

Espejo de Monografías

ISSN: 2660-4213 Número 42, año 2025. URL: espejodemonografias.comunicacionsocial.es

MONOGRAFÍAS DE ACCESO ABIERTO
OPEN ACCESS MONOGRAPHS

COMUNICACIÓN SOCIAL
ediciones y publicaciones

ISBN 978-84-10176-15-7

Donde habita la cultura

Distritos creativos, modelos y tensiones en la ciudad contemporánea (2025)

Antonio Castro-Higueras; José Patricio Pérez-Rufí (editores)

Separata

Capítulo 6

Título del Capítulo

«De la alternativa artística al espacio creativo contemporáneo neoyorquino: *Clocktower Gallery y Pioneer Works*»

Autoría

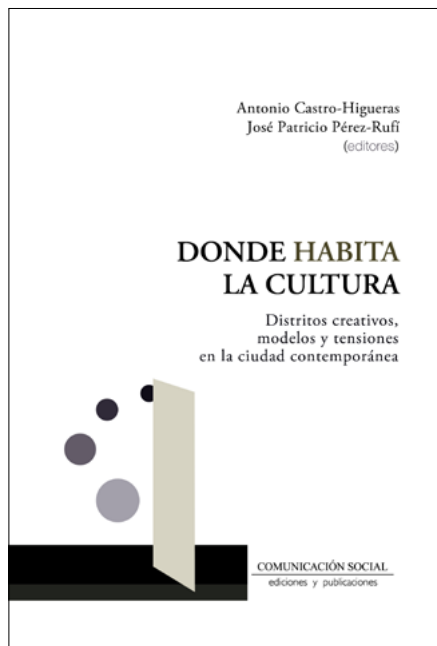
María F. Carrascal-Pérez
Safiya Tabali

Cómo citar este Capítulo

Carrascal-Pérez, M.F.; Tabali, S. (2025): «De la alternativa artística al espacio creativo contemporáneo neoyorquino: *Clocktower Gallery y Pioneer Works*». En Castro-Higueras, A.; Pérez-Rufí, J.P. (eds.), *Donde habita la cultura. Distritos creativos, modelos y tensiones en la ciudad contemporánea*. Salamanca: Comunicación Social Ediciones y Publicaciones. ISBN: 978-84-10176-15-7

D.O.I.:

<https://doi.org/10.52495/c6.emcs.42.c48>



El libro *Donde habita la cultura. Distritos creativos, modelos y tensiones en la ciudad contemporánea* está integrado en la colección «Contextos» de Comunicación Social Ediciones y Publicaciones.

Este libro ofrece una visión crítica e interdisciplinar de los distritos culturales y creativos como nuevos laboratorios urbanos donde confluyen arte, economía, memoria e innovación. Estos espacios se conciben como ecosistemas dinámicos que articulan redes entre instituciones, empresas, artistas y comunidades, actuando como catalizadores de transformación urbana, desarrollo económico y producción simbólica.

Donde habita la cultura. Distritos creativos, modelos y tensiones en la ciudad contemporánea examina cómo la creatividad y la cultura se integran en el tejido urbano contemporáneo, revelando tanto su potencial para revitalizar ciudades y fortalecer identidades locales, como los riesgos de gentrificación, exclusión social y mercantilización cultural que acompañan su auge. Los distritos culturales encarnan así la tensión entre su dimensión social y comunitaria —vinculada al patrimonio, la participación y la identidad— y su vertiente económica, orientada a la innovación, el diseño y la competitividad global.

Lejos de idealizar este modelo, el volumen propone una lectura crítica que identifica las contradicciones inherentes entre autenticidad y marca urbana, entre inclusión y elitización, entre comunidad y mercado. Desde una perspectiva plural y analítica, los capítulos ofrecen una cartografía de posibilidades y desafíos para repensar la ciudad contemporánea como un espacio donde arte e industria puedan converger de manera sostenible, colaborativa y socialmente significativa.

Sumario

Prólogo,	9
<i>por Antonio Castro-Higueras; José Patricio Pérez-Rufi</i>	

PRIMERA PARTE

Distritos culturales y creativos: perspectivas interdisciplinarias

1. Los distritos culturales como ecosistemas creativos: fundamentos teóricos	23
<i>por José Patricio Pérez-Rufi; Penélope Martín-Martín</i>	
1. Conceptos y nociones básicas alrededor de los distritos culturales	25
2. Características de los distritos culturales	33
3. Conclusiones	37
Referencias bibliográficas	40
2. La ciudad creativa. Un nuevo pensamiento urbano basado en la creatividad	43
<i>por Carlos García-Vázquez</i>	
1. Conceptos	43
1.1. De la economía creativa a la ciudad creativa	43
1.2. La clase creativa	46
1.3. Los <i>creative milieus</i>	49
2. La ciudad creativa	51
2.1. Espacios urbanos creativos	51
2.2. <i>Creative milieus</i>	54
2.3. Espacios obsoletos como <i>creative millieus</i> : frentes marítimos y zonas productivas abandonadas	58
Referencias bibliográficas	62

3. Creadores de tendencias y distritos creativos	63
<i>por Antonio Castro-Higueras</i>	
1. El creador de tendencias	64
2. <i>Trendsetter</i> vs. <i>early adopter</i> vs. influencer	65
3. La cultura juvenil como tendencia	66
4. <i>Hubs</i> creativos que crean tendencias	68
5. El activismo social como tendencia	70
6. <i>Trendsetters</i> rurales, una alternativa a la urbe	72
7. Conclusiones	74
Referencias bibliográficas	75
 4. El precio de la creatividad. Gentrificación, desplazamiento y transformación social en los distritos creativos	 77
<i>por Luis Navarro-Ardoy; Lucía Cerdón-Díaz</i>	
1. Introducción	77
2. Influencias positivas y negativas en los distritos creativos	82
3. Conclusiones	92
Anexo	95
Referencias bibliográficas	95
 5. Comunidades virtuales: Nuevos espacios de comunicación para los creadores	 97
<i>por Antonio Castro-Higueras</i>	
1. Las comunidades creativas virtuales	98
2. El uso de internet y redes sociales entre profesionales creativos: motivos y experiencias	104
3. Las comunidades virtuales como extensiones de las físicas	109
Referencias bibliográficas	110

