

# Otras arquitecturas anticipadas. Un recorrido por el subsuelo, suelo y cielo de Nueva York

Other anticipated architectures. A journey through  
the subsoil, soil and sky of New York

MARÍA FERNANDA CARRASCAL PÉREZ

## Resumen / Abstract

En la década de los setenta, el arte denominado alternativo o marginal se identificó por una etapa intensamente urbana. En Nueva York, como epicentro artístico, se ensayaron nuevos lugares para la creación: investigaciones urbanas que profundizaron en los diferentes estratos de la ciudad. La interpretación que los artistas de este periodo hicieron de ella concluyó en proyectos donde confluían nuevas consideraciones de tiempo y memoria. La duración breve o continuada de estas intervenciones era una estrategia de acción que permitía una relación instantánea con su entorno próximo. Asimismo, la exploración de la vida cotidiana impulsaba la transformación de entidades urbanas obsoletas a través de la crítica y la producción simbólica. En paralelo a estos nuevos espacios para la expresión creativa, sus artistas adquirieron una responsabilidad en la construcción del imaginario urbano de Nueva York. Este artículo es un recorrido por la historia de algunas de estas investigaciones y búsquedas urbanas, que como arquitecturas inmateriales y anticipadas a su tiempo revelarían otra fórmula para la rehabilitación de la ciudad futura. Para ello, se ha utilizado una cartografía vertical, donde el subsuelo, suelo y cielo son los estratos desde los que se explican estos proyectos de reinención del lugar.

In the seventies, art called alternative or marginal was identified by an intensely urban stage. In New York, as an artistic epicenter, new places for creation were tested: urban investigations that delved into the different strata of the city. This spacial interpretation of the artists in this period concluded in projects in which new considerations of time and memory converged. The brief or continuous duration of these interventions was a strategy of action that allowed an instantaneous relationship with its immediate environment. Furthermore, this approach to daily life led to the transformation of obsolete urban entities through criticism and symbolic production. In parallel to these new spaces for creative expression, their artists took on a responsibility in building a new way of conceptualizing the city of New York. This article is an overview of the history of some of these investigations and urban searches that, as immaterial and anticipated architectures, revealed another equation for the rehabilitation of the future city. For this purpose, a vertical mapping has been used, where the subsoil, soil and sky are the strata from which these projects of site reinvention are explained.

## Palabras clave / Keywords

Arte, arquitectura, espacios alternativos, intervenciones de lugar, Nueva York.

Art, architecture, alternative spaces, site interventions, New York.

**María Fernanda Carrascal Pérez** es arquitecta y máster en Ciudad y Arquitectura Sostenibles por la Universidad de Sevilla. Realiza su tesis doctoral en el Departamento de Historia, Teoría y Composición Arquitectónica sobre la relación entre espacio urbano y arte en la década de los setenta en Nueva York. Pertenece al Grupo del Plan Andaluz de Investigación HUM666: Ciudad, Arquitectura y Patrimonio Contemporáneos, desarrollando la línea de investigación en Obsolescencia Urbana como parte de Laboratorio Q de Lugares de Creatividad Urbana, laboratorioq.com. Con una beca de investigación predoctoral PIF, imparte Proyecto Fin de Carrera y Taller de Arquitectura. Ha sido profesora interina del Departamento de Proyectos Arquitectónicos y profesora invitada en la Universidad Politécnica de Barcelona y la Universidad Nacional de Colombia. Actualmente, realiza una estancia de investigación en la Universidad de Columbia, GSAPP - Historic Preservation, y en la Universidad de St. Johns, Fine Arts, en Nueva York. Ha trabajado en producción escenográfica y comisariado exposiciones al respecto, *escenoygrafias.com*.



Sección imaginaria por una calle de  
Manhattan.

Fuente: elaboración propia, 2012 (CC BY-NC-ND 3.0).

Si revisamos la obra artística de la década de los setenta en Nueva York, encontramos investigaciones y proyectos espaciales que fueron capaces de atisbar un futuro en la rehabilitación urbana. Los trabajos a los que hacemos referencia construían sus metáforas utilizando la propia ciudad como materia, imaginando su devenir entre la realidad y la ficción, como aquellos primeros esbozos que dibujan una idea, ágiles y llenos de referencias.

La exposición *Century City Art and Culture in the Modern Metropolis* organizada por la Tate Modern en 2001, asignaba un periodo relevante de la historia del arte a un territorio concreto. Para Nueva York fue el periodo de 1969 a 1974, bajo el título *The Urban Stage*<sup>1</sup>. El estudio realizado por la historiadora del arte Iria Candela, *Sombras de Ciudad: arte y transformación urbana en Nueva York, 1970-1990*<sup>2</sup>, también eligió como punto de partida esta década para establecer la relación entre arte y ciudad. En general, esta condición urbana ha sido subrayada en determinadas ocasiones desde la disciplina artística a través de exposiciones y estudios historiográficos. Sin embargo, para evidenciarla, como investigadores en arquitectura, hemos realizado una lectura geográfica de estas acciones, desde el espacio y desde el conjunto urbano. Lucy R. Lippard, crítica y comisaria de arte que estudiaría a tiempo real este periodo, utilizó el concepto de *desmaterialización* para describir el estado del objeto de arte. Consideraba que en la obra comenzaba a primar el proceso frente al resultado o la autoría<sup>3</sup>. Esta percepción referida a la producción artística conceptual, se podría hacer extensible a los espacios del arte. Cuando el artista comprendió su ámbito de trabajo como todo lo que le rodeaba, la completa ciudad, comenzó a desmaterializar sus fronteras, a romper los muros de museos y galerías hacia proyectos urbanos de tiempo y memoria, proponiendo nuevas consideraciones de lugar y nuevas interpretaciones del tejido urbano que merecen ser entendidas desde la ciudad.

Fue en los sesenta, cuando ciertos artistas concibieron su vivienda como algo más, un espacio de trabajo y de apertura al público. El *arte* entendido *como vida* cambió la forma de interpretar el lugar del proyecto artístico, vinculándolo a un territorio y a una cotidianidad<sup>4</sup>. Posteriormente en este contexto, germinaron sondeos y acciones urbanas que cuestionaron la utilidad de la ciudad preexistente, en lo que podría considerarse una crítica a la ciudad funcional moderna. Edificios, fachadas, cubiertas, calles, plazas o puentes cobraron un nuevo significado, ampliando temporalmente el espacio simbólico de la ciudad. Como resultado, comenzó una búsqueda formal de lugares urbanos para el arte en organizaciones especializadas, como fue el *Institute for Art and Urban Resources* creado en el Bajo Manhattan, que promovía la reutilización de zonas en desuso. De esta manera, el espacio urbano como un campo de fuerzas motivaría la obra de arte, y el arte devolvería a la ciudad esos lugares olvidados.

## Investigaciones de lugar

Steven Holl, en más de una ocasión, se ha referido a la dificultad a la que el arquitecto se enfrenta cuando debe representar gráficamente una porción de ciudad. La complejidad es tal, que sería casi imposible trasladar al papel todo lo que se percibe de ella. Sin embargo, teniendo que elegir un modo, la representación de la sección sería la que mejor relataría las relaciones múltiples entre los diferentes niveles urbanos de una ciudad contemporánea. Para el caso de Nueva York, que se construyó particularmente en torno a su eje z, se ha compuesto una narración vertical, un relato de estas investigaciones artísticas a partir de los estratos de su sección.

## Subsuelo: *Substrait. Underground Dailies*

El desarrollo urbano de Manhattan no se dio de una forma convencional, debido a su condición de isla y a la retícula que se impostó en su territorio como un patrón

<sup>1</sup> Iwona Blazwick y otros. "The Urban Stage: New York City 1969-1974" en *Century City. Art and Culture in the Modern Metropolis*. Cat. Exp. Londres, Tate Publishing, 2001, pp. 124-145.

<sup>2</sup> Iria Candela. *Sombras de Ciudad: arte y transformación urbana en Nueva York, 1970-1990*. Madrid, Alianza, 2007.

<sup>3</sup> El periodo que señala la crítica de arte Lucy R. Lippard en su publicación *Seis años: la Desmaterialización del Objeto Artístico* es de 1966 a 1972. *Art International*, (Febrero 1968).

<sup>4</sup> Allan Kaprow. "Manifiesto", en *Essays on the Blurring of Art and Life*. Berkeley y Los Angeles. University of California Press, 1993, pp. 81-83.



Imágenes de la película *Substrait: Underground Dailies* de Gordon Matta-Clark, 1976.

Fuente: Gordon Matta-Clark. Gloria Moure, 2006. :284. ©Estate of Gordon Matta-Clark y David Zwirner.

