centros. En su lugar, a menudo se agrupan bajo categorías abiertas y en proceso de definición como la innovación so-

cial (García, Eizaguirre y Pradel, 2015). Por lo tanto, creamos que es esencial reconstruir la génesis de estos proyectos, no considerándolos simplemente a través de su definición actual, sino como iniciativas que han evolucionado debido a decisiones políticas y cambios en las agendas políticas locales. Por otro lado, desde el punto de vista de la sociología del conflicto, hay que decir que esta mutación no se ha producido sin contradicciones y elecciones complejas por la coexistencia de las demandas de los movimientos sociales y a la vez la tendencia a inscribir estos proyectos en una lógica emprendedora de la ciudad creativa (d'Ovidio y Pradel, 2013). Por ello, entendemos que los centros que vamos a analizar a continuación pueden describirse como espacios en proceso de hibridación, en una trayectoria que se inició en la década de los noventa y que continúa hasta la actualidad, pero no como instituciones estabilizadas, sino en una tensión permanente que depende en parte de los cambios en los gobiernos locales de los que dependen (Rius-Ulldemolins y Roig-Badia, 2023; Rius-Ulldemolins y Gisbert-Gracia, 2018).

Al conceptualizar la noción de institución-innovación cultural híbrida, partimos de la idea weberiana de que, en

la modernidad, las instituciones se han institucionalizado en un campo social relativamente autónomo que establece una lógica específica (Oakes, 2003) y un ámbito especializado de intervención pública en la cultura (Dubois, 1999). Sin embargo, a finales del siglo XX y, sobre todo, en el siglo XXI, los desarrollos subsumidos bajo el término posmodernidad socavan la autonomía de las esferas sociales al promover dinámicas híbridas (Jameson 1991). Así, en la esfera cultural surgen dinámicas de hibridación en las que la creación cultural, la marca urbana y el desarrollo económico van de la mano (Harvey, 1990; Molotch, 2002). Este es el contexto y el nexo causal que explica los fenómenos de pérdida de autonomía e hibridación de la política y las instituciones culturales. Así pues, la cuestión central aquí es hasta qué punto algunas instituciones pueden caracterizarse como híbridas, es decir, instituciones que no responden ni exclusivamente a la lógica de la política cultural ni a ninguna otra política específica, sino que son una mezcla de diferentes agendas bajo el paraguas de la categoría de innovación. En este sentido, el artículo trata de responder a la pregunta de si el surgimiento y desarrollo de estos proyectos y las experiencias de sus participantes muestran una mayor o menor compatibilidad entre las dimensiones cultural e innovadora, o si se trata de una categoría transitoria en la que acabará prevaleciendo una u otra, convirtiéndose únicamente en centros de innovación tecnológica y desarrollo económico.

2. Metodología y análisis comparativo de casos

Esta lógica de la hibridez expresaría también una tendencia más general de erosión (sin que ello signifique desaparición) de las lógicas culturales puras, por lo que esta situación de hibridación sería conflictiva para el campo cultural (que trataría de defender las instituciones como culturales) y sería, por tanto, una situación en constante evolución. Para examinar esta hipótesis, partimos del análisis de tres casos en las tres mayores ciudades de España: 1) El Canòdrom. Centro de innovación en Barcelona, y 2) Las Naves, centro de innovación en València. Centro de innovación social y urbana en València, y 3) Medialab Madrid/Prado/Matadero, en Madrid.

Así, el artículo se basa en la metodología del estudio de casos, en el que se han elegido tres instituciones que, desde la perspectiva adoptada, revelan una tendencia en política y cultura y gestión cultural en España que podría estar presente en otros contextos, ya que se trata de un fenómeno inter-

nacional. Se ha optado por la estrategia del estudio de caso para analizar un fenómeno emergente en el que los límites entre el fenómeno y el contexto no están claros, mediante una triangulación de diversas fuentes y metodologías (fuentes secundarias, datos cuantitativos y cualitativos) para construir el análisis (Yin, 2014).

Estos tres casos han sido elegidos por su ubicación en ciudades donde las industrias culturales son relevantes para el proyecto de ciudad y, al mismo tiempo, han sido escenario de intensos debates sobre la relación entre política cultural e innovación social desde la irrupción de los gobiernos del cambio surgidos del 15-M (Roth, 2019). Además, su carácter compartido de iniciativa local, inicialmente de tipo cultural y artístico, su trayectoria sostenida hacia centros de innovación cultural y social y su relevancia en los sectores culturales y de los movimientos sociales, las han convertido en un espacio de conflicto entre responsables políticos y agentes culturales y sociales. Aunque no son un estudio representativo a nivel nacional o internacional, son casos significativos que reflejan una tendencia observable en otras ciudades españolas y europeas (d'Ovidio y Pradel, 2013).

A partir de estos tres casos, se compararán varias dimensiones comunes: la definición inicial del proyecto, las diferentes etapas y redefiniciones de este, la articulación con las diferentes áreas del gobierno local y los conflictos por la definición y el control de los proyectos. En concreto, se analizarán las siguientes dimensiones:

- a) Origen de la iniciativa, agentes culturales y de innovación y funcionarios públicos implicados.
 - b) Definición de su misión inicial y sucesivas redefiniciones (hibridación entre los sectores cultural, económico y de activismo social).
 - c) Disputas entre las distintas áreas de gobierno y críticas de la oposición gubernamental.
- A nivel metodológico, se ha aplicado un estudio de caso basado en la triangulación de las siguientes fuentes de información:
- a) Análisis de las memorias de los centros y de las decisiones gubernamentales y planes de desarrollo de los gobiernos locales de Madrid, Barcelona y València.
 - b) Estudio de la evolución de la dirección (nombramientos, ceses, dimisiones, etcétera).

c) Estudio del impacto mediático de los cambios en la prensa: en la prensa estatal (*El Mundo*, *El Diario*) y local de Barcelona (*Diari Ara*) y València (*València Plaza*).

El presente trabajo es el resultado del proyecto de investigación «Sociedad digital y política cultural: retos y oportunidades de la digitalización para la acción pública de fomento de la creación, la participación y el patrimonio cultural (SOCIPOC)». Programa Especial de Acciones de Investigación de la Universitat de València (UV-INV_AE-3674253).

3. La política cultural en el siglo XXI: instrumentalización e hibridación

Desde finales del siglo XX, la política cultural local se ha convertido en una de las herramientas clave para comprender las nuevas tendencias de la política cultural (Schuster, 2002; Rius-Ulldemolins y Klein, 2020). Este cambio de paradigma se ha caracterizado por la transición de una lógica de democratización cultural, que dominaba a escala nacional, a una nueva orientación empresarial e instrumentalista en la política cultural local (Menger, 2010; Gray, 2008). En el siglo XXI, la creatividad ha surgido como una faceta fundamental del desarrollo urbano en las dos últimas décadas. Este cambio de paradigma ha dado lugar a nuevas formas de planificación cultural (Comunian, 2011).

