

# Why Artists Cluster in Big Cities? Infrastructural Factors of Location, Professional Strategies and Community Dynamics

*¿Por qué se concentran los artistas en las grandes ciudades? Factores infraestructurales de localización, estrategias profesionales y dinámicas comunitarias*

**Joaquim Rius-Ulldemolins**

## Key words

Art

- Artists
- Urban Areas
- Cities
- Market
- Posfordism
- Sociology of Art

## Palabras clave

Arte

- Artistas
- Barrios urbanos
- Ciudades
- Mercado
- Posfordismo
- Sociología del arte.

## Abstract

The cause of the big cities concentration of artists has been gaining centrality in academic research as it has been underlined its importance for the creative industries. The research of this phenomenon is usually based on economic clustering theories, which only take into account infrastructural factors of the location. Although this approach has been increasingly criticized and social interactions have been considered more important, the contributions of sociology of artistic professions or urban sociology have been mostly ignored. Taking into account the results of these sociological perspectives a the research proposes a more multidimensional and a more critical point of view towards the agglomeration artistic phenomenon, considering it as a functional phenomenon of postfordist economy.

## Resumen

El análisis de las causas de la concentración de los artistas en las grandes ciudades ha ido ganando centralidad en los ámbitos académicos en la medida en que se ha destacado su importancia para la economía de las industrias creativas. Los estudios sobre este fenómeno generalmente se basan en las teorías de la clusterización económica, las cuales sólo toman en consideración los factores infraestructurales de localización. A pesar de que de forma creciente se ha criticado este enfoque y se ha reivindicado la importancia de considerar las interacciones sociales, las contribuciones de la sociología de las profesiones artísticas o de la sociología urbana han sido en gran medida ignoradas. Retomando los resultados de estas perspectivas sociológicas el artículo propondrá construir un enfoque más pluridimensional y más crítico respecto al fenómeno de la aglomeración artística, como un fenómeno funcional en la economía postfordista

## Citation

Rius-Ulldemolins, Joaquim (2014). "Why Artists Cluster in Big Cities? Infrastructural Factors of Location, Professional Strategies and Community Dynamics". *Revista Española de Investigaciones Sociológicas*, 147: 73-88. (<http://dx.doi.org/10.5477/cis/reis.145.73>)

**Joaquim Rius-Ulldemolins:** Universitat de València | [joaquim.rius@uv.es](mailto:joaquim.rius@uv.es)

## INTRODUCTION

The reason why artists tend to cluster in large cities<sup>1</sup> is a question that has historically attracted the attention of a wide variety of studies and academics interested in the cultural world. Art historians have particularly focused on this phenomenon in order to study the development of new artistic styles (Franck, 2003; Lottman, 1981). These analyses have taken the form of descriptive or myth-making narratives about bohemian lifestyle, such as that by Natalie Heinich (1992), rather than the form of an analysis of the causes of such clustering. These descriptive reviews show that artists do not only group together in large cities, but also that they do so in specific neighbourhoods and streets in large capital cities worldwide, such as, for example, in London, since the rise of artistic modernity halfway through the 19<sup>th</sup> century (Lorente, 2000). This clustering has been subsequently confirmed by the artists' census data conducted in various countries since the late 20<sup>th</sup> century to the present time (Gaquin, 2008; Moulin, 1992).

Later, the question of the clustering of artists was raised again by a part of the academic world, specifically, by the specialists in the field of cultural policies. This resulted mainly from discovering that, after two decades of efforts by public bodies to try and

foster cultural decentralisation, artists were still concentrating mainly in large cities. This gravitational power of large cities, as qualified by the French sociologist Pierre-Michel Menger, posed a challenge to the analysis, which was overcome by resorting to the tools used by socio-economics to analyse the cultural professions (Menger, 1993). This clustering of artists, however, was not a product of the political and administrative structure, since the same way of operating has been seen in both France (which had a high degree of centralisation) and Norway (traditionally more decentralised) (Mangeset, 1998)<sup>2</sup>, but was more due to reasons specific to the arts professions.

From the 1990s, especially through the impact of Richard Florida's book, (Florida, 2002b), interest in this question extended beyond the academic field. It disseminated through a network of consultants that spread their ideas about 'creative' development strategies in a more or less stereotypical way (cf. Manito Lorite, 2010), which led to the presence of creative artists in cities becoming a fundamental question for the political and economic elites. If in the 1970s and 1980s, the governments of the Nation-State had as their objective the decentralisation of cultural creation and, therefore, of artists (Mangset, 1998), from the start of the new millennium, attracting artists (and therefore, increasing their clustering) became an objective for the cultural policies of local governments. Taking an entrepreneurial and neoliberal turn (Harvey, 1989), they abandoned the

<sup>1</sup> In this paper we have opted for the definition of artist used in the sociology of art, as a person that is part of the artistic field through the recognition by their own sector (Becker, 1984; Moulin, 1992). According to a classic definition provided in the study of the cultural professions, the definition of artist encompasses actors, directors, dancers, musicians, composers, playwrights, writers, painters, sculptors and photographers (Markusen and Schrock, 2006). On the contrary, the broader definition of creator or creative class has been avoided here, as it is considered to be too broad a category which brings together in the same social group categories that are too heterogeneous (Peck, 2005), or leads to an over-estimation, since it does not allow to differentiate between creative professions and auxiliary jobs, as is the case for graphic arts (Méndez, Michelini, Prada, and Tébar, 2012).

<sup>2</sup> The two studies carried out in the 1990s by Pierre-Michel Menger (1993) and Per Mangset (1998), respectively using survey data from populations of artists, showed a high level of concentration in the capital: 70% of French artists were concentrated in the capital area, whilst 38% of Norwegian artists resided in the administrative area of Oslo. However, as can be seen, there is a lower degree of concentration in Norway than France. So, despite not being an explanatory hypothesis for the clustering, as we will see later, political structure can influence the degree or intensity of this concentration.

aim of territorial redistribution in order to make culture a competitive element between cities (Menger, 2010). This interest in the clustering of artists from both a political and economic point of view involved that an issue that had previously only received the attention of a few social scientists from the areas of art history and sociology of culture (Mangset, 1998, P. Menger, 1993; Moulin, 1983; Moulin, 1992) is now analysed by social scientists from various fields, especially from economic geography, urban studies and cultural economics (Karlsson, 2010; Lorenzen and Frederiksen, 2007).

A large number of new contributions can be found on this issue, but a common limitation of these may be that they do not contemplate the rationality of artists' decision to concentrate in one place, thus constraining themselves to infrastructural questions that accompany such a decision. This is why several authors have highlighted the need to reopen the debate on the reasons for the clustering and the relevant role of social interactions and social frameworks in which it takes place with the aim of analysing and understanding them in depth, and not as mere statistical findings of the resulting urban concentration (Comunian, 2011). With this purpose, certain authors have reintroduced the notions of creative (Currid and Williams, 2010) and creative scene (Molotch and Treskon, 2009). In this manner, although a distinction is made between and location factors (Méndez et al., 2012)<sup>3</sup>, these analyses

do not go beyond thinking of the individual as being guided by a simple economic rationality which, as we know, cannot explain human behaviour in a satisfactory way (Polanyi and Stiglitz, 2006) and fails to take into account the inverse economy rules that have characterised the cultural field since modernity (Bourdieu, 2002b). Some authors have rightly highlighted that the problem partly arises from a certain disconnection between the macro, meso and micro points of view, between different analytical perspectives of the concentration of artists (Currid and Williams, 2010). On the one hand, for more than thirty years a growing body of ethnographic analysis literature has been developed based on phenomena such as the influence between urban creativity and the design sector (Molotch, 2006); the development of punk subculture (Hebidge, 2004); the growth of a bohemian neighbourhood in Chicago; the focus of the new industry in digital media (Lloyd, 2002); and the connection between creative scenes in New York neighbourhoods (Currid and Williams, 2010). On the other hand, more recently, as several authors and public administrations paid more attention to this topic —and therefore dedicated greater effort and more resources— macro-social studies have been carried out that use economic data from censuses and labour statistics (Markusen and Schrock, 2006; Méndez et al., 2012); and complex econometric models have been generated to calculate the level of artist clustering (O'Hagan and Hellmanzik, 2008), the productivity generated by this (Borowiecki, 2013), as well as the level of

<sup>3</sup> The literature aimed at analysing the location of the so-called creative class has tended to emphasise location factors such as infrastructures, equipment, professional services, wide availability of property, the presence of university institutions and R & D, as well as the availability of an abundant and diverse qualified job market (Musterd, Bontje, Chapain, Kovacs and Murie, 2007). More recently, the emphasis has been placed on localisation factors following Florida's proposal (Florida, 2002a), highlighting factors such as multiculturalism (Landry and Bianchini, 1995), the presence of a dynamic local artists' scene (Zukin, 1995), a wealth of available leisure activities, restaurants, and night life (Chatterton

and Hollands, 2002; Lloyd and Clark, 2001), and the existence of public spaces aimed at the leisure and sport activities of the middle class (Zukin, ). This vision has been strongly criticised for its lack of conclusive results (Peck, 2005). Without wishing to go deeper into this debate, which goes beyond the bounds and purpose of this paper, as we will see in the following sections, rather than these factors, there is another class of elements, linked to the type of artistic work market and the formation of artistic communities in urban enclaves, which explains the preference for artists to live in large cities.

artistic buzz concentration based on the geo-location of photographs of cultural events (Currid and Williams, 2010). However, this deployment of methodologies (and financial resources), in addition to posing important epistemological problems<sup>4</sup>, have not made any great inroads in comprehensively and multi-dimensionally explaining the reasons for the concentration of artists, as it failed to link these quantitative and macro-sociological approaches with more qualitative and micro-sociological elements. Thus it

---

<sup>4</sup> On the one hand, historical studies which, by using econometric tools, are based on the hypothesis that there is a causal relationship between established artists and the best-known works, as shown in written sources (art history encyclopaedias). By associating a positive correlation between the stay in large cities and the creation of well-known works, they claim to be measuring the effect of localisation (Hellmanzik, 2010; O'Hagan and Hellmanzik, 2008). However, these studies do not contemplate, for example, the whole of the art population, which historical studies put at dozens of thousands that make up the artist bohemia centred in cultural capitals (Graña, 1964; Lorente, 2000), but only a few hundreds who have been consecrated first by the art market and later, by historiography. Besides, they are not aware that the artistic value obtained is the outcome of competition in the artistic field (Bourdieu, 2002), that is, the result of the interaction between the work of many artists and intermediaries in the arts world (Becker, 1984), and not the result of a god-like single isolated genius, as these econometric studies seem to advocate, thus ignoring four decades of social science studies on the subject. On the other hand, another paper intends to study the concentration of indirectly by using a phenomenon deemed as a 'proxy': the Getty Images database (Currid and Williams, 2010). However, as acknowledged by the authors, this methodology is not directly observing the , but the representation of it by these agencies or, what is more limiting and even more of a distortion, events which celebrities attend, as these events generate the photographs most sought-after by the media. The study, therefore, did not analyse what it intended to, namely, the exchange of information within the artistic urban scene, but only the concentration of the representation of the commercial artistic scene in the media. In these cases, the methodological, media and technological deployment ultimately conceals the poverty of the analytical framework, which largely omits institutional conditioning factors, cooperative chains and strategies of agents in the artistic field, to draw the attention to infrastructural factors, on the one hand, and a selection of a sub-product of the chain of artistic value, consecrated works and/or their graphical representations, on the other.

can be said that only by a combination of these different perspectives can their analysis move forward effectively<sup>5</sup>.

In this paper we analyse the three possible approaches to the phenomenon of the concentration of artists. Firstly, we analyse the macro-sociological conditions (infrastructural elements of location) that foster the concentration of artists, carrying out a critical examination of the contributions made in this area during the last decade, which have largely dominated the debate on this issue. Secondly, we recover the sociological contributions on the topic of the arts professions, largely French, which have been valuable at a meso-sociological level for the understanding of concentration as a phenomenon (Menger, 2009 and 1993; Moulin, 1983 and 1992). These also help in the understanding of the concentration rationality within a relatively autonomous social field such as the arts (Bourdieu, 2002b). This kind of approach has largely been ignored in the debate currently held in British and American journals and involves that much of the progress that had been made in this field has been abandoned. Lastly, a more micro-sociological and ethnographic type of treatment is presented, which studies the concentration of artists as communities in central neighbourhoods in large cities (Lloyd, 2002), where social and friendship links and informal collaborations prevail (Currid and Williams, 2010).

The combination of these three perspectives will enable the understanding of the infrastructural factors, the professional strategies, and the community dynamics that explain the concentration of artists. In the analysis we have adopted a multidisciplinary

---

<sup>5</sup> Research techniques in social sciences can and should be used to promote a scientific construction of the object of study, and therefore, they are not incompatible, provided that the epistemological conditioning factors are controlled for and placed at the service of this objective (Bourdieu, 1994).

perspective, based on both classical studies of urban sociology and on current studies from various disciplines, such as economics, geography and cultural studies on artists' neighbourhoods. Nevertheless, in this paper we especially follow those contributions from the sociology of the arts and culture, as they allow us to construct a more multi-dimensional and critical analysis of the concentration of artists in large cities<sup>6</sup>.