Invitación Gordon Galerie Yvon Lambert para *Sous-Sols de Paris* de Gordon Matta-Clark. París, 1977.1 Targeta b/n, 16x24,3 cm.

Fuente: Colección MACBA. Material Gráfico\_P\_P\_0574. ©Estate of Gordon Matta-Clark y David Zwirner.

fijo desde el *Commissioners' Plan* de 1811. Mientras la expansión superficial era limitada, su desarrollo vertical, hacia arriba y hacia abajo, podía ser infinito. Esto implicó excavaciones, movimientos de tierra y roca que fueron perforando y dando contenido al suelo de esta ciudad. A partir de 1750, cuando fue necesario ampliar su perímetro portuario en el Bajo Manhattan, se utilizó para el relleno todo tipo de desechos, restos de construcciones, embarcaciones..., una suerte de extrañas arqueologías que hoy permiten conocer más de su historia. Esos trasvases de material han permitido que la ciudad fuera rehaciéndose en cada momento. En esta lógica de masa escultórica, se construyeron nuevas zonas completas en la ciudad como fue el caso de Battery Park, que se estableció sobre la tierra extraída para la construcción del *World Trade Center* en 1970<sup>5</sup>.

Además de su utilización como materia, el subsuelo de Manhattan ha estado muy vinculado al desarrollo infraestructural. Generalmente, los inversores privados buscaban hacerse visibles sobre rasante y la sección bajo tierra de la ciudad permanecía públicamente olvidada excepto para el sector de transporte y servicios. A partir de 1940 el sistema de transportes subterráneo se fue convirtiendo en el más desarrollado de Estados Unidos, alcanzando en algunos de sus puntos una profundidad de hasta 18 plantas bajo tierra<sup>6</sup>. Debajo de las calles también se alojó una complicada red de abastecimiento. A mediados del siglo XIX existieron quince compañías de gas diferentes que tenían su propia red de distribución. A partir de 1970 se fueron reemplazando, y muchos de esos túneles quedaron vacíos permitiendo el alojamiento de vagabundos. Esta situación se extendió a estaciones abandonadas como la del City Hall y otras en uso como Grand Central Terminal, existiendo otra vida paralela debajo de las calles<sup>7</sup>. Junto a esta ocupación alternativa, emergieron grandes espacios debajo de los nuevos complejos residenciales y comerciales que unían varias manzanas, como fue el caso de Rockefeller Center que fue cuidadosamente diseñado con una red de atractivos pasajes ciegos que comunicaban interiormente sus edificios y el metro<sup>8</sup>. A medida que la vida de la ciudad se fue desarrollando cada vez más bajo tierra, se despertó cierta fascinación por conocer en profundidad este mundo subterráneo.

En 1974, el arquitecto y artista neoyorkino Gordon Matta-Clark inició un recorrido por el subsuelo de Manhattan y Queens en una obra que tituló *Substrait: Underground Dailies*, un proyecto en vídeo que desarrolló durante tres años. En las conversaciones grabadas que acompañan a las imágenes, Matta-Clark afirmaba que siempre había tenido una gran curiosidad por conocer y desvelar lo que existía debajo de aquellos caminos habituales de su vida cotidiana<sup>9</sup>. Este viaje por el bajo suelo estuvo compuesto por seis visitas, en las cuales realizaba grabaciones y entrevistas a personas del lugar. El primer emplazamiento fue el acueducto de Croton en Highgate que desembocaba en Central Park, donde entrevistó a Jerry

5 William Langewiesche. *American ground, unbuilt the World Trade Center*. New York, North Point Press, 2002.

6 Roger P. Roess; Gene Sansone. *The Wheels That Drove New York. A History of the New York City Transit System*. Berlin, Heidelberg: Springer Berlin Heidelberg, 2013, p. 179.

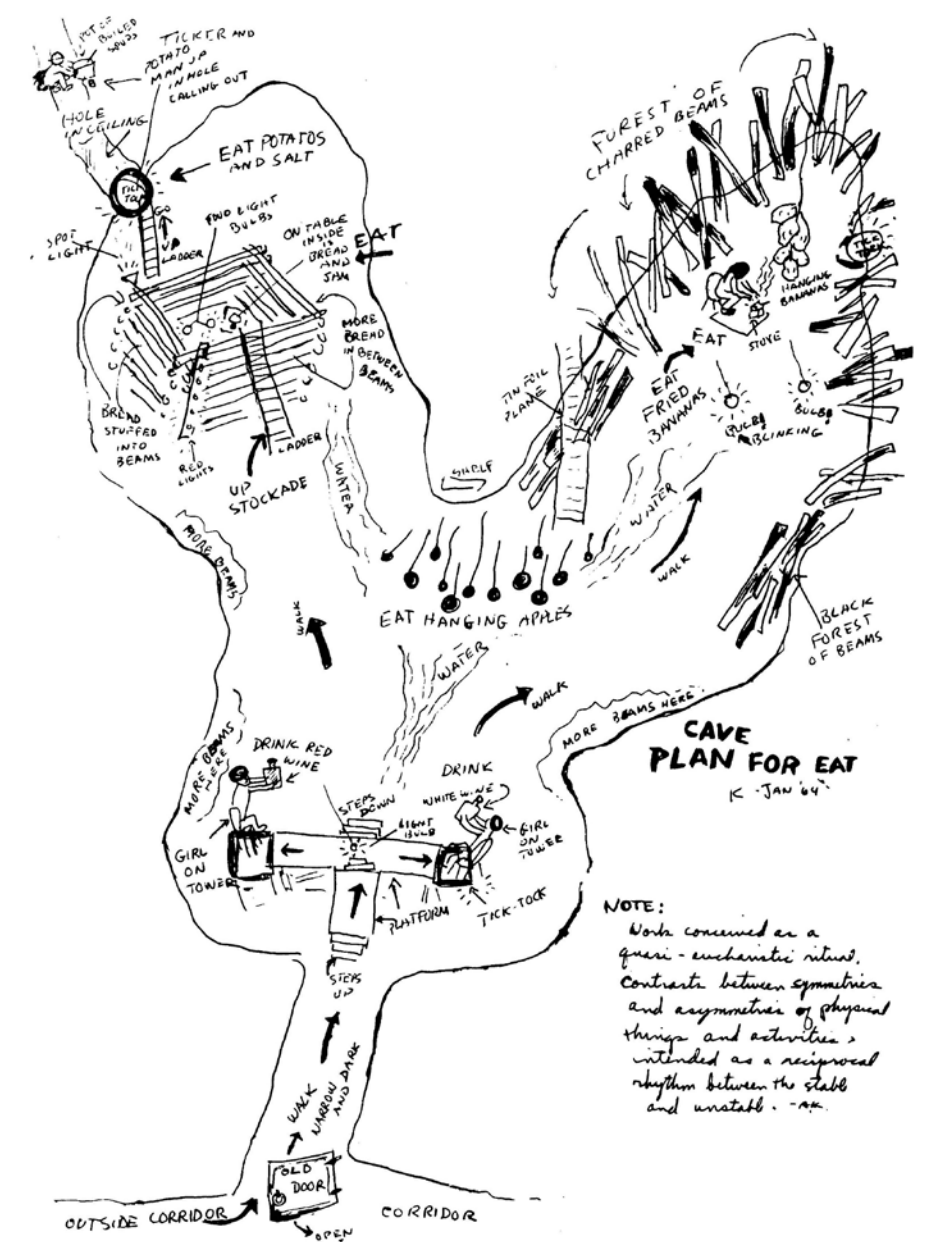
7 Jennifer Toth. *The mole people: life in the tunnels beneath New York City*. Chicago, Review Press, 1993, p. 43.

8 Rem Koolhaas. *Delirious New York: a retroactive manifesto for Manhattan*. New York, Oxford University Press, 1978, p. 178.

9 Gloria Moure. *Gordon Matta-Clark*. Cat. Exp. Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2006, p. 284.

Allan Kaprow. Dibujo del artista para *Eat*, 1964.

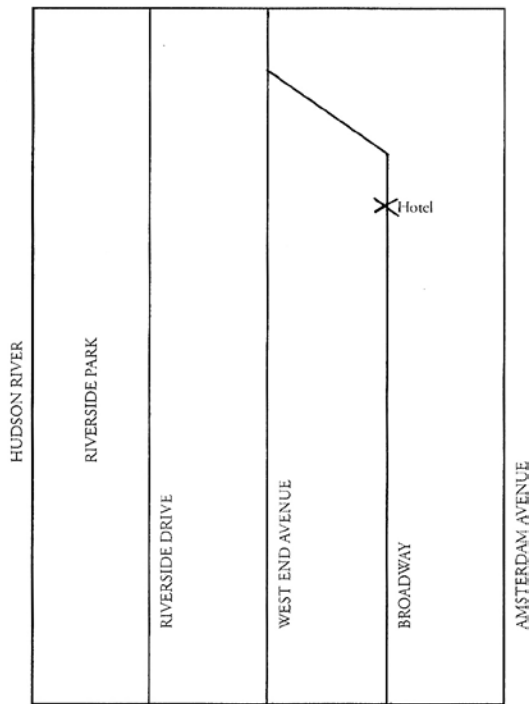
Fuente: *Happening*. ©Allan Kaprow. Cortesía de Allan Kaprow Estate y Hauser & Wirth.