La utilización de la política cultural para la regeneración urbana o para las agendas de desarrollo socioeconómico ha sido ampliamente discutida por las suposiciones que hace sobre las virtudes esenciales del arte y por la falta de ajuste de sus bases conceptuales a la realidad (Belfiore y Bennett, 2007; Belfiore, 2004; O'Brien y Miles, 2010), sobre las formas de aplicación de las políticas o las consecuencias imprevistas de estas, como el proceso de gentrificación urbana (d'Ovidio y Cossu, 2017; Rich, 2019; Vicario y Martínez Monje, 2003), o la transformación y mercantilización de la política cultural (Gray, 2007; Gray, 2008). Es innegable que el discurso en torno a la instrumentalización y su capacidad para fomentar la sostenibilidad es intrincado y ha sido explorado por otros estudiosos (Pascual, 2018; Ratiu, 2013; Kagan y Hahn, 2011; Dang y Duxbury, 2007; Red de Ciudades Creativas de Canadá, 2007). Sin embargo, este artículo pretende profundizar en este nuevo

tipo de centros que constituyen una de las iniciativas más innovadoras en el campo de la política cultural por su capacidad de generar lógicas transversales entre políticas públicas y una perspectiva más sostenible de la cultura en las ciudades del siglo XXI.

En estos nuevos proyectos han surgido en el contexto del desarrollo de dos tipos de políticas locales: a) la generación clústeres de industrias culturales orientados a la producción y los equipamientos culturales orientados a la difusión (Cooke y Lazzeretti, 2008); y b) la marca urbana, que se ha ido desarrollando de forma cada vez más consciente e intencionada a partir de eventos o infraestructuras culturales, o de la creación de productos culturales de gran impacto internacional, como los audiovisuales (Zamorano, 2020). Por ello, es fundamental destacar la importancia de la actividad internacional de los gobiernos regionales y locales (Zamorano y Rius-Ulldemolins, 2016), que los ha posicionado como protagonistas de la política cultural internacional.

Así, estos espacios se conceptualizan como entornos multisectoriales y multidisciplinares que abarcan diversas disciplinas artísticas, de diseño, visuales, de ingeniería e informáticas, con un énfasis central en la consecución de objetivos de valor público, en los que las nuevas tecnologías desempeñan un papel fundamental. Un importante corpus de investigación ha examinado los espacios de creación e innovación cultural desde la perspectiva de su función como comunidades de intercambio vibrantes que comparten ideas y proyectos (Boutillier, 2020). Además, estos espacios se han estudiado por sus contribuciones al desarrollo económico (Brandellero, 2011). En este sentido, se ha hecho hincapié en la necesidad de concentrar las actividades de innovación cultural en espacios donde puedan contribuir al desarrollo económico (Cooke y Lazzeretti, 2008). Esta noción también se deriva de la idea de la fecundidad de la existencia de espacios de encuentro creativo interdisciplinario (Currid, 2007).

Por el contrario, la perspectiva de la sostenibilidad se ha convertido en un elemento central en la formulación de las políticas culturales locales, complementando otros ejes de la gestión urbana como el desarrollo sostenible, la reducción de emisiones y la pacificación y peatonalización de los espacios urbanos. Esta integración fomenta el desarrollo de ciudades inteligentes y sostenibles. Sin embargo, los últimos avances subrayan la importancia de facilitar dinámicas ascendentes para implicar a los ciudadanos en la aplicación de estas es-

trategias urbanas. Como resultado, han surgido centros de innovación social para satisfacer esta creciente demanda, lo que supone un cambio de paradigma hacia el desarrollo de estrategias más sostenibles y eficaces (Capdevila y Zarlença, 2015). Estos centros se distinguen por formas emergentes de participación cultural que se sitúan en el nexo entre el consumo cultural activo, la creación cultural interdisciplinar y las formas emergentes de activismo social (Klein y Rius-Ulldemolins, 2021; d'Ovidio y Cossu, 2017). En este sentido, se ha destacado el vínculo entre la innovación cultural y la innovación social como vectores de democratización y participación ciudadana (García, Eizaguirre y Pradel, 2015). Estos desarrollos han sido promovidos por algunos gobiernos locales, como demuestran los ejemplos de Barcelona, València y, brevemente, Madrid durante los mandatos de los llamados gobiernos del cambio surgidos del movimiento 15-M (Salazar, Bianchi y Blanco, 2019). En estos casos, se han creado instituciones que se autodenominan espacios dedicados a la promoción del bien común, pero que al mismo tiempo dependen en gran medida de los gobiernos locales para la propiedad de los espacios y la financiación (Bianchi, 2022; Sánchez Belando, 2017). Además, estos avances no se han traducido en un cambio en las prioridades de las políticas culturales generales, que siguen centradas en las instituciones artísticas de alto nivel y en el desarrollo de marcas turísticas urbanas. Además, no se ha producido ningún cambio en las formas de aplicación a nivel de toda la ciudad, que siguen caracterizándose por la falta de participación (Rius-Ulldemolins y Roig-Badia, 2023).

4. Gobierno local, políticas culturales y fomento de la hibridación de la política cultural y de innovación

En Barcelona, València y Madrid ha surgido un nuevo municipalismo que institucionaliza el ciclo de protestas iniciado por el 15-M. Este ciclo comenzó en 2015 con la victoria de los llamados «gobiernos del cambio» (Roth, 2019) y concluyó con la pérdida de las alcaldías, primero en Madrid y posteriormente en Valencia y Barcelona. En estas ciudades, que son las tres más grandes del país, la creciente importancia de la cultura como elemento de desarrollo urbano desde finales del siglo XX se combina con una creciente implicación de los movimientos sociales y los sectores culturales en la agenda urbana y la política local, a favor de un modelo de ciudad procomún (Subirats, 2011; Monterde y Subirats, 2023).

El desarrollo de un nuevo modelo de política cultural procomún, surgido del agotamiento del modelo instrumentalizador de la cultura en un sentido económico (Balibrea, 2004; Rius-Ulldemolins, Joaquim y Sánchez, 2015) y de la voluntad de convertir la cultura en una palanca de transformación social mediante la generación de espacios dedicados al bien común (Barbieri, Fina y Subirats, 2012), tiene quizás su ejemplo más claro en Barcelona. Esta afirmación queda patente en los dos mandatos de Barcelona en Comú, un partido político de izquierdas, que ha hecho hincapié en la integración de la cultura con la educación y la innovación cultural para fomentar la participación democrática, la sostenibilidad y el compromiso cívico en la ciudad (Salazar, Bianchi y Blanco, 2019).

Por el contrario, València ha seguido desde la década de 1990 una estrategia empresarial a escala local y regional, aprovechando los grandes eventos y los espacios culturales y de ocio como catalizadores del desarrollo urbano y turístico (Prytherch y Boira Maiques, 2015). Sin embargo, estas operaciones a gran escala tuvieron un éxito limitado. Desde 2015 hasta 2023, los gobiernos de izquierdas aplicaron una política cultural que combinaba una mayor atención a la cultura local con una estrategia de marca urbana (Boix, Rausell y Abeledo, 2017). En este contexto, ha surgido una industria cultural en la ciudad de València, especialmente en los ámbitos de las artes escénicas, la música y el diseño, que ha facilitado la creación de centros de innovación cultural (Rausell, 2016).