### **INFRASTRUCTURAL REASONS FOR THE LOCATION OF ARTISTS**

One of the usual discourses in the analysis of the concentration of artists lies in explaining this phenomenon by the previous existence of cultural intermediaries: artists concentrate where the cultural industry companies are based, as they have been the main way of communicating with the public and art consumers since the end of the 19<sup>th</sup> century (White, 1993). Normally developed as part of the economics of culture, some of these clustering theories were developed in the 1990s by Allen J. Scott (Scott, 1999). Basically, these analyses are based on a re-reading of the concept of the Marshallian industrial district by Michael Porter (2000), its application to the field of the culture industries (Lorenzen and Frederiksen, 2007), and its later extension to the field of what have been called the creative industries (Cooke and Lazzarretti, 2008). In short, it can be stated that these analyses stress the reduction in exchange costs, greater access to qualified labour, and ease of collaboration, interaction, and competition processes among cluster companies (Scott, 2000; Scott, 2010).

A central location facilitates access to qualified and flexible 'labour' (a point to be discussed further in the next section), as well as to working with ancillary industries such as art material suppliers which, as highlighted by Howard Becker, enable and influence creative activities and their end products (Becker, 1984). Finally, concentration makes alliances between agents in the sector possible (such as group openings shared by different art galleries, alliances between dealers, critics and auction houses), as well as allowing for spatial and symbolic associations between cultural institutions and cultural intermediaries, as shown by the tendency of art dealers to be located near contemporary art museums (Lorente, 1997). In addition, geographic proximity enables intermediaries and creators to informally influence financial decisions that public powers make, theoretically based on impartial criteria but which, given that some of their members are in the artistic field, are always subject to external pressures (Mangset, 1998; Mangset, 2009).

Another economic factor rarely taken into account in the analysis of the concentration of the culture industries is the concentration of the demand for culture in large cities. Despite the democratisation and decentralisation of access to culture experienced in the last fifty years, the macro-sociological analyses of cultural consumption in different countries (Ariño Villarroya, 2010; Donnat, 2004) show that large cities produce a concentration of cultural demand for non-digitally-reproducible cultural products (painting and sculpture, performing arts and live music). A highly educated public is also concentrated in the large cities, with highly omnivorous consumption patterns (Peterson, 1992), who are more likely to welcome daring artistic projects (Menger, 1988). The presence of a young audience with artistic training is especially important, as well as of young people who are looking to enter the field of the professional creators, since they

<sup>6</sup> The study has been conducted in the context of a comparative research project on artists' neighbourhoods financed by the Spanish Ministry of Education, Culture and Sports (Museum and artists' neighbourhoods Project: public art, artists, and institutions – HAR2012-38899-C02-01).

are the main audience who both attend and serve as the first filter for innovative proposals which later, if they survive this stage, will enter into the mainstream art circuit (Becker, 1984). In addition, as the cultural sector is a social world in which the construction of value also takes place at the consumption stage, dissemination is particularly important for cultural products (Di Maggio, 1987). This dissemination takes place partly through the national media and international press agencies, which are in turn highly concentrated in a few places. Information and images about artistic events tend to be largely based on the events in large cities, with these becoming the focus of cultural attention above those activities taking place in other cities, as well as contributing to the definition of cultural centres and peripheries (Currid and Williams, 2010). At the same time, the presence of artists attracts tourist flows, which feed back into the concentration of the artistic demand (Markusen and Schrock, 2006).

Another element notably used to explain the concentration of artists in large cities is the existence of a wide and relatively affordable property market. This enables artists to settle in residential areas and develop artists' workshops, especially in formerly working class or industrial areas, such as the New York SoHo neighbourhood (Simpson, 1981). However, this is a controversial fact, and some authors have stated that the concentration of artists attracts a second wave of new gentrified residents that ultimately banishes the artistic community (Kostelanz, 2003). Without going into the details of something that has been widely debated in the last thirty years (Deutsche and Gendel Ryan, 1984; Ley, 2003), which goes beyond the scope of this paper, we can conclude that housing prices are not a determinant factor for, although they undoubtedly affect, the location chosen by art intermediaries and creators. In contrast, a decisive factor is the willingness to be connected to professional

networks and artistic communities (Molotch and Treskon, 2009).

### **CHARACTERISTICS OF ARTISTIC WORK: SOCIO-PROFESSIONAL REASONS FOR THE CONCENTRATION OF CREATORS**

We have analysed the infrastructural and economic causes that facilitate and induce the concentration of artists. But so far we have not examined the professional motivations and conditioning factors that explain why artists are attracted to large cities. This attraction manifests itself in an obvious way in the migration of artists to these enclaves, a tendency that some authors have described as a physical phenomenon: a magnetic or a gravitational force (Menger, 1993). Leaving aside these metaphors and the mechanistic approaches to which they would lead us (which were criticised earlier), we will base our argument on the concept of strategic social action. This allows us to see that infrastructural factors do not explain individual actions, inasmuch as these need to be understood as strategic reactions to the conditioning factors and institutional norms characterising every social field (Crozier and Friedberg, 1982). In this sense, the degree of concentration in a city is not the result of and/or factors, but the result of thousands of strategic decisions by artists who decide to leave their places of origin and congregate in national capitals or global cities. The challenge, then, is to analyse the determining factors and the rules of the artistic world in order to understand these individual strategies.

According to the French sociologist Pierre-Michel Menger, one of the main explanations for artistic behaviour requires analysing the special characteristics of the artistic job market and the professional strategies of artists, as these phenomena would come to explain their tendency to cluster in large cit-

ies (Menger, 1993). His starting point is a general theory about the uncertainty of artistic work. Professional artists tend to be risk takers within a very uncertain environment, such as the world of artistic creation, in which consumer taste changes rapidly (Menger 1989). In order to adapt to this environment, artists have to learn to ‘manage uncertainty’ based on professional portfolio strategies (Menger, 1999) as, despite the insecurity of professional success, the precarious nature of the work, and the low salaries, artistic professions have increasingly shown a strong capacity for attracting newcomers since the 1980s (Menger, 2009). There is an excess of aspirants in the artistic professions, which increases year after year thanks to the success of art studies.

How can one explain this obstinate tendency to choose these thankless professions? According to Menger (1993), this is due to social, not economic benefits (and to the very high economic benefits for those who are successful), in a dynamic similar to that of (Frank and Cook, 1995). The arts field is extremely hierarchical: some stars reach a very high level of artistic and economic recognition, whilst the majority merely manage to survive by working as artists. However, it is difficult to predict at the start of an artist’s career who will be successful and who will not, and artists keep hoping that they will succeed and become recognised, despite not having any such guarantee.

These specific professional characteristics of the artistic field explain the concentrations of artists in large cities. Artists need to participate in a large number of projects, so that through a process of trial and error, they can test if they have the talent to succeed, and move forward in their artistic career. This can only be found in large cities, where there is an abundant and diversified art market. They also need to compare themselves to other artists who are at the same stage in their professional career, in order to truly discover if they have sufficient talent to follow

this type of work path and eventually achieve recognition despite the structural uncertainties of the profession.

In addition, artists need access to diversified and alternative labour markets (art-related work such as art teaching and other related professions, such as graphic design and non-artistic jobs) in order to survive. Menger (1993) stated that it is only in the large cities that these types of wide and flexible job markets can be found, in which aspirants are capable of surviving during the trial and error selection period, before either being successful or being expelled from the profession. Moreover, the training and socialising period —and the adaptation to a diverse and flexible job market— usually depends on informal information networks of the same artistic medium, which in turn require socially-dense urban areas (Storper and Venables, 2004).

When the socio-economic characteristics of the cultural professions are analysed, the concentration of creators proves to be a rational decision. Taking the cultural professions into consideration as an element in the chain of creating cultural value (Becker, 1984), these require the cooperation of other cultural professions and intermediaries that, as we have seen, are also largely concentrated together (Markusen and Schrock, 2006).

From this point of view, residing in large cities facilitates belonging to the community of ‘insider’ artists —as opposed to ‘outsider’ artists (Zolberg and Cherbo, 1997)— as well as cooperating with organisations and institutions in order to become professionalised and consecrated, a characteristic of the arts world (Rodríguez Morató, 2001): high-level artist training centres tend to concentrate in large cities, as do the national academic headquarters and professional associations, and national museums and institutions which have decision-making power to buy collections and schedule art events, and serve as

elements of general acceptance at a national level. So it is not strange that the most integrated artists in the national arts sector, and those with the highest artistic reputation and higher professional earnings, are more concentrated in large cities (Menger, 1997), especially in central neighbourhoods (Montgomery and Robinson, 1993). This then produces a greater concentration of the highest levels of the arts pyramid: the elite is more concentrated there than the rest of the arts population. Concentration can therefore be understood as the production and re-production of the hierarchy of artistic values (Mangset, 1998)<sup>7</sup>.

The last three decades have seen, on the one hand, a growth in the artistic sector (and with it an increase in those hopeful of entering into the arts field) and on the other, the fact that intermittent employment has become more generalised and has caused a tension in the social security systems and public policies specific to these groups (Menger, 2005). In this sense, a new bohemian group has appeared in large cities that lives on the poverty line. The over-population of the arts community and its precarious and vulnerable<sup>8</sup> work situation, whilst not new, as

it is similar to the historical condition of the bohemians in the 19<sup>th</sup> and 20<sup>th</sup> centuries, have caused these new bohemians to cluster again in formerly working-class neighbourhoods, as will be seen in the next section.

This trend for flexibility in the arts market, in parallel with the widening of the intermittent and precarious labour market (Corsani and Lazaratto, 2008), has come hand in hand with the weakening of the mechanisms designed to palliate such trend (viewed as structural in artistic professions), with the ensuing socialisation of artistic risk (Menger, 1991). This situation has led to the increasing dependence of these professionals on multiple employment, especially in the visual arts (Bureau et al., 2009).

From Menger's point of view, the creator appears as a rational actor who strategically acts within a social system with specific rules that affect, but do not determine, their action (Crozier and Friedberg, 1982), and acts with the aim of minimising risks and maximising benefits (both symbolic and economic) in a context of change and uncertainty. However, this strategic reasoning, based on competition for symbolic (Bourdieu, 2002b) and professional dominance (Menger, 1993), does not explain the agglomeration patterns in certain artistic neighbourhoods seen from the 19<sup>th</sup> century (Charle, 1998) and the creation of communities characterised by solidarity for the group (Simpson, 1981). So, despite the scientific value of Menger's contribution (1993) in understanding the professional reasons for the concentration of artists, we think, as does Per Mangset (1998), that other socio-cultural variables have to be taken into

<sup>7</sup> Some authors have attempted to show the impact of geographic concentration on cultural production. Specifically, one study has shown that the productivity of classical music composers in the 18<sup>th</sup> and 19<sup>th</sup> centuries increased when they lived in the largest musical cities of the time, Paris and Vienna (Borowiecki, 2013). However, the notion of productivity is problematical in culture and, as shown by Howard Becker, artistic output to a large extent depends on the production and valuation processes of the whole of the cooperative work chain of the arts world (Becker, 1984). For this reason, we think that what is being measured in this study about composers is not so much individual output, but rather the capacity of these worlds to produce works, execute them and internationally value them, one of the reasons why composers (and other artists) congregate in large cities.

<sup>8</sup> As opposed to the idealised views sometimes given of artists as part of the creative class (Florida, 2002a), or as participants in the life of celebrities (Currid-Halkett and Scott, 2013), the available studies on work conditions and the life of most artists lead us to conclude that a large majority—which varies depending on the coun-

try and the artistic sector analysed—live in precarious situations of multi-work activity (Bureau, Perrenoud, and Shapiro, 2009). This, according to some, is an advanced sample of a general tendency, of flexible capitalism (Menger, 2001) and, from a critical perspective, an example of the exploitation of people doing intangible work by cognitive capitalism (Blondeau, N. Dyer, Vercellone, Kyrou, Corsani and Rullani E. 2004).

account in order to fully comprehend the tendency to form artistic communities that reflect a pattern of life not only based on competition schemas, but also on patterns of cooperation and solidarity (Farrell, 2001).

### **ARTISTIC NEIGHBOURHOODS: GROUPS OF CREATORS FORMING URBAN COMMUNITIES**

The economic analysis of artistic professions often emphasises the extraordinary concentration of artists in large cities and provides reasons for their location related to infrastructural and professional advantages (Rodríguez Morató, 2001). However, the economic and professional factors do not fully explain the concentration of artists. This is why, at this point, it would be useful to reintroduce the classic concepts of urban sociology.