10 La relación y contenidos de estas visitas se ha abstraído directamente de la película *Substrait (Underground Dailies)*, 1974-1976. Colección MACBA. Película 16 mm transferida a vídeo, b/n y color, 35 min.

Hovagimyan y un grupo de niños de la zona lo condujo a lo que parecía ser una de sus zonas de juego. Las siguientes visitas fueron al alcantarillado pluvial y estación de bombeo debajo de la calle 13, debajo del New York Central Tracks, debajo de la Grand Central Terminal y al sótano de la Catedral de St. John The Divine. Mostraba diferentes formas de utilizar y construir el subsuelo, además de las diversas naturalezas que lo componía. En 1976, la penúltima visita fue debajo de la calle Archer en la BMT en Queens, donde Matta-Clark entrevistó a Jerry Levy. En esta conversación, Levy contaba cómo la fabricación de los grandes túneles subterráneos despertaba un gran interés social y relataba una peculiar historia sobre Salvador Dalí. El artista había visitado algún túnel en construcción bajo la calle 14 y había dibujado un gran espejo sobre una de sus paredes que quedó oculto tras el hormigonado. La película nos regala una muestra de la experimentación artística clandestina que caracterizaba esta ciudad, reescrituras sobre sus superficies que no dejaban huella física pero sí historias veladas por el paso del tiempo. Este proyecto concluyó con la visita al High Pressure Water Tunnel no.3 en ese mismo año<sup>10</sup>. El interés de Matta-Clark por desvelar los rincones oscuros de la ciudad lo llevó a repetir esta experiencia un año más tarde en París, *Sous-Sols de Paris. Paris Underground*.

Algunas investigaciones artísticas llegaron incluso a descubrir lugares desconocidos en el subsuelo de Manhattan. En 1964, anterior al viaje de Matta-Clark, tuvo lugar una singular expedición bajo tierra. El artista del *happening*, Allan Kaprow,



VITO HANNIBAL ACCONCI  
 ARAKAWA  
 GREGORY BATTCKOCK  
 SCOTT BURTON  
 JAMES LEE BYARS  
 ROSEMARIE CASTORO  
 EDUARDO COSTA  
 JOHN GIORNO  
 BILL CRESTON  
 STEPHEN KALTENBACH  
 LES LEVINE  
 LUCY LIPPARD  
 BERNADETTE MAYER  
 MERIDITH MONK  
 BEN PATTERSON  
 JOHN PERREAULT  
 MARJORIE STRIDER  
 MR. T.  
 ANNE WALDMAN  
 HANNAH WEINER

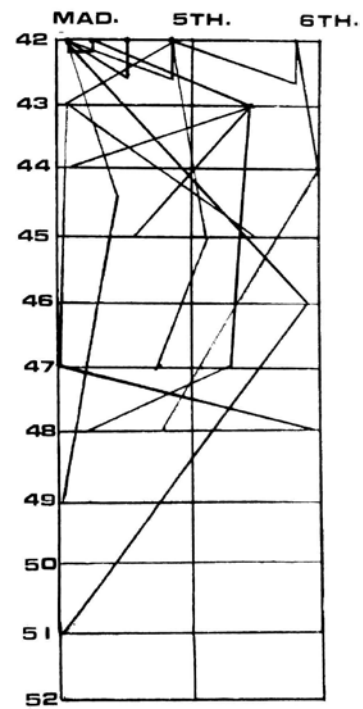


Ilustración de Ángel Jové para *Ciudad de Cristal* de Paul Auster, 2008.

Fuente: Editorial Anagrama, 1997.

Imagen parcial del cartel de *Streetworks*, 1969.

Fuente: *O To 9*. Supplement Number six, July 1969. (Ed.) Vito Hannibal Acconci y Bernardette Mayer, 1967-1969. Colección MACBA. Nº Reg, A2225. ©Vitto Hannibal Acconci.

presentó su obra *Eat*. Era un *environment* subterráneo situado en una red de cuevas artificiales de una antigua empresa cervecera llamada *Ebling*, en el Bronx. Este espacio, que parecía haberse utilizado para el almacenamiento y fermentación de la cerveza, permaneció en el olvido desde que la empresa cerró en 1940 y hasta que Kaprow lo redescubrió veinticuatro años más tarde. La obra se presentó durante el mes de enero, las reservas se hacían en la Smolin Gallery en grupos de veinte personas. El público entraba por un viejo edificio y, después de atravesar varias puertas y recorrer varios pasillos, llegaba a la roca donde las cuevas habían sido excavadas. Dentro, algunos actores servían y preparaban comidas con gestos mecánicos<sup>11</sup>. Tras este acto de publicitación, aunque la performance no se recordara, este lugar terminó por conocerse como las cuevas del Bronx<sup>12</sup>.

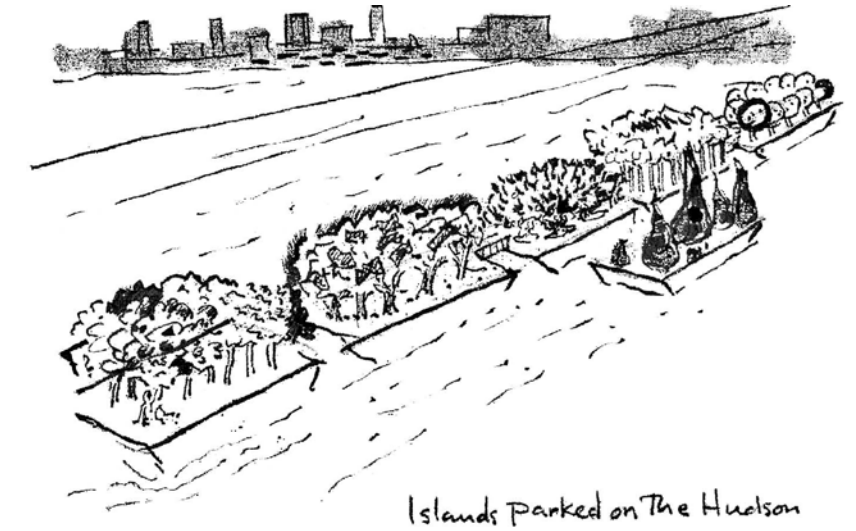
### Suelo: *Streetworks*

El suelo de Nueva York está intensamente ligado a su geometría, la retícula es el tablero de juego sobre el que siempre se han movido las piezas. Estas calles comenzaron a plantearse en 1811 y terminaron por instaurarse en la dura topografía de Manhattan sesenta años después, demostrándose una inaudita determinación en la consecución del proyecto. Desde su origen, cuando las calles se extendían hacia el norte de la ciudad, excavándose en su roca, las escasas edificaciones se reubicaban en sus nuevos espacios. Algunas quedaban muy por encima de la cota de la calle, otras por debajo y otras tuvieron que ser trasladadas al lugar adecuado con ingeniosos sistemas de transporte. En la exposición *The Greatest Grid* organizada por el Museum of the City of New York y la New York Public Library en 2011, se describían exhaustivamente las invenciones mecánicas que fueron necesarias para este planteamiento borgiano de ciudad.

Además de su condición de nuevo límite de manzana, sus calles fueron ideadas en el plan original como el principal espacio público de la ciudad (junto con las zonas de rivera y algún pequeño espacio interior). En general, los espacios públicos locales escaseaban en Manhattan y las calles se concebían como un espacio social en movimiento. En 1961 se aprobó la segunda *Zoning Law*, inspirada en el conocido proyecto *Seagram*. Con esta ley se promovía la aparición de espacios públicos de propiedad privada y se pretendía traer más luz a la ciudad. Aparecieron más de quinientos pequeños espacios entre calles y edificios, a los que se le permitía un

<sup>11</sup> Michael Kirby. "Allan Kaprows's Eat", *The Tulane Drama Review*, nº 10, Volumen 10, número 2 (Invierno, 1965), pp. 44-49.