Por último, la ciudad de Madrid se distingue por su papel como capital del Estado. Madrid sirve de centro neurálgico del gasto cultural de la Administración General del Estado y de las importantes instituciones culturales legadas por la monarquía. Además, Madrid concentra la totalidad de la industria tecnológica y financiera debido a su condición de capital (Rius-Ulldemolins, Rubio-Arostegui y Flor, 2021). A diferencia de lo que ocurre en otras ciudades, la política cultural urbana ha mostrado un notable grado de continuidad desde la década de 1980, centrándose en la difusión de la alta cultura y en la gestión directa o externalizada de empresas privadas, con un compromiso limitado del sector o de los movimientos sociales (Rubio-Arostegui, 2012; Rius-Ulldemolins y Rubio-Arostegui, 2013). Sin embargo, desde principios del siglo XXI, la capital oficial se ha unido una activa escena artística

que ha surgido en espacios no oficiales y que ha acabado instalándose en fábricas en desuso. Este fenómeno quedó ejemplificado con el triunfo electoral de Más Madrid en 2015, que pretendía potenciar los sectores emergentes y el activismo para transformar la cultura en un catalizador de la innovación social (Rius-Ulldemolins y Gisbert-Gracia, 2018).

Las tres ciudades presentan diversos modelos de integración del desarrollo urbano y la gestión cultural. Sin embargo, como demuestra la convergencia de los gobiernos locales en 2015 dentro del Estado español, se ha producido una adopción del discurso de los derechos culturales y la cultura común (Pascual, 2018). Además, en los tres casos se ha observado la aparición de nuevos actores en la política cultural, situados entre los gestores públicos, los activistas y los creadores. Estos actores pretenden establecer nuevos centros que integran la innovación social y la creación cultural. Los más destacados, Canòdrom (Barcelona), Las Naves (València) y MediaLab (Madrid), se analizarán en la siguiente sección.

5. Un análisis comparativo de casos de centros culturales híbridos: del proyecto cultural al centro de innovación, debates y conflictos

5.1 Canòdrom (Barcelona): la evolución del arte contemporáneo al activismo digital

El Canòdrom de la Meridiana se construyó en 1954 como estadio para carreras de galgos y cesó su actividad en 2006. Debido a su singularidad arquitectónica, representativa del estilo moderno catalán, fue catalogado como bien de interés local y, por tanto, adquirido por el Ayuntamiento de Barcelona en 2010 (Martí Alavedra y Cadena Catalán, 2015). Los tres mil metros cuadrados de carácter diáfano del edificio lo convierten en una estructura única y compleja de redefinir para otros usos, pero al mismo tiempo es emblemática para un barrio obrero con escasos equipamientos culturales públicos. La rehabilitación inicial, que supuso una inversión de 4,5 millones de euros, corrió a cargo del equipo de arquitectos dirigido por Josep Maria de Lecea.

En la actualidad, las asociaciones de vecinos abogan por destinar el edificio a entidades locales. Sin embargo, el proyecto de los responsables políticos era otro: en 2009, el Ayuntamiento de Barcelona, bajo el mandato del alcalde Jordi Hereu, del Partido Socialista de Cataluña, llegó a un acuerdo con el Gobierno

de Cataluña para convertirlo en una factoría de creación cultural similar al Centre d'Art Santa Mònica, que constaría de un espacio expositivo y otro para la producción de arte por parte de artistas en residencia (Serra, 2009). El entonces delegado de Cultura, en representación del Partido Socialista (y posteriormente, en 2022, como alto cargo y regidor de Barcelona en Comú), Jordi Martí, lo incluyó en la red de fábricas de creación, prestando especial atención al arte contemporáneo. Para ello, se contrató a Moritz Kung, comisario de arte suizo, mediante un concurso internacional, y así se inició un proyecto que debía abarcar un periodo de cuatro años. Sin embargo, con el cambio de gobierno en la Generalitat de Cataluña, que pasó a manos de Convergència i Unió (derecha catalana), el control del proyecto pasó al Museo de Arte Contemporáneo y finalmente se dio por concluido en 2012 (Bosco, 2012).

En consecuencia, en 2013, bajo los auspicios del gobierno local de Convergència i Unió, se replanteó el uso del proyecto, que dio como resultado su adscripción al ámbito de la Creatividad y la Innovación, y su establecimiento como Parque de Investigación Creativa como parte de la Red de Parques Tecnológicos de Cataluña. En 2015, su gestión fue transferida a la empresa privada Incubio, que pretendía facilitar la modernización tecnológica y la digitalización dentro de las industrias creativas (ICUB, 2016). Sin embargo, este giro empresarial y pro-empresarial resultó ser efímero. En 2015, con la victoria de Ada Colau, de Barcelona en Comú, en el gobierno local, se inició un nuevo cambio en su orientación. Aunque mantuvo su orientación empresarial, la nueva administración de la alcaldesa Ada Colau rechazó el enfoque proempresarial y optó por un lenguaje de participación y sostenibilidad (ídem).

No obstante, no fue hasta 2020, bajo el liderazgo del concejal de Cultura, Joan Subirats (Barcelona en Comú), cuando el Ayuntamiento decidió adoptar un enfoque de gestión más marcado dentro del paradigma de la ciudad creativa, con el objetivo de promover el activismo digital y los procomunes. El objetivo de este nuevo enfoque es dar cabida a «activistas e investigadores dedicados a reinventar la política, el ciberfeminismo, los procomunes digitales, la soberanía tecnológica y las emergencias climáticas y habitacionales». La instalación sufrirá un cambio de marca en su nueva etapa, adoptando el nombre de Centro de Innovación Digital y Democrática, lo que indica un alejamiento de sus raíces culturales y un giro hacia un papel más relevante en la promoción del activismo político. Aunque

permanece dentro de la macroárea de Derechos Sociales, Cultura y Educación y Ciclos de Vida, actualmente no está bajo la supervisión directa del Instituto de Cultura de Barcelona (ICUB). En su lugar, este centro se engloba en la nueva área de Innovación Democrática (Barandiaran, 2017). En consecuencia, aunque formalmente sigue formando parte de la política cultural en un sentido amplio, forma parte de una lógica transversal (participación social, innovación tecnológica y democratización política) de las políticas locales.



Figura 1 - Canòdrom. Centro de Innovación Digital y Democrática y página web del proyecto Decidim.barcelona «Construïmos la Barcelona que queremos» (2023).

Fuente: Ajuntament de Barcelona, página web. <https://www.decidim.barcelona/>

Así, una de las líneas estables y principales es la promoción de Decidim, la plataforma de participación digital, y Metadecidim, la comunidad de reflexión y mejora sobre participación (Fuster Morell y Senabre Hidalgo, 2020). Por tanto, un valor fundamental del centro y de su equipo directivo es creer en internet ciudadano y en los beneficios democratizadores de las tecnologías digitales, con un enfoque metodológico para resolver técnicamente las dificultades de la participación social (Cardón, 2019).