SEGUNDA PARTE

Experiencias en torno a los distritos culturales y creativos

6. De la alternativa artística al espacio creativo contemporáneo neoyorquino:	
<i>Clocktower Gallery y Pioneer Works</i>	115
<i>por María F. Carrascal-Pérez; Safiya Tabali</i>	
1. Crisis, obsolescencia y creación	120
2. <i>Clocktower Gallery</i> , el espacio alternativo artístico	125
3. <i>Pioneer Works</i> , el espacio creativo contemporáneo	130
4. La ecología de los espacios creativos	134
5. La reindustrialización creativa de lugares patrimoniales	136
Referencias bibliográficas	141
7. De distrito industrial a distrito cultural:	
Carabanchel como polo de atracción creativa	145
<i>por Cristina Pérez-Ordóñez; José Luis Torres-Martín</i>	
1. Introducción	145
2. A propósito de Carabanchel	148
3. La creación de Carabanchel Distrito Cultural	151
4. Música y arte urbano, los precursores	160
Referencias bibliográficas	167
8. Distritos culturales y creativos en Lisboa.	
Un acercamiento al Centro Cultural de Belém	169
<i>por Águeda María Valverde-Maestre</i>	
1. Tipos de distritos culturales y creativos	170
2. Centro Cultural de Belém	172
3. Conclusiones	188
Referencias bibliográficas	190
9. Los desafíos y el futuro de los distritos culturales	193
<i>por José Patricio Pérez-Rufi</i>	
Referencias bibliográficas	201

De la alternativa artística al espacio creativo contemporáneo neoyorquino: *Clocktower Gallery y Pioneer Works*

María F. Carrascal-Pérez

Universidad de Sevilla

Safiya Tabali

Universidad de Sevilla



Figura 1. Performance de Shalley Hirsch en la exposición de Dale Henry *The artist who left New York* en Clocktower Gallery y la misma exposición dos meses después en Pioneer Works, Nueva York. Fotografía de la autora María F. Carrascal-Pérez, noviembre de 2013 y enero de 2014.

El 23 de noviembre de 2013 cerró la primera sede de la conocida *Clocktower Gallery*. Una puerta anónima en un edificio de oficinas en el número 108 de la calle Leonard llevaba a la duodécima planta, donde una imponente escalera conducía a un pasillo estrecho con puertas a ambos lados que, a su vez, daban acceso a pequeños estudios independientes. El espacio principal se encontraba al final del pasillo y, sobre él, se ubicaba otra sala que albergaba el mecanismo de un gran reloj y el acceso a la terraza. Se trataba del último superviviente en Manhattan de los llamados «espacios alternativos artísticos» impulsados particularmente en los años setenta por la fundadora del *Institute for Art and Urban Resources, Inc* (IAUR), Alanna Heiss.

La exposición que clausuraba este emblemático espacio se titulaba *Dale Henry: The Artist who left New York*. En 1975, Dale Henry fue uno de los artistas acogidos al programa *Workspace* del IAUR, mediante el cual se le facilitó un lugar de trabajo en la *Clocktower*. Tras esta residencia, el artista participaría en la emblemática exposición *Rooms*, que aconteció un año más tarde en el hoy denominado *MoMA PS1* y en la que participaría activamente la comunidad artística del SoHo. Su obra *Shelving Lines of Drawing* excavaría literalmente lienzos en las paredes de esta antigua escuela. Este interés por trabajar con el contexto, primando un espacio-tiempo concreto, alejándose de los circuitos comerciales del arte, estuvo presente en su obra hasta el final de su vida. En esos términos, Henry envió un último comunicado a Alanna Heiss. En una carta, le expresaba su deseo de realizar una exposición póstuma en la *Clocktower Gallery* bajo su expreso co-

misariado. Indicaba explícitamente que su trabajo no podía venderse ni intercambiarse, sólo podía ser experimentado por el público. Incluía un juego completo de instrucciones donde precisaba la composición de la escena, con piezas suspendidas en paredes, suelos y techos. Heiss asumió todas sus directrices, incluso incluyendo esta misiva en la exposición, así como los envoltorios y las cajas con los que el artista había organizado cuidadosamente la entrega. Códigos de colores, numeraciones, celofán y moldes vacíos formaban parte de la muestra como aquellos mimbres de su manifiesto personal, diluyendo los límites entre obra, lugar y acción como había sucedido en otros momentos de la historia contracultural de esta ciudad. La carta terminaba con el ruego de que, si Heiss no aceptaba este compromiso de comisariar este trabajo en este espacio, la obra debía desaparecer, debía ser destruida.

En esta misma celebración, no se sabe si intencionadamente, se solaparon dos despedidas. Tras cuarenta años de alquiler, el Ayuntamiento de la ciudad de Nueva York había vendido el edificio de la *Clocktower* a un promotor de apartamentos de lujo, un final recurrente en esta parte de la ciudad. Por este motivo, muchos artistas acudieron a rendir un último homenaje al espacio y a lo que había significado para la cotidianidad artística de Manhattan. Entre los asistentes, se encontraba Robert Janz, quien repartía modestamente folletos de su nueva obra. A sus ochenta años, Janz, que había trabajado con Heiss en numerosas ocasiones, seguía pintando en las calles aledañas a la galería. El acto concluyó con una actuación de Shelley Hirsch en la escalera de caracol que conducía al reloj.

Todos los presentes, desde el suelo, iban siguiendo sus ágiles movimientos de subida y bajada mientras gritaba palabras inconexas en un ritual hipnótico. Este baile terminó con su desaparición dentro de la caja del reloj desde donde vociferó el nombre de Alanna. Los asistentes repitieron mecánicamente su eco «Alanna, Alanna, Alanna...», bajando la voz gradualmente hasta llegar al silencio.

Dos meses después, el 18 de enero de 2014, la organización *Clocktower Productions* se trasladó a *Pioneer Works*, un centro artístico fundado por Dustin Yellin en un antiguo edificio industrial de Red Hook, Brooklyn. Este edificio de 1866 era propiedad de la empresa Pioneer Iron Works y se utilizaba para fabricar maquinaria de gran escala para barcos, vías de ferrocarril o tanques. Parte de este esqueleto funcional se conservaría intacto con su nueva identidad artística. Constaba de una nave principal de ladrillo con techos de madera, que miraba al puerto a través de sus altos ventanales. En el lado opuesto, un pasillo de dos niveles se apoyaba en una espectacular viga de madera. En el interior, el espacio suspendido estaba dividido por suaves telas blancas. La gran zona vacía era ahora un espacio de exposiciones, mientras que el pasillo albergaba talleres y estudios para científicos y artistas. Este proyecto, que transformó un edificio industrial en un centro creativo, encarnaba el legado de más de cuatro décadas de reconversiones de espacios para el arte en la ciudad de Nueva York.

La muestra presentada aquel día fue la misma exposición sobre Dale Henry que había acontecido en la calle Leonard, comisariada de nuevo por Alanna

Heiss, y también Richard Nonas y Dustin Yellin. La *Clocktower* se convertía así en una institución residente en *Pioneer Works*, transfiriendo, en cierto modo, su valiosa experiencia al nuevo espacio artístico. Como fundadora de IAUR, Alanna Heiss había sido una de las principales precursoras de la expansión del arte hacia nuevos e inesperados enclaves urbanos desde principios de la década de 1970. Aunque la torre dejó de iluminar la isla y su reloj quedó detenido en otro tiempo, este movimiento alternativo había iniciado una potente reflexión sobre el espacio creativo que continuaba en otras partes de la ciudad, como sería la otra orilla del East River. Los artistas, con una mirada duchampiana sobre la ciudad, siguieron allí descubriendo y dando valor al negativo urbano para su ficción, revelando otra forma de abordar la ciudad futura desde aquellos espacios marginales y en decadencia.