<sup>12</sup> Sam Dolnick. "Where Golden Treasure Came in Bottles and Cans", *New York Times*. 25 de Diciembre de 2009. <http://www.nytimes.com/2009/12/26/nyregion/26metjournal.html>



Dibujo de Gordon Matta-Clark, *Islands Parked on the Hudson*, 1970-71. Lápiz y tinta negra sobre papel.

Fuente: *Reorganizing structure by drawing through it*. Zeichnung Bei Gordon Matta-Clark, 1997, :69. ©Estate of Gordon Matta-Clark Estate.

mayor desarrollo por ello. Estos nuevos lugares canalizaron los flujos peatonales en determinadas direcciones dentro de las propias manzanas privadas. Aunque las calles de Manhattan siempre habían estado tensionadas por la especulación inmobiliaria y comercial, a finales de los sesenta también comenzaron a ser el lugar de encuentro de grupos sociales y manifestaciones artísticas que se nutrían de su dinamismo y precariedad. Las intervenciones que realizaron en ellas cuestionaban constantemente los límites de su situación urbana, preguntándose qué era espacio público y espacio privado. La ciudad y su vida cotidiana fueron entonces materia transformable para el arte del mismo modo que la roca de Manhattan había sido manipulable para esculpir la retícula.

En 1969, el crítico John Perreault, la artista Marjorie Strider y el poeta visual Hannah Weiner organizaron una *performance* urbana sobre las calles de la ciudad. Bajo el título *Streetworks*, se realizaron cinco series de trabajos, de los cuales cuatro eran abiertos al público. Muchas de las acciones fueron investigaciones que singularizaban comportamientos cotidianos o trabajaban con las dinámicas naturales de la ciudad, sin modificar el transcurso de la vida en las calles. En ellas participaron: Vito Acconci, Laurie Anderson, Jacki Apple, Arakawa Scott Burton, Meredith Monk, Anne Waldman, Les Levine, Lucy R. Lippard, Adrian Piper, Charles Simonds, Minoru Yoshida y Martha Wilson<sup>13</sup>.

El artista y arquitecto Vito Acconci, en su *Streetwork*, seguía a una persona al azar cada día, registraba sus actividades y enviaba esta información a otros artistas. Generó documentos donde describía objetivamente las circunstancias generales y particulares de cada caso, remitiéndose a la morfología de las calles, los tiempos y comportamientos de cada persona elegida, siguiendo un sistema de coordenadas similar a la investigación narrada que hacía Quinn en el libro de Paul Auster *City of Glass* de 1985 con su cuaderno rojo, donde dibujaba los pasos del misterioso Stillman por la ciudad de Nueva York<sup>14</sup>.

El suplemento de la publicación *O To 9* número 6 de julio de 1969, editado por Vito Acconci y Bernardette Mayer, estaba dedicado a los *Streetworks* del 15 de marzo, 18 de abril y 25 de mayo. En él se describían detalladamente estas *situaciones utilizando calles, caminando, corriendo, mirando e identificando*<sup>15</sup>. El esquema que representa estos trayectos en el cartel que publicitaba la intervención, era excepcionalmente irregular. Las sólidas manzanas hubieran impedido esa circulación cruzada que se dibujaba. Por tanto, podría deducirse que se trataba de puntos, a horas y en lugares concretos, que se unían gráficamente de la manera más directa. En cualquier caso, con líneas exactamente iguales que representan indistintamente calles o recorridos, marcaban un área de movimiento imposible que invadía calles públicas y manzanas privadas, disolviendo los límites físicos de la ciudad.

<sup>13</sup> Iwona Blazwick y otros. *In Century City*, p. 136.

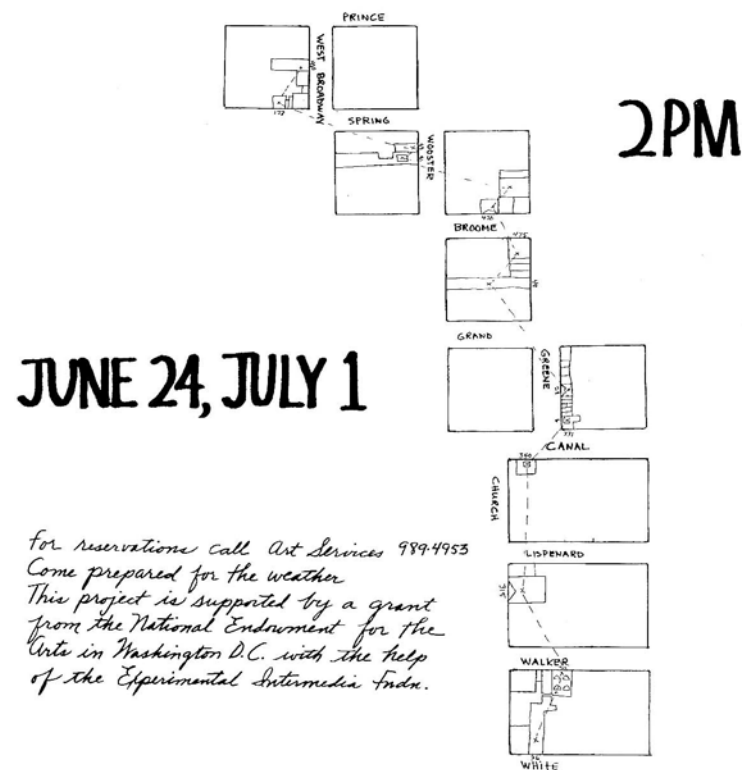
<sup>14</sup> Paul Auster. *City of Glass*. Los Angeles, Sun & Moon Press, 1985.

<sup>15</sup> Es un resumen de los títulos que Vito Acconci da a los textos que describen sus *Streetworks* del 18 de Abril y 15 de Marzo de 1969 en el suplemento de su revista *O To 9*, Supplement Number six, Julio 1969. Colección MACBA. Nº Reg, A2225.

**MARÍA FERNANDA CARRASCAL PÉREZ**

Otras arquitecturas anticipadas. Un recorrido por el subsuelo, suelo y cielo de Nueva York

# TRISHA BROWN AND GROUP



Cartel para la invitación de *Roof and Fire Piece*, 1973.

Fuente: ©Trisha Brown Dance Company. Cortesía de Trisha Brown Dance Company.

Este interés por investigar las calles de Nueva York continuaría con otros artistas. Un año después, el precursor del arte *site-specific* Robert Smithson y Gordon Matta-Clark, dibujarían unas pequeñas islas viajando por el río Hudson<sup>16</sup>. La coincidencia de hacer el mismo proyecto en esta *calle de agua* parecía ser el resultado de una preocupación compartida por extender la vida de la retícula. También Stefan Brecht, unos años más tarde, componía sus *8th Avenue Poems*, una narrativa visual y escrita de su paseo diario desde West Village, donde vivía, a su habitación en el Hotel Chelsea, donde escribía, incorporando las calles intermedias entre ambos al conjunto de sus espacios personales.

## Cielo: *Roof Pieces*

El *Observatorio Lattin* fue el primer espacio en altura destinado a mirar Nueva York desde arriba con sus 107 metros. Esta torre de madera armada diseñada para la *Exhibition of Industry of All Nations* de 1853 fue el primer lugar donde la ciudad tomó consciencia de sí misma como isla. Permitía vislumbrar la ciudad como un todo, una imagen de conjunto que ha formado parte del imaginario de sus ciudadanos desde entonces<sup>17</sup>. El privilegio de la altura se hizo más evidente con la invención del ascensor a medida que la ciudad se fue haciendo más compacta. En 1916 se aprobó la primera *Zoning Law*, que obligaba a los edificios a escalonarse a partir de una determinada altura para conseguir evitar la oscuridad en sus calles<sup>18</sup>. Asimismo, las cubiertas de Manhattan comenzaron a asumir otras funciones por su condición de espacios abiertos e iluminados. Hasta los años veinte, en la reforma educativa de la Era Progresista, se construyeron escuelas y bibliotecas para hijos de inmigrantes en los barrios más poblados. En estos edificios, sus cubiertas se proyectaron como zonas de juego y de lectura para evitar la congestión e inseguridad de las calles. Generalmente, las escaleras de incendio y las cubiertas de los edificios supusieron unos de los escasos sitios de desahogo para sus habitantes<sup>19</sup>. Los nuevos sistemas de construcción de estructura metálica impulsaron la definitiva colonización del cielo de Manhattan, y del mismo modo, los nuevos



Cartel para el documental *Man on Wire*, 2008. Director James Marsh.

Fuente: [www.cartelespeliculas.com](http://www.cartelespeliculas.com) (CC BY 3.0).

edificios disponían sus zonas comunes y de ocio en terrazas ajardinadas. La altura se convirtió en símbolo de bienestar y, en consecuencia, cada vez era menor el fragmento de cielo recortado entre edificios. Las delgadas fisuras de sus calles impresionarían a arquitectos y artistas de todo el mundo. En 1973 se terminó la construcción del distrito financiero y, con la suma de sus formas, Nueva York se convirtió definitivamente en esa escultura flotando en el agua que apunta al cielo.