Finalmente, el Canòdrom se distingue por su singular diseño arquitectónico pero ello dificulta su reconversión para usos alternativos. En la década de 2010, se recuperó como espacio vecinal y los arquitectos contemplaron inicialmente su uso como centro comunitario y de barrio. Aunque la atención se ha centrado en su relación con la comunidad local, incluido el programa de memorias del Canòdrom, que recoge la memoria histórica del barrio, la decisión no ha sido ofrecer el espacio a los residentes locales (y responder así a los derechos culturales), sino considerarlo como un espacio al servicio del sector activista, que constituye una de las bases sociales de su formación. A pesar de su limitado arraigo local, el Canòdrom ha logrado un importante éxito internacional, desempeñando un papel fundamental en la consecución del título de Capital Europea de la Democracia para Barcelona en 2023. Esto subraya su eficacia como instrumento estratégico de marca internacional para el gobierno local de Barcelona bajo el liderazgo del partido de izquierdas Comuns (Ajuntament de Barcelona, 2023).

5.2 Las Naves (València): La transformación de un centro cultural juvenil en un polo de innovación sostenible

La historia de Las Naves se remonta a 2013, cuando surgió como una iniciativa híbrida que combinaba la creación cultural y la innovación social. Está ubicado en un antiguo espacio industrial: un almacén de grano construido a mediados del siglo XX y conocido como la Fábrica Castellano del Grau, que cesó su actividad a finales de los años noventa. En un contexto de degradación urbana y abandono en el barrio del Grau, el Ayuntamiento de València cedió el espacio fabril a la multinacional Heineken para su rehabilitación en 2005. Heineken asumió la responsabi-

lidad financiera de la rehabilitación con el objetivo de reutilizar el espacio como sala de arte y música. Posteriormente, la instalación pasó a denominarse Sala del Espacio Verde, una designación derivada de su uso para albergar festivales y conciertos de mediano formato de música, que cosecharon un importante éxito de público hasta 2009. Sin embargo, en 2009, con la llegada del Plan de Actuación Integral en el Grau, la gestión del espacio pasó a manos de la concejalía de Juventud, que tenía como objetivo construir una iniciativa multidisciplinar para jóvenes creadores (Salas, 2016). Sin embargo, el inicio del proyecto, denominado Centro de Creación Contemporánea, se pospuso hasta 2011. Este proyecto, financiado por el Plan E de la Administración General del Estado, suponía la construcción de un auditorio con un coste de 8,6 millones de euros.

Finalmente, en 2011 se constituyó la Fundación Las Naves, que se inauguró en 2013 con este nombre. Este nuevo recinto combinaba espacios dedicados a las artes escénicas, al diseño gráfico y decorativo, y a la promoción de las industrias creativas. Fue dirigido por Ángel Pallás y gestionado por la Fundación València Escena Oberta, que tenía la idea de combinar creación, innovación y tecnología (Molins, 2013). Tras este primer año, el complejo amplió sus actividades con el auditorio Espai Mutant, un espacio teatral que desde entonces se ha convertido en un centro preeminentemente para la Fundación de la Comunidad Valenciana para la Promoción Estratégica, el Desarrollo y la Innovación Urbana. (Ver Figura 2 en página siguiente).

La transformación de Las Naves, de centro de creación contemporánea a espacio dedicado a la innovación social y ciudadana de forma participativa, coincidió con la victoria de la izquierda y el pacto de gobierno de La Nau (coalición de izquierdas formada por el Partido Socialista Valenciano, Compromís —nacionalista de izquierdas— y València en Comú-Podem —nueva izquierda—). La lógica de la consolidación de las tres fundaciones municipales de innovación (la Fundación InnDEA, la Fundación Crea y el Observatorio del Cambio Climático) en una entidad unificada, denominada Las Naves, es evidente. La integración estratégica de estas entidades tiene como objetivo aprovechar la experiencia y los recursos colectivos de sus respectivos equipos para impulsar la transformación de Las Naves en un punto de encuentro para la innovación y la sostenibilidad. En consecuencia, desde 2015, bajo la dirección de Innovación de Jordi Peris, nombrado para este cargo por el concejal de València en

Comú, Las Naves ha experimentado una transformación de un espacio artístico polivalente a un centro de innovación.

Esta transformación, iniciada en 2015 bajo la dirección de Jordi Peris, ha sido un proceso prolongado, plagado de luchas y conflictos internos, precipitado por la reevaluación de los objetivos y la reconfiguración de los espacios existentes. Esta reestructuración ha conllevado la eliminación de la biblioteca y las zonas de ensayo, una medida que ha sido recibida con resistencia y contención. Por ello, se desalojó por la fuerza a numerosos grupos que anteriormente habían ocupado espacios dedicados, ya que se consideraba que su presencia continuada era un impedimento para la ejecución satisfactoria del proyecto. Cabe destacar las asociaciones de artistas visuales y diseñadores, que se vieron obligados a desalojar los locales que se les habían asignado como sede. (Garsán, 2017). Este hecho provocó una notable escalada de tensiones entre el regidor de Innovación Local y el regidor de Cultura, y el primero abogó por la rescisión de los contratos de los grupos culturales. El regidor defendió que el centro persistía en su orientación cultural y destacó la necesidad de entender la cultura en el contexto de la innovación (Viñas, 2017).

Desde 2017, se ha producido un cambio perceptible en el enfoque, con una marcada reducción de la dimensión cultural del centro y un énfasis exclusivo en su papel como centro de innovación. En consecuencia, su declaración de objetivos ha evolucionado para hacer hincapié en su papel de conductor entre diversos sectores sociales: la ciudadanía, la sociedad civil, el sector privado, el sector público y el mundo académico. Se posiciona como paradigma unificador de la innovación (Las Naves, 2022b). Para ello, ha desarrollado un modelo de Cátedras Universitarias en colaboración con la UPV y la UV (Transición Energética Urbana, Economía Colaborativa y Transformación Digital y Huerta de València), alineando sus esfuerzos con los objetivos de las Misiones València 2030 (Ayuntamiento de València, 2021). Sin embargo, la principal fuente de financiación de esta iniciativa es pública, ya que el Ayuntamiento de València aporta una parte sustancial del presupuesto. En 2021, el consistorio destinó a la iniciativa el 69 % del presupuesto total de 3,4 millones de euros, mientras que la Generalitat Valenciana aportó el 5%, los proyectos de la Unión Europea el 25% y los patrocinios y usuarios privados el 1%.