El cierre de la *Clocktower Gallery* en 2013 y su traslado a *Pioneer Works* no solo marcó la continuidad de un modelo de experimentación artística en Nueva York, sino que también mostró un patrón urbano, original y trascendente, que tiene sus raíces en las décadas de 1960 y 1970 con la proliferación del espacio alternativo en lugares obsoletos, que se reinterpreta hoy desde otros ámbitos disciplinares centrados en el estudio de la ciudad contemporánea y su regeneración desde el sector creativo y cultural.

Este capítulo transitará por el contexto que dio origen a este discurso y se detendrá en estos dos casos para presentar una aproximación contemporánea al concepto de espacio creativo. Un último apartado re-

flexionará sobre su relevancia como fenómeno social, cultural y urbano de interés global. Ciudades como Londres, París, Berlín o Roma son hoy referentes en cuanto a la relación que sus comunidades e industrias creativas establecen con su patrimonio construido infrautilizado o vacante, particularmente industrial. Se aludirá también a la ciudad de Sevilla y a sus pioneros pasos en el fomento de esta casuística en su planeamiento municipal y regional.

1. Crisis, obsolescencia y creación

Desde la segunda mitad del s.XX, la ciudad de Nueva York ha ido tejiendo un discurso propio en cuanto a la resignificación y apropiación creativa de espacios urbanos obsoletos. Particularmente durante la década de los setenta, cierta vida y producción artística se instalaría cómodamente en la transitoriedad y la impermanencia. La denominada contracultura, lejos de la espontaneidad e improvisación que se le suele atribuir, encontraría un modo de organizarse en instituciones, colectivos y proyectos para ubicar a los artistas en el centro de las dinámicas urbanas, también de aquellas en decadencia (Carrascal, 2015).

Ya la ciudad de los años cincuenta se vería inmersa en una transformación radical con la demolición de barrios históricos completos para dar cabida a nuevas infraestructuras viarias y nuevas torres residenciales y de oficinas. Este proceso sería condenado por figuras relevantes de la crítica urbana y arquitectónica como Jane Jacobs (1961), y por académicos que, median-

te sus investigaciones y catalogaciones, trataban de impulsar una primera conciencia social sobre el patrimonio edificado neoyorquino (*New York Landmarks*, MAS, 1957). En 1967, el 40% de los lugares monumentales identificados ya había desaparecido, incluyendo *Pennsylvania Station*. En respuesta a esta «devastación del bosque de símbolos» de Nueva York, como lo denominaba el filósofo y sociólogo Marshall Berman (1990), la Municipal Art Society impulsó la primera ley de preservación de sitios históricos, *New York City Landmarks Law* (1965), aunque su implementación sería pausada (Gilmartin, 1995).

Esta situación entraría en una nueva fase con las crisis del petróleo de los años 73 y 79 y la quiebra de la economía. La ciudad paralizaría sus nuevas construcciones e, incluso, los edificios recientemente terminados encontrarían escasa demanda para su ocupación. A este paisaje obsoleto de solares y edificios vacíos se sumaba la especificidad creativa de Nueva York. Desde que le robase la capitalidad cultural a París (Guilbaut, 2007), esta ciudad había estado acogiendo un caudal incesante de artistas provenientes de todas las partes del mundo especialmente sensibilizados con las protestas y reivindicaciones sociales de Mayo del 68. Esta sobrepoblación de artistas generaría el caldo de cultivo necesario para la crítica urbana y la búsqueda de alternativas para poder vivir y trabajar en esta ciudad.

Los propios artistas serían testigos y narradores críticos de este singular paisaje. Danny Lyon (2020) ilustró con su trabajo fotográfico la intensa «destrucción del Bajo Manhattan» (*The destruction of Lower Mahattan*,

1969), mientras Camilo Vergara registró el profundo deterioro de Harlem en *Harlem: The Unmaking of a Ghetto (Historical Studies of Urban America)* (Vergara; Gilfoyle, 2013). Simultáneamente, el grupo *Anarchitecture*, liderado por Gordon Matta-Clark, evidenció la capacidad evocativa de estos espacios vacantes y exploró la ciudad como materia artística (Juarranz Serrano, 2020; Wigley, 2014). La exposición *Odd Lots: Revisiting Gordon Matta-Clark's Fake Estates* en White Columns (2005) sobre el legado de Matta-Clark y sus *Fake Estates* (1973-4) puso de manifiesto la radicalidad y, a veces, el absurdo de la hiperplanificación urbana neoyorquina.

La crítica llevaría a la acción, promoviéndose la incursión en este contexto. Proliferaron procesos de «invasión-sucesión» en aquellos espacios disponibles con potencial creativo (Hudson, 1987). Antiguas industrias, almacenes, y edificios singulares como aduanas, cárceles, cuarteles, iglesias, o colegios abandonados fueron objeto de sus intervenciones o casas para su «arte como vida». Guías como *Dealing with Space* (National Endowment for the Arts, 1975) promovieron la búsqueda de alternativas para el arte y diversificaron el modelo de espacio creativo, ofreciendo instrucciones precisas para abordar la apropiación, transformación y ocupación de un enclave existente. Emergía, con ello, de forma intuitiva, una estrategia de regeneración de lo urbano que hoy se aproximaría a lo que se conoce como «reutilización adaptativa» (Bullen; Love, 2011).

Para afrontar estos procesos, el acceso a estos espacios y asegurar su permanencia, los artistas confor-

maron colectivos y cooperativas. Estas agrupaciones eran también garantes de inclusión, de la expresión de identidades diversas y de cierto control de la producción generada que no permitían los coleccionistas y gestores de museos y galerías tradicionales. En los años cincuenta, las cooperativas de la calle 10 surgieron como una nueva forma de controlar la creación, exposición y venta de la obra, reaccionado a las prácticas mercantilistas habituales del arte. Más adelante, el sistema de *Cooperativas Fluxus*, ideado por el artista George Maciunas, se materializó con la ayuda del arquitecto Shael Shapiro y el aval de Jane Davidson y la J.M. Kaplan Foundation, lo que permitió transformar antiguas fábricas con exuberantes fachadas de hierro fundido situadas al sur de la calle Houston en espacios para residir y crear en comunidad (Bernstein; Shapiro, 2010). Este proceso contribuyó ampliamente a la identificación de SoHo como distrito creativo y aventuró un nuevo modelo de *fábrica-casa* que, a diferencia del *loft* actual, exclusivamente residencial, integraba: creación, producción, alojamientos y vida cotidiana (Carrascal, 2022). La invasión artística de SoHo resultaría en su designación como Distrito Histórico en 1973 (Frost-Kumpf, 1998).