Un año después de *Streetworks*, en una de estas cubiertas de la calle Greene, Trisha Brown realizaba sus performances en 1970. En su formación como coreógrafa y bailarina había trabajado con Merce Cunningham aplicando a la danza los conceptos de casualidad e indeterminación de John Cage. Esta etapa urbana en el trabajo de Brown comenzó el 18 de Abril cuando coordinó una actuación en la fachada de su casa en el número 80 de la calle Wooster. Su compañero, Joseph Schlichter, caminó desde el tejado a la calle perpendicularmente a la fachada, *Man Walking Down the Side of a Building*. En 1971 realizó su primera *Roof Piece* con 12 bailarines colocados sobre 10 cubiertas entre el número 53 de la calle Wooster y el 381 de Lafayette. Cada bailarín repetía los gestos y movimientos del anterior en una especie de cadena humana. Brown efectuó la segunda performance de este tipo con la *Roof and Fire Piece* en 1973, donde participarían entre otros Douglas Dunn, Tina Girouard o Carol Goodden. Un total de 15 artistas actuarían en las cubiertas entre la 420 de West Broadway y el número 35 de la calle White<sup>20</sup>. Como si las cubiertas de juego de las Era Progresista se hubieran multiplicado, este baile mecánico convirtió la vida puntual de las azoteas de Nueva York en un paisaje continuo y comunitario.

Además de las cubiertas y las fachadas, en 1974 el funambulista Philippe Petit puso también en evidencia el espacio entre ellas, pasando de una Torre Gemela a otra del World Trade Center sobre un cable de acero. Con sus pasos suspendidos entre los dos edificios más altos de Manhattan, consiguió que todo un distrito se parara a mirar el recorte de cielo sobre sus cabezas. La conquista del aire también fue una obsesión para Gordon Matta-Clark desde el inicio de su carrera. En 1971, cuando Brown estaba ejecutando sus piezas en las cubiertas, realizó *Tree Dance* en Vassar College, Poughkeepsie. Con otros artistas, entre los que estaba su compañera Carol Goodden, hizo una instalación con cuerdas y telas de paracaídas en un árbol a modo de casa colgante<sup>21</sup>. En 1978, al final de su vida, también dejaría un proyecto aéreo inacabado, *Studies for Balloon Buildings*, una investigación para construir edificios flotantes que permitiera seguir habitando el cielo<sup>22</sup>.

Estos recorridos por los estratos de Nueva York revelaban otras posibilidades para estos paisajes poco habituales. Desde la segunda mitad de los sesenta, muchos artistas mostraban la necesidad de este vínculo con el territorio, ya fuese natural o urbano. En 1968, *Artforum* publicaba *A Tour of Monuments of Passaic, New Jersey*, donde el artista Robert Smithson mostraba con la consideración de nuevos monumentos detalles del paisaje industrial abandonado de Nueva Jersey. Smithson, que fue un referente para los artistas de esta época, “no huyó nunca de las contradicciones de la ciudad contemporánea, se introdujo a pie en ellas, con un actitud existencial a medio camino entre la del cazador paleolítico y la del arqueólogo de futuros abandonados”<sup>23</sup>. Las nuevas lecturas e interpretaciones del territorio generaban un nuevo marco referencial para el arte y, también, para la creación de espacio simbólico en la ciudad. Fueron un reclamo para una *nueva monumentalidad*, como ya imaginaba años antes José Luis Sert desde la arquitectura, nuevos símbolos que identificarán a una sociedad contemporánea<sup>24</sup>. Gordon Matta-Clark, el artista constante en estos relatos geográficos, utilizó el término *non-uments* para esos espacios residuales que filmaba en sus películas y a los que, en un ejercicio duchampiano, concedía un nuevo sentido. “De la misma manera que con el paso del tiempo los significados originales de muchas palabras y conceptos han

16 Sabine Breitwieser. *Reorganizing structure by drawing through it. Zeichnung Bei Gordon Matta-Clark*. Viena, Generali Foundation, 1997, p. 15.

17 Rem Koolhaas. *Delirious New York: a retroactive manifesto for Manhattan*, p. 81.

18 Jerold S. Kayden. *Privately owned public space: the New York City experience*. The New York City Department of City Planning, the Municipal Art Society of New York. New York, John Wiley, 2000, p. 7.

19 Navaz Peshotan Bhavnagri; Sue Krolkowski. *Home-Community Visits during an Era of Reform (1870-1920)*. College of Education and Wayne State University, 2000. <http://ecrp.uiuc.edu/v2n1/bhavnagri.html>

20 Laurie Anderson y otros. “Performance”, *Laurie Anderson, Trisha Brown, Gordon Matta-Clark: Pioneers of the Downtown Scene, New York 1970s*. New York, Munich. Barbican Art Gallery, 2011, p. 202.

21 Formaba parte de la exposición colectiva *Twenty six by twenty six*. Anderson y otros, *Pioneers of the downtown scene*, p. 205.

22 Sabine Breitwieser. *Reorganizing structure by drawing through it. Zeichnung Bei Gordon Matta-Clark*. Cat. Exp. Viena, Generali Foundation, 1997, pp. 259-261.

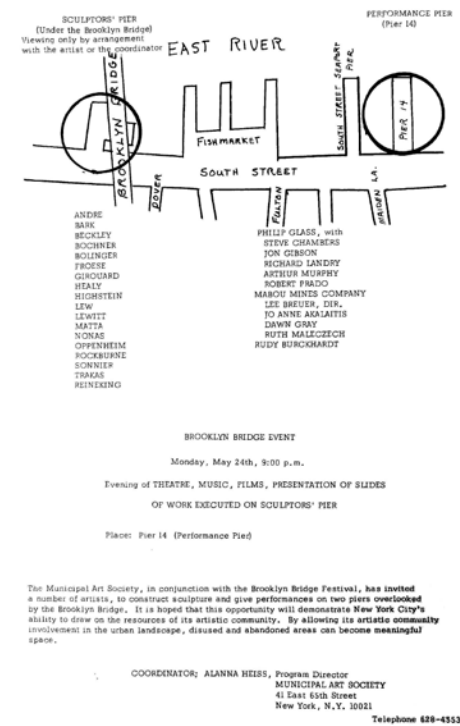
23 F. Careri. *Walkscapes. El andar como práctica estética*. Barcelona, Gustavo Gili, 2009, p. 168.

24 J.L. Sert. *Can our cities survive?: an ABC of urban problem, their analysis, their solutions*. Harvard, University Press, 1942.



**MARÍA FERNANDA CARRASCAL PÉREZ**

Otras arquitecturas anticipadas. Un recorrido por el subsuelo, suelo y cielo de Nueva York



Cartel para *The Brooklyn Bridge Event*, 24 Mayo, 1971.

Fuente: MoMA PS1 I.2.A. Museum of Modern Art Archives, New York.

25 J.M. Montaner. *La modernidad superada: ensayos sobre arquitectura contemporánea*. Barcelona, Gustavo Gili, 1997, p. 173.

26 Julie Ault. "A Chronology of Selected Alternative Structures, Spaces, Artists Groups and Organizations in New York City, 1965-85" en *Alternative Art New York. A Cultural Politics Book for the Social Text Collective*. Minneapolis, University of Minnesota Press, 2002, p. 17.

27 Carol Willis, ed. *The lower Manhattan plan: the 1966 vision for downtown New York*. New York, Princeton Architectural Press, The Skyscraper Museum, 2002.

28 Sitio web oficial de los Archivos de MOMA PS1 <http://www.moma.org/learn/resources/archives/>

29 Sitio web oficial de los Archivos de SPACE <http://www.spacestudios.org.uk/space/the-space-story/1968-1978>

quedado ocultos o han ido evolucionando, también el valor simbólico de muchos elementos urbanos ha quedado olvidado bajo los estratos de la ciudad actual<sup>25</sup>. En cierto modo, estos artistas se implicarían en esta tarea de recordar futuros abandonados, de desenterrar lugares y colocarlos en una nueva posición frente al público, reuniéndolos en una suerte de nuevo mapa mental o nuevo imaginario urbano, como si la ubicación perteneciera al sentimiento.

