



## Una aproximación macroscópica al ecosistema galerístico neoyorquino (1905-1995)<sup>1</sup>

María Ortiz-Tello<sup>2</sup>

Recibido: 17 de octubre de 2022 / Aceptado: 8 de enero de 2023

**Resumen.** Nueva York se presenta como un caso de estudio ideal para los análisis de distritos culturales, pues a lo largo de todo el siglo xx las galerías de arte, entre otras instituciones, localizadas en la ciudad han conformado clústeres activos y muy representativos. En consecuencia, este artículo se propone analizar cuáles fueron y cómo se distribuyeron, tanto a nivel espacial como temporal, las distintas galerías neoyorquinas a lo largo del siglo xx desde una perspectiva macroscópica, observando las dinámicas de origen, desarrollo y desaparición de los clústeres galerísticos neoyorquinos, elucidando cuáles fueron sus principales focos.

**Palabras clave:** Nueva York; galerías de arte; clúster; distrito cultural.

### [en] A Macroscopic Approach to the New York Gallery Ecosystem (1905-1995)

**Abstract.** New York is presented as an ideal case study for the analysis of cultural districts, since throughout the 20th century art galleries, among other institutions, located in the city have formed active and highly representative clusters. Consequently, this article aims to analyze what the different New York galleries were and how they were distributed, both spatially and temporally, throughout the 20th century from a macroscopic perspective, observing the dynamics of origin, development, and disappearance of the gallery clusters, elucidating what their main focuses were.

**Keywords:** New York; art galleries; cluster; cultural district.

**Sumario:** 1. Introducción, 2. La Quinta Avenida: riqueza, prosperidad y arte, 3. El arte moderno europeo llega a Nueva York, 4. La 57th St: el triunfo del mercado del arte en Nueva York, 5. 1970-1990: nuevas escenografías; 6. Conclusiones. Referencias.

<sup>1</sup> Este artículo es resultado de los proyectos de investigación «Estudio e interpretación del dominio de las exposiciones artísticas como sistema cultural complejo mediante analítica de datos y procesamiento del lenguaje natural» (PID2021-125037NB-I00); «Ecosistema de datos abiertos y enlazados del subsector cultural de las exposiciones artísticas: formalización ontológica, soluciones tecnológicas y modelos de explotación para la generación de conocimiento y valor en el ámbito de las ICC» (PY20\_00508) y «Diseño de un modelo semántico guiado por ontologías del dominio de las exposiciones artísticas para la generación de conocimiento y valor en el ámbito de las Industrias Culturales y Creativas» (ICC) (UMA20-FEDERJA-126).

<sup>2</sup> Universidad de Málaga  
E-mail: [mortiztello@outlook.es](mailto:mortiztello@outlook.es)  
ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-8082-7064>

**Cómo citar:** Ortiz-Tello, M. (2023). Una aproximación macroscópica al ecosistema galerístico neoyorquino (1905-1995). *Arte, Individuo y Sociedad*. 35(2). 579-599. <https://dx.doi.org/10.5209/aris.84268>

## 1. Introducción

El principal objetivo del presente artículo es analizar, desde una perspectiva macroscópica, cuáles fueron y cómo se distribuyeron, tanto a nivel espacial como temporal, las distintas galerías neoyorquinas (ubicadas en Manhattan primordialmente) a lo largo del siglo xx. A escala global, Nueva York es una de las mayores potencias galerísticas del planeta. Con más de trescientas galerías, la metrópoli destaca en el panorama internacional, compitiendo con capitales como Londres, Shanghai o Seúl. Sin embargo, el caso neoyorquino es especialmente llamativo debido no solo a su puesto en el ranking actual como centro neurálgico galerístico, sino porque esta circunstancia lleva produciéndose desde finales del siglo xix. Nueva York, en consecuencia, se presenta como un caso de estudio ideal para los análisis de distritos culturales (Becattini, 1989, 2002, 2006), pues a lo largo de todo el siglo xx las galerías de arte localizadas en la ciudad han conformado clústeres –entendidos como aglomeraciones– activos y muy representativos.

El procedimiento empleado en esta disertación es doble: con base en una metodología cuantitativa, en un primer estadio, y, posteriormente, interpretando los resultados desde un enfoque cualitativo. Se trata, pues, de una metodología de carácter mixto. La búsqueda y el procesamiento de los datos relativos a las galerías ha constituido la primera –y determinante– fase del proceso investigador, elucidando cuáles fueron, en qué periodos estuvieron activas, qué estilos artísticos difundieron y en qué localizaciones se situaron. Para ello, ha sido analizado un amplio conjunto de fuentes heterogéneas: literatura académica, catálogos expositivos, monografías, webs específicas... situándose la base principal en las revistas artísticas, examinadas con detalle: *The American Magazine of Art*, *New York Magazine*, *Fine Arts Journal*, *Brush and Pencil*, *The Art Digest*... han servido de gran ayuda especialmente tres de ellas: *Parnassus*, *American Art News* y *The New York Times*.

Dada la extensión del estudio, cada década es representada por un año específico, en concreto, el año *cinco* –1905, 1915, 1925, etc.–, pues se trata de un año intermedio y, de un período a otro, pueden observarse con claridad los cambios operados en el plano geográfico de la ciudad. Al optar por un año particular como ejemplo de un contexto mayor, las galerías se ubican en la dirección exacta que ocuparon en ese período, por lo que el mapa representa una georreferenciación fidedigna de las mismas.