Durante y tras el éxito del SoHo, se constituyeron organizaciones específicas, como ya se ha mencionado, para favorecer esta relación entre artistas y espacios alternativos. En 1971, la música y gestora cultural Alanna Heiss fundó el *Institute for Art and Urban Resources* (IAUR), con programas específicos tan sugerentes como *XX Century Ruins*, *Street Museums* o *Workspace* (Carrascal-Pérez, 2020).

Heiss abogaba por «ubicar al artista», no a la obra de arte, y su trabajo contribuyó formalmente a este propósito. Nació en Louisville, Kentucky, en la década de 1940. Se licenció en la Lawrence University de Appleton (Wisconsin). Había trabajado en la Municipal Art Society de Nueva York, teniendo contacto con los esfuerzos de esta centenaria organización para preservar el patrimonio arquitectónico de esta ciudad mediante prácticas activistas y divulgativas. Además, durante un periodo en Londres, había conocido al colectivo S.P.A.C.E., fundado con el propósito de ofrecer estudios en espacios alternativos y flexibles a artistas que trabajaban con formatos de gran escala o que tenían necesidades específicas (Dodd, 2018). Su proyecto con IAUR fue más allá ofreciendo un crisol de espacios y experiencias muy diversas. La torre del reloj en la calle Leonard que sería la *Clocktower Gallery* o el primer colegio de Long Island City que sería el actual *MOMA PS1* fueron reutilizados como espacios de creación, producción y exposición (Biesenbach; Funcke, 2019), junto a otros muchos, en diferentes regímenes de uso, terminarían por articular un modelo alternativo, no sólo de espacio, sino también de estrategia para la regeneración urbana basándose en el arte y la cultura (Carrascal-Pérez, 2015).

Heiss se convirtió en la líder del movimiento de espacios alternativos artísticos de Nueva York (Richard, 2012), sin embargo, con ella hubo otras creadoras que tuvieron una visión igualmente singular. Anita Conti ni fundó la organización *Creative Time*, con el objetivo de transformar temporalmente espacios en desuso en escenarios para la experimentación artística. Ocu-

pó edificios vacíos del Distrito Financiero y devolvió a la vida cultural monumentos emblemáticos como la New York Custom House o las peanas del Puente de Brooklyn. También creó programas eventuales de colaboración entre artistas y arquitectos, abiertos al público y a la ciudad, como *Art on the Beach*, que utilizaba la plataforma de arena que se había generado con la excavación de los cimientos de las Torres Gemelas, donde se ubicaría la futura *Battery Park City* (Peltason, 2008).

Revisitar estas experiencias, conocer a estas pioneras, sus estrategias, los componentes materiales y afectivos de sus procesos, supone hoy una oportunidad para abordar los planteamientos que pretenden entretejer a las nuevas comunidades e industrias creativas y culturales con los retos actuales de la ciudad contemporánea, desde preceptos ecológicos e inclusivos.

2. *Clocktower Gallery, el espacio alternativo artístico*

En noviembre de 1972, el IAUR, que había comenzado su actividad hacía dos años, obtuvo un nuevo espacio en un edificio de propiedad municipal del Bajo Manhattan. En esta ocasión, se pudo gestionar una cesión a largo plazo, por lo que se convertiría en la sede principal de la institución. Su actividad como centro operativo se combinaba con exposiciones comisariadas por el IAUR y la residencia de artistas bajo el programa *Workspace*.

The Clocktower Gallery era un lugar con un enorme reloj en el tejado que dominaba todo el Bajo Manhat-

Figura 2. Clocktower Gallery, Manhattan.



Fuente: Fotografía de la autora María F. Carrascal Pérez, Octubre 2013.

tan. Estaba ubicado en la última planta de un edificio de McKim, Mead & White, construido en 1894 en la calle Leonard. La escritora de *Artforum*, Roberta Smith, lo describió como un lugar con «proporciones impresionantes», de unos 9 m x 9 m x 9 m, paredes de ladrillo blanco, suelo de cemento gris y la singularidad de su reloj.

Construido como sede de la New York Life Insurance Company, el edificio ubicado en la calle Leonard albergó diferentes usos institucionales y administrativos, sirviendo durante décadas como espacio para

oficinas gubernamentales. Esta trayectoria funcional, unida a su singular valor arquitectónico, motivó su declaración como monumento protegido, o *Landmark*, por la ciudad de Nueva York en 1987.

El artista Joel Shapiro inauguró este espacio en 1973. A partir de entonces, la *Clocktower Gallery* se convirtió en sede de numerosas exposiciones individuales y colectivas, muchas de ellas realizadas en los tres años siguientes, antes de que IAUR se trasladara a una nueva sede. Se concebía como un lugar para la experimentación. Por estar tan distante del suelo, de la cota de la vida urbana, no se destinaba a eventos públicos con frecuencia, era más bien un lugar para que los artistas procesaran, idearan y produjeran. Gordon Matta-Clark, Max Neuhaus, Dennis Oppenheim, Carl Andre, Vito Acconci, Fluxus, Laurie Anderson, Marina Abramovic, entre otros, utilizaron este espacio.

En 1973, Matta-Clark llevó a cabo su *Clockshower*, una performance en la que realizó acciones cotidianas mientras permanecía colgado de las agujas del reloj. Se afeitaba, se cepillaba los dientes y se lavaba bajo una ducha unida al mecanismo mientras estaba suspendido sobre las calles de esta concurrida parte de la ciudad. Su actuación se grabó en una película de unos trece minutos. En el mismo espacio, la artista Nancy Holt presentó *Points of View*, una videoinstalación que convertía las pantallas en ventanas virtuales, proyectando imágenes de la ciudad circundante sobre las paredes interiores de la *Clocktower Gallery* (1974). En una estructura rectangular blanca que emulaba la sala original, colocó cuatro ventanas circulares para

proyectar las imágenes previamente grabadas desde las cuatro ventanas altas originales de la torre. Trajo la vista panorámica, de 360 grados, que se disfrutaba desde el reloj hasta la altura del ojo humano. Este peculiar observatorio incluía el Bajo y Medio Manhattan, los ríos East River y Hudson y partes de Brooklyn y Nueva Jersey, así como objetos más cercanos como chimeneas y torres de agua. Los artistas Carl Andre, Tina Girouard, Richard Serra y Lucy Lippard comentaban en voz en off lo que se mostraba en las pantallas. Tanto Holt como Matta-Clark jugaban en su obra con la trasgresión de los límites espaciales, con la disolución de los mismos, Holt llevando el exterior al interior y Matta-Clark haciendo lo contrario.