## Búsquedas de lugar

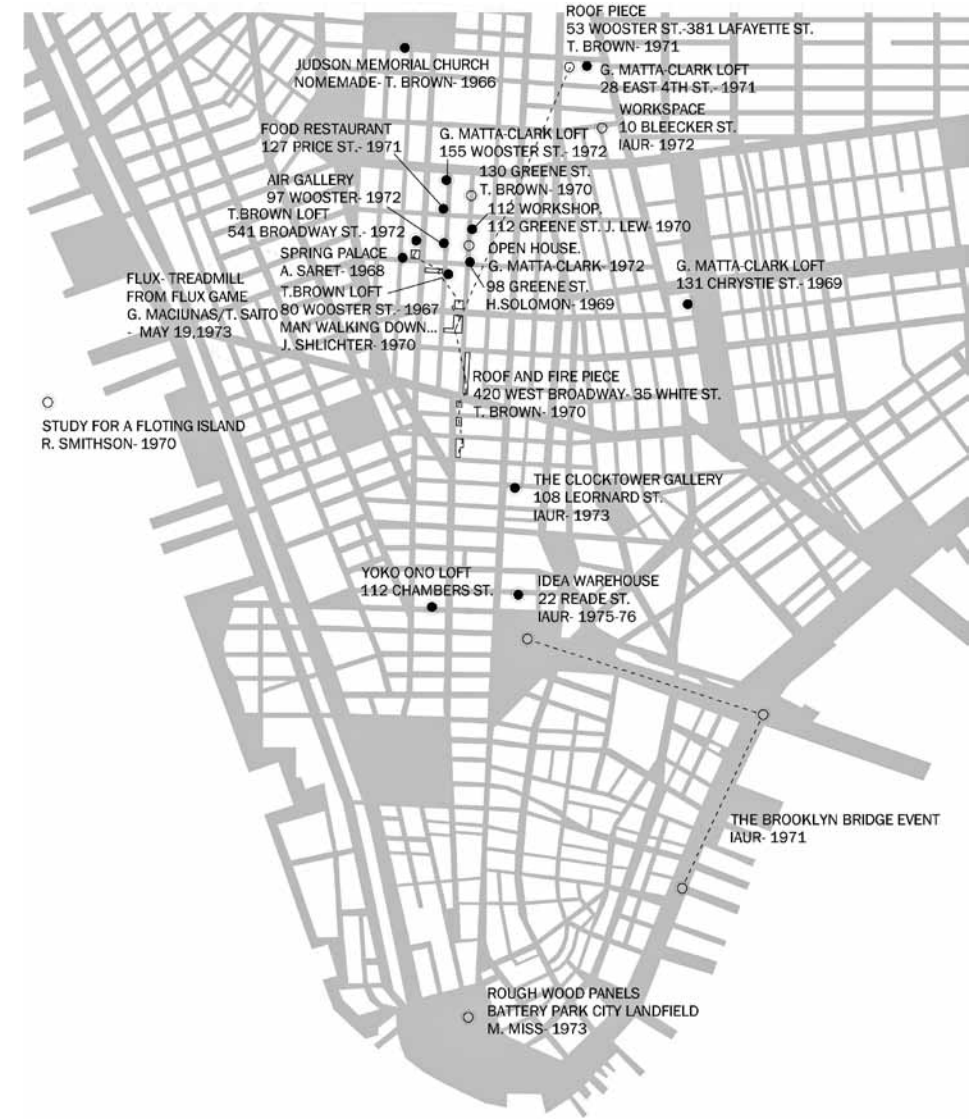
Al mismo tiempo que sucedían estas investigaciones, existió una necesidad más amplia de lugares concretos para la vida artística. En una situación social convulsa, la sobreproducción de artistas en Manhattan permitió que se produjeran agrupaciones con intereses comunes. Además, la Guerra de Vietnam provocaba una profunda afición social que se hacía patente en estos círculos culturales y en las calles de la ciudad. En este contexto, se fundaron diversas organizaciones, como la *Art Workers' Coalition*, creada para expresar este inconformismo y procurar la integración de artistas hasta entonces discriminados del circuito expositivo<sup>26</sup>. Estos colectivos artísticos impulsaron la creación de espacios alternativos para su actividad en un discurso común a favor de la apertura del arte a la sociedad. De este modo, los artistas además de realizar sus intervenciones en sitios espontáneos o encontrados en su vida cotidiana, iniciaron una búsqueda de lugares que los representaran.

En este periodo gran parte de Manhattan y el resto de la ciudad envejecía rápidamente. La ciudad abandonaba su condición industrial mientras el Distrito Financiero se consolidaba con la finalización de las Torres Gemelas. En el plan de 1966 para el Bajo Manhattan se realizaron estudios sobre la edificación existente, la mayoría era anterior a 1915 sin haber experimentado ninguna reforma. Los espacios industriales y almacenes en desuso se concentraban en la zona de Tribeca y el Lower East Side<sup>27</sup>. La bancarrota de la ciudad dejó sin desarrollar un tejido urbano de lugares vacíos y abandonados que eran lo suficientemente económico y dúctil para la experimentación artística. Se utilizaron sobre todo fábricas, antiguos almacenes, estructuras para el transporte o antiguos equipamientos, donde era posible que la actividad del artista se apropiara de sus formas, sobrepasara sus límites y llegara a ocupar calles y barrios.

## Workspace. IAUR y The Brooklyn Bridge Event

Alanna Heiss fue una figura determinante en la identificación de lugares para el arte. En 1971, fue la creadora del *Institute for Art and Urban Resources (IAUR)*, un organismo destinados oficialmente a esta búsqueda<sup>28</sup>. En este año se estaban creando espacios independientes que servían de referente para muchos artistas. Gordon Matta-Clark y Carol Goodden fundaron Food, un espacio donde cocinar y comer formaba parte del proceso artístico. También, se creó *The Kitchen* con Steina y Woody Vasulka, aquí el feminismo encontraba su lugar público reproduciendo imágenes en un entorno doméstico. Un año antes, Jeffrey Lew había iniciado su proyecto del 112 de la calle Greene, donde Gordon Matta-Clark congregaría a su grupo *Anarchitecture*. Todos estos espacios eran el resultado de este anhelo colectivo de utilizar la ciudad como materia para el arte.

Heiss era una de los directores ejecutivos de la *Municipal Art Society (M.A.S)*, una organización sin ánimo de lucro para la conservación patrimonial y artística de la ciudad. Antes, había estado trabajando en la organización londinense SPACE, un programa fundado en 1968 por Bridget Riley, Peter Sedgley y Peter Townsend con el objetivo de conseguir nuevos espacios colectivos de trabajo para artistas<sup>29</sup>. Con esta experiencia, Alanna Heiss comenzó a construir una idea singular de cómo facilitar la relación de la cultura artística con la ciudad de Nueva York. Ensayaría



Plano del Bajo Manhattan con la localización de intervenciones y espacios utilizados en el texto.

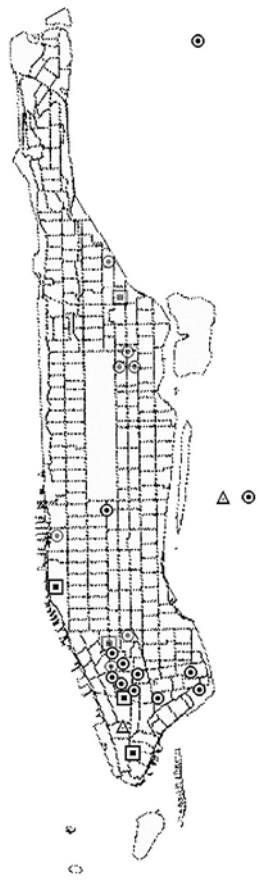
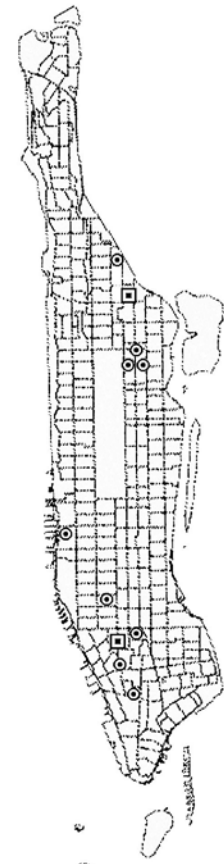
Fuente: elaboración propia, 2013. (CC BY-NC-ND 3.0).

30 Sitio web oficial de los Archivos de MOMA PS1 [http://www.moma.org/explore/inside\\_out/2011/06/27/from-the-records-of-moma-ps1-the-40th-anniversary-of-the-brooklyn-bridge-event](http://www.moma.org/explore/inside_out/2011/06/27/from-the-records-of-moma-ps1-the-40th-anniversary-of-the-brooklyn-bridge-event)

su proyecto en un primer acontecimiento en la misma línea de las investigaciones anteriormente expuestas, la celebración del octogésimo octavo aniversario del Puente de Brooklyn en Manhattan, encargado a esta sociedad artística en 1971.