De esta forma, el análisis se sustenta en un corpus de más de 1.200 galerías e instituciones artísticas. Pese a la abundancia y diversidad de estudios existentes sobre el mercado artístico neoyorquino, estos se focalizan en el examen de espacios y momentos concretos, dando como resultado investigaciones centradas en galerías y agentes muy específicos. Las galerías como hitos individuales pueden darnos una idea de cómo es el ecosistema neoyorquino; en conjunto, nos dan una visión de las fluctuaciones de los clústeres, permitiéndonos observar el fenómeno desde una distancia alejada (Moretti, 2011). Así, frente al enfoque microscópico empleado en la gran mayoría de los estudios relativos al ecosistema galerístico neoyorquino, esta investigación se fundamenta en una perspectiva macroscópica, analizando estos fenómenos culturales a gran escala. Dado el limitado espacio para un artículo de las

presentes características, un acercamiento más profundo de las redes relacionales establecidas entre los agentes que posibilitan e interfieren en los diferentes ciclos vitales de los clústeres es objeto de un trabajo en curso de mayor alcance.

Finalmente, una vez recolectados los datos, estos son procesados y visualizados en gráficas y mapas, favoreciendo una mejor comprensión espaciotemporal del devenir de los diversos clústeres. Estos últimos han sido creados con la plataforma ArcGIS, donde se encuentran alojados actualmente.

## 2. La Quinta Avenida: riqueza, prosperidad y arte

El primer asentamiento de la población holandesa que se instaló en Manhattan en el siglo xvii tuvo lugar en el sur, desde donde fue conquistando territorio progresivamente hacia el norte. En la década de 1870, Nueva York se encontraba formada por Manhattan y parte del Bronx. En 1811 se lleva a cabo el *Commissioners Plan*, que propone una reforma urbanística casi completa de la isla: una malla que recorre la ciudad, subdividiendo el territorio en una cuadrícula formada por largas calles y avenidas, abarcando desde lo que actualmente es Houston Street hasta la 155th Street –más al sur de Houston Street se encontraba la ciudad primigenia, cuyo trazado urbanístico presenta un desarrollo orgánico, de acuerdo con las necesidades de la población desde el xvii– (Homberger, 2018).

Con el final de la Guerra de Secesión (1865), Estados Unidos experimenta una profunda transformación. Entre 1876 y 1917, se origina un periodo artístico-estilístico conocido como *American Renaissance*: un movimiento neoclásico de emulación europea inunda la arquitectura, las artes y la vía pública. Este fenómeno es especialmente notable en la urbe neoyorquina, donde se produce una renovación que afecta a todos sus aspectos, tanto urbanísticos como socioeconómicos. Entre 1857 y 1860 se construye el primer parque urbano, Central Park, que pronto funcionará como un punto de referencia, revalorizando todo el perímetro colindante, haciendo que la ciudad dirija su mirada hacia el norte. Así, pocos años más tarde, en 1872, el Metropolitan Museum of Art abre sus puertas en su lado este, justo en el centro del eje longitudinal del parque. Se trata de uno de los tantos monumentos, museos y espacios públicos que se construyen en la ciudad en los últimos años del siglo.

Tras la ejecución del *Commissioners Plan*, la Quinta Avenida se convierte en la vía de referencia de la metrópoli. Desde un punto de vista urbanístico, es la arteria que divide la isla longitudinalmente. A su derecha queda el *East* y a su izquierda el *West*. Con una longitud de casi once kilómetros (parte del Washington Square Park, circunda todo el lado derecho de Central Park y finaliza en la calle 142), esta vía adquiere gran notoriedad a partir de la década de 1830, cuando comienzan a trasladar allí sus residencias las familias más ricas de la ciudad (Jackson, 2010).

Y es que, con el traslado de las grandes familias aristócratas a esta zona, también se reubicaron muchos otros, entre los que se incluían los comerciantes de arte, con sus respectivas galerías, y los clubes, todos ellos dinamizadores del distrito cultural que allí comenzaba a fraguarse. De esta suerte, la gran avenida no solo se convirtió en una zona residencial de altísima categoría, sino también en un foco comercial sin parangón.

Bajo esta perspectiva, no ha de extrañar que el distrito artístico-galerístico de la ciudad se concentre, claramente, en la Quinta Avenida (en su mitad sur hacia el

centro) en la primera década del siglo xx. Si analizamos el mapa (Fig. 1), el clúster principal se encuentra localizado entre las calles 25 y 49, emplazándose el núcleo entre la 28 y la 36, a la altura de Madison Square Park, finalizando cerca del Hotel Waldorf-Astoria. Galerías como Cottier Galleries, Wildenstein Galleries o Jacques Seligmann and Co., entre otras, abrieron aquí sus puertas entre 1900 y 1904. Todas ellas configuran el clúster artístico de esta primera década del siglo. En su mayoría, comercian con arte clásico y académico, salvo algunas excepciones, como Durand-Ruel, máximo representante de los impresionistas, o Kelekian Galleries, especialista en arte oriental. No obstante, ya en este año de 1905 algunas galerías comienzan a mostrar una tendencia hacia el norte, hacia Midtown.