Ese mismo año, se creó la exposición *Artists Make Toys*, en la que se invitó a sesenta y cuatro artistas a diseñar juguetes para niños, adultos e incluso animales. La muestra fue inaugurada el día de Año Nuevo. Matta-Clark creó un espacio para jugar alrededor de la escalera. Max Neuhaus presentó una obra de música submarina en una bañera. Mark di Suvero ideó un columpio con neumáticos de coche. Laurie Anderson creó una almohada musical. Jeffrey Lew hizo un juego de cajones rellenos de papel para que los niños los esparcieran por todo el lugar. El proyecto de Lucio Pozzi fue una casa de madera contrachapada. La invitación en sí misma también era un juego, y era necesario usar una lupa para descubrir quién participaba en la muestra. Al año siguiente, el 18 de abril, *Fluxus* celebró con retraso la Nochevieja con el *Delayed Flux New Year's Eve Event*. En noviembre de 1977, Vito Acconci presentó *Cry, Baby! (Now do you*

know what time it is?). Esto requirió una instalación compleja que advertía que el edificio podía ser peligroso. Acconci utilizó cinta de audio de cuatro canales, cable y metal para montar la pieza, conectando las tres plantas de la galería (y también accionando la caja del reloj) en lo que aparentemente era una acción para controlar o perder el control del tiempo desde el interior.

IAUR participaba en actividades de investigación y divulgación que definían la escena artística de la ciudad en cada época. En 1989, comisarió una serie de cinco partes llamada *The Periphery*, orientada a mostrar las transformaciones artísticas que experimentaba la ciudad de su centro a su periferia. Aunque su otro espacio, el PS1, adquirió un gran protagonismo en la vida de IAUR, *Clocktower Gallery* tuvo una identidad singular, tejida con mimbres de lo doméstico y lo monumental, donde el proyecto creativo fue casa y faro de una ciudad contracultural. Su cierre en 2013 marcaría el fin definitivo de una etapa iniciada en los años setenta, donde estoicamente se habría retado a la lógica racional moderna del planeamiento urbano, que otorgaba a cada enclave su función, gestando espacios creativos líquidos. Así, las fuerzas creativas, como predecía la exposición del 89, fueron desterradas de la isla, e impulsadas a colonizar nuevos territorios periféricos del paisaje obsoleto de nuestro habitar, así como nuevos campos de innovación. En este contexto, se ubica el caso que se expone a continuación.

Figura 3. Exposición Dale Henry. *The Artist Who Left New York* en Pioneer Works.



Fuente: Fotografía de la autora María F. Carrascal Pérez, Enero 2014.

3. Pioneer Works, el espacio creativo contemporáneo

Desde sus inicios, *Pioneer Works* representó un original proyecto de integración de la producción creativa con la investigación científica. Ubicado en Brooklyn y fundado en 2012 por el artista Dustin Yellin, este centro sin ánimo de lucro se ha consolidado como un espacio interdisciplinar en el que convergen artes, ciencias y tecnología. En este edificio, una antigua fábrica de hierro de mediados del siglo XIX, se ha creado un singular ecosistema de producción que fomenta

la experimentación y el intercambio de conocimiento, desdibujando los límites entre disciplinas. Este contexto, innovador y consecuente con los retos de la comunidad creativa actual, fue el lugar idóneo para acoger a la comunidad de *Clocktower Productions*, impulsora del «proyecto de arte alternativo más antiguo de Nueva York», tal y como está descrito en la página web de *Pioneers* (Pioneer Works, s.f.).

A diferencia de otras instituciones culturales que articularon la regeneración de sus enclaves priorizando la musealización o la comercialización de sus obras, *Pioneer Works* promovía un entorno colaborativo basado en la producción y el aprendizaje. Su infraestructura todavía incluye estudios para residentes, un área expositiva amplia a doble altura, espacios para la producción sonora y tecnológica, y un jardín. La versatilidad de los interiores, amplios, abiertos y reconfigurables mediante separaciones móviles, ha permitido una fácil adaptación a las necesidades cambiantes de sus usuarios. En lugar de primar un uso específico, se ha optado por una estrategia de flexibilidad espacial que permite una variedad de actividades, desde exposiciones artísticas hasta eventos científicos. Acoge, también, un programa de publicaciones y una plataforma digital de difusión llamada *Broadcast*.

A través de su diseño y variedad de iniciativas, *Pioneers* ha conseguido generar sinergias entre creadores, investigadores y tecnólogos, facilitando procesos de experimentación abierta y promoviendo la interacción entre distintos sectores. Es precisamente este ambiente colaborativo una cualidad esencial de las comunidades creativas, coherente también con la memoria

social de la fábrica que en un pasado fue este lugar. A través de su programa de residencias, proporciona espacios de trabajo y herramientas para la producción en múltiples formatos, promoviendo el desarrollo de investigaciones que integren prácticas artísticas con metodologías científicas.

Entre los artistas más recientes que han dejado su huella en *Pioneers* destacan American Artist, con su exposición *Shaper of God*, y Hprizm, quien participó en *Sound of the City*, una muestra dedicada a la experimentación sonora. Yehwan Song, con *Are We Still (Surfing)?*, cuestionó la navegación digital, mientras que Izabela Dłużyk & Chris Watson presentaron *Białowieża*, una instalación sonora que capturaba la esencia del bosque primario del mismo nombre. Para el día de su reinauguración, en septiembre de 2024, participaron Le'Andra LeSeur, con *Monument Eternal*, y Alejandro García Contreras, quien en *¿Quién no ha intentado convertir una piedra en un recuerdo?* exploró la memoria y la materialidad. Otras exhibiciones destacadas incluyen *Climate Futurism*, con Erica Deeman, Denice Frohman y Olalekan Jeyifous, y *Workflow*, donde Jenson Leonard reflexionó sobre la cultura de internet y la estética meme. Xin Liu, con *Seedlings and Offsprings*, fusionó biotecnología y arte, mientras que Liz Magic Laser presentó *Convulsive States*, una performance sobre la psicología política contemporánea.

Además del ámbito artístico, este centro ha acogido a destacados científicos y tecnólogos. Janna Levin, astrofísica y directora del programa de ciencias del centro, ha sido clave en la eliminación de barreras

entre disciplinas humanísticas y tecnológicas. Figuras como el genetista George Church, pionero en edición genética, y el oncólogo Siddhartha Mukherjee, autor de *El emperador de todos los males*, han participado en debates y conferencias en el centro. También han contribuido el físico Rainer Weiss, galardonado con el Premio Nobel por su trabajo en la detección de ondas gravitacionales, y el evolucionista Richard Dawkins, quien ha abordado cuestiones sobre ciencia y sociedad en *Pioneer Works*.

Esta orientación híbrida se traduce en un programa de actividades que abarca desde muestras y conciertos hasta conferencias sobre astrofísica, biología y tecnología aplicada. A diferencia de otros centros creativos que funcionan como plataformas de exhibición, *Pioneer Works* enfatiza los procesos sobre los resultados, poniendo en valor la generación de conocimiento.