Durante el segundo mandato del Gobierno del Botànic se produjo un cambio de liderazgo al frente de Las Naves, con la asunción del cargo de consejero por parte de Carlos



Figura 2 - Edificio Las Naves como centro de innovación social (2023) y página web de la Fundación Las Naves.
Fuente: Los autores y la página web de Las Naves

Galiana, de Compromís. Al mismo tiempo, la institución dio la bienvenida a Marta Chillarón, una profesional con experiencia en el campo de la comunicación, como nueva gerente. A ella se une David Rosa, un profesional con experiencia como exdirector de Innovación Deportiva de Microsoft, que ha sido designado subdirector. En esta nueva etapa, la apuesta de Las Naves por ser un centro de innovación social y urbana sigue siendo coherente con la etapa anterior. Durante este periodo, se ha esforzado en promover València como ciudad sostenible a través de la iniciativa Misiones València 2030, así como en impulsar proyectos y redes de innovación. El centro ha adoptado un paradigma tecnoutopista, caracterizado por una visión optimista de la tecnología como catalizador de la transformación social. Se presenta como un espacio que pretende abordar retos sociales complejos, como la soledad, y contribuir a la sostenibilidad de la sociedad (Toledo, 2021). Sin duda, Las Naves ha contribuido al desarrollo de la agenda local de sostenibilidad y al establecimiento de la marca urbana de València, que ha sido reconocida como Capital Verde Europea 2024.

Un examen exhaustivo de las actividades de la institución revela un énfasis predominante en la investigación, el apoyo empresarial y los servicios de asesoramiento al gobierno local sobre iniciativas estratégicas, prestando especial atención a la sostenibilidad. El desarrollo de nuevas tecnologías ha permitido renovar y rehabilitar el edificio adyacente al molino harinero, con un coste de 4,7 millones de euros. El objetivo es transformar la ciudad en un nexo de startups innovadoras de producción cultural, con la participación de multinacionales tecnológicas como Hewlett, centrándose en la producción de videojuegos (Pastor, 2023). Hasta 2025, la organización seguirá priorizando una lógica cultural, aunque centrándose en la promoción de las industrias culturales y creativas en sentido amplio, abarcando, sobre todo, los aspectos aplicados como el diseño gráfico, la moda y la publicidad. En 2021, se llevaron a cabo 20 actividades en estas áreas (Las Naves, 2023). Sin embargo, el nombramiento en 2025 de un nuevo director, que anteriormente ocupó cargos en Microsoft y la FIFA, con el objetivo de priorizar la innovación tecnológica y la colaboración con los líderes de la industria, ha suscitado la preocupación de que el equilibrio entre creatividad e innovación pueda inclinarse hacia los intereses comerciales.

5.3 Medialab Madrid/ Medialab Prado/Medialab Matadero (Madrid)

El proyecto Medialab de Madrid, tras más de dos décadas de funcionamiento, ha experimentado tres etapas distintas, cada una de ellas en consonancia con la evolución de su ubicación física. En 2002, durante el mandato de José María Álvarez del Manzano (Partido Popular) como alcalde, Medialab Madrid se instaló en las instalaciones del Conde Duque. A lo largo de su historia, el centro ha funcionado bajo la supervisión del Ayuntamiento de Madrid y con el apoyo financiero de la empresa pública Madrid Destino, que depende del Departamento de las Artes. La gestión y autonomía del centro fue por iniciativa de los gestores culturales Karin Ohlenschläger y Luis Rico. El centro recibió el reconocimiento de los círculos académicos, culturales y del arte digital. Según Pau Alsina, «[el proyecto] no partía de un ecosistema cultural especialmente fuerte y cohesionado en la materia, sino todo lo contrario» (Caerols Mateo y Escrivano Belmar, 2019: 118). Sin embargo, la propia fundadora del proyecto, Ohlenschläger, se refería en esa publicación a sus experiencias previas en proyectos madrileños como Espacio[P], en el que había colaborado en los años noventa, y, sobre todo, a la primera referencia institucional española sobre la relación entre ciencia, tecnología y arte en el Cálculo Centro de la Universidad Complutense de Madrid (1968-1973).

En consecuencia, estos antecedentes históricos delinean una particular *path dependence* (Schreyogg y Sydow 2010), sustentando así las colaboraciones inaugurales en la creación artística en el campo del arte digital en Madrid. Estas experiencias se originaron en la Universidad Complutense de Madrid y, posteriormente, la emergencia global del movimiento abierto y la cultura libre generó el interés de diversos colectivos artísticos y académicos, así como de algunos gestores culturales e ingenieros de *software* libre por las nuevas posibilidades que ofrecían las herramientas digitales. Estas herramientas se forjaron en el entorno del movimiento abierto y la globalización en las décadas siguientes. Un ejemplo de ello es el primer taller programado en MLP, titulado ¡Toma las riendas!, dirigido por Daniel García Andújar. En él participaron «grupos de artistas que han estado desarrollando, o ayudando a desarrollar, plataformas autónomas para colectivos de artistas desde principios de los 90» (Medialab Madrid, 2006: 51). Este ejemplo demuestra que no se trata simplemente de otro proyecto de democratización cultural del Ayuntamiento de Madrid. Por el contrario, ejem-

plifica la institucionalización ascendente de los movimientos de cultura libre, un movimiento abierto compuesto por académicos de diversos campos del conocimiento vinculados a la cultura digital, activistas hackers y desarrolladores e ingenieros de *software* de código abierto, arquitectos y artistas interesados en las posibilidades de las nuevas herramientas digitales. Este movimiento aprovecha la experiencia previa de Karin Ohlenschläger y su capital social, quien se estableció en Madrid en los años noventa.

En segundo lugar, frente a la tesis de que el Medialab Madrid no contaba con un entorno propicio y cohesionado, evidenciamos justo lo contrario: que la génesis de este proyecto fue consecuencia de la confluencia y vitalidad de una clase social urbana y diversa, así como de grupos activistas con inquietudes culturales y tecnológicas que apuntalaron la participación abierta de proyectos, talleres y actividades en Medialab Madrid. El apoyo financiero a esta iniciativa procedió exclusivamente de los presupuestos municipales, mientras que el capital simbólico acumulado por Ohlenschläger a través de su implicación en el espacio artístico autogestionado conocido como Espacio [P] durante la década de 1990 en Madrid también contribuyó al proyecto. Este sustrato social activista, como se ha descrito anteriormente, también fue un sumatorio en la génesis del movimiento 15-M (Corsín Jiménez y Estalella, 2017).



Figura 3: Fachada del Media Lab Prado en el edificio rehabilitado de la antigua Serrería Belga (2013) y página web del Media Lab Prado Matadero (2024).