*The Brooklyn Bridge Event* fue un evento de un día, que requirió tres días previos de preparación, donde participarían más de veinte artistas. La *M.A.S* había organizado conciertos y eventos en el City Hall Park, un espacio que conectaba en superficie con el puente y ofrecía una vista monumental hacia el lugar homenajeado. Heiss incorporó a este proyecto una zona de exposición al aire libre que iba desde debajo del Puente de Brooklyn hasta el muelle 14 y propuso a algunos artistas habituales del 112 de la calle Greene trabajar allí. Según indicaba el cartel de la exposición, existían dos puntos centrales para el evento, uno debajo del puente donde se colocaban las esculturas y otro en el muelle 14 para las performances. En los proyectos de la exposición estaban trabajando, entre otros, Jeffrey Lew, Gordon Matta-Clark, Carl Andre, Sol Lewitt, Richard Nonas, Tina Girouard, Keith Sonnier, Jene Highstein y Dennis Oppenheim. La instalación de Tina Girouard *Swept house*, por ejemplo, se ubicó debajo del puente. La premisa era utilizar materiales del propio río, un grupo de niños de la zona le ayudaron a encontrar mobiliario doméstico en contenedores cercanos<sup>30</sup>. Heiss eligió un lugar en suspensión, desactivado por una planificación extrema, y que había perdido su sentido social en el momento que los muelles perdieron su función primaria. La idea principal era evidenciar este espacio portuario, mostrarlo a la ciudad para poder conseguir su recuperación en un futuro.

Motivado por esta exposición urbana, surgió oficialmente el *IAUR* un año más tarde. En su inicio también participó Brendan Gill, crítico de arquitectura y teatro que



Espacios alternativos surgidos en Nueva York de 1965-70 y 1970-75, basado en el estudio de Julie Ault. Leyenda: Espacios abandonados reutilizados (triángulo), existentes alquilados (círculo), ocupados parcialmente con otro uso (cuadrado), ocupados ilegales (negación círculo).

Fuente: Plano basado en el estudio realizado por Julie Ault: *Alternative Art New York 1965-1985. A Cultural Politecs Book for the Social Text Collective*. Elaboración propia, 2012. (CC BY-NC-ND 3.0).

trabajaba para *The New Yorker* y que también fue director en el *M.A.S*<sup>31</sup>. Compartieron la misma visión sobre el rol de la comunidad de artistas y el futuro de la ciudad, una perspectiva global que iba más allá de los nuevos estudios que estaban apareciendo individualmente en Tribeca o el Soho con el ideal de *The Factory*, el espacio de producción artística colectivo dirigido por Andy Warhol que comenzó a principios de los sesenta en Midtown. Heiss y Gill conocían por el proyecto de SPACE los beneficios que podía reportar una iniciativa como aquella a la vida urbana de una ciudad. La nueva ocupación y revaloración de espacios vacíos tenía efectos a diferentes escalas. La limpieza y reforma que los acondicionaba mínimamente, los revaloraba y protegía de seguir deteriorándose. Además, el nuevo uso múltiple que se le daba como lugar de trabajo, exposición o vivienda, los convertía en lugares abiertos a sus calles y barrios. Tenían una doble función, narrativa y social, como nuevos espacios simbólicos y como nuevos centros culturales.

El proyecto fue denominado *Workspace*. El *IAUR* tuvo su primer edificio en el 10 de la calle Bleecker subalquilado a artistas como Philip Glass y Sydney Geist. Se abrieron estudios en la Comisaría de Policía 80 entre Washington Avenue y Park Place, en Crown Hights, Brooklyn. En 1973 se incorporó al *IAUR* el espacio de *Clocktower* en el 108 de la calle Leonard en el Bajo Manhattan. También, alquilaron tres sitios en el 22 de la calle Reade, dos para estudios y un tercero para exposiciones y actuaciones, que se llamó Idea Warehouse<sup>32</sup>. También se organizaron proyectos artísticos en las calles de Nueva York. La utilización de estos lugares se hizo de diversos modos, generalmente se renunciaba a la reforma integral y se mantenía su tectónica, potenciando la experiencia directa de un entorno reconocible y naturalmente envejecido<sup>33</sup>.

En Abril de 1976, el *IAUR* firmó un contrato de alquiler prorrogable hasta 20 años de un antiguo colegio público de 7.500 metros cuadrados en Long Island, *Public School No. 1*, abandonado desde 1963. Este espacio se inauguró el 9 de Junio con la exposición Rooms, donde 78 artistas utilizaban todo el edificio como material para sus propias creaciones<sup>34</sup>. Finalmente, el *IAUR* se trasladó a este espacio que era lo suficientemente amplio para contener programas artísticos, estudios y exposiciones, concluyendo su búsqueda de lugares para el arte en la ciudad. En 1999, el *P.S.1* se fusionó con el *Museo de Arte Moderno* de Nueva York. Esta historia refleja la evolución que experimentó el espacio alternativo generado en Nueva York, un proceso cíclico que comenzó en un contexto flexible y terminó en los circuitos comerciales o institucionales, para volver a empezar en otro lugar, algo que todavía sigue sucediendo en esta ciudad.

### Relaciones invisibles en el plano de Manhattan

Cuando colocamos algunas de los lugares de estas investigaciones y búsquedas en el plano de Manhattan, y nos aproximamos a la zona del Tribeca y el Soho<sup>35</sup>, podemos percibir con más detalle la influencia de este *arte como vida* sobre el tablero de juego de la retícula. Cerca del *Spring Palace* de Alan Saret de 1968 aparecieron una estela de espacios diferentes. El eje de la calle Greene fue especialmente importante con las galerías del 98 y el 112, creadas en 1969 y 1970 respectivamente. En 1972, probablemente con Gordon Matta-Clark como espectador, puesto que se había trasladado al 155 de la calle Wooster, Trisha Brown saltó por las cubiertas hasta la calle Lafayette, cerca del primer espacio adquirido por el *IAUR* en la calle Bleecker. Ese mismo año, Matta-Clark colocó su prototipo de vivienda abierta, *Open House*, en la calle entre las galerías de Greene y a dos calles de su casa. De un estudio más amplio de estas migraciones, se desprende que para el desarrollo de la práctica artística era favorable un medio flexible y un ambiente comunitario. Para que se dieran esta libre asociación entre ideas, per-

sonas y espacios, fue necesario un grado de libertad de acción, que admitía esta arquitectura anónima, y un grado de agitación social, que procuraba la situación socio-económica de Nueva York en esta época.

En general, esta etapa de los setenta fue un momento propicio para la reflexión sobre la ciudad existente. Debido a la recesión económica, se construían pocos edificios, sólo se hacían algunos proyectos de renovación urbana sometidos a estrictas regulaciones. En 1967, Peter Eisenman cansado de la parálisis creativa, fundó el *Institute for Architecture and Urban Studies*, donde quería estudiar nuevos proyectos críticos que impidieran que la arquitectura no sólo fuera una herramienta a disposición de las autoridades. Invitó a Gordon Matta-Clark a este debate y, para la exposición que organizaban, *Idea as Model*, realizó una de sus creaciones donde taladraba el espacio e introducía nueva luz: disparó con una pistola de aire comprimido todas las ventanas del instituto y las reemplazó por imágenes de ventanas rotas de sus proyectos en casas del Bronx<sup>36</sup>. Eisenman no entendió esta acción como una colaboración y nunca formó parte de la exposición. Sin embargo, las ventanas rotas de Matta-Clark han trascendido extraordinariamente, en muchos casos para ejemplificar los diferentes puntos de vista sobre la intervención urbana en esa época. Mientras Eisenman reclamaba que se hiciera nueva arquitectura donde al arquitecto tuviera más libertad de acción para componer el corpus artístico del proyecto, Matta-Clark se interesaba por una metamorfosis de la materia urbana y una reeducación en la utilización de los espacios de la ciudad. Así, cuando la nueva producción arquitectónica estaba atada a la situación sociopolítica y económica, este grupo de artistas inventaron una alternativa, otra forma de transformación urbana a través de exploraciones y búsquedas de lugares para vivir y trabajar. Como consecuencia de esta actividad artística, se aprobó la *Loft Law* para el Soho en 1971, por la cual se permitía habitar legalmente edificios industriales. También se aprobó la *New York City's Landmark Law* en 1973, que mostraba como la ciudad comenzaba a ser consciente de sí misma y de sus símbolos<sup>37</sup>.