Asimismo, cabe mencionar la reciente reinauguración de este espacio, que volvió a abrir sus puertas a finales de 2024 tras meses de reformas que lograron la accesibilidad completa a todo el edificio y la ampliación de los espacios para los programas científicos.

Si bien la integración de diversas disciplinas en *Pioneer Works* ha permitido consolidar un ecosistema de producción innovador, también plantea interrogantes sobre la inclusividad de estos espacios. A medida que la reutilización del patrimonio para fines creativos y artísticos se profesionaliza y adquiere reconocimiento institucional, existe el riesgo de que estos centros se vuelvan menos accesibles para artistas emergentes o colectivos con menos recursos. La creciente sofisticación de estos modelos, aunque beneficiosa para su

sostenimiento, podría generar barreras que dificulten la espontaneidad y la apropiación de los espacios, alejándolos de su vocación experimental inicial.

4. *La ecología de los espacios creativos*

El tránsito de *Clocktower Gallery* a *Pioneer Works* evidencia cómo el espacio alternativo artístico ha evolucionado en Nueva York de un modelo experimental en el campo de las artes a otro que persigue la integración de múltiples disciplinas. La estrategia espacial de ambos proyectos, sin embargo, sigue siendo semejante. En la década de los setenta se desencadenó un fenómeno urbano que, en principio, no abanderarían ni arquitectos ni urbanistas. Artistas y creadores con una visión cuidadora e integradora de sus entornos, comenzaron a apostar por el reciclaje y la dinamización de edificios del pasado como sus centros de trabajo y vida.

En primer lugar, esto supuso un importante avance en la definición, identificación y preservación del patrimonio construido de esta ciudad, en particular riesgo. Pero, también, expandió el campo de expresión y manifestación humana hacia un escenario desconocido, de negación y abandono, retando a la ciudad moderna erguida sobre *tabula rasa* y abriendo el discurso ecológico urbano.

Cuando Heiss fundó *Clocktower Gallery*, su objetivo era crear un entorno de producción artística independiente de las dinámicas comerciales de los museos y galerías. *MoMA PS1*, inaugurado en 1976, amplió

esta visión al consolidar un espacio en el que la experimentación artística podía coexistir con una estructura organizativa más estable, asegurando la continuidad del proyecto sin comprometer su autonomía creativa. Casi medio siglo después, esta estrategia sigue vigente con *Pioneer Works*, que, aunque no es una continuación directa del legado de Heiss, hereda su espíritu de recuperación espacial y lo redefine desde un enfoque interdisciplinar. La presencia de *Clocktower Productions* en *Pioneer Works*, además de la doble despedida reafirma la conexión histórica entre estos espacios y simboliza la transformación de las estrategias de reutilización adaptativa: lo que antes era una plataforma de arte contemporáneo se ha convertido en un entorno que integra ciencia, tecnología y producción creativa, ampliando las posibilidades de interacción entre disciplinas.

Así, si *Clocktower Gallery* representó la originaria ocupación de un espacio infrautilizado para la producción artística, *Pioneer Works* expandió el enfoque al introducir un diálogo transversal entre arte y conocimiento, demostrando que la reutilización de espacios creativos sigue siendo un fenómeno en constante evolución. Más que una simple reocupación arquitectónica, estos dos espacios configuran una red interconectada de infraestructuras creativas, adaptándose a nuevas condiciones culturales y urbanas sin perder su vocación experimental.

En lugar de apostar por enclaves de nueva creación, se aprovecha la riqueza simbólica y material de los espacios existentes, apostando por la evolución de la arquitectura hacia nuevos contextos de innovación y

producción. En este sentido, la infraestructura espacial se asume como un marco flexible sobre el que se apoyan procesos creativos abiertos, donde los usuarios tienen la libertad de adaptar y transformar el lugar acorde con sus necesidades. La reutilización de *Pioneer Works* se inscribe en un enfoque que valora la temporalidad y la adaptabilidad como herramientas esenciales en la regeneración arquitectónica. En lugar de imponer una rigidez funcional al espacio, se ha creado un entorno que fomenta la experimentación y permite una evolución continua, acorde con las necesidades de la comunidad artística y científica que habita el edificio.

5. La reindustrialización creativa de lugares patrimoniales

El modelo de espacios alternativos artísticos surgido en Nueva York en las décadas de 1960 y 1970 representó un punto de inflexión en la relación entre arte, producción creativa y reutilización del patrimonio arquitectónico. Estas experiencias demostraron que los espacios obsoletos podían convertirse en *hubs* de experimentación artística, ofreciendo un modelo de regeneración urbana basado en la autogestión y la resignificación del entorno construido. Este enfoque ha influido profundamente en el contexto europeo, donde la abundancia de antiguas infraestructuras fabriles ha generado un marco propicio para la consolidación de modelos híbridos en los que convergen cultura, patrimonio y economía creativa.

Mientras en Nueva York la apropiación de estos espacios fue dirigida por colectivos de artistas, en Europa el proceso comienza a estar más estructurado, radicándose en la planificación urbana y políticas públicas. Proyectos como Tabačka Kulturfabrik en Košice (Eslovaquia), The Cable Factory en Helsinki (Finlandia) y Manifattura Tabacchi en Florencia (Italia) han demostrado cómo la rehabilitación de antiguas instalaciones industriales puede generar ecosistemas sostenibles, favoreciendo la interacción entre creadores, comunidades locales e industrias creativas. Estos espacios han impulsado la producción artística y han actuado como herramientas de desarrollo económico y social, promoviendo nuevas formas de gobernanza y gestión (Tabali; Romero-Ojeda; Carrascal-Pérez, 2024).

La dimensión creativa de la sociedad ha jugado un papel clave en la reactivación de estos espacios, especialmente en el sur de Europa, donde el fuerte carácter patrimonial, las condiciones climáticas favorables y la intensa vida comunitaria han facilitado la implantación de modelos de reutilización innovadores. Sevilla, en particular, representa un caso singular dentro de esta dinámica. La ciudad, históricamente moldeada por procesos de hibridación y reutilización arquitectónica, posee un importante conjunto de infraestructuras industriales en desuso, muchas de ellas de titularidad pública. Narrativas visuales, trabajos cooperativos, acciones *meanwhile* —aquellas actividades que se realizan *durante* el proceso de reconversión de un espacio—, fueron utilizadas recurrentemente por una comunidad creativa empoderada por un contexto de necesidad (Carrascal-Pérez, 2022).

Esta realidad ha sido identificada en el Plan Director de Patrimonio Histórico Inmueble Municipal de Sevilla, específicamente en el programa pionero sobre industrias creativas para enclaves patrimoniales, teniendo en cuenta tanto a las comunidades locales creativas como al pasado productivo de esta ciudad. Este programa ofrece métodos para detectar lugares con potencial creativo y establece directrices para conectarlos con el sector de las Industrias Creativas de Sevilla, integrando las actividades artesanales existentes, la cultura y las tradiciones locales, así como impulsando actividades e industrias complementarias (Hidalgo-Sánchez; Carrascal-Pérez; Rey Pérez; Mascort-Albea, 2022).