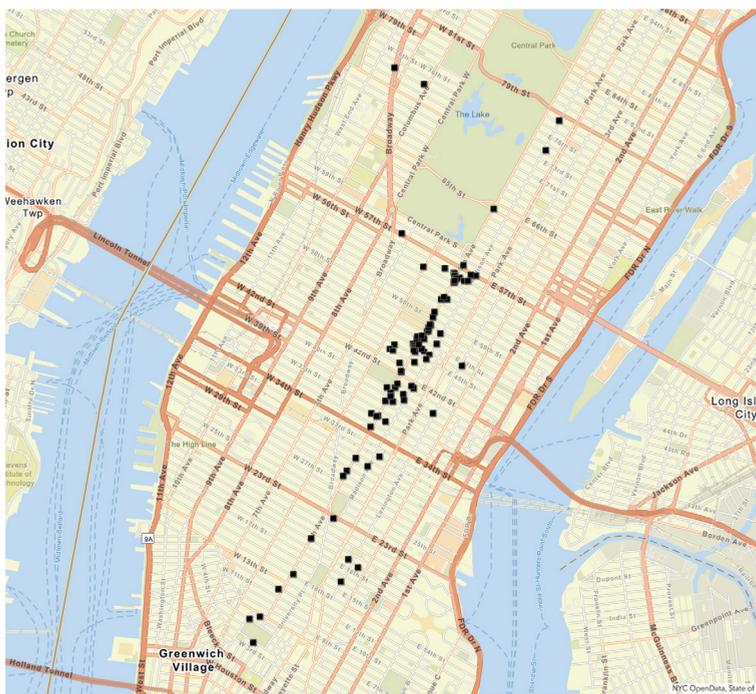
De igual modo, y como indicador de que algo está cambiando en la mentalidad de los artistas (y de los coleccionistas y críticos), en 1905 abrirá sus puertas la Photo-Secession Gallery ‘291’, situada en el 291 Fifth Avenue. Propiedad del artista Alfred Stieglitz, se convertirá en uno de los mayores centros de difusión del arte moderno –junto a su revista, *Camera Work*–, tanto norteamericano como europeo, actuando como catalizador entre ambos continentes (Greenough, 2000).



**Figura 1.** Ecosistema galerístico neoyorquino en 1905. Estudio de la autora sobre mapa, ArcGIS (desarrollado por ESRI).

### 3. El arte moderno europeo llega a Nueva York

En torno a los años diez del siglo xx, los artistas y galeristas neoyorquinos muestran un creciente interés por el arte que se estaba desarrollando en París. De manera casi instantánea, el arte moderno –especialmente el parisino– se instala en Nueva York con un aire totalmente reformador. Los encargados de difundirlo serán, especialmente, los galeristas y críticos de arte.



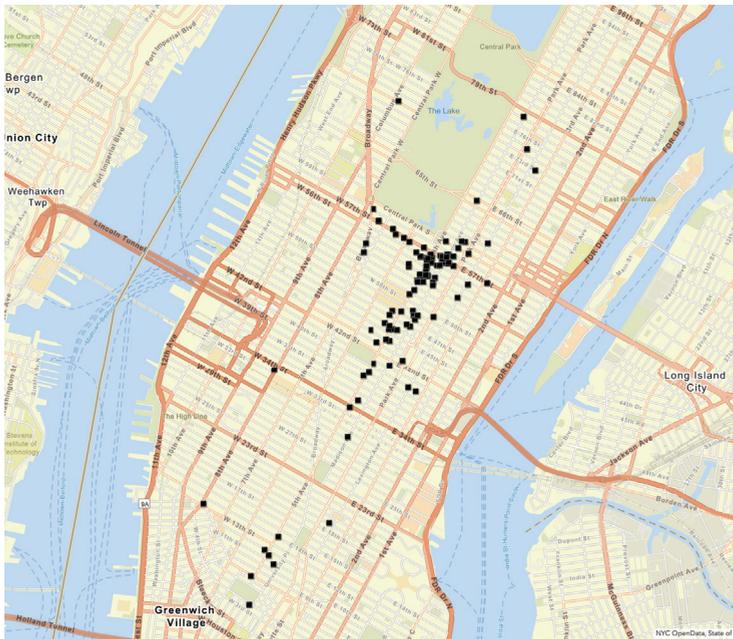
**Figura 2.** Ecosistema galerístico neoyorquino en 1915. Estudio de la autora sobre mapa, ArcGIS (desarrollado por ESRI).

A partir de 1914 se origina un auténtico boom por la exposición del arte moderno europeo (Scott y Rutkoff, 1999). Especial relevancia en este hecho tiene la celebración, un año antes, entre el 17 de febrero y el 15 de marzo de 1913 (en Nueva York, pues la exposición viajará posteriormente a Chicago y Boston) del *'The Armory Show' International Exhibition of Modern Art*, celebrada en el 69th Regiment Armory, un edificio situado en Lexington Avenue («alejado» del clúster). Esta exposición supuso un verdadero hito en el sistema artístico neoyorquino. Pese a que la acogida del público general no fue muy entusiasta, sí que llamó la atención de artistas, coleccionistas, críticos y galeristas, lo que supuso un auténtico despertar del interés hacia el arte moderno. No obstante, el distrito artístico-galerístico continuaba establecido en la Quinta Avenida, aunque, en comparación con la década anterior, podemos observar cómo este se ha desplazado hacia el norte (Fig. 2). Sin embargo, los clústeres principales se encuentran aún en la Quinta, estableciéndose el núcleo principal entre las calles 34 y 57, donde se acumulan el 49 % de las galerías (de arte clásico y moderno indiscriminadamente), seguidos por Madison Avenue, que acoge el 10 % y, en tercer lugar, la 57, que solo constituye el 3 %. Así, en estos años se instalan multitud de nuevas galerías, en su gran mayoría dedicadas al arte moderno.

Si bien es cierto que algunas de estas galerías no se localizan directamente en la Quinta Avenida, sí que lo hacen en establecimientos muy cercanos, por lo que no se da una oposición clara entre galerías clásicas y modernas, al menos geográficamente. La Quinta se mantiene como principal foco de atracción comercial y solo algunas galerías comienzan a desplazarse a la 57, como es el caso de Brummer Gallery, Durand-Ruel o Frank Partridge. Podemos observar, asimismo, otras tantas galerías más

alejadas del clúster principal, también situadas en la Quinta Avenida, pero hacia el sur, entre Washington Sq. Park y la calle 23. Un amplio espectro de estos espacios son clubes, como el Whitney Studio Club (origen del Whitney Museum of American Art) o el Salmagundi Club. Todos ellos se interesaron por la exposición de arte moderno, pero no eran galerías como tal, por lo que su principal objetivo no era la compraventa. Destacan como *outliers* Henry Schultheis Co. y Washington Square Gallery, que se presenta muy separada del resto. Hacia la parte más norte, en los alrededores de Central Park, también se asientan algunas galerías que se distancian del clúster, como Milch Gallery, Herter o Braus Galleries, pero continúan siendo *outliers* dentro del panorama general, adelantándose unos años antes al movimiento del distrito artístico-galerístico nuevamente hacia el norte.