The literature of bohemian life, from its start halfway through the 19<sup>th</sup> century, emphasises the non-conventional lifestyle that, according to Chiapello (1998), formed part of the artists' criticism of bourgeoisie life and, according to Bourdieu (2002b), was also part of the typical of the artistic field. The concentration of artists in a certain area enabled the emergence of a bohemian subculture (Fischer, 1995). Grouping together in this way allowed the creation of a 'critical mass' large enough to generate institutions that reproduced this subculture and displayed it outside the community, thus claiming its status as a social agent (*ibid.*). Arts neighbourhoods appeared then as the scenario for bohemian life, separate from the urban spaces of the well-off middle class (Lloyd, 2010).

In the case of artists' neighbourhoods, clustering can be understood as a way of creating networks of solidarity amongst artists (Simpson, 1981), where social and personal ties prevail, and therefore artists' groups and networks can be compared to a community. This community dimension of

artists' clusters has been often described in the history of art and literature studies (Franck, 2003; Lottman, 1981) and in sociology (Lloyd, 2010; Simpson, 1981). This type of literature qualifies relationships between artists as friendship links, disinterested relationships —conceptualised by Bourdieu as 'interest in disinterest' (Bourdieu, 2002a)— a combination of work and leisure time, the convergence of the workspace and the place of residence (embodied in the artist's workshop, which would be later known as a ), the relationship with the social environment inside the cluster, and the valuation and aestheticising transformation of the urban and residential environment (Chalvon-Demersay, 1999). It must also be remembered that artists are, by and large, immigrants to the city or foreigners (Moulin, 1992), often breaking away from their environment and their family of origin due to their decision to engage in artistic creation (Lloyd, 2002). The formation of communities gives them psychological support in face of social isolation and the individualism and uncertainty of artistic work, at least in the early stages of their career (Menger, 2009). Furthermore, the creation of communities allows artists to be surrounded with an environment that is tolerant of what would be considered to be 'deviant' social behaviour, such as a bohemian lifestyle or a different sexual orientation, which explains the frequent sharing of neighbourhoods by artists and members of the gay and lesbian community (Sibalis, 2004).

These communities not only form spaces for a social sub-culture, but also a social network that supports creative activities that could be described as a creative medium or a cultural scene (Bennett, 2004). Local artists' scenes have usually been analysed as the network of urban spaces where emerging artists, their fans —many of whom are also artists— and the art market gatekeepers (from one or several artistic subcultures) (Crane, 1987) come into contact (Shank, 1994). Studies currently exist that highlight

the urban dimension of artists' scenes, and show the existence of networks in both formal and informal spaces (bars, clubs, private flats) that allow the development of creative relationships in projects (Lloyd, 2010). These close situations cause a , a high density of face-to-face interactions and exchanges between artists from the local scene that cannot be reproduced in other environments (Storper and Venables, 2004) and are essential to the cultural sector. There are two reasons for this: firstly, that the value of cultural goods is more uncertain and depends on how they are received (Becker, 1984) and, secondly, that cultural consumption is carried out largely in groups in social ritualised dynamics (Gainer, 1995) where tastes are formed and socially shared in urban spaces socially defined for the purpose (Crewe and Beaverstock, 1998).

Although the concept of art scene has been applied especially to the music sector, some authors argue that these art scenes are characterised by connecting a broad range of artists from various arts or creative disciplines (designers, architects, decorators, etc.) in the an urban context, as well as by fomenting cross-pollination between various arts sectors that are found to be more fruitful than the competition schemas occurring in the modern artists' field (Bourdieu, 2002b). This would also explain the artists' interest in placing themselves in highly dense urban environments with a diversity of artists (Currid and Williams, 2010).

## CONCLUSION

Interest in the location patterns of artists has grown exponentially in the last twenty years; a notable increase considering that this subject of study had previously only attracted the attention of art historians (Franck, 2003) and sociologists interested in the arts professions (P. Menger, 1993; Moulin, 1992). This interest has arisen in parallel with the idea

that artists are important within the framework of the creative economy (Scott, 2001 and 2010), and as participants in, and a contributing factor to, the attraction of the creative class (Florida, 2002a). The areas of geography and economics have made a number of important contributions to the study of the clustering of artists, based on the infrastructural factors that influence them, their contribution to the local economy (Markusen y Schrock, 2006), and their relationship to artistic productivity (Hellmanzik, 2010; O'Hagan and Hellmanzik, 2008). These studies, as well as posing serious epistemological problems, have been developed largely in ignorance of existing literature on market dynamics and the arts professions, and with a one-dimensional focus that impoverishes the understanding of the causes for artists to gravitate towards the cities.

In this paper we have shown the benefits of combining three perspectives: one infrastructure-based, one professional-based and another one, community-based, and three levels of analysis have been used: the macro-sociological, the meso-sociological, and the micro-sociological. In the second level we have seen how specific characteristics of the arts professions (risk, uncertainty, and, increasingly, multi-employment and precariousness) provide a more realistic —albeit perhaps chiaroscuro— portrait, of the reasons why artists emigrate to large cities until they either achieve success in the art market, or are compelled to leave it altogether. The most micro-sociological and ethnographic perspective, which started in the 1980s and continues strongly today (Currid, 2007; Lloyd, 2002; Simpson, 1981), shows how communities are formed in large cities based on friendship ties that develop into subcultures (Fischer, 1995) and local artists' scenes (Bennett, 2004).

These infrastructural reasons explain the concentration of artists, but these schemas, despite recognising the need to pay greater attention to artists' motivations (which are

different from those of the so-called creative class), and to analyse the interaction dynamics, prove to be insufficient, as they fail to conceive of artists as strategic actors in the arts field, who form part of urban community dynamics. These three analytical levels should be considered simultaneously when analysing the causes of the concentration.

Finally, according to the analyses discussed, we have found that the strong gravitational force of large cities on artists will continue to increase in the next few years, as it has been doing for thirty years in different countries (Mangset, 1998; Markusen and Schrock, 2006; Menger, 1993). If urban and cultural policies do not seek to halt this process by the use of redistributive or decentralising policies, and if these are abandoned in favour of international projection strategies, in the context of a global competition between cities (Menger, 2010), the processes whereby artists congregate in large cities could lead to art labour markets becoming even more saturated and precarious. They could also result in communities that cannot include and protect the many aspiring artists they contain. Artist clusters must cease to be perceived as something exclusively positive, as seems to be reflected in some of the literature on the subject (Currid, 2007; cf. Markusen and Schrock, 2006), in order to contemplate the vision of the artists themselves, considering the problems and challenges that clustering poses. The concentration of artists could be functional for post-Fordist capitalism, due to its capacity to attribute symbolic value to products (Lloyd, 2010; Molotch, 2002), but it could also be seen as a reflection of flexible capitalism (Menger, 2001) and the precarious condition of a worker with multiple jobs that it seems to herald (Corsani and Lazaratto, 2008). In this paper we cannot draw any definitive conclusions as to the degree to which this process is occurring as a result of the levels of clustering, since we do not have available

sufficiently detailed current socio-professional studies. This needs to be the subject of analysis of future longitudinal, comparative studies, which would be able to combine the three referred levels of analysis with a greater interpretive complexity and establish further critical distance from the process of concentration of artists than the studies conducted to date.<sup>9</sup>

## BIBLIOGRAPHY

- Ariño Villarroya, Antonio (2010). *Prácticas culturales en España: desde los años sesenta hasta la actualidad*. Barcelona: Ariel.
- Becker, H. S. (1984). *Art Worlds*. Berkeley: University of California Press.
- Bennett, Andy (2004). "Consolidating the music scenes perspective". *Poetics*, 32: 223-234.
- Blondeau, O.; Dyer, N.; Vercellone, C.; Kyrou, A.; Corsani, A. and Rullani, E. (2004). *Capitalismo cognitivo, propiedad intelectual y creación colectiva*. Madrid: Traficantes de sueños.
- Borowiecki, Karol Jan (2013). "Geographic Clustering and Productivity: An Instrumental Variable Approach for Classical Composers". *Journal of Urban Economics*, 73(1): 94-110.
- Bourdieu, Pierre (2002a). *Razones prácticas: Sobre la teoría de la acción*. Barcelona: Anagrama.
- (2002b). *Las reglas del arte: Génesis y estructura del campo literario* (3ª ed.). Barcelona: Anagrama.
- Bourdieu, Pierre; Chamboredon, Jean-Claude; Passeron, Jean-Claude (1994). *El oficio de sociólogo: presupuestos epistemológicos*. Madrid: Siglo XXI.
- Bureau, M.; Perrenoud, M. and Shapiro, R. (eds.) (2009). *L'artiste pluriel. démultiplier l'activité pour vivre de son art*. Villeneuve d'Ascq: PU du Septentrion.

<sup>9</sup> I want to thank Pierre-Michel Menger (Collège de France) who offered me the opportunity to get trained in the studies of sociology of the artistic professions and who gave me access to his pioneer works on the clustering of cultural sectors; to Arturo Rodríguez Morató (Universitat de Barcelona) I thank his advises (counselling) in the initial phases of my analysis of the artists quarters, and to Per Mangset (Telemak University College) the offering of his studies about the geographic distribution of artists in Norway.

- Chalvon-Demersay, Sabine (1999). *Le triangle du XVe: Des nouveaux habitants dans un vieux quartier de paris*. Paris: Métailié.
- Charle, Christophe (1998). *Paris fin de siècle: Culture et politique (univers historique)*. Paris: Editions du Seuil.
- Chatterton, Paul and Hollands, Robert (2002). "Theorising Urban Playscapes: Producing, Regulating and Consuming Youthful Nightlife City Spaces". *Urban Studies*, 39(1): 95-116.
- Chiapello, Eve (1998). *Artistes versus managers: le management culturel face à la critique artiste*. Paris: Métailié
- Comunian, Roberta (2011). "Rethinking the Creative City". *Urban Studies*, 48(6): 1157-1179.
- Cooke, Philip and Lazeretti, Luciana (2008). *Creative Cities, Cultural Clusters and Local Economic Development*. London: Edward Elgar Publishing.
- Corsani, Antonella and Lazaratto, Maurizio (2008). *Intermittents et précaires*. Paris: Éditions Amsterdam.
- Crane, Diana (1987). *The Transformation of the Avant-garde: The New York Art World, 1940-1985*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Crewe, Louise and Beaverstock, Jonathan (1998). "Fashioning the City: Cultures of Consumption in Contemporary Urban Spaces". *Geoforum*, 29(3): 287-308.
- Crozier, Michel and Friedberg, Erhard (1982). *L'acteur et le système: Les contraintes de l'action collective*. Paris: Éditions du Seuil.
- Currid-Halket, Elizabeth (2007). *The Warhol Economy: How Fashion, Art, and Music Drive New York City*. Princeton: Princeton University Press.
- and Williams, Sarah (2010). "The Geography of Buzz: Art, Culture and the Social Milieu in Los Angeles and New York". *Journal of Economic Geography*, 10(3): 423-451.
- and Scott, Allen J. (2013). "The Geography of Celebrity and Glamour: Reflections on Economy, Culture, and Desire in the City". *City, Culture and Society*, Available online: 1-19.
- Deutsche, Rosalyn and Gendel Ryan, Cara (1984). "The Fine Art of Gentrification". *October*, 31: 91-111.
- Di Maggio, P. (1987). "Classification in Art". *American Sociological Review*, 52: 440-445.
- Donnat, Olivier (2004). "Les univers culturels des français". *Sociologie et Sociétés*, 36-1: 87-103.
- Farrell, Michael P. (2001). *Collaborative Circles: Friendship Dynamics and Creative Work*. Chicago: University of Chicago Press.
- Fischer, Claude S. (1995). "The Subcultural Theory of Urbanism: A Twentieth-year Assessment". *American Journal of Sociology*, 101(3): 543-577.
- Florida, Richard L. (2002). *The Rise of the Creative Class: And how it's Transforming Work, Leisure, Community and Everyday Life*. New York: Basic Books.
- Franck, Dan (2003). *Bohemian Paris: Picasso, Modigliani, Matisse, and the Birth of Modern Art*. New York: Grove Press.
- Frank, Robert H. and Cook, Philip J. (1995). *The Winner-take-all Society*. New York: Martin Kessler Books.
- Gainer, Brenda (1995). "Ritual and Relationships: Interpersonal Influences on Shared Consumption". *Journal of Business Research*, 32(3): 253-260.
- Gaquin, Deirdre (2008). *Artists in the Workforce 1990-2005* [null]. Washington: National Endowment for the Arts.
- Graña, Cesar (1964). *Bohemian versus Bourgeois*. New York: Basic Books.
- Harvey, David (1989). "From Managerialism to Entrepreneurialism: The Transformation in Urban Governance in Late Capitalism". *Geografiska Annaler. Series B, Human Geography*, 71(1): 3-17.
- Hebdige, Dick (2004). *Subcultura: El significado del estilo*. Barcelona: Paidós.
- Heinich, Nathalie (1992). *La gloire de Van Gogh. Essai d'anthropologie de l'admiration*. Paris: Éditions de Minuit.
- Hellmanzik, Christiane (2010). "Location Matters: Estimating Cluster Premiums for Prominent Modern Artists". *European Economic Review*, 54(2): 199-218.
- Karlsson, Charlie (2010). *Clusters, Networks and Creativity*. Stockholm: CESIS Electronic Working Paper Series.
- Kostelanetz, Richard (2003). *Soho: The Rise and Fall of an Artist's Colony*. New York: Routledge.
- Landry, Charles and Bianchini, Franco (1995). *The Creative City*. London: Demos.
- Ley, David (2003). "Artists, Aestheticisation and the Field of Gentrification". *Urban Studies*, 40(12): 2527-2544.