A nivel regional, esta visión se está consolidando a través de herramientas metodológicas como el documento-guía en vías de desarrollo «Reindustrialización creativa de los centros históricos», elaborada en el marco del proyecto *CREAfab: Metodologías para una Reindustrialización Creativa de los Centros Históricos. Industrias Creativas, Patrimonio Industrial y Nuevas Formas Sostenibles de Habitar*. Este proyecto, financiado por la Consejería de Fomento, Articulación del Territorio y Vivienda de la Junta de Andalucía y liderado por un equipo de investigadores de la Universidad de Sevilla, busca definir metodologías para la integración de la creatividad en la rehabilitación del patrimonio industrial, impulsando procesos que pongan en valor los tejidos creativos existentes y fomenten su desarrollo con un enfoque en la generación de redes o *ecosistemas creativos*.

Estos procesos han permitido la preservación del patrimonio industrial y han impulsado una nueva forma

de reindustrialización adaptada al siglo XXI. Lejos de replicar los modelos productivos del pasado, estos espacios han sido resignificados como centros de innovación cultural y social, donde convergen la creatividad, la educación y la producción contemporánea. La intersección entre arte, tecnología y economía creativa ha permitido que la regeneración del patrimonio funcione como un catalizador para el desarrollo urbano sostenible, generando empleo y nuevas dinámicas económicas en el entorno local. Sevilla y otras ciudades de Europa están comenzando a integrar estas estrategias en sus políticas de innovación urbana y a fortalecer el vínculo entre el espacio, la comunidad y la industria cultural.

El análisis comparativo entre los modelos de reutilización en Estados Unidos y Europa permite comprender cómo la transformación del patrimonio se adapta a los marcos normativos y económicos de cada territorio. En Nueva York, estos espacios emergieron de la autogestión artística y fueron absorbidos gradualmente por la especulación inmobiliaria. En cambio, en Europa, la intervención institucional ha sido clave para preservar estos enclaves como bienes comunes y centros de innovación artística. En España destacan el programa de *Fábricas de Habitar* de Barcelona, Matadero Madrid, Tabakalera en San Sebastián o La Térmica en Málaga. Sin embargo, la rehabilitación de espacios patrimoniales mediante financiación pública también presenta desafíos. Además, existen centros creativos con pasado productivo en España con un enfoque intersectorial similar al de *Pioneer Works*, como ocurre con el caso Hangar en Barcelona, donde

se integra investigación artística con un soporte técnico (Tabali; Romero-Ojeda; Carrascal-Pérez, 2023). En muchos casos, la sostenibilidad de estos proyectos depende de la continuidad de las subvenciones, lo que puede generar una dependencia económica que comprometa su viabilidad a largo plazo. Además, los tiempos administrativos y burocráticos ralentizan la activación de estos espacios, lo que contrasta con la agilidad y flexibilidad de iniciativas como *Pioneer Works* en Nueva York. Esta diferencia pone de manifiesto la necesidad de desarrollar estrategias de financiación mixta que combinen inversión pública con modelos de gestión autónomos, asegurando así tanto la conservación patrimonial como la vitalidad creativa de estos espacios.

Este panorama evidencia, además, el interés de promover una conceptualización y aprendizaje sobre tácticas artísticas y creativas de aproximación a los lugares patrimoniales. Como recursos instrumentales innovadores para la identificación y caracterización y como promotores de la inclusión social y las economías cívicas, tienen un papel relevante en la conformación de los «lugares patrimoniales» contemporáneos. Así, la ciudad, sus comunidades y el arte continúan entrelazando caminos para pensar colectivamente los futuros posibles para su patrimonio.

Referencias bibliográficas

- Berman, Marshall (1990): *All that is solid melts into air: The experience of modernity*, Londres: Verso.
- Bernstein, Roslyn; Shapiro, Shael (2010): *Illegal living: 80 Wooster Street and the evolution of SoHo*, Nueva York: Jonas Mekas Foundation.
- Biesenbach, Klaus; Funcke, Bettina (eds.) (2019): *MoMA PS1: A history (Vol. 77.03)*, Nueva York: The Museum of Modern Art.
- Bullen, Peter A.; Love, Peter E.D. (2011): «Adaptive reuse of heritage buildings», *Structural Survey*, vol. 29, núm. 5, pp. 411-421. Recuperado de: <https://doi.org/10.1108/02630801111182439>
- Carrascal-Pérez, María F. (2015): *City and Art: Cross-dialogue on Space. New York in the 1970s* [Tesis doctoral, Universidad de Sevilla]. Depósito de Investigación de la Universidad de Sevilla.
- Carrascal-Pérez, María F. (2020): «Pioneras de un acceso abierto a la ciudad: Alanna Heiss, Doris C. Freedman y Anita Contini», en Chaves Martín, Miguel Ángel (ed.): *Visiones urbanas. IX Jornadas Internacionales Arte y Ciudad*, Madrid: Universidad Complutense de Madrid, pp. 617-626. Recuperado de: <https://doi.org/10.17616/R31NJNEG>
- Carrascal-Pérez, María F. (2022): «Creatividad y ciudad contemporánea: Una historia alternativa de transformación urbana», en Loren-Méndez, M. (ed.): *Arquitectura, ciudad y patrimonio. Historia, teoría e intervención contemporáneas*, Madrid: Abada Editores, pp. 246-280.
- Dodd, Mel (2018): *Artists in the City: SPACE in '68 and beyond*, Londres: Space.
- Frost-Kumpf, Hilary Anne (1998): *Cultural districts: The arts as a strategy for revitalizing our cities*, Nueva York: Americans for the Arts.
- Gilmartin, Gregory F. (1995): *Shaping the city: New York and the Municipal Art Society*, Nueva York: Clarkson Potter.
- Guilbaut, S. (2007). *De cómo Nueva York robó la idea de arte moderno* (M^aR. López González, Trad.). Valencia: Tirant Lo Blanch / MACBA. [Obra original publicada en 1983].
- Heiss, Alanna (2013): «Alanna Heiss & Martha Wilson: Alternative spaces», *The Clocktower Oral History Project*, parte 1. Clocktower Gallery Official Website. Recuperado de: <http://Clocktower.org/show/alanna-heiss-martha-wilson-alternative-spaces>
- Heiss, Alanna; Highstein, Jene (2012): «Alanna Heiss and Jene Highstein», *The Clocktower Oral History Project*, parte 1. Clocktower Gallery Official Website. Recuperado de: <http://Clocktower.org/show/alanna-heiss-and-jene-highstein-part-1>
- Hidalgo-Sánchez, Francisco M.; Carrascal-Pérez, María F.; Rey Pérez, Julia; Plaza, Carlos; Mascort-Albea, Emilio J. (2022): «Cultural heritage, sustainability, conservation, and social welfare: A management plan for the historic municipal buildings of Seville (Andalusia, Spain)», *The Historic Environment: Policy & Practice*, vol. 13, núm. 4, pp. 426-458.