Fuente: Ayuntamiento de Madrid, Consejería de Artes, Deportes y Turismo (2013) y Medialab Prado (2024)

En la presentación «Medialab Madrid: metodología, procesos, transformación», Ohlenschläger describió, en el Labmeeting celebrado el 22 de septiembre de 2015 en Medialab-Prado, los temas transversales subyacentes en el conjunto de actividades, talleres, conferencias, exposiciones y producciones artísticas que estructuraron la temática de Medialab: Estos temas eran los siguientes: a) los procesos de comunicación digital, b) la transición al

arte digital y postmedia, c) las políticas de afectividad, d) la estética del biopoder y la ciencia, y e) el arte y el activismo social y digital (Ohlenschläger 2015). Desde la perspectiva sociológica de Becker (1984), Medialab Madrid representó una manipulación exitosa de las convenciones del arte. Es decir, las formas de arte vinculadas a la transformación digital y las interrelaciones con una ciudadanía prosumidora, en el marco del movimiento abierto y libre de la cultura y la ciencia, legitimaron una nueva forma de innovar y crear nuevos mundos artísticos (Corsin y Estaella, 2023). En resumen, Medialab Madrid contribuyó a la innovación artística al desarrollar un nuevo sistema de cadena de valor entre los nuevos outsiders del arte no convencional y no institucionalizado hasta 2002 por la administración pública. En la segunda fase, Medialab Madrid se trasladó a los sótanos de la antigua Serrería Belga, adoptando el nombre de Medialab Prado, en referencia a su nueva ubicación bajo la dirección de Juan Carrete. Durante este periodo, los arquitectos Langanita-Navarro se encargaron de la rehabilitación, ampliación y acondicionamiento de cuatro mil metros cuadrados para las actividades interdisciplinares del centro. Este cambio de ubicación se debió, entre otras razones, a la puesta en marcha del plan del eje Recoletos-Prado durante el mandato del alcalde Ruiz Gallardón, que concentró la oferta cultural en esa zona, conocida turísticamente como el Paseo del Arte, además de los museos del Prado, Reina Sofía y Thyssen ya existentes. La rehabilitación del edificio de la Serrería Belga vino precedida de otros proyectos de transformación de centros históricos en espacios culturales, como el antiguo Palacio de Telecomunicaciones (hoy centro), que se transformó en centro cultural en 2011. Finalmente, en marzo de 2021, Medialab se trasladó a Matadero Madrid y pasó a denominarse Medialab Matadero. Este traslado supuso la finalización del contrato de dirección de Marcos García. García había estado vinculado al centro desde sus inicios y lo dirigía desde 2014 mediante un concurso público. La decisión del traslado fue tomada por la concejala de Cultura del Partido Popular, Andrea Levy, y no contó con el apoyo de la oposición en el gobierno municipal ni de los colectivos de Medialab Prado, que forman parte de la comunidad Medialab Prado y se organizan bajo el lema «Somos el Laboratorio».

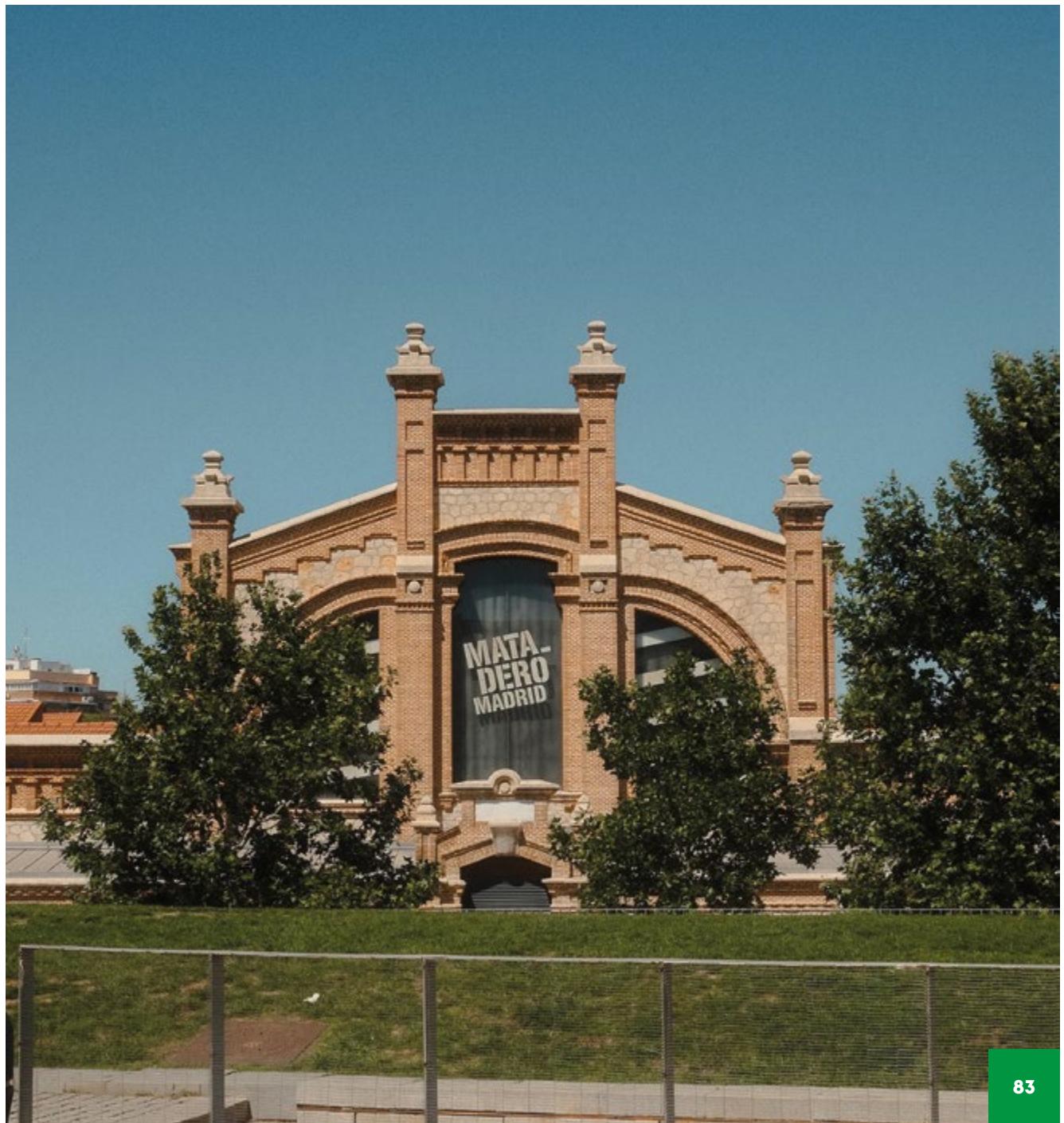
Estos colectivos percibieron el traslado como un medio potencial para desmantelar el proyecto y el concepto de Medialab. Cabe destacar que el

dominio público no contiene ningún organigrama del centro ni de su dirección, por lo que el proyecto carece tanto de capital como de una dirección estratégica explícita desde el año 2021.

6. Conclusiones

Desde el siglo XXI han surgido nuevas instituciones públicas que ocupan un lugar intermedio entre la política cultural, la promoción de la participación y el desarrollo social, y la innovación tecnológica y económica. Estas entidades representan una síntesis de lógicas sociales y políticas surgidas de la convergencia de los ámbitos artístico, político y tecnológico. También facilitan la participación de nuevas figuras, situándose en una posición intermedia entre los gestores públicos, los activistas y los investigadores. Se ha empleado la nomenclatura de «innovación social» para denotar este nexo, pero sostenemos que esta denominación, en su complejidad, oscurece la inestabilidad y el conflicto inherentes a este campo emergente. En términos generales, observamos que la categoría de innovación es el resultado de una mayor porosidad entre las esferas sociales de la cultura, la economía y la política. Este fenómeno puede interpretarse de varias maneras. Algunos agentes culturales lo perciben como una pérdida de autonomía y control, tal y como lo define Pierre Bourdieu en 2002. Por otro lado, puede considerarse como un compromiso con las dinámicas híbridas de la cultura contemporánea, tal y como reconocen estos nuevos tipos de instituciones (Boutillier et al., 2020). La aparición de nuevos públicos locales y centros ha captado la atención de los agentes culturales, de innovación y de desarrollo local, generando dinámicas de cooperación y transversalidad en las políticas culturales locales, que han contribuido a plantear la necesidad de la sostenibilidad y la participación en el diseño de estas políticas públicas.