- Lloyd, Richard (2002). "Neo-bohemia: Art and Neighborhood Redevelopment in Chicago". *Journal of Urban Affairs*, 24(5): 517-532.
- (2010). *Neo-bohemia: Art and Commerce in the Postindustrial City*. New York - London: Routledge.
- and Clark, Therry Nichols (2001). "The City as Entertainment Machine". In: Gotham, K. F. (ed.). *Critical Perspectives on Urban Redevelopment. Research in Urban Sociology*. Oxford: JAI Press / Elsevier.
- Lorente, Jesús Pedro (1997). *Espacios de arte contemporáneo: Generadores de revitalización urbana*. Zaragoza: Universidad de Zaragoza.
- (2000). "Comparative Growth and Urban Distribution of the Population of Artists in Victorian London". In: Borsay, P. (ed.). *New Directions in Urban History: Aspects of the European Art, Health, Tourism and Leisure since the Enlightenment*. Munster: Waxmann Verlag GmbH.
- Lorenzen, M. and Frederiksen, L. (2007). "Why Do Cultural Industries Cluster? Localization, Urbanization, Products and Projects". In: Cooke, P. and Lazzeretti, R. (eds.). *Creative Cities, Cultural Clusters and Local Economic Development*. London: Elgar.
- Lottman, Herbert R. (1981). *Rive gauche. Du front populaire a la guerre froide*. Paris: Seuil.
- Mangset, Per (1998). "The Artist in Metropolis: Centralisation Processes and Decentralisation in the Artistic Field 1". *International Journal of Cultural Policy*, 5(1): 49-74.
- (2009). "The Arm's Length Principle and the Art Funding System. A Comparative Approach". In: Pyykkönnen, M. and Sokke, S. (eds.). *What about Cultural Policy: Interdisciplinary Perspectives on Culture and Politics*. Oslo: Minerva Kustannus.
- Manito Lorite, F. (ed.). (2010). *Ciudades creativas*. Barcelona: Fundación Kreanta.
- Markusen, Ann and Schrock, Greg (2006). "The Artistic Dividend: Urban Artistic Specialisation and Economic Development Implications". *Urban Studies*, 43(10): 1661-1686.
- Méndez, Ricardo; Michelini, Juan J.; Prada, José and Tébar, Jesús (2012). "Economía creativa y desarrollo urbano en España: Una aproximación a sus lógicas espaciales". *EURE*, 38(113): 5-32.
- Menger, Pierre-Michel (1988). "El oído especulativo. Consumo y percepción de la música contemporánea". *Papers*, 29: 109-152.
- (1989). "Rationalité et incertitude de la vie d'artiste". *L'Année Sociologique*, 39: 111-151.
- (1991). "Marché du travail artistique et socialisation du risque: Le cas des arts du spectacle". *Revue Française De Sociologie*, 32(1): 61-74.
- (1993). "L'hégémonie parisienne. Économie et politique de la gravitation artistique". *Annales. Économies, Sociétés, Civilisations*, 48(6): 1565-1600.
- (1997). *La profession de comédien: Formations, activités et carrières dans la démultiplication de soi*. Paris: Ministère de la Culture et de la Communication. Département des études et de la prospective.
- (1999). "Artistic Labor Markets and Careers". *Annual Review of Sociology*, 25: 541-574.
- (2001). *Portrait de l'artiste en travailleur. métamorphoses du capitalisme*. Paris: Seuil.
- (2005). *Les intermittents du spectacle. Sociologie d'une exception*. Paris: Éditions de l'École des Hautes Études en Sciences Sociales.
- (2009). *Le travail créateur. S'accomplir dans l'incertain*. Paris: Gallimard.
- (2010). *Cultural Policies in Europe. From a State to a City-centered Perspective on Cultural Generativity*. Tokyo: National Graduate Institute for Policy Studies.
- Molotch, Harvey (1996). "L.A. as a Design Product: How Arts Works in a Regional Economy". In: Scott, A. J. and Soja, E. W. (eds.). *The City: Los Angeles and Urban Theory at the End of the Twentieth Century*. Los Angeles: University of California Press.
- (2002). "Place in Product". *International Journal of Urban and Regional Research*, 26(4): 665-688.
- and Treskon, Mark (2009). "Changing Art: SoHo, Chelsea and the Dynamic Geography of Galleries in New York City". *International Journal of Urban and Regional Research*, 33(2): 517-541.
- Montgomery, Sarah S. and Robinson, Michael D. (1993). "Visual Artists in New York: What's Special about Person and Place?". *Journal of Cultural Economics*, 17(2): 17-39.
- Moulin, Raymond (1983). *Le marché de l'art en france*. Paris: Éditions de Minuit.
- (1992). *L'artiste, l'institution et le marché*. Paris: Flammarion.
- Musterd, Sako; Bontje, M.; Chapain, C.; Kovacs, Z. and Murie, A. (2007). *Accommodating Creative Knowledge. A Literature Review from a European*

- Perspective. ACRE Report 1.* [null]. Amsterdam: AMID St - University of Amsterdam.
- O'Hagan, John and Hellmanzik, Christiane (2008). "Clustering and Migration of Important Visual Artists: Broad Historical Evidence". *Historical Methods: A Journal of Quantitative and Interdisciplinary History*, 41(3): 121-136.
- Peck, Jamie (2005). "Struggling with the Creative Class". *International Journal of Urban and Regional Research*, 29(4): 740-770.
- Peterson, R. A. (1992). "Understanding Audience Segmentation: From Elite and Mass to Omnivore and Univore". *Poetics*, 21-4: 243-258.
- Polanyi, Karl and Stiglitz, Joseph E. (2006). *La gran transformación: Los orígenes políticos y económicos de nuestro tiempo*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Porter, Michael E. (2000). "Location, Competition, and Economic Development: Local Clusters in a Global Economy". *Economic Development Quarterly*, 14(1): 15-34.
- Rodríguez Morató, Arturo (2001). "Una nueva formación local: El complejo cultural local". In: Fernández, X. B. (ed.). *Cultura e desenvolvimento local*. Santiago de Compostela: Consello da Cultura Galega.
- Scott, Allen (1999). "The Cultural Economy: Geography and the Creative Field". *Media, Culture & Society*, 21(6): 807-817.
- (2000). *The Cultural Economy of Cities*. London: Sage in association with Theory, Culture & Society. Nottingham Trent University.
- (2001). *The Cultural Economy of Cities*. London: Sage.
- (2010). "Cultural Economy and the Creative Field of the City". *Geografiska Annaler: Series B, Human Geography*, 92(2): 115-130.
- Shank, Barry (1994). *Dissonant Identities: The Rock "n" roll Scene in Austin, Texas*. Middletown, CT: Wesleyan University Press.
- Sibalis, Michael (2004). "Urban Space and Homosexuality: The Example of the Marais, Paris' 'Gay Ghetto'". *Urban Studies*, 41(9): 1739-1758.
- Simpson, Charles R. (1981). *Soho: The Artist in the City*. Chicago: Univ. of Chicago Press.
- Storper, Michael and Venables, Anthony J. (2004). "Buzz: Face-to-face Contact and the Urban Economy". *Journal of Economic Geography*, 4: 351-370.
- White, Harrison C. (1993). *Careers and Creativity: Social Forces in the Arts*. Colorado: Westview Press.
- Zolberg, Vera L. and Cherbo, Joni Maya (1997). *Outsider Art: Contesting Boundaries in Contemporary Culture*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Zukin, Sharon (1995). *The Culture of Cities*. Oxford: Blackwell.

**RECEPTION:** April 23, 2013

**REVIEW:** July 18, 2013

**ACCEPTANCE:** September 30, 2013

# ¿Por qué se concentran los artistas en las grandes ciudades? Factores infraestructurales de localización, estrategias profesionales y dinámicas comunitarias

*Why Artists Cluster in Big Cities? Infrastructural Factors of Location, Professional Strategies and Community Dynamics*

**Joaquim Rius-Ulldemolins**

## Palabras clave

Arte

- Artistas
- Barrios urbanos
- Ciudades
- Mercado
- Posfordismo
- Sociología del arte.

## Key words

Art

- Artists
- Urban Areas
- Cities
- Market
- Posfordism
- Sociology of Art

## Cómo citar

Rius-Ulldemolins, Joaquim (2014). «¿Por qué se concentran los artistas en las grandes ciudades? Factores infraestructurales de localización, estrategias profesionales y dinámicas comunitarias». *Revista Española de Investigaciones Sociológicas*, 147: 73-88. (<http://dx.doi.org/10.5477/cis/reis.145.73>)

## Resumen

El análisis de las causas de la concentración de los artistas en las grandes ciudades ha ido ganando centralidad en los ámbitos académicos en la medida en que se ha destacado su importancia para la economía de las industrias creativas. Los estudios sobre este fenómeno generalmente se basan en las teorías de la clusterización económica, las cuales sólo toman en consideración los factores infraestructurales de localización. A pesar de que de forma creciente se ha criticado este enfoque y se ha reivindicado la importancia de considerar las interacciones sociales, las contribuciones de la sociología de las profesiones artísticas o de la sociología urbana han sido en gran medida ignoradas. Retomando los resultados de estas perspectivas sociológicas el artículo propondrá construir un enfoque más pluridimensional y más crítico respecto al fenómeno de la aglomeración artística, como un fenómeno funcional en la economía postfordista.

## Abstract

The cause of the big cities concentration of artists has been gaining centrality in academic research as it has been underlined its importance for the creative industries. The research of this phenomenon is usually based on economic clustering theories, which only take into account infrastructural factors of the location. Although this approach has been increasingly criticized and social interactions have been considered more important, the contributions of sociology of artistic professions or urban sociology have been mostly ignored. Taking into account the results of these sociological perspectives a the research proposes a more multidimensional and a more critical point of view towards the agglomeration artistic phenomenon, considering it as a functional phenomenon of postfordist economy.

La versión en inglés de este artículo puede consultarse en <http://reis.cis.es> y <http://reis.metapress.com>

**Joaquim Rius-Ulldemolins:** Universitat de València | [joaquim.rius@uv.es](mailto:joaquim.rius@uv.es)

## INTRODUCCIÓN

El porqué se concentran los artistas en las grandes ciudades<sup>1</sup> ha sido una cuestión que históricamente ha atraído la atención de una diversidad de estudiosos y académicos interesados por el mundo cultural. A los historiadores del arte les ha llamado la atención este fenómeno al examinar el surgimiento de los nuevos estilos artísticos (Franck, 2003; Lottman, 1981). Unos análisis que han tomado más la forma de relatos descriptivos y mitificadores —en el sentido que le da Natalie Heinich (1992)— del estilo de vida bohemio que la forma de análisis sobre las causas de esta concentración. Estos análisis descriptivos nos muestran que los artistas no solo se agrupan en las grandes ciudades, sino que además lo hacen en determinados barrios y en calles específicas en grandes capitales mundiales como, por ejemplo, Londres desde el surgimiento de la modernidad artística a mediados del siglo XIX (Lorente, 2000). Una concentración que, posteriormente, han ido confirmando los datos de censos de artistas realizados en diversos países desde finales del siglo XX hasta la actualidad (Gaquin, 2008; Moulin, 1992).

Más tarde, la cuestión de la concentración de los artistas llamó de nuevo la atención a parte del mundo académico y, concretamente, a los especialistas en el campo de

las políticas culturales, sobre todo al comprobar que, tras dos décadas de esfuerzo por parte de los poderes públicos para favorecer la descentralización cultural, los artistas seguían concentrándose en las grandes ciudades. Este poder gravitatorio de las grandes ciudades, como lo calificó el sociólogo francés Pierre-Michel Menger, planteaba un desafío al análisis al que este autor respondió con las herramientas analíticas de la socioeconomía de las profesiones culturales (Menger, 1993). Este fenómeno, el de la concentración, no era producto, por otra parte, de la estructura político-administrativa, puesto que el mismo funcionamiento se ha podido observar en Francia, país con un elevado grado de centralización, y en Noruega, país tradicionalmente descentralizado (Mangset, 1998)<sup>2</sup>, sino que se debía a razones específicas de las profesiones artísticas.