Este movimiento artístico y su incursión urbana se consideran terminados a principios de los ochenta. En ocasiones, se describe como un paréntesis en la historia del arte<sup>38</sup>. Sin embargo, aún habiendo desaparecido, dejó su legado cuando daba a la producción simbólica una función urbana. La visión utópica de estos artistas impulsó una reforma de su entorno urbano a través de la creación de un nuevo espacio narrativo para el arte, reciclando estructuras urbanas obsoletas y dotándolas de una nuevo significado. Atender a esta estrategia de reciclaje, cobra hoy especial sentido en ciudades contemporáneas con tejidos urbanos obsoletos producto de una fuerte especulación inmobiliaria y una posterior crisis económica. Asimismo, estos autores, al interpretar su cielo, suelo y subsuelo, plantearon fórmulas de tiempo y memoria para actualizar la ciudad que se aproximan a formas de rehabilitación contemporáneas. Si "los proyectos arquitectónicos son mecanismos para construir el efecto de lugar, un efecto que presumiblemente los precede"<sup>39</sup>, estos artistas fueron capaces de seleccionar y configurar metáforas espaciales que vislumbraran ese efecto, como estados prematuros de arquitecturas futuras. Estas intervenciones anticiparon cómo la identidad y el significado de la escena urbana irían desgastándose con el tiempo y mostraron una posibilidad de recuperación a través de la respuesta inmediata y cambiante de sus proyectos artísticos. "Los espacios sobreviven al paso del tiempo de la misma manera que sobrevive una persona a la muerte: en esa alianza estrecha entre la memoria y la imaginación. Los lugares existen en tanto sigamos pensando en ellos, imaginando en ellos; en tanto los recordemos, nos recordemos ahí, y recordemos lo que imaginemos en ellos"<sup>40</sup>. El artista intuyó que la ciudad debía recordar y que esta memoria no podía construirse encerrada en una estancia. Hoy en día, la ciudad sigue olvidando y estos planteamientos son una invitación a leer nuestros centros y periferias de nuevo.

31 La Municipal Art Society tenía el objetivo de preservar arquitecturas con valor patrimonial pero también buscaba mantener la singularidad de la vida urbana de la ciudad. Brendan Gill empezó a organizar frecuentemente paseos por la ciudad, *M.A.S Architecture walking tours*, para mostrar y educar sobre la arquitectura que valoraba. Gregory F. Gilmartin. *Shaping the City: New York and Municipal Art Society*. New York, Clarkson Potter, 1994.

32 Sitio web oficial de los Archivos de MOMA PS1 <http://www.moma.org/learn/resources/archives/>

33 Martin Beck describe la evolución del espacio del 112 de la calle Greene en el Capítulo "Alternative: Space" en *Alternative Art New York 1965-1985. A Cultural Politecs Book for the Social Text Collective*. (Ed.) Julie Ault. Minneapolis, University of Minnesota Press, 2002, p. 249.

34 Alanna Heiss. *Rooms, PS1*. Cat. Exp. New York, Institute for Art and urban Resources, INC, 1976.

35 En 2002, la historiadora del arte Julie Ault realizó un estudio de los espacios artísticos alternativos que emergieron en la ciudad de Nueva York, recopilado en su texto *Alternative Art New York 1965-1985. A Cultural Politecs Book for the Social Text Collective*, basado en la exposición de 1996 *Cultural Economies: Histories for the Alternative Arts Movement*. Las dos décadas de este estudio fueron elegidas por ser las de máximo desarrollo de los distritos artísticos, existieron setenta y cuatro espacios alternativos hasta 1985. En la década de los setenta, gran parte de la actividad de este periodo se concentró en el área industrial del Soho.

36 Iwona Blazwick y otros. *The Urban Stage: New York City 1969-1974*, p. 144.

37 Sitio web oficial de Archives of American Art <http://www.aaa.si.edu/collections/soho-artists-association-records-7891>

38 Lucy Lippard. *Seis años: la desmaterialización del objeto artístico*, p. 28.

39 Texto de la convocatoria "Las Trazas del Lugar", revista ZARCH.

40 Valeria Luiselli. "Relingos" en *Papeles Falsos*. Madrid, Sextopiso, 2010, p. 71.

**MARÍA FERNANDA CARRASCAL PÉREZ**

Otras arquitecturas anticipadas. Un recorrido por el subsuelo, suelo y cielo de Nueva York

**BIBLIOGRAFÍA**

ACCONCI, Vito; MAYER, Bernardette. Ed. 1969. Streetworks. En *0 To 9*. Suplment Number six (Julio). Colección MACBA. N° Reg, A2225

ANDERSON, Laurie y otros. 2011. Performance. En *Laurie Anderson, Trisha Brown, Gordon Matta-Clark: Pioneers of the Downtown Scene, New York 1970s*. New York, Munich, Barbican Art Gallery

AULT, Julie, ed., comp. 2002. *Alternative Art New York. A Cultural Politecs Book for the Social Text Collective*. Minneapolis, University of Minnesota Press

\_\_\_\_\_. 2010. Art Workers Coalition. *Brumaria* 15/16

AUSTER, Paul. 1985. *City of Glass*. Los Angeles, Sun & Moon Press

BLAZWICK, Iwona y otros. 2001. The Urban Stage: New York City 1969-1974. En *In Century City. Art and Culture in the Modern Metropolis*. Cat. Exp., 124-145. Londres, Tate Publishing

BREITWIESER, Sabine. 1997. *Reorganizing structure by drawing through it. Zeichnung Bei Gordon Matta-Clark*. Cat. Exp. Viena, Generali Foundation

CANDELA, Iria. 2007. *Sombras de Ciudad: arte y transformación urbana en Nueva York, 1970-1990*. Madrid, Alianza

CARERI, Francesco. 2009. *Walkscapes. El andar como práctica estética*. Barcelona, Gustavo Gili

DOLNICK, Sam. 2009. Where Golden Treasure Came in Bottles and Cans, *New York Times*, 25 de Diciembre de 2009. <http://www.nytimes.com/2009/12/26/nyregion/26metjournal.html>

IORE, Jessamyn. 2012. *112 Greene Street: The Early Years (1970-1974)*. Santa Fe, Radius Book

GILMARTIN, Gregory F. 1994. *Shaping the City: New York and Municipal Art Society*. New York, Clarkson Potter

HEISS, Alanna, ed. 1976. *Rooms, PS1*. Cat. Exp. New York, Institute for Art and urban Resources, INC

HOLL, Steven. 2003. *1986-2003: in search of a poetry of specifics, thought, matter and experience = hacia una poética de lo concreto, pensamiento, material y experiencia*. Madrid, Croquis

KAPROW, Allan. 1993. Manifiesto. En *Essays on the Blurring of Art and Life, 81-83*. Berkeley y Los Angeles, University of California Press

KAYDEN, Jerold S. 2000. *Privately owned public space: the New York City experience*. The New York City Department of City Planning, the Municipal Art Society of New York. New York, John Wiley

KIRBY, Michael. 1965. Allan Kaprows's Eat. *The Tulane Drama Review*, nº 10, Volumen 10, número 2 (Invierno, 1965), pp. 44-49

KOOLHAAS, Rem. 1978. *Delirious New York: a retroactive manifesto for Manhattan*. New York, Oxford University Press

LANGEWIESCHE, William. 2002. *American ground, unbuilding the World Trade Center*. New York, North Point Press

LIPPARD, Lucy R.; CHANDLER, John. 1968. The Dematerialization of Art. *Art International* (February), pp. 31-36

\_\_\_\_\_. 2004. *Seis años: la desmaterialización del objeto artístico de 1966 a 1972*. Madrid, Akal

LUISELLI, Valeria. 2010. Relingos. En *Papeles Falsos*. Madrid, Sextopiso

MONTANER, Josep Maria. 1997. *La modernidad superada: ensayos sobre arquitectura contemporánea*. Barcelona, Gustavo Gili

MOURE, Gloria. 2006. *Gordon Matta-Clark*. Cat. Exp. Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía

ROESS, Roger P.; SANSONE, Gene. 2013. *The Wheels That Drove New York . A History of the New York City Transit System*. Berlin, Heidelberg, Springer Berlin Heidelberg

SERT, Josep Lluís. 1942. *Can our cities survive?: an ABC of urban problem, their analysis, their solutions*. Harvard, Harvard University Press

TOTH, Jennifer. 1993. *The mole people: life in the tunnels beneath New York City*. Chicago, Review Press

WILLIS, Carol. Ed. 2002. *The lower Manhattan plan: the 1966 vision for downtown New York*. New York, Princeton Architectural Press, The Skyscraper Museum

Sitio web oficial de los Archivos de MOMA PS1 <http://www.moma.org/learn/resources/archives/>

Sitio web oficial de los Archivos de SPACE <http://www.spacestudios.org.uk/space/the-space-story/1968-1978>