En las tres ciudades más grandes de España se ha observado la aparición de este tipo de centros. Aunque estos centros son pequeños en términos de tamaño o presupuesto, han ejercido un profundo impacto debido a su condición de entidades emblemáticas de las políticas públicas locales emergentes que favorecen el procomún y la inspiración participativa, particularmente entre los gobiernos del cambio que llegaron al poder en 2015. Estos centros han evolucionado progresivamente y han establecido conexiones con diversas entidades, entre ellas universidades públicas, movimientos



sociales centrados en la sostenibilidad y otros agentes privados de desarrollo de la innovación. Sin embargo, dada su condición de espacios de titularidad pública, gestionados directamente o externalizados pero dependientes de la financiación pública, han permanecido vinculados en gran medida a las políticas públicas. En consecuencia, se les ha confiado a estos centros la tarea de desarrollar propuestas de políticas públicas sociales, fomentando la participación y realizando pruebas o evaluaciones, como demuestran iniciativas como la participación digital en Canòdrom, las Misiones por la Sostenibilidad en València o Medialab Prado Madrid.

Cuadro 1 -Centros locales en perspectiva comparada culturales y de innovación: definición, redefiniciones, articulación e hibridez

CENTROS	DEFINICIÓN INICIAL	REDEFINICIONES	ARTICULACIÓN DE POLÍTICAS PÚBLICAS	HIBRIDEZ
El Canòdrom (Barcelona)	El antiguo Canódromo de Barcelona, transformado en centro de arte contemporáneo	1) Adaptación del edificio de canódromo a centro de arte en 2012. 2) Centro de desarrollo empresarial de las industrias creativas en 2013. 3) Centro para la innovación democrática en 2020 y acoger proyectos de movimientos sociales.	La iniciativa pertenecía al Instituto de Cultura de Barcelona. Actualmente forma parte del Departamento de Servicios Sociales y Participación Social del Ayuntamiento, pero la gestión está encomendada a una cooperativa.	Definido como una encrucijada de tecnologías abiertas, cultura participativa y digital, el centro acoge proyectos sobre noticias falsas, activismo urbano, bienes comunes digitales y videojuegos artísticos.
Las Naves (València)	Un antiguo molino harinero renovado y sala de conciertos que se convirtió en un centro cultural juvenil en 2009.	1) Centro de creación multidisciplinar y auditorio de artes escénicas en 2011 2) Hub para los objetivos de sostenibilidad de la innovación social y económica desde 2017 3) Reorientado como centro tecnológico a partir de 2024.	Inicialmente perteneció al Departamento de Servicios a la Juventud, después al Departamento de Cultura y finalmente al Departamento de Innovación. En la actualidad, solo depende del Ayuntamiento el Departamento de Innovación, que se ha transformado en la Agencia València	Se define como un centro tecnológico, pero sus proyectos también se centran en las industrias creativas (diseño, arquitectura, videojuegos) y entre sus edificios se encuentra el centro de artes escénicas La Mutant.

			Capital de la Innovación	
Medialab Madrid/Medialab Prado/Medialab Matadero (Madrid)	Antiguo edificio industrial. Centro de creación y experimentación de cultura abierta y digital, arte interdisciplinar contemporáneo internacional y de vanguardia.	1) Medialab Madrid (2002-2006) centrado en un proyecto para un centro internacional de vanguardia arte de vanguardia y cultura digital. 2) Medialab Prado: declive internacional, pero manteniendo sus proyectos basados en un laboratorio ciudadano. 3) Nueva etapa con cambio de dirección y traslado a las instalaciones del Matadero centro cultural.	Iniciativa empresarial de la gestora cultural y comisaria de arte digital Karin Ohlenschläger con el apoyo financiero del Ayuntamiento de Madrid (Área de Arte del Ayuntamiento).	El centro está dedicado a las artes digitales, pero su definición de cultura es más amplia, abarcando la investigación digital, el diseño visual, la artesanía y las artes culinarias.

Fuente: los autores.

Estos tres casos son indicativos de una tendencia más generalizada, según la cual, desde la década de 1980, la política cultural se ha convertido en un elemento central de la agenda pública local. Sin embargo, este énfasis ha sido sustituido gradualmente por una lógica de innovación más abierta. Esta transición se ha producido en el contexto de la instrumentalización de la cultura por parte de las agendas económicas, sociales y de marca, así como de la aparición del concepto de ciudad creativa. Así, en la actualidad, la continuidad de estos tres casos no está amenazada a corto plazo debido a su prestigio acumulado como centros de innovación cultural y social, pero su futuro está pendiente de la redefinición de sus objetivos por parte del nuevo gobierno local. La evolución de estos tres casos sugiere la aparición de una nueva categoría de intervención. Sin embargo, una instrumentalización excesivamente empresarial, como se observa en el caso valenciano, corre el

riesgo de socavar la naturaleza híbrida y la convergencia multidisciplinar de estas iniciativas.

Las tres instituciones examinadas en este documento se crearon inicialmente como instituciones culturales, pero han experimentado una transformación hacia modelos más ambiguos bajo la etiqueta institucionalizada, aún nebulosa, de creatividad. Este cambio las ha hecho dependientes de los objetivos de las distintas agendas de los gobiernos locales. En este sentido, las dinámicas de hibridación observadas en los centros culturales españoles, caracterizadas por el activismo, representan una lógica predominante y han dado lugar a centros culturales ampliamente considerados como exitosos. Sin embargo, un examen crítico de los casos estudiados en España revela que, bajo el paraguas de la creatividad, las actividades culturales están siendo desplazadas (y, en algunos casos, como en València)

cia, separadas de la actividad de innovación) cerrando así la posibilidad de sinergias entre el sector cultural y la innovación social. En su lugar, estas actividades se orientan a satisfacer a un sector de gestores de la creatividad y a la marca de la acción municipal. Es importante señalar que, aunque este fenómeno puede no ser de aplicación universal, hay otros autores que han realizado análisis de casos de hibridación en otros países (Rushton, 2014). Además, aún es demasiado pronto para evaluar los efectos en términos de impacto social o valor público, que podrían estudiarse en la próxima década con una perspectiva más longitudinal.