A partir de los años noventa, especialmente a partir del impacto del libro de Richard Florida *The Rise of Creative Class* (2002b), el interés por esta cuestión desbordó el ámbito académico: su difusión mediante una red de consultoras que han divulgado sus ideas en torno a las estrategias de desarrollo «creativas» de forma más o menos estereotipadas (Manito Lorite, 2010) ha comportado que la cuestión de la presencia de creadores en las ciudades se haya convertido en una cuestión fundamental para las élites políticas y económicas. Si en los años setenta y ochenta los gobiernos de los Esta-

<sup>1</sup> En este artículo hemos optado por la definición de la figura de artista que hace la sociología del arte como la persona que forma parte de un campo artístico por reconocimiento del propio sector (Becker, 1984; Moulin, 1992). La figura del artista comprendería, según una definición clásica en el estudio de las profesiones culturales, a actores, directores, bailarines, músicos, compositores, dramaturgos, escritores, pintores, escultores y fotógrafos (Markusen y Schrock, 2006). Por el contrario, se ha evitado la definición más amplia de creador o clase creativa por entender que es una categoría demasiado amplia que mezcla en un conjunto social categorías demasiado heterogéneas (Peck, 2005) o conduce a una sobrestimación, al no poder diferenciar entre profesiones creativas o empleos auxiliares, como es el caso de las artes gráficas (Méndez, Michelini, Prada y Tébar, 2012).

<sup>2</sup> Los dos estudios realizados en los años noventa por Pierre-Michel Menger (1993) y Per Mangset (1998) respectivamente a partir de la explotación de datos de encuesta a las poblaciones artísticas muestran un alto grado de concentración en la capital: los artistas franceses están concentrados en un 70% en la región de la capital mientras que un 38% de los artistas noruegos residen en los límites administrativos de Oslo. No obstante, como podemos observar, hay un grado inferior de concentración en Noruega en comparación con Francia. Por lo tanto, a pesar de no ser una hipótesis explicativa de la concentración como veremos más adelante, la estructura política sí puede influir en el grado o la intensidad de esta concentración.

dos-nación se planteaban como objetivo la descentralización de la creación cultural y, por lo tanto, de los creadores (Mangset, 1998), a partir del nuevo milenio la atracción de los creadores (y, por lo tanto, el incremento de la concentración) se convierte en el objetivo de la política cultural de los gobiernos locales, que en un giro emprendedor y neoliberal (Harvey, 1989) abandonan la finalidad redistributiva a nivel territorial para convertir la cultura en un elemento de competición entre las ciudades (Menger, 2010). Este interés por la concentración de los artistas desde el área económica y política ha conllevado que una cuestión que apenas despertaba la atención de unos pocos académicos de historia del arte y de la sociología de la cultura (Mangset, 1998; Menger, 1993; Moulin, 1983; Moulin, 1992) haya conseguido la consideración de científicos sociales de diversas áreas, especialmente de la geografía económica, de los estudios urbanos o de la economía de la cultura (Karlsson, 2010; Lorenzen y Frederiksen, 2007).

Podemos encontrar una gran cantidad de nuevas aportaciones a esta cuestión, pero quizá una limitación común a estas es que no contemplan la racionalidad de la decisión de concentrarse del artista, limitándose a resaltar las cuestiones infraestructurales que las acompañan. Es por ello por lo que diversos autores han señalado la necesidad de reintroducir el debate sobre las causas de la concentración y el papel relevante de las interacciones sociales y los marcos sociales en los que se desarrolla a fin de analizarlas y comprenderlas en profundidad, y no como meras constataciones estadísticas de su resultado, la concentración urbana (Comunian, 2011). Con este propósito algunos autores han reintroducido las nociones de *milieux* creativo (Currid y Williams, 2010) o escena creativa (Molotch y Treskon, 2009). En este sentido, aunque se distinga entre factores de

localización *hard* y *soft* (Méndez *et al.*, 2012)<sup>3</sup>, estos análisis no pasan de concebir al individuo orientado por una racionalidad económica simple que, como sabemos, no puede explicar los comportamientos humanos de forma satisfactoria (Polanyi y Stiglitz, 2006) y que no tiene en cuenta las reglas de la economía invertida que han caracterizado el campo cultural desde la modernidad (Bourdieu, 2002b). Algunos autores han destacado, con razón, que el problema deriva en parte de una cierta desconexión entre las miradas macro-meso y micro, entre diferentes perspectivas de análisis de la concentración de artistas (Currid y Williams, 2010). Por una parte, desde hace más de treinta años, se ha desarrollado una creciente literatura de análisis etnográficos que se ha centrado en fenómenos tales como la influencia entre creatividad urbana y sector del diseño (Molotch, 1996); la formación de la subcultura del punk (Hebdige, 2004); la formación de un barrio bohemio en Chicago, foco de la nueva industria de los media digitales (Lloyd, 2002) o la conexión entre escenas creativas en los barrios neoyorquinos (Currid y Williams, 2010).

<sup>3</sup> La literatura dirigida a analizar la localización de la llamada clase creativa ha tendido a destacar los factores de localización *hard* como las infraestructuras, los equipamientos, los servicios profesionales, la oferta inmobiliaria amplia, la presencia de instituciones universitarias y de I+D o la disponibilidad de un mercado de trabajo cualificado abundante y diversificado (Musterd, Bontje, Chapain, Kovacs y Murie, 2007). Más recientemente, ha puesto el énfasis en los factores de localización *soft* a partir de la propuesta de Florida (Florida, 2002a) y ha destacado factores como el multiculturalismo (Landry y Bianchini, 1995), la presencia de una escena artística local dinámica (Zukin, 1995), una rica oferta de ocio, gastronómica y de vida nocturna (Chatterton y Hollands, 2002; Lloyd y Clark, 2001) y la existencia de espacios públicos orientados al ocio y al deporte de la clase media (Zukin). Esta visión ha recibido fuertes críticas por la falta de resultados concluyentes (Peck, 2005). Sin querer entrar a fondo en este debate que desbordaría el objetivo de este artículo, como veremos en las siguientes secciones del artículo, más que estos factores *soft* son otra clase de elementos ligados al tipo de mercado de trabajo artístico y de formación de comunidades artísticas en enclaves urbanos los que explican la preferencia de los artistas por las grandes ciudades.

Por otra parte, más recientemente, a medida que diversos autores y las administraciones públicas centraban mayor atención a este objeto —y, por lo tanto, le dedicaban mayores esfuerzos y recursos— se han desarrollado estudios macro-sociales que han explotado los datos económicos de los censos y las estadísticas laborales (Markusen y Schrock, 2006; Méndez *et al.*, 2012), se han generado complejos modelos econométricos para calcular el nivel de clusterización de los artistas (O'Hagan y Hellmanzik, 2008), la productividad generada por esta (Borowiecki, 2013) o para analizar el nivel de concentración del *buzz* artístico a partir de la geolocalización de las fotos sobre eventos culturales (Currid y Williams, 2010). No obstante, este despliegue metodológico (y de medios económicos), además de contener importantes problemas epistemológicos<sup>4</sup>, no

ha conseguido grandes avances a la hora de explicar de forma comprensiva y pluridimensional las razones de la concentración de los artistas al no relacionar estas aproximaciones cuantitativas y macrosociológicas con elementos más cualitativos y microsociológicos. Así pues, es posible apuntar que solo a partir de la combinación de diferentes perspectivas se avanzará de forma efectiva en el análisis de estas<sup>5</sup>.

Así pues, en este artículo analizaremos las tres aproximaciones posibles al fenómeno de la concentración de los artistas. En primer lugar, analizaremos las condiciones macrosociológicas (elementos infraestructurales de localización) que favorecerían la concentración de los artistas, haciendo un examen crítico de las aportaciones que ha habido en este sentido la última década y que han dominado en buena medida el debate sobre la cuestión. En segundo lugar, recuperaremos las contribuciones de la sociología de las profesiones artísticas, en su mayor parte francesa, que introduce valiosas aportaciones en un nivel mesosociológico para la comprensión del fenómeno de la concentración (Menger, 2009 y 1993; Moulin, 1983 y 1992) y que permite entender la racionalidad de la concentración dentro de un

<sup>4</sup> Por una parte, los estudios de tipo histórico que, a partir de herramientas econométricas, parten de la hipótesis de relacionar causalmente los artistas consagrados y las obras más reputadas a partir de fuentes escritas (enciclopedias de historia del arte). A partir de contemplar una correlación positiva entre la permanencia en las grandes ciudades y la creación de obras consagradas dicen estar midiendo el efecto de la localización (Hellmanzik, 2010; O'Hagan y Hellmanzik, 2008). Estos estudios no contemplan, por lo tanto, el conjunto de la población artística, que los estudios históricos calculan en decenas de miles y que conforman la bohemia artística concentrada en las capitales culturales (Graña, 1964; Lorente, 2000), sino solamente unos centenares que son los que el mercado del arte, en un primer momento, y la historiografía posteriormente, han consagrado. Además, desconocen que el valor artístico que recogen es producto de la competición del campo artístico (Bourdieu, 2002), es decir, el resultado de la interacción y el trabajo de múltiples artistas e intermediarios del mundo artístico (Becker, 1984), y no el resultado de la creación demiúrgica de un genio aislado, como parecen concebir estos estudios econométricos que ignoran así cuatro décadas de investigaciones en las ciencias sociales sobre la cuestión.

Por otra parte, otro artículo pretende estudiar la concentración del *buzz* artístico indirectamente a partir de un fenómeno que se considera «proxy»: la base de datos de imágenes Getty (Currid y Williams, 2010). Sin embargo, tal y como reconocen sus autores, a partir de esta metodología no están observando directamente el *buzz* artístico, sino la representación que de él hacen estas agencias, o lo que es más limitado y distorsionador, los

eventos que congregan a las *celebrities*, puesto que estos eventos generan las fotos más cotizadas por los medios de comunicación. Por lo tanto, el estudio no examina lo que se proponía, a saber, el intercambio de información dentro de la escena artística urbana, sino solamente la concentración en la representación de la escena artística comercial y mediática. En estos casos, el despliegue metodológico, medios y tecnología, esconde en el fondo la pobreza del marco analítico, en el que se obvian en gran parte los condicionantes institucionales, las cadenas cooperativas y las estrategias de los agentes del campo artístico, para dirigir la atención en factores infraestructurales, por una parte, y en una selección de un subproducto de la cadena de valor artístico, las obras consagradas y/o sus representaciones gráficas, por otra.

<sup>5</sup> La utilización de las técnicas de investigación en las ciencias sociales puede y debe llevarse a cabo en favor de una construcción científica del objeto de estudio y, por lo tanto, no son incompatibles siempre que se controlen los condicionantes epistemológicos que conllevan y se pongan al servicio de este objetivo (Bourdieu *et al.*, 1994).

campo social relativamente autónomo como es el artístico (Bourdieu, 2002b). Un tipo de aproximación que es, en gran parte, ignorada en el debate que se desarrolla actualmente en revistas anglosajonas y que supone el abandono de buena parte de los avances que se habían realizado en este campo. Por último, se presentará un tipo de tratamiento más microsociológico o etnográfico, a través del cual se estudiará la concentración de artistas como la formación de comunidades en los barrios céntricos de las grandes ciudades (Lloyd, 2002) en las que prima un vínculo social de amistad y de colaboraciones informales (Currid y Williams, 2010).

La combinación de estas tres perspectivas nos permitirá comprender los factores infraestructurales, las estrategias profesionales y las dinámicas comunitarias que explican la concentración de los artistas. Para construir este análisis hemos partido de una perspectiva pluridisciplinar, basándonos tanto en los estudios clásicos de la sociología urbana como en los actuales trabajos realizados desde diversas disciplinas, como la economía, la geografía o los estudios culturales, sobre los barrios artísticos. Sin embargo, con este artículo perseguimos recuperar especialmente las aportaciones realizadas desde la sociología de las artes y la cultura en este terreno de estudio, lo que nos permitirá construir un análisis más multidimensional y crítico del fenómeno de la concentración de los artistas en las grandes ciudades<sup>6</sup>.

## **LAS RAZONES INFRAESTRUCTURALES DE LOCALIZACIÓN DE LOS ARTISTAS**

Uno de los discursos habituales en el análisis de la concentración de los artistas es expli-

car este fenómeno por la concentración previa de los intermediarios culturales: los artistas se concentran allí donde tienen su sede las empresas de las industrias culturales, que son su canal principal de relación con el público y los consumidores de su arte desde finales del siglo XIX (White, 1993). Desarrollados habitualmente por la economía de la cultura, parte de las teorías de la clusterización de las industrias culturales han sido desarrolladas en los años noventa por Allen J. Scott (1999). Básicamente, estos análisis se basan en una relectura del concepto de distrito industrial marshalliano por parte de Michael Porter (2000), su aplicación al campo de las industrias culturales (Lorenzen y Frederiksen, 2007) y su posterior ampliación al campo de las llamadas industrias creativas (Cooke y Lazzeretti, 2008). De forma resumida, podemos afirmar que estos análisis se fundamentan en destacar la reducción de los costes de intercambio, la mayor accesibilidad a una mano de obra cualificada y la facilidad en los procesos de colaboración, interacción y competencia entre las empresas del clúster (Scott, 2000; 2010).