Para el año 1925, el núcleo del distrito artístico-galerístico se ha desplazado más hacia el norte (Fig. 3), aglomerándose las galerías entre la Quinta Avenida, con el 23 % del total; la 57, con el 18 % y Madison Avenue, con el 13 %. Otras calles adyacentes, como la 54 o la 56 también cuentan con diversos establecimientos. Pese a que la Quinta Avenida se mantiene como la localización preferida, su dominancia frente a la 57 es muy corta y sus rentas son cada vez más altas (además, las galerías situadas en ella se encuentran, en un amplio porcentaje, en números muy cercanos a la 57, desde el 500 en adelante). Mientras Madison Avenue se desarrolla en esta década como uno de los mayores centros industriales de la ciudad, atrayendo así una enorme actividad comercial y financiera, brindando la posibilidad a diversas galerías de situarse muy cerca de la Quinta (son paralelas), con ejemplos como Acquavella o Schwartz Galleries, la 57 se instaure como uno de los principales epicentros artístico-comerciales. Como indicaba el mapa anterior (Fig. 2), ya algunas galerías apuntaban en 1915 hacia esta dirección.



**Figura 3.** Ecosistema galerístico neoyorquino en 1925. Estudio de la autora sobre mapa, ArcGIS (desarrollado por ESRI).

Desde finales del siglo XIX esta calle era conocida por albergar algunos importantes centros artísticos, como el Carnegie Hall, la Society of American Artists o la Art Students League. En 1925, instituciones galerísticas de reconocido prestigio, como Knoedler and Co., se desplazan hacia esta vía, atrayendo así el interés de otros galeristas, en algunos casos menos reconocidos, por esta calle. Asimismo, en esta década se mantiene un pequeño clúster, compuesto por clubes y algunas galerías aisladas en la zona sur de la isla, por debajo de la calle 19.

Gran parte de la literatura artística reconoce en la calle 57 el primer clúster galerístico de la ciudad. No obstante, el primer distrito artístico-galerístico se situó a lo largo de la Quinta Avenida. Será a partir de la década de los años veinte cuando esta calle se establezca como uno de los principales centros del comercio de arte –y de otro tipo de tiendas de lujo– a escala mundial, alcanzando su cénit a partir de los años treinta. Frente a la teoría «bourdieuriana» de la oposición de estilos, según la cual existe rivalidad entre galerías de distintos estilos artísticos, lo que puede propiciar la creación de clústeres distintos, el análisis de los estilos artísticos comerciados en las galerías establecidas en Manhattan en 1925 revela que no existe tal enfrentamiento geográfico. Las galerías que comercian y exponen arte clásico se sitúan y comparten espacio con las galerías de arte moderno indistintamente (si bien es cierto que existe un pequeño clúster dentro del clúster que concentra galerías clásicas, como Duveen Bros., Ehrich o Kleinberger Galleries. No obstante, también en la misma zona hay galerías modernas, como Reinhardt Gallery, o dedicadas al arte asiático, como Yamanaka & Co.). Además, un amplio porcentaje de galerías comercian con ambos estilos.

Asimismo, el arte moderno también se cuele en las programaciones museísticas durante esta década. En 1921, tuvo lugar la exposición *Loan Exhibition of Impressionist and Post-Impressionist Paintings*. Se trata de una muestra organizada por el museo «clásico» por excelencia, el Metropolitan Museum of Art. No debe olvidarse que en esta década se producirá un hecho muy relevante para la consolidación de la ciudad como centro cultural moderno: la apertura, en noviembre de 1929, del Museum of Modern Art (MoMA), representando el triunfo del arte moderno en la agenda cultural neoyorquina de estas décadas.

#### **4. La 57th St: el triunfo del mercado del arte en Nueva York**

A partir de la década de los años treinta, la calle 57 tomará el relevo como epicentro galerístico frente a la Quinta Avenida, que no volverá a recuperar su antigua posición como soberana del comercio de arte –aunque seguirá manteniendo un elevado estatus cultural y comercial–. Durante esta década, no solo se producirá el asentamiento de la 57 como en núcleo del mercado artístico neoyorquino, sino también el del arte moderno europeo como principal fuente de exposición e interés para coleccionistas, galerías y museos. Prueba de ello la dan la creación de la Fundación Solomon R. Guggenheim, en 1937, y, dos años más tarde, del Museum of Non-Objective Painting (origen del Solomon R. Guggenheim Museum), cuya principal misión será la difusión y exposición del arte moderno.

La idiosincrasia del mercado artístico neoyorquino difiere en este período notablemente del parisino. Mientras que en Europa el mercado se rige por la relación marchante-artista, adquiriendo el galerista las obras al artista por un precio y poste-

riormente vendiendo estas obras, el mercado neoyorquino se caracteriza por la venta por consignación: la galería adquiere las obras, las vende y destina un porcentaje de la venta al artista, por lo que el pago se realiza una vez que las obras han sido vendidas y no antes, favoreciendo, en muchos casos, mejores incentivos para el artista. De igual modo, se producía una diferencia esencial entre el comercio de arte moderno norteamericano y el francés. Mientras que los artistas norteamericanos solían ser representados por una única galería, que monopolizaba así toda su producción, difusión y exposición, el arte moderno francés se distribuía a lo largo de un cuantioso volumen de establecimientos, que iban comprando piezas de diversos artistas a varios agentes, viajando por Europa en busca de nuevas obras. Esta circunstancia propiciaba una visibilización mucho más distribuida de las obras de vanguardia europea, incentivando así el interés del coleccionista, que veía reiterado el nombre de estos artistas hasta la saciedad (Rius-Ulldemolins, 2016).