8. Referencias citadas

- AJUNTAMENT DE BARCELONA (2023). Capital Europea de la Democràcia (2023-Barcelona: Ajuntament de Barcelona).
- AJUNTAMENT DE BARCELONA (2022). *Canòdrom. Ateneu d'Innovació digital i democràtica*. Barcelona: Ajuntament de Barcelona.
- AJUNTAMENT DE VALÈNCIA (2021). *Marc estratègic de la ciutat de València. Estrègia Urbana València (2030)*. València: Ajuntament de València.
- BALIBREA, M. P. (2004). Barcelona: del modelo a la marca. En. *Desacuerdos 3l*, eds. Jesús Carrillo, et al., 261-271. Barcelona: Arteleku.
- BARANDIARAN, X. et al. (2017). Decidim: political and technopolitical networks for participatory democracy. *Recerca* (21): 137-50.
- BARBIERI, N., X. FINA, y J. SUBIRATS (2012). Culture and Urban Policies. *Metropoles* 11 : 1-25.
- BIANCHI, Iolanda (2022). The commonification of the public under new municipalism. *Urban Studies*: 004(20980221101460).
- BOIX, R. et al. (2017). The Calatrava model. *European Planning Studies* 25 (1): 29-47.
- BOSCO, R. (2012). Moritz Küng, el director amordazado. *El País* 01/02/(2012).
- BOURDIEU, P. (2001). *Campo de poder, campo intelectual*. Buenos Aires: Montressor.
- BRANDELLERO, A. (2011). Creativity, innovation and the cultural economy. *Cultural Trends* (20 (2)): (209-11).
- CAEROLS M, y B.ESCRIBANO (2019). Medialab Madrid (2002-(2006.. *Artnodes*: 24 : 111-(20.
- CANÒDROM COMUNITAT. (2022). *Memorias del Canòdrom*. Barcelona: Canòdrom.
- CARDON, D. (2019). *Culture numérique*. Paris: PSP.
- COMUNIAN, R. (2011). Rethinking the Creative City. *Urban Studies* 48 (6): 1157-79.
- COOKE, P, y L. LAZZERETTI (2008). *Creative cities, cultural clusters and local economic development*. Londres: Edward Elgar.
- CORSIN, A. (2023). *Free Culture and the City: Hackers, Commoners, and Neighbors in Madrid, 1997–(2017)*. New York: Cornell University Press.
- CURRID, E. (2007). *The Warhol economy*. Princeton University Press.
- D'OVIDIO, M. y M. PRADEL (2013). Social innovation and institutionalisation in the cognitive-cultural economy. *Cities* 33 (0): 69-76.
- FUSTER, M., y E. SENABRE (2020). Co-creation applied to public policy. *International Journal of CoCreation in Design and the Arts*: 1-(20).
- GARCÍA, M., EIZAGUIRRE, S., PRADEL, M. (2015). Social innovation and creativity in cities. *City, Culture and Society* 6 (4): 93-100.
- GARSÁN, C. (2017). La AVVAC acusa a Las Naves de “dinamitar” el centro de producción y creació. *Valènciaplaza*: 03/04/2017.
- GARSÁN, C. (2017). Glòria Tello: “Me preocupa la deriva de Las Naves”. *Valènciaplaza* 17/02/2017.
- GRAY, C. (2008). Instrumental policies: causes, consequences, museums and galleries. *Cultural Trends* 17 (4): (209-22).
- HARVEY, D. (1990). *The Condition of Postmodernity: An Enquiry into the Origins of Cultural Change*. Oxford: Basil Blackwell.
- ICUB (2016). *Dossier Canòdrom Parc de Recerca Creativa*. Barcelona: Ajuntament de Barcelona.
- LAS NAVES (2023). *Dossier presentació Programació ICC*. València: Ajuntament de València.
- LAS NAVES (2022a). *Cuentas anuales (2021*. València: Fundación Las Naves.
- LAS NAVES (2022b). *MEMORIA ABREVIADA (2021*. València: Fundación Las Naves.
- LÓPEZ, A. y MUNARRIZ, J. (2021). *El Centro de Cálculo de la Universidad de Madrid (1968-1973)*. Madrid: EC.
- MARRERO, I. (2003). ¿Del manchester catalán al soho barcelonés. *Scripta Nova* 7 (146).

- MARTÍ, X. (2015). *L'últim canòdrom. Barcelona 1980-2010*. Barcelona: Ajuntament de Barcelona.
- MARTÍ, M. (2012). The knowledge city against urban creativity?. *European Urban and Regional Studies* 19 (1): 92-108.
- MEDIALAB MADRID (2006). *Memoria de Actividades (2002-2006)*. Madrid: Medialab Madrid.
- MENGER, P-M. (2010). *Cultural policies in Europe*. Tokyo: National Graduate Institute for Policy Studies.
- MOLINS, V. (2013). Las Naves, espacio de creación contemporánea: de almacén de grano a catedral creativa. 23/03/2013.
- MOLOTCH, H. (2002). Place in product. *IJURR*, 26 (4): 665-88.
- MONTERDE, A. y SUBIRATS, J. (2023). The Transformation of Urban and Digital Spaces from a Democratic Perspective. In *Urbicide: The Death of the City*, 145-155Springer.
- OBSERVATORIO VASCO DE LA CULTURA (2010). *Estudio Fábricas de Creación*. Vitoria-Gasteiz: Observatorio Vasco de la Cultura.
- OBSERVATORIO DE LA CULTURA (2024). Informe *Lo mejor de la cultura* (2024). Madrid: Fundación Contemporánea.
- OHLENSCHLÄGER, K. (2015). *Medialabmadrid metodología, procesos, transformación..* Madrid: Medialab-Prado.
- PASTOR, E. (2023). La Harinera abrirá a principios de (2024. 22/10/2023 :
- RIUS-ULLDEMOLINS, J., ROIG-BADIA, M. (2023). Mutations of Barcelona's cultural policy model. *Journal of Urban Affairs*: 1-20.
- ROTH, L. (2019). *Ciudades democráticas: la revuelta municipalista en el ciclo post-15M*. Icaria Editorial.
- RUBIO-AROSTEGUI, J-A. (2012). La política cultural de los Gobiernos Autonómicos de la Comunidad de Madrid. *RIPS*, 11 (3): (205-34)
- RUBIO, AROSTEGUI, J. y RIUS-ULLDEMOLINS, J. (2022). Left cultural populism and Podemos. *Cultural Trends* 31 (2): 133-51.
- SALAS, J. (2016). Greenspace y las giras que ya no caben en València. 1/12/2016.
- SCHUSTER, J. M. (2002). Sub-national cultural policy - Where the action is: mapping state cultural policy in United States. *International Journal of Culture Policy* 8 (2): 181-96.
- SERRA, C. (2009). El canódromo de la Meridiana será un centro de arte. *El País* 22/01/2009 .
- SUBIRATS, J. (2011). *Otra sociedad. ¿Otra política?*. Barcelona: Icaria.
- TOLEDO, C. (2021). El laboratorio de la ciudad del futuro. *El Mundo*: 17-2021.
- VIÑAS, E. (2017). 'La deriva' de Las Naves explicada por su máximo responsable: Jordi Peris. *València Plaza* 2/06/2017.