La localización en los barrios céntricos facilita el acceso a una «mano de obra» cualificada y flexible (punto que ampliaremos en el próximo apartado) y la colaboración con las industrias auxiliares así como con los proveedores de materiales artísticos que, como señala Howard Becker, posibilitan y condicionan el desarrollo de las actividades creativas y sus productos finales (Becker, 1984). Finalmente, la concentración habilita la posibilidad de establecer alianzas entre agentes del sector (como las inauguraciones colectivas entre diversas galerías de arte o la alianza entre marchantes, críticos y casas de subastas), así como una asociación espacial y simbólica entre instituciones e intermediarios culturales, tal y como muestra la tendencia de los marchantes de arte de situarse cerca de los museos de arte contemporáneo (Lorente, 1997). Por otra parte, no debemos obviar que la proximidad geográfica facilita que los inter-

<sup>6</sup> El trabajo ha sido realizado en el marco de una investigación comparada sobre barrios artísticos financiada por el Ministerio de Educación, Cultura y Deportes (Proyecto Museos y barrios artísticos: arte público, artistas, instituciones - HAR2012-38899-C02-01).

mediarios y los creadores puedan, de forma informal, influir en las decisiones de financiación de los poderes públicos tomadas teóricamente a partir de criterios de imparcialidad pero que, al contar con miembros del propio campo artístico, siempre están sujetas a presiones externas (Mangset, 1998, 2009).

Otros factores de carácter económico raras veces tomados en consideración en los análisis de la concentración de las industrias culturales son la concentración de la demanda cultural en las grandes ciudades. A pesar de la democratización y descentralización en el acceso a la cultura experimentada los últimos cincuenta años, los análisis macrosociológicos del consumo cultural en diversos países (Ariño Villarroya, 2010; Donnat, 2004) muestran que en las grandes ciudades se produce una concentración de la demanda cultural de los productos culturales no reproducibles digitalmente (pintura y escultura, artes escénicas o música en directo). Asimismo, también se concentran en las grandes ciudades los públicos altamente educados y con patrones de consumo omnívoros (Peterson, 1992), y más proclives a aceptar propuestas artísticamente arriesgadas (Menger, 1988). Es especialmente importante la presencia de público joven con formación artística o directamente la existencia de jóvenes aspirantes a entrar en el campo de los creadores profesionales, porque constituye a su vez el principal público que asiste y sirve de primer filtro a las propuestas innovadoras que posteriormente, si superan esta etapa, entrarán en el circuito comercial (Becker, 1984). Además, siendo el sector cultural un mundo social en el que la construcción del valor se efectúa también en la fase del consumo, la difusión se revela especialmente importante para los productos culturales (Di Maggio, 1987). Esta difusión viene vehiculada por parte de los medios de comunicación de ámbito nacional y agencias de prensa internacional que se encuentran a su vez muy concentradas en pocas sedes. Las informaciones e imágenes sobre los eventos artísticos suelen centrarse, en gran parte, en

los desarrollados en las grandes ciudades, convirtiendo así a estas en el foco de atención cultural por encima de otras actividades desarrolladas en otras ciudades y contribuyendo, por lo tanto, a definir centros y periferias culturales (Currid y Williams, 2010). A su vez, la presencia de artistas atrae a los flujos turísticos, lo que retroalimenta la concentración de la demanda artística (Markusen y Schrock, 2006).

Otro elemento que ha sido destacado para explicar la concentración de los artistas en las grandes ciudades es la existencia de un mercado inmobiliario abundante y relativamente a buen precio, que facilita la instalación residencial y la creación de talleres de artistas, especialmente en barrios antiguamente populares o industriales como fue el barrio del SoHo de Nueva York (Simpson, 1981). Sin embargo, este es un hecho controvertido y algunos autores han afirmado que la concentración de artistas atrae a una segunda oleada de nuevos residentes generificadores que finalmente acaba expulsando a la propia comunidad artística (Kostelantetz, 2003). Sin entrar en detalles sobre esta cuestión ampliamente debatida en los últimos treinta años (Deutsche y Gendel Ryan, 1984; Ley, 2003) y cuyo objeto sobrepasa el propósito de este artículo, podemos concluir que el precio de las viviendas no es un elemento determinante (aunque indudablemente condiciona) en la localización de los intermediarios y creadores artísticos y, en cambio, sí lo es la voluntad de estar conectado a unas redes profesionales o a una comunidad artística (Molotch y Treskon, 2009).

## **LAS CARACTERÍSTICAS DEL TRABAJO ARTÍSTICO: RAZONES SOCIOPROFESIONALES DE LA CONCENTRACIÓN DE LOS CREADORES**

Hemos podido analizar las causas infraestructurales y económicas que facilitan e in-

ducen a la concentración de los artistas. Pero no hemos examinado hasta ahora cuáles son las motivaciones y los condicionantes profesionales que explican que estos se sientan atraídos por las grandes ciudades. Esta atracción se manifiesta de forma evidente en la emigración de los artistas hacia estos enclaves, en una tendencia que algunos autores han descrito como un fenómeno físico: un magnetismo o una fuerza gravitatoria (Menger, 1993). Pero, abandonando estas metáforas y las aproximaciones mecanicistas a las que nos conducirían (y que hemos criticado anteriormente), partiremos del concepto de acción social estratégica. Esta noción nos permite entender que los factores infraestructurales no explican las acciones individuales, puesto que estas deben entenderse como reacciones estratégicas a los condicionantes y a las normas institucionales características de cada campo social (Crozier y Friedberg, 1982). En este sentido, el grado de concentración en una ciudad no es resultado de factores *hard* y/o *soft*, sino el resultado de miles de decisiones estratégicas de artistas que deciden abandonar sus lugares de origen y concentrarse en las capitales nacionales o en las ciudades globales. El reto, pues, radica en analizar los condicionantes y las reglas del mundo artístico para comprender las estrategias individuales.

Por todo ello, según el sociólogo francés Pierre-Michel Menger, una de las principales explicaciones del comportamiento de los artistas requiere analizar las especiales características del mercado de trabajo artístico y las estrategias profesionales de los artistas, fenómenos que vendrían a explicar su tendencia a la aglomeración en las grandes ciudades (Menger, 1993). Su punto de partida es una teoría general sobre la incertidumbre del trabajo artístico. Los artistas profesionales tienden a ser *risk takers* dentro de un entorno muy incierto, como es el mundo de la creación artística, en el que cambian los gustos de los consumidores rápidamente (Men-

ger, 1989). Para adaptarse a este entorno los artistas tienen que aprender a «gestionar la incertidumbre» a partir de estrategias de portfolio profesional (Menger, 1999), puesto que, a pesar de la inseguridad del éxito profesional, de la precariedad laboral y de los bajos salarios, las profesiones artísticas tienen una fuerte capacidad para atraer a nuevos aspirantes en una tendencia creciente desde los años ochenta (Menger, 2009). Por lo tanto, hay un excedente constante de aspirantes a las profesiones artísticas, que se va ampliando año tras año por el éxito de los estudios artísticos.

¿Cómo se explica, por lo tanto, esta tendencia obstinada a elegir estas ocupaciones ingratas? Según Menger (1993), ello responde a las altas compensaciones económicas y psicológicas que reciben la minoría que triunfa y obtiene la fama, en una dinámica muy parecida a la del *winner takes all* (Frank y Cook, 1995). El campo de las artes está muy jerarquizado: algunas estrellas obtienen un nivel muy alto de reconocimiento artístico y económico, mientras que la mayoría apenas consiguen sobrevivir trabajando como artistas. No obstante, al principio de la carrera es difícil prever con exactitud quién va a tener éxito y quién no, y los artistas mantienen la esperanza de triunfar y conseguir el premio del reconocimiento, a pesar de no tener ninguna garantía para ello.

Estas características profesionales específicas del campo artístico explican la concentración en las grandes ciudades. Los artistas necesitan participar en una gran cantidad de proyectos *ad hoc* para, con una práctica de ensayo y error, ir probando si tienen talento para triunfar, e ir progresando en su carrera artística. Y ello solo puede encontrarse en grandes ciudades donde hay un mercado artístico abundante y diversificado. Además, necesitan poder compararse con otros artistas en una misma etapa de la carrera profesional para descubrir si realmente son lo suficientemente talentosos para proseguir en este tipo de carrera y conseguir fi-

nalmente el reconocimiento a pesar de la incertidumbre estructural de la profesión.

Por otra parte, los artistas necesitan poder acceder a mercados de trabajo diversificados y a mercados de trabajo alternativo (trabajos para-artísticos como la docencia artística u otras profesiones cercanas como el diseño gráfico o trabajos no artísticos) para sobrevivir. Menger (1993) señala que solo en las grandes ciudades se puede encontrar este tipo de mercados de trabajo, amplios y flexibles, en los que los aspirantes son capaces de sobrevivir durante el período de prueba, error y selección, antes de tener éxito o ser expulsados de la profesión. Por otra parte, el proceso de formación y socialización —y la adaptación a un mercado laboral diversificado y flexible— depende por lo general de las redes informales de información del mismo medio artístico que a su vez requieren de la densidad social de las zonas urbanas (Storper y Venables, 2004).

En definitiva, la concentración de los creadores se revela como una decisión racional si se analizan las características socioeconómicas de las profesiones culturales. Tomando en consideración las profesiones culturales como un elemento de la cadena de creación de valor cultural (Becker, 1984), estas requieren de la cooperación de otras profesiones e intermediarios culturales que, como hemos visto, también se encuentran mayoritariamente concentrados (Markusen y Schrock, 2006).

Desde este punto de vista la residencia en las grandes ciudades facilita la pertenencia a la comunidad de los artistas integrados —por contraposición a los artistas *outsiders* (Zolberg y Cherbo, 1997)— y la cooperación con las instituciones e instancias de profesionalización y consagración propias de los mundos artísticos (Rodríguez Morató, 2001): las grandes ciudades concentran los centros de formación artística en sus niveles superiores, las sedes nacionales de academias y asociaciones profesionales, los museos o

instituciones nacionales que con sus decisiones de compra de colecciones o de programación de obras sirven de instancias de consagración artística a nivel nacional. Por ello no es extraño que los artistas más integrados en el sector artístico nacional y con una mayor reputación artística y más ingresos profesionales estén más concentrados en las grandes ciudades (Menger, 1997), especialmente en sus barrios céntricos (Montgomery y Robinson, 1993). Se produce, por lo tanto, un efecto de mayor concentración de los segmentos más altos en la pirámide artística: la élite está más concentrada que el resto de la población artística. La concentración puede ser entendida entonces como una producción y reproducción de la jerarquía de los valores artísticos (Mangset, 1998)<sup>7</sup>.

Las últimas tres décadas hemos asistido, por una parte, a un crecimiento del sector artístico y con ello a un incremento de los aspirantes a entrar en el campo artístico y, por otra, a una generalización de la situación de empleo intermitente que ha puesto en tensión los sistemas de seguridad social o políticas públicas específicas para estos colectivos (Menger, 2005). En este sentido se ha generado un nuevo colectivo bohemio en las grandes ciudades que vive al límite de la pobreza. Un fenómeno, el de la sobrepobla-

---

<sup>7</sup> Algunos autores se han propuesto demostrar el impacto de la concentración geográfica en la productividad cultural. Concretamente, un estudio ha mostrado que la productividad de los compositores de música clásica en los siglos XVIII y XIX se incrementó mientras residían en las grandes capitales de la música del momento, París y Viena (Borowiecki, 2013). No obstante, la noción de productividad es problemática en cultura y, como ha mostrado Howard Becker, la creación del artista depende en gran parte del proceso de producción y valoración de toda la cadena de trabajo cooperativo propio de los mundos artísticos (Becker, 1984). Por lo tanto, creemos que lo que estaría midiendo este estudio sobre los compositores no es tanto la productividad individual, sino la capacidad de estos mundos de producir obras, ejecutarlas y valorarlas internacionalmente, una de las razones por las que los compositores (y otros artistas) se concentrarían en las grandes ciudades.

ción artística y su condición de trabajador precario y vulnerable<sup>8</sup> que, si bien no es nuevo ya que fue la condición histórica de la bohemia de los siglos XIX y XX, ha impulsado a estos nuevos bohemios a agruparse de nuevo en antiguos barrios populares, como veremos en el siguiente apartado.