- Recuperado de: <https://doi.org/10.1080/17567505.2022.2146332>
- Hudson, James R. (1987): *The Unanticipated City: Loft Conversions in Lower Manhattan*, Amherst, Massachusetts: University of Massachusetts Press.
- Institute for Art and Urban Resources (1975): *Artists Make Toys*, Nueva York: Institute for Art and Urban Resources. The Museum of Modern Art Archive, MoMA PS1 III.A.2, 2013, EC.
- Institute for Art and Urban Resources (1975): *Ideas at the Idea Warehouse, June 27-July 22, 1975*, Nueva York: Institute for Art and Urban Resources. MoMA PS1 Archive II.A.37, EC.
- Institute for Art and Urban Resources (1977): *Rooms*, Long Island City: Institute for Art and Urban Resources Inc. Gerardo Delgado Collection, EC.
- Institute for Art and Urban Resources (2013): *Recommendations of the Advisory Committee on goals and objectives* [Información inédita]. The Museum of Modern Art Archive, MoMA PS1 VII-I.D.11.
- Institute for Art and Urban Resources (2013): *Heiss, A., Brooklyn Bridge Interview* [Entrevista inédita realizada por M. Wellish]. The Museum of Modern Art Archive, MoMA PS1 III.B.82.
- Institute for Art and Urban Resources (2013): *Jared Bark's Interview* [Entrevista inédita realizada por M. Wellish]. The Museum of Modern Art Archive, MoMA PS1 III.B.4.
- Institute for Art and Urban Resources (2013): *Programs 1977-78: Surplus Materials Program*. The Museum of Modern Art Archive, MoMA PS1 I.A.19.
- Institute for Art and Urban Resources (2013): *Programs 1977-78* [Programas del IAUR]. The Museum of Modern Art Archive, MoMA PS1 I.A.19.
- Institute for Art and Urban Resources (2013): *Workspace* [Programa del IAUR]. The Museum of Modern Art Archive, MoMA PS1 VIII.D.7.
- Institute for Art and Urban Resources (2013): *Alanna Heiss's Coney Island Interview* [Entrevista inédita realizada por M. Wellish]. The Museum of Modern Art Archive, MoMA PS1 III.B.24.
- Institute for Art and Urban Resources (2013): *Encyclopedia of Trash* [Programa de la Municipal Art Society realizado por A. Heiss]. The Museum of Modern Art Archive, MoMA PS1 I.B.32.
- Institute for Art and Urban Resources (2013): *Lawrence Alloway. Environment and Institute* [Prefacio de un libro inédito sobre el IAUR por M. Wellish]. The Museum of Modern Art Archive, MoMA PS1 III.B.87.
- Institute for Art and Urban Resources (2013): *Letter about the project from A. Heiss to Dr. G. Sadek*. The Museum of Modern Art Archive, MoMA PS1 I.A.7.
- Institute for Art and Urban Resources (2013): *Letter of support to the proposal to turn two lots into a park from A. Heiss to R. Simonds and V. Fonts*. The Museum of Modern Art Archive, MoMA PS1 I.A.7.
- Institute for Art and Urban Resources (2013): *New Urban Landscape publications 1975-1977*. The

- Museum of Modern Art Archive, MoMA PS1 I.A.16 y MoMA PS1 I.A.19, EC.
- Institute for Art and Urban Resources (2013): *Workspace of The Institute for Art and Urban Resources*. The Museum of Modern Art Archive, MoMA PS1 VIII.D.7.
- Institute for Art and Urban Resources (2013): *The Brooklyn Bridge Event Flyer, New York, NY, May 24, 1971*. The Museum of Modern Art Archives, MoMA PS1, 2202.
- Institute for Art and Urban Resources (2013): *Artists Occupy Police Headquarters (By Request of Police)* [Comunicado de prensa de A. Heiss]. The Museum of Modern Art Archive, MoMA PS1 III.B.81.
- Jacobs, Jane (1961): *The life and death of great American cities*, Nueva York: Random House.
- Juarranz Serrano, Ángela (2020): «Una arquitectura para la ciudad: Anarchitecture (Gordon Matta-Clark, 1973-1974)», *Revista Europea de Investigación en Arquitectura*, núm. 15, pp. 89-104. Recuperado de: <https://abacus.universidadeuropea.com/handle/11268/8748>
- Lyon, Danny (2020): *The destruction of Lower Manhattan*, Nueva York: Aperture.
- Municipal Art Society (1957): *New York landmarks*, Nueva York: Municipal Art Society of New York.
- National Endowments for the Arts (1975): *Dealing with space*, Washington, D.C.: Media Associates Inc.
- Nonas, Richard (2013): «Richard Nonas interview», *The Clocktower Oral History Project*. Clocktower Gallery Official Website. Recuperado de: <http://Clocktower.org/show/richard-nonas>
- Peltason, Ruth (ed.) (2008): *Creative Time: The book*, Princeton: Princeton Architectural Press.
- Pioneer Works (s.f.): *Clocktower Radio Residency*. Recuperado de: <https://pioneerworks.org/residency/clocktower-radio>
- Richard, Frances (2012): «112 Greene Street: The SoHo that used to be», *Hyperallergic*. Recuperado de: <https://hyperallergic.com/55653/112-greene-street-the-soho-that-used-to-be/>
- Smith, Roberta (1973): «Reviews: Joel Shapiro, The Clocktower», *Artforum*, vol. 9, núm. 10, pp. 85-86.
- Tabali, Safiya; Romero-Ojeda, José Manuel; Carrascal-Pérez, María F. (2023): «Industrias creativas y patrimonio industrial. Metodologías para la construcción de un panorama internacional de referencias», en Yáñez-Martínez, B.; López-Méndez, L.; Zapatero Guillén, D. (eds.): *Arte y educación en contextos multidisciplinares*, Madrid: Dykinson, pp. 249-268.
- Tabali, Safiya; Romero-Ojeda, José Manuel; Carrascal-Pérez, María F. (2024): «Arquitecturas industriales y transformación creativa. Un panorama internacional», *Proyecto, Progreso, Arquitectura*, núm. 31, pp. 114-133. Recuperado de: <https://doi.org/10.12795/ppa.2024.i31.06>
- Vergara, Camilo José; Gilfoyle, Timothy J. (2013): *Harlem: The unmaking of a ghetto*, Chicago: University of Chicago Press.

ISBN: 978-84-10176-15-7

Donde habita la cultura. Distritos creativos, modelos y tensiones en la ciudad contemporánea

Colección: Contextos, 48

Wigley, Mark (2014): *Cutting Matta-Clark: The Anarchitecture investigation*, Zürich: Lars Müller.