Así, con la llegada del MoMA, la consolidación de la ciudad como una de las principales defensoras de este estilo artístico propiciará una mayor concentración de galerías dedicadas a él, un mayor interés por parte de los coleccionistas y críticos y, por ende, un mayor número de ventas, que se mantendrán sistemáticas, lo que provocará, con el paso de los años, un alzamiento de los precios, que fluctuará dependiendo de las circunstancias socioculturales, pero que, en última instancia, irán ascendiendo paulatinamente.

Hacia el año 1935, el ecosistema galerístico neoyorquino presenta las mismas tres vías relevantes que en la década anterior, pero el orden de prominencia ha variado (Fig. 4): con un 36 %, la calle 57 lidera el panorama, albergando más del doble de galerías en sus edificios que la Quinta Avenida, que, con un 14 %, queda en segundo lugar, seguida por Madison Avenue, que acoge el 12 %. El clúster principal se sitúa, de este modo, a lo largo de la 57, estableciéndose el núcleo en el lado este, que concentra galerías como Macbeth Gallery o Durand-Ruel Galleries, entre muchas otras. A lo largo de la década, asimismo, abrieron establecimientos como Marie Harriman Gallery o Perls Galleries.

Las galerías ubicadas en la Quinta Avenida, al igual que en la década anterior, se localizan en números situados hacia el norte, del 600 en adelante en un amplio conjunto. De este modo, el clúster situado en la Quinta se presenta muy cercano al de la 57. Dada la cantidad de galerías concentradas en una misma ubicación, estas comparten espacios en los mismos edificios, dando lugar a un mayor número de vínculos directos entre ellas.



**Figura 4.** Ecosistema galerístico neoyorquino en 1935. Estudio de la autora sobre mapa, ArcGIS (desarrollado por ESRI).

Uno de esos puntos en los que se concentran espacios artísticos es el Rockefeller Center, diseñado durante la década de los veinte y edificado a lo largo de la década de los treinta. Situado en la Quinta Avenida, se trata de un complejo de edificios con funciones heterogéneas, significando todo un hito para la ciudad. De este modo, y pese a que Estados Unidos viviría una profunda depresión tras el crac del 29, este complejo, construido y totalmente financiado por John D. Rockefeller, Jr., demuestra el potencial de las familias adineradas, que, con sus propios fondos, levantaron importantes instituciones y dinamizaron indiscutiblemente el sistema del arte neoyorquino (y estadounidense). Así, la ubicación elegida por Rockefeller para levantar el complejo era esencial para su estatus, pero, al mismo tiempo, este espacio contribuía y aportaba mayor interés hacia la vía.

En la zona sur de la isla se encuentran, por otro lado, algunas galerías y clubes dispersos. Se trata de instituciones cuyas ubicaciones son históricas y, por lo tanto, no se mueven del sitio, o de galerías de reciente apertura, que en las próximas décadas irán situándose más hacia el norte. No obstante, estos *outliers* no suponen demasiada desviación de la localización estándar.

Con el final de la Segunda Guerra Mundial, la situación será irreversible. Nueva York se convierte en una de las ciudades más importantes del mundo, pues, además de contar con una economía floreciente, fue elegida tras la contienda como escenario permanente para alojar la Sede de las Naciones Unidas gracias a la acción del ya mencionado John D. Rockefeller, Jr., que cedió una parcela para su construcción. Se

presenta, de este modo, como un foco de atracción principal para todos los artistas e intelectuales que huyen de los horrores de la guerra, abriendo nuevas galerías, aumentando el número de marchantes asentados en la ciudad. Se origina, así, un traslado del mercado del arte de un lado al otro del océano, propiciando un tremendo desarrollo artístico-cultural en la metrópoli neoyorquina, que no se encontraba inmersa, como París, en el conflicto bélico (Guilbaut, 1990).

Debido a estas circunstancias, la compraventa de arte moderno europeo será aún mayor que en la década anterior. Los inmigrantes europeos no solo abren galerías y, como es razonable, comercian con el arte que han conocido (además de tener contacto directo con proveedores europeos), sino también lo compran como garantía, con miras a un futuro regreso a Europa. Así, la exposición del arte moderno francés –principalmente– aumenta y, por ende, el interés de los coleccionistas, acrecentando los precios y la demanda (Deirdre, 1988).

Sin embargo, no solo el arte moderno europeo continuará siendo el protagonista de la escena artística neoyorquina. A lo largo de la década de los años cuarenta, gracias a todo este caldo de cultivo, los artistas estadounidenses comienzan a sentirse capaces de crear un arte equiparable y competitivo con el proveniente de Europa, surgiendo un nuevo movimiento artístico genuinamente neoyorquino: el Expresionismo Abstracto (Crane, 1987).

En cuanto al panorama galerístico neoyorquino en 1945 (Fig. 5), se observa un claro vencedor: la 57 aloja el 47 % de las galerías, frente al 9 % instaladas en Madison Avenue y el 6 % en la Quinta Avenida. Ha habido, entre 1935 y 1945, un desplazamiento total de la Quinta a la 57. Por otro lado, se establece otro pequeño clúster en la zona sur de la isla, situado entre las calles 6 y 20. El territorio galerístico se divide, de este modo, en tres distritos: el clúster principal, donde se encuentran la mayor parte de las galerías, se sitúa a lo largo de la 57 (con una mayor concentración en el lado este, aunque, en esta ocasión, el lado oeste también se descubre más desarrollado que en el mapa anterior) y Madison Avenue; un conjunto de galerías –más dispersas– situadas entre las calles 23 y 48, emplazadas en la Quinta Avenida o en calles adyacentes; y un tercer clúster, no tan voluminoso como el primero pero tampoco tan disperso como el segundo, en el sur.

En la zona sur, Greenwich Village, se encuentra este pequeño germen que, por el momento, no pasa de ahí. En ella se emplazan, como sucedía en las décadas anteriores, clubes y algunas galerías. En la zona central, Midtown, se sitúan galerías como Kende o Carroll Galleries, además de otros espacios expositores de arte, como Century Association o Lord & Taylor. Sin embargo, es el clúster principal el que aglutina las galerías más reconocidas, muchas de ellas inauguradas a lo largo de la década. No todas se dedican exclusivamente al arte moderno, pero sí que representan el porcentaje más amplio.

Al aumentar el número de galerías, el espacio disponible disminuye, por lo que la concentración de establecimientos artísticos en localizaciones situadas en determinados edificios es mucho mayor que en la década anterior.

Nueva York, que ofrecía precios más asequibles que otras ciudades europeas a sus compradores (estas habían sufrido en su territorio la crueldad de la guerra y las inflaciones de los costos), comienza a elevar el precio de sus ventas. A lo largo de la década de los cincuenta, y con el surgimiento de nuevos estilos artísticos, aún muy novedosos (y, por lo tanto, más asequibles económicamente), las obras de los artistas de vanguardia primigenios van encareciéndose cada vez más, lo que provoca que un

menor número de coleccionistas tenga acceso a ellas, alcanzando una mayor revalorización. Nombres como Picasso o Matisse son sinónimos de adquisiciones prestigiosas y prohibitivas para un bolsillo común.



**Figura 5.** Ecosistema galerístico neoyorquino en 1945. Estudio de la autora sobre mapa, ArcGIS (desarrollado por ESRI).

No obstante, otros artistas, como Kandinsky o Klee, empiezan a ser valorados como grandes pintores y sus obras, si bien no al mismo nivel de los maestros franceses vanguardistas, comienzan a ser muy tenidas en cuenta por las galerías y los coleccionistas. Asimismo, las políticas tributarias ofrecían la oportunidad, desde unos años atrás, de desgravar a través de la compra y donación de obras de arte, lo que supuso mayores ventas que eran prometidas como futuras donaciones para los museos. La compra de bienes artísticos como garantía e inversión se convirtió, de este modo, en una práctica habitual. La emergencia de diversas casas de subastas significó, a su vez, nueva información para los coleccionistas, que no tenían hasta entonces modo de saber por cuánto eran vendidas las piezas que ambicionaban. De esta manera, Nueva York se consolidó definitivamente como uno de los mercados artísticos más prestigiosos en cuanto a la compraventa de obras de arte moderno europeo, compitiendo directamente con los que antes habían sido sus proveedores (Deirdre, 1988).

Gracias a estos factores, el número de galerías creció y el ecosistema expositivo se hizo aún más voluminoso. La demanda por parte de un elevado conjunto de coleccionistas de arte moderno vanguardista dinamizó en este aspecto el mercado del arte. Desde un ámbito global, la ciudad de Nueva York se encontraba preparada para



En la zona sur, Greenwich Village, hay mayor presencia por primera vez de galerías que de clubes. Esta área fue una de las zonas predilectas para el asentamiento de los artistas del movimiento vanguardista norteamericano. Sin embargo, aquellas galerías que les dieron cobertura y difusión se situaban en la zona norte, por encima de la 57. En estos momentos, aún no son demasiadas las entidades dedicadas a promocionar este movimiento artístico. La gran mayoría se dedican al comercio y exposición del arte moderno europeo. No obstante, también encontramos ejemplos aislados de galerías centradas en las vanguardias norteamericanas en el Midtown, con espacios como Downtown o Poindexter Gallery.

Sin embargo, las galerías más relevantes se encuentran en la zona norte, desde la calle 55 hasta la 81. La tipología de las galerías sigue sin determinar su emplazamiento, pues espacios como Sidney Janis, Leo Castelli o Martha Jackson se hallan aquí. No se produce, por ende, una escisión entre el espacio urbanístico cubierto por galerías dedicadas al arte europeo y galerías consagradas al arte norteamericano. El núcleo principal del clúster –en este caso, al contrario que las otras dos zonas, sí que podemos hablar de un cúmulo claro– se sitúa en la zona este de la 57, aunque el distrito general está compuesto por cinco zonas claras: el núcleo, un grupo situado en la parte oeste de la 57, otro situado longitudinalmente en Madison Avenue (entre las calles 61 y la 72), un tercer pequeño conjunto –también longitudinalmente en Madison Avenue, aunque de menor extensión– entre la 75 y la 81 y un minúsculo grupo situado a lo largo de Lexington Avenue, entre las calles 61 y 66.

En la primera zona, el núcleo, se concentran las galerías en edificios comunes, al igual que ocurría en la visualización anterior. De este modo, forman pequeños clústeres direcciones como el 11 E 57th St, el 15 E 57th St, el 32 E 57th St, el 46 E 57th St y el 63 E 57th St. Mientras tanto, en la zona oeste, entre la 56 y la 57 se localizan galerías como Chalette o Willard Gallery. En un amplio porcentaje, se trataban de galerías inauguradas en los últimos años. En Lexington Avenue se encuentran galerías, como Weyhe, e instituciones históricas, como el Cosmopolitan Club.

Finalmente, en Madison Avenue hallamos dos zonas diferenciadas. La más al sur, entre las calles 61 y 72, alberga espacios como Kootz Gallery o Kleemann Galleries. Por otro lado, el segundo conjunto de galerías situadas en Madison Avenue, en el Upper East Side, se encuentra formado por instituciones prominentes –o que pronto alcanzarán fama– como Ward Eggleston o Barzansky Gallery. Más hacia el norte aún, algunas galerías aisladas también abren sus puertas, como Charles E. Slatkin Galleries o Moskin Gallery.

Aunque solo se mencionan algunos ejemplos, estos indican cómo esta última zona es emergente, siendo las galerías ubicadas en ella, en una amplia mayoría, de nueva apertura. En décadas anteriores, la única galería, a modo de *outlier*, situada aquí fue Wildenstein Gallery, institución ya histórica (1901) que permanece en esta ubicación desde 1932 hasta la actualidad. En ella se comercia tanto con maestros antiguos como modernos, lo que demuestra la hibridación de estilos en los diferentes distritos.

Hasta la llegada de los años sesenta, el sistema artístico neoyorquino fue ampliamente sustentado por incentivos privados, provenientes de grandes empresarios y coleccionistas amantes del arte. A partir de este momento, el gobierno comienza a destinar mayores fondos para el sistema artístico, lo que supone una mayor intervención del estado en las programaciones expositivas de las instituciones museísticas con fines propagandísticos y económicos, propiciando la gentrificación de determi-

nadas áreas que necesitan un mayor desarrollo y dinamismo socioeconómico. De igual modo, además del coleccionismo como aval económico desarrollado en las décadas de los años cuarenta y cincuenta –donando parte de sus colecciones con posterioridad, suponiendo una forma de perpetuar el nombre del coleccionista–, se origina un coleccionismo que tiene como principal objetivo la inversión en obras de arte para su posterior reventa, entendiéndolas como una mercancía más (Crane, 1987).

Al mismo tiempo, museos y galerías comienzan a tener en cuenta al público como parte integrante y esencial de la exposición. El arte se acerca a la población, originándose el inicio de una transposición en estos momentos entre la *high culture* a la *low culture*. Los espacios y discursos expositivos se hacen más complejos, la figura del comisario comienza a adquirir gran relevancia y surgen los conocidos como *exhibition studies*, que analizan e investigan desde una perspectiva científico-académica todos los aspectos relacionados con la exposición; se crean asociaciones como el ADAA (*Art Dealers Association of American*, fundada en 1962), y se inauguran decenas de galerías, la mayoría ubicándose en la 57 o al norte.

De igual forma, el arte más común en las galerías neoyorquinas comienza a ser el norteamericano, desplazando, tras cuarenta años como favorito, al arte moderno europeo. Surgen nuevos estilos artísticos, como el Pop Art, que en un corto espacio de tiempo consigue ganarse al público, convirtiéndose en un auténtico fenómeno de masas. En consecuencia, se originan nuevas corrientes, como el Minimalismo, que rechazan esta monopolización del sistema por parte de movimientos artísticos comerciales.

Desde un punto de vista espacial, en el año 1965 las galerías continúan agrupándose en tres conjuntos, dos de ellos menores (Fig. 7). Las entidades instaladas en Greenwich Village y Midtown representan el 14 % del total. En el SoHo ya se ubican algunas, como Sculpture Now. Aquí también se encuentran apartamentos de artistas eminentes que ofrecen exhibiciones. De esta manera, la zona comienza a revalorizarse desde un punto de vista sociocultural. Un poco más al norte, entre la 4th St y la 20th St, se emplazan espacios como Dorsky Galleries o Alice Nash Gallery. Muchas de estas galerías abren sus puertas a lo largo de esta década, dándose esta misma circunstancia con algunas de las galerías situadas en el Midtown, como Amen o Shuster Gallery. Mientras que algunas se dedicaban al arte norteamericano, otras seguían comerciando con arte moderno europeo –otras, como Bonino, se dedicaban al arte latinoamericano– y un gran porcentaje venden y exhiben ambos estilos, tanto norteamericano como europeo.

No obstante, el distrito artístico-galerístico por antonomasia continúa desarrollándose entre la 57 y Madison Avenue o, en este caso, al revés, entre Madison Avenue y la 57, pues mientras que en la calle 57 se localiza el 18 %, en Madison se establece un 28 %. Asimismo, y como siguiendo el curso de esta avenida, a lo largo de Lexington Avenue también se emplazan diversas galerías, aunque en un porcentaje muchísimo menor.



**Figura 7.** Ecosistema galerístico neoyorquino en 1965. Estudio de la autora sobre mapa, ArcGIS (desarrollado por ESRI).

En la calle 57 continúa la agrupación por bloques, destacando especialmente dos de ellos: el 15 E 57th St y el 41 E 57th St (Fuller Building), mezclándose galerías ya asentadas en el edificio desde años atrás y galerías de nueva apertura. El lado este sigue sustentando el mayor volumen de galerías, mientras que el oeste destaca no solo por las galerías ubicadas en la 57, sino también en la calle 56, con la misma alternancia entre galerías recientes y asentadas.

Madison Avenue ya no presenta en esta década una división en zonas: las galerías se han instaurado a lo largo de todo su eje entre la 53 (partiendo del eje del MoMA) y la 88 (casi a la altura del MET). También aquí se crean pequeñas aglomeraciones en bloques, como ocurre con el número 1018 o el 799. Las demás galerías comparten vecindad. Hasta aquí se han mudado, por ejemplo, instituciones como RoKo o Babcock Gallery. A lo largo de Lexington Avenue se establecen, igualmente, un pequeño conjunto de galerías, como Weintraub Gallery o Ira Spanierman.

De este modo, y aunque la zona del Greenwich Village inicie su desarrollo en estos momentos —siendo el hito más destacable para un amplio porcentaje de la literatura artística sobre galerías neoyorquinas—, sin duda la protagonista de esta década es Madison Avenue, que acoge decenas de establecimientos, suponiendo el impacto más notable para el desarrollo artístico-galerístico neoyorquino durante los años sesenta.

## 5. 1970-1990: nuevas escenografías

En los setenta los marchantes se convierten en auténticos rastreadores de nuevos artistas con la intención de lanzarlos al mercado y sacar el mayor provecho económico. La prensa es un continuo eco de las exposiciones programadas a lo largo y ancho del país (se consolidan las revistas que presentan los programas expositivos mensuales y anuales). La figura del galerista se convierte en un pilar esencial para el artista y su promoción, estableciéndose este último como un ídolo de masas. Esta situación se mantendrá hasta el final del siglo. Espacios como Gagosian Gallery se tornarán en auténticas «fábricas de artistas», moviendo millones de dólares a través de sus ventas, colaboraciones y exposiciones. El nivel de galerías aumenta considerablemente, abriendo sus puertas decenas de ellas entre los años setenta y noventa.

No todas las galerías se dedicaron a la venta y exposición de arte contemporáneo norteamericano –algunas, como Yoshii Gallery o la Galerie Rienzo apostaron por el arte moderno europeo–, pero sí que lo hizo la amplia mayoría, por lo que los programas expositivos de estas décadas están claramente focalizados. Distritos como el SoHo, que apenas mostraban un leve germen en 1960, se desarrollan en estos años, dinamizando la zona sur neoyorquina gracias no solo a la actividad de galeristas y marchantes, sino también a la acción gubernamental, produciéndose así un clúster proyectado.

Sin embargo, si bien es cierto que el SoHo se desarrolla en estas décadas, convirtiéndose en el espacio «de moda», el mayor volumen de galerías permanece concentrado en la zona norte de Midtown y en el Upper East Side, con sus principales núcleos situados en la 57th St y en Madison Avenue.

En 1975 (Fig. 8), Madison Avenue ostenta el 20 % de las galerías neoyorquinas, seguida por la 57th St, con el 15 % y por Broadway, con el 6 %. Tres clústeres conforman el territorio: en el sur, las galerías se concentran en torno al SoHo; en Midtown, a lo largo de la 57th St, y en el Upper East Side, por todo el eje longitudinal de Madison Avenue.

El SoHo alberga en este año en torno al 16 % de las galerías. Se trata, pues, de un distrito compuesto por galerías emergentes, dedicadas al arte norteamericano contemporáneo; en torno a la 57th St se sitúan el 15 % de las galerías –debemos tener en cuenta que el SoHo se compone por diversas calles, mientras que la 57th St es una única vía–. Frente al mayor peso de la parte este con respecto a otras décadas, se produce una equidad entre *east* y *west* en esta década. Como es habitual, parte de las galerías situadas en esta calle se aglutinan en determinadas direcciones. Asimismo, aquí continúan galerías ya asentadas, como Sidney Janis o Jacques Seligmann. En la 57, por lo tanto, coexisten históricas y nuevas galerías; también en Madison Avenue se establecerán galerías de reciente apertura, como Sonnabend o Light Gallery, dedicadas a estilos heterogéneos. Sin embargo, Madison aloja más galerías estables que nuevas. Aquí se localizan, entre muchas otras: Milch o Schoelkopf Gallery.

Diez años después, en 1985 (Fig. 9), continúan los tres mismos clústeres, aunque con variaciones: la concentración más voluminosa de galerías se encuentra en la calle 57, que vuelve a ocupar el primer puesto del ranking, con un 24 % del total; en segundo lugar, se sitúa el SoHo, donde se aglutinan el 18 %, mientras que Madison Avenue pasa a ocupar el tercer puesto, con un 13 %. Las galerías inauguradas durante esta década, aunque en su mayoría se dedican al arte contemporáneo, se sitúan en estos tres clústeres de manera indistinta: en el SoHo abren galerías como Blue Mountain Gallery;

mientras tanto, en la 57 se instalan otras, como Jan Krugier Gallery; finalmente, en la parte norte, desde la 58 en adelante, especialmente en Madison o sus alrededores, se ubican Arader Gallery o Gagosian Gallery, que abre aquí un nuevo espacio. Ciertamente, un porcentaje mayor se sitúa en el SoHo, seguido por la 57 como segundo destino preferente y por el Upper East Side, circundando Madison, en último lugar.



**Figura 8.** Ecosistema galerístico neoyorquino en 1975. Estudio de la autora sobre mapa, ArcGIS (desarrollado por ESRI).

No obstante, dada la idiosincrasia del SoHo, las galerías no tienden a agruparse en subclústeres, repartiéndose de manera distribuida por todo el distrito, a excepción del 420 West Broadway, donde se ubican Germans van Eck Gallery, Nancy Hoffman Gallery y Sonnabend Gallery. El resto de galerías se disponen en diversas calles, especialmente en West Broadway, Greene St, Prince St, Spring St y Broome St.

En cuanto a la 57, destacan especialmente un número de conjuntos de galerías agrupadas en edificios. En la zona *west*, se crean cuatro subclústeres: el 20 W 57th St, el 24 W 57th St, el 50 W 57th y, finalmente, en la intersección entre la Quinta Avenida y la W 57th St, donde se sitúan otras tantas, en el 724 Fifth Ave (de los pocos ejemplos de galerías que quedan ya situados en esta vía, que apenas tiene presencia dentro del ecosistema galerístico neoyorquino desde hace ya varias décadas). Por otro lado, en el lado *east*, por primera vez menos voluminoso que el *west*, se sitúa otro grupo, entre ellas, un conjunto de once agrupadas en el edificio Fuller.