Esta flexibilización del mercado artístico, paralela a la difusión del mercado de trabajo intermitente y precario (Corsani y Lazaratto, 2008), ha ido de la mano de la debilitación de los mecanismos para paliar esta tendencia —juzgada estructural en las profesiones artísticas— con la consiguiente socialización del riesgo artístico (Menger, 1991). Esta realidad ha conllevado la cada vez mayor dependencia de estos profesionales de la pluriactividad, especialmente en las artes visuales (Bureau *et al.*, 2009)

Desde el punto de vista de Menger, el creador aparece como un actor racional que actúa estratégicamente en un sistema social con normas específicas que condicionan pero no determinan su comportamiento (Crozier y Friedberg, 1982) y actúa con el objetivo de minimizar sus riesgos y maximizar los beneficios (simbólicos y económicos) en un contexto de cambio e incertidumbre. No obstante, este razonamiento estratégico basado en una pauta de competencia por el dominio simbólico (Bourdieu, 2002b) y profesional (Menger, 1993) no explica la pauta de aglomeración en determinados barrios artísticos observada desde finales del siglo

XIX (Charle, 1998) y la creación de comunidades caracterizadas por la solidaridad de grupo (Simpson, 1981). Así pues, a pesar del valor científico de la contribución de Menger (1993) para entender las razones profesionales de la concentración de los creadores, creemos, como Per Mangset (1998), que debemos tener en cuenta otras variables de tipo sociocultural para comprender la tendencia a formar comunidades artísticas que reflejan un patrón de vida no solamente basado en los esquemas de la competencia, sino en patrones de cooperación y solidaridad (Farrell, 2001).

### **BARRIOS ARTÍSTICOS: LA AGRUPACIÓN DE CREADORES COMO FORMACIÓN DE COMUNIDADES URBANAS**

Los análisis económicos y de las profesiones artísticas suelen destacar la extraordinaria concentración de los artistas en las grandes ciudades y exponen razones para su localización relacionadas con ventajas infraestructurales o profesionales (Rodríguez Morató, 2001). No obstante, los factores económicos o profesionales no explican completamente la concentración de los artistas y creemos que en este punto es útil reintroducir los conceptos clásicos de la sociología urbana.

La literatura de la vida bohemia, desde su inicio a mediados del siglo XIX, destaca el estilo de vida no-convencional que, según Chiapello (1998), forma parte de la crítica artística a la vida burguesa y, según Bourdieu (2002b), del *habitus* propio del campo artístico. En este sentido, la concentración de los creadores en una zona facilita la emergencia de una subcultura bohemia (Fischer, 1995). Su agrupación posibilita la creación de una «masa crítica» suficiente para generar instituciones que reproduzcan esta subcultura y la muestren al exterior de la comunidad, reivindicando así su estatus de agente social

<sup>8</sup> Frente a las visiones idealizadas que a veces se dan de los artistas como parte de la clase creativa (Florida, 2002a) o bien como participantes de la vida de las *celebrities* (Currid-Halkett y Scott, 2013), los estudios disponibles sobre las condiciones de trabajo y de vida de la mayoría de los artistas nos llevan a concluir que una gran parte —variable en función del país y del sector artístico analizado— vive en situaciones de pluriactividad y precariedad (Bureau, Perrenoud y Shapiro, 2009), lo que según algunos autores es una muestra avanzada de una tendencia general, del capitalismo flexible (Menger, 2001) o, desde una perspectiva crítica, una muestra de la explotación a la que somete a los trabajadores inmateriales el capitalismo cognitivo (Blondeau *et al.*, 2004).

(*ibídem*). Los barrios artísticos aparecen, en este sentido, como el escenario de la vida bohemia, separados de los espacios urbanos de la clase media acomodada (Lloyd, 2010).

En el caso de los barrios de artistas podemos interpretar la concentración como una forma de crear redes de solidaridad entre creadores (Simpson, 1981). En estos priman los lazos sociales afectivos y personales, con lo que podríamos asimilar los grupos y redes de artistas a una comunidad. La dimensión comunitaria de los clústeres de creadores es objeto de relato en numerosas ocasiones por la historia del arte o los estudios literarios (Franck, 2003; Lottman, 1981) y la sociología (Lloyd, 2010; Simpson, 1981). Este tipo de literatura caracteriza las relaciones entre creadores a partir de los lazos de amistad, relaciones desinteresadas —tal y como las conceptualiza Bourdieu, como el «interés en el desinterés» (Bourdieu, 2002a)—, la mezcla entre trabajo y ocio, la coincidencia entre espacio de trabajo y espacio de residencia (materializado en el taller de artista, después conocido como *loft*), la relación con el entorno social dentro del clúster, y la valorización y transformación estetizante del entorno urbano y residencial (Chalvon-Demersay, 1999). Asimismo, hay que recordar que los artistas son individuos en su mayoría inmigrados a la gran ciudad o del extranjero (Moulin, 1992), a menudo en ruptura con su medio y su familia de origen por su decisión de dedicarse a la creación artística (Lloyd, 2002). En este sentido, la formación de comunidades les supone un soporte psicológico frente a un aislamiento social, y un trabajo, el artístico, definido por su individualismo e incertidumbre en lo que al éxito se refiere, especialmente en los inicios de carrera (Menger, 2009). Por otra parte, el formar comunidades les permite rodearse de un ambiente tolerante hacia conductas sociales consideradas «desviadas», como puede ser un estilo de vida bohemio o una opción sexual diferente, lo que explicaría la coincidencia entre

los barrios frecuentados por gays y lesbianas con la presencia de comunidades artísticas (Sibalis, 2004).

Estas comunidades, además, conforman no solo espacios de sociabilidad subcultural, sino una red social que permite y facilita el desarrollo de actividades creativas que podríamos describir como un medio creativo o como una escena cultural (Bennett, 2004). Habitualmente se han analizado las escenas artísticas locales como el entramado de espacios urbanos donde se ponen en contacto los creadores emergentes, público *fan* —gran parte de ellos también artistas— y los *gatekeepers* del mercado artístico (Crane, 1987) de una o varias subculturas artísticas (Shank, 1994). Asimismo, actualmente existen estudios que destacan la dimensión urbana de las escenas artísticas, con lo cual se muestra que existen redes de espacios formales e informales (bares, clubes, apartamentos particulares) que permiten el desarrollo de relaciones creativas en proyectos *ad hoc* (Lloyd, 2010). Estas situaciones de proximidad facilitan el *buzz*, una alta densidad de interacciones e intercambio *face-to-face* entre actores de la escena local que no se podrían reproducir en otros entornos (Storper y Venables, 2004) y que, por otra parte, son decisivos en el sector cultural por dos razones: primero, porque el valor de los bienes culturales es más incierto y dependiente de la recepción (Becker, 1984) y, segundo, porque el consumo cultural en gran medida se realiza colectivamente en unas dinámicas sociales ritualizadas (Gainer, 1995) y se forman los gustos y se comparten de forma social en espacios urbanos socialmente definidos para ello (Crewe y Beavers-tock, 1998).

Si bien el concepto de escena artística se ha aplicado especialmente al sector musical, algunos autores insisten en que, actualmente, estas escenas artísticas se caracterizan por conectar a nivel urbano una diversidad de creadores de diversas disciplinas artísticas o creativas en el sentido amplio (diseña-

dores, arquitectos, decoradores, etc.) y por fomentar las fertilizaciones cruzadas entre diversos sectores artísticos que se revelan más fructíferas en oposición a los esquemas de competición propios del campo artístico moderno (Bourdieu, 2002b), lo que explicaría también el interés de los artistas por situarse en contextos urbanos de alta densidad y con diversidad de creadores (Currid y Williams, 2010).

## CONCLUSIONES

En los últimos veinte años ha crecido de forma exponencial el interés por los patrones de localización de los artistas, un objeto de estudio que hasta entonces solo había captado la atención de historiadores del arte (Franck, 2003) o, si acaso, de sociólogos de las profesiones artísticas (Menger, 1993; Moulin, 1992). Este interés ha corrido paralelo a la idea de la importancia de los artistas en el marco de la economía creativa (Scott, 2001 y 2010) y como participantes y factor de atracción de la clase creativa (Florida, 2002a). Desde la geografía y la economía se han hecho numerosas e importantes contribuciones al estudio de la concentración de los artistas, centrándose en los factores infraestructurales que los condicionan, su aportación a la economía local (Markusen y Schrock, 2006) o la relación entre localización y productividad artística (Hellmanzik, 2010; O'Hagan y Hellmanzik, 2008). Estos estudios, además de contener graves problemas epistemológicos, se han desarrollado en buena medida ignorando la literatura previa sobre las dinámicas del mercado y las profesiones artísticas, y con un enfoque unidimensional que empobrece la comprensión de las causas de la gravitación artística de las ciudades.

En este artículo hemos mostrado el interés de combinar tres perspectivas: la infraestructural, la profesional y la comunitaria en tres niveles de análisis: macrosociológico,

mesosociológico y microsociológico. En el segundo nivel hemos podido ver cómo las características específicas de la profesión artística, el riesgo, la incertidumbre y, de forma creciente, la pluriactividad y la precariedad, dibujan un retrato más realista, quizá con claroscuros, de las razones por las que los artistas emigran a las grandes ciudades hasta que consiguen entrar en el mercado artístico o deben abandonarlo. Asimismo, la perspectiva más microsociológica o etnográfica, iniciada en los años ochenta y recuperada con fuerza actualmente (Currid, 2007; Lloyd, 2002; Simpson, 1981) muestra cómo en las grandes ciudades se forman comunidades basadas en los lazos de la amistad que desarrollan subculturas (Fischer, 1995) y escenas artísticas locales (Bennett, 2004).

Existen razones infraestructurales que explican la concentración de los artistas, pero estos esquemas, a pesar de que reconocen la necesidad de prestar una mayor atención a las motivaciones de los mismos artistas (que son diferentes a los de la llamada clase creativa) y analizar las dinámicas de interacción, se revelan como insuficientes al no concebirlos como actores estratégicos dentro del campo artístico y que forman parte de dinámicas comunitarias urbanas. La atención a estos tres niveles de análisis debe considerarse al mismo tiempo que se analizan las causas de su concentración.

Finalmente, según los análisis expuestos, constatamos que la fuerza gravitatoria de las grandes ciudades sobre los artistas seguirá creciendo en los próximos años, como lo ha venido haciendo desde hace treinta años en distintos países (Mangset, 1998; Markusen y Schrock, 2006; Menger, 1993). Por lo tanto, si las políticas urbanas y culturales no intentan frenar este proceso con políticas redistributivas o descentralizadoras y se abandonan estas a favor de estrategias enfocadas a la proyección internacional en el marco de una competición global entre ciudades (Menger, 2010), los procesos de aglomeración de artistas en las grandes ciudades pueden derivar

en unos mercados de trabajo artístico aún más sobresaturados y precarizados, y en unas comunidades artísticas que no puedan llegar a vincular y proteger a tantos aspirantes. Las aglomeraciones de artistas deben dejar de ser percibidas de una forma exclusivamente positiva, como parece reflejarse en cierta literatura (Currid, 2007; véase Markusen y Schrock, 2006), para pasar a contemplar la visión de los propios artistas y considerar los problemas y retos que la concentración plantea. En definitiva, las concentraciones de artistas pueden ser funcionales para el capitalismo postfordista por su capacidad de atribuir valor simbólico a los productos (Lloyd, 2010; Molotch, 2002), pero también se pueden convertir en un reflejo del capitalismo flexible (Menger, 2001) y de la condición de trabajador pluriocupado y precario que parece anunciar (Corsani y Lazaratto, 2008). No podemos en este artículo establecer unas conclusiones definitivas sobre el grado en que se está produciendo este proceso a consecuencia del nivel de concentración, porque no disponemos de estudios socio-profesionales suficientemente detallados y actualizados. Ello debería ser objeto de análisis en futuros estudios longitudinales y comparativos entre ciudades que pudieran combinar los mencionados tres niveles de análisis con una mayor complejidad interpretativa y distancia crítica del proceso de concentración artística que los realizados hasta la actualidad.<sup>9</sup>

<sup>9</sup> Quiero agradecer a Pierre-Michel Menger (Collège de France) el haberme ofrecido la oportunidad de formarme en los estudios de sociología de las profesiones artísticas y haberme proporcionado sus trabajos pioneros sobre la clusterización de los sectores culturales, a Arturo Rodríguez Morató (Universitat de Barcelona) sus consejos en fases iniciales de mis análisis de los barrios de artistas y a Per Mangset (Telemark University College) el ofrecimiento de sus estudios sobre la distribución geográfica de los artistas en Noruega.

## BIBLIOGRAFÍA

- Ariño Villarroya, Antonio (2010). *Prácticas culturales en España: desde los años sesenta hasta la actualidad*. Barcelona: Ariel.
- Becker, H. S. (1984). *Art Worlds*. Berkeley: University of California Press.
- Bennett, Andy (2004). «Consolidating the music scenes perspective». *Poetics*, 32: 223-234.
- Blondeau, O.; Dyer, N.; Vercellone, C.; Kyrou, A.; Corsani, A. y Rullani, E. (2004). *Capitalismo cognitivo, propiedad intelectual y creación colectiva*. Madrid: Traficantes de sueños.
- Borowiecki, Karol Jan (2013). «Geographic Clustering and Productivity: An Instrumental Variable Approach for Classical Composers». *Journal of Urban Economics*, 73(1): 94-110.
- Bourdieu, Pierre (2002a). *Razones prácticas: Sobre la teoría de la acción*. Barcelona: Anagrama.
- (2002b). *Las reglas del arte: Génesis y estructura del campo literario* (3ª ed.). Barcelona: Anagrama.
- Bourdieu, Pierre; Chamboredon, Jean-Claude; Passeron, Jean-Claude (1994). *El oficio de sociólogo: presupuestos epistemológicos*. Madrid: Siglo XXI.
- Bureau, M.; Perrenoud, M. y Shapiro, R. (eds.) (2009). *L'artiste pluriel. démultiplier l'activité pour vivre de son art*. Villeneuve d'Ascq: PU du Septentrion.
- Chalvon-Demersay, Sabine (1999). *Le triangle du XIVe: Des nouveaux habitants dans un vieux quartier de Paris*. Paris: Métailée.
- Charle, Christophe (1998). *Paris fin de siècle: Culture et politique (univers historique)*. Paris: Editions du Seuil.
- Chatterton, Paul y Hollands, Robert (2002). «Theorising Urban Playscapes: Producing, Regulating and Consuming Youthful Nightlife City Spaces». *Urban Studies*, 39(1): 95-116.
- Chiapello, Eve (1998). *Artistes versus managers: le management culturel face à la critique artiste*. Paris: Métailié
- Comunian, Roberta (2011). «Rethinking the Creative City». *Urban Studies*, 48(6): 1157-1179.
- Cooke, Philip y Lazerretti, Luciana (2008). *Creative Cities, Cultural Clusters and Local Economic Development*. London: Edward Elgar Publishing.
- Corsani, Antonella y Lazaratto, Maurizio (2008). *Intermittents et précaires*. Paris: Éditions Amsterdam.

- Crane, Diana (1987). *The Transformation of the Avant-garde: The New York Art World, 1940-1985*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Crewe, Louise y Beaverstock, Jonathan (1998). «Fashioning the City: Cultures of Consumption in Contemporary Urban Spaces». *Geoforum*, 29(3): 287-308.
- Crozier, Michel y Friedberg, Erhard (1982). *L'acteur et le système :Les contraintes de l'action collective*. Paris: Éditions du Seuil.
- Currid-Halkett, Elizabeth (2007). *The Warhol Economy: How Fashion, Art, and Music Drive New York City*. Princeton: Princeton University Press.
- y Williams, Sarah (2010). «The Geography of Buzz: Art, Culture and the Social Milieu in Los Angeles and New York». *Journal of Economic Geography*, 10(3): 423-451.
- y Scott, Allen J. (2013). «The Geography of Celebrity and Glamour: Reflections on Economy, Culture, and Desire in the City». *City, Culture and Society*, Available online: 1-19.
- Deutsche, Rosalyn y Gendel Ryan, Cara (1984). «The Fine Art of Gentrification». *October*, 31: 91-111.
- Di Maggio, P. (1987). «Classification in Art». *American Sociological Review*, 52: 440-445.
- Donnat, Olivier (2004). «Les univers culturels des français». *Sociologie et Sociétés*, 36-1: 87-103.
- Farrell, Michael P. (2001). *Collaborative Circles: Friendship Dynamics and Creative Work*. Chicago: University of Chicago Press.
- Fischer, Claude S. (1995). «The Subcultural Theory of Urbanism: A Twentieth-year Assessment». *American Journal of Sociology*, 101(3): 543-577.
- Florida, Richard L. (2002). *The Rise of the Creative Class: And how it's Transforming Work, Leisure, Community and Everyday Life*. New York: Basic Books.
- Franck, Dan (2003). *Bohemian Paris: Picasso, Modigliani, Matisse, and the Birth of Modern Art*. New York: Grove Press.
- Frank, Robert H. y Cook, Philip J. (1995). *The Winner-take-all Society*. New York: Martin Kessler Books.
- Gainer, Brenda (1995). «Ritual and Relationships: Interpersonal Influences on Shared Consumption». *Journal of Business Research*, 32(3): 253-260.
- Gaquin, Deirdre (2008). *Artists in the Workforce 1990-2005* [null]. Washington: National Endowment for the Arts.
- Graña, Cesar (1964). *Bohemian versus Bourgeois*. New York: Basic Books.
- Harvey, David (1989). «From Managerialism to Entrepreneurialism: The Transformation in Urban Governance in Late Capitalism». *Geografiska Annaler. Series B, Human Geography*, 71(1): 3-17.
- Hebdige, Dick (2004). *Subcultura: El significado del estilo*. Barcelona: Paidós.
- Heinich, Nathalie (1992). *La gloire de Van Gogh. Essai d'anthropologie de l'admiration*. Paris: Éditions de Minuit.
- Hellmanzik, Christiane (2010). «Location Matters: Estimating Cluster Premiums for Prominent Modern Artists». *European Economic Review*, 54(2): 199-218.
- Karlsson, Charlie (2010). *Clusters, Networks and Creativity*. Stockholm: CESIS Electronic Working Paper Series.
- Kostelanetz, Richard (2003). *Soho: The Rise and Fall of an Artist's Colony*. New York: Routledge.
- Landry, Charles y Bianchini, Franco (1995). *The Creative City*. London: Demos.
- Ley, David (2003). «Artists, Aestheticisation and the Field of Gentrification». *Urban Studies*, 40(12): 2527-2544.
- Lloyd, Richard (2002). «Neo-bohemia: Art and Neighborhood Redevelopment in Chicago». *Journal of Urban Affairs*, 24(5): 517-532.
- (2010). *Neo-bohemia: Art and Commerce in the Postindustrial City*. New York - London: Routledge.
- y Clark, Terry Nichols (2001). «The City as Entertainment Machine». En: Gotham, K. F. (ed.). *Critical Perspectives on Urban Redevelopment. Research in Urban Sociology*. Oxford: JAI Press / Elsevier.
- Lorente, Jesús Pedro (1997). *Espacios de arte contemporáneo: Generadores de revitalización urbana*. Zaragoza: Universidad de Zaragoza.
- (2000). «Comparative Growth and Urban Distribution of the Population of Artists in Victorian London». En: Borsay, P. (ed.). *New Directions in Urban History: Aspects of the European Art, Health, Tourism and Leisure since the Enlightenment*. Munster: Waxmann Verlag GmbH.
- Lorenzen, M. y Frederiksen, L. (2007). «Why Do Cultural Industries Cluster? Localization, Urbanization, Products and Projects». En: Cooke, P. y

- Lazzeretti, R. (eds.). *Creative Cities, Cultural Clusters and Local Economic Development*. London: Elgar.
- Lottman, Herbert R. (1981). *Rive gauche. Du front populaire a la guerre froide*. Paris: Seuil.
- Mangset, Per (1998). «The Artist in Metropolis: Centralisation Processes and Decentralisation in the Artistic Field 1». *International Journal of Cultural Policy*, 5(1): 49-74.
- (2009). «The Arm's Length Principle and the Art Funding System. A Comparative Approach». En: Pyykkönnen, M. y Sokke, S. (eds.). *What about Cultural Policy: Interdisciplinary Perspectives on Culture and Politics*. Oslo: Minerva Kustannus.
- Manito Lorite, F. (ed.). (2010). *Ciudades creativas*. Barcelona: Fundación Kreanta.
- Markusen, Ann y Schrock, Greg (2006). «The Artistic Dividend: Urban Artistic Specialisation and Economic Development Implications». *Urban Studies*, 43(10): 1661-1686.
- Méndez, Ricardo; Michelin, Juan J.; Prada, José y Tébar, Jesús (2012). «Economía creativa y desarrollo urbano en España: Una aproximación a sus lógicas espaciales». *EURE*, 38(113): 5-32.
- Menger, Pierre-Michel (1988). «El oído especulativo. Consumo y percepción de la música contemporánea». *Papers*, 29: 109-152.
- (1989). «Rationalité et incertitude de la vie d'artiste». *L'Année Sociologique*, 39: 111-151.
- (1991). «Marché du travail artistique et socialisation du risque: Le cas des arts du spectacle». *Revue Française De Sociologie*, 32(1): 61-74.
- (1993). «L'hégémonie parisienne. Économie et politique de la gravitation artistique». *Annales. Économies, Sociétés, Civilisations*, 48(6): 1565-1600.
- (1997). *La profession de comédien: Formations, activités et carrières dans la démultiplication de soi*. Paris: Ministère de la Culture et de la Communication. Département des études et de la prospective.
- (1999). «Artistic Labor Markets and Careers». *Annual Review of Sociology*, 25: 541-574.
- (2001). *Portrait de l'artiste en travailleur. métamorphoses du capitalisme*. Paris: Seuil.
- (2005). *Les intermittents du spectacle. Sociologie d'une exception*. Paris: Éditions de l'École des Hautes Études en Sciences Sociales.
- (2009). *Le travail créateur. S'accomplir dans l'incertain*. Paris: Gallimard.
- (2010). *Cultural Policies in Europe. From a State to a City-centered Perspective on Cultural Generativity*. Tokyo: National Graduate Institute for Policy Studies.
- Molotch, Harvey (1996). «L.A. as a Design Product: How Arts Works in a Regional Economy». En: Scott, A. J. y Soja, E. W. (eds.). *The City: Los Angeles and Urban Theory at the End of the Twentieth Century*. Los Angeles: University of California Press.
- (2002). «Place in Product». *International Journal of Urban and Regional Research*, 26(4): 665-688.
- y Treskon, Mark (2009). «Changing Art: SoHo, Chelsea and the Dynamic Geography of Galleries in New York City». *International Journal of Urban and Regional Research*, 33(2): 517-541.
- Montgomery, Sarah S. y Robinson, Michael D. (1993). «Visual Artists in New York: What's Special about Person and Place?». *Journal of Cultural Economics*, 17(2): 17-39.
- Moulin, Raymond (1983). *Le marché de l'art en France*. Paris: Éditions de Minuit.
- (1992). *L'artiste, l'institution et le marché*. Paris: Flammarion.
- Musterd, Sako; Bontje, M.; Chapain, C.; Kovacs, Z. y Murie, A. (2007). *Accommodating Creative Knowledge. A Literature Review from a European Perspective. ACRE Report 1*. [null]. Amsterdam: AMID St - University of Amsterdam.
- O'Hagan, John y Hellmank, Christiane (2008). «Clustering and Migration of Important Visual Artists: Broad Historical Evidence». *Historical Methods: A Journal of Quantitative and Interdisciplinary History*, 41(3): 121-136.
- Peck, Jamie (2005). «Struggling with the Creative Class». *International Journal of Urban and Regional Research*, 29(4): 740-770.
- Peterson, R. A. (1992). «Understanding Audience Segmentation: From Elite and Mass to Omnivore and Univore». *Poetics*, 21-4: 243-258.
- Polanyi, Karl y Stiglitz, Joseph E. (2006). *La gran transformación: Los orígenes políticos y económicos de nuestro tiempo*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Porter, Michael E. (2000). «Location, Competition, and Economic Development: Local Clusters in a Global Economy». *Economic Development Quarterly*, 14(1): 15-34.

- Rodríguez Morató, Arturo (2001). «Una nueva formación local: El complejo cultural local». En: Fernández, X. B. (ed.). *Cultura e desenvolvemento local*. Santiago de Compostela: Consello da Cultura Galega.
- Scott, Allen (1999). «The Cultural Economy: Geography and the Creative Field». *Media, Culture & Society*, 21(6): 807-817.
- (2000). *The Cultural Economy of Cities*. London: Sage in association with Theory, Culture & Society. Nottingham Trent University.
- (2001). *The Cultural Economy of Cities*. London: Sage.
- (2010). «Cultural Economy and the Creative Field of the City». *Geografiska Annaler: Series B, Human Geography*, 92(2): 115-130.
- Shank, Barry (1994). *Dissonant Identities: The Rock "n" roll Scene in Austin, Texas*. Middletown, CT: Wesleyan University Press.
- Sibalis, Michael (2004). «Urban Space and Homosexuality: The Example of the Marais, Paris' "Gay Ghetto"». *Urban Studies*, 41(9): 1739-1758.
- Simpson, Charles R. (1981). *Soho: The Artist in the City*. Chicago: Univ. of Chicago Press.
- Storper, Michael y Venables, Anthony J. (2004). «Buzz: Face-to-face Contact and the Urban Economy». *Journal of Economic Geography*, 4: 351-370.
- White, Harrison C. (1993). *Careers and Creativity: Social Forces in the Arts*. Colorado: Westview Press.
- Zolberg, Vera L. y Cherbo, Joni Maya (1997). *Outsider Art: Contesting Boundaries in Contemporary Culture*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Zukin, Sharon (1995). *The Culture of Cities*. Oxford: Blackwell.

**RECEPCIÓN:** 23/04/2013

**REVISIÓN:** 18/07/2013

**APROBACIÓN:** 30/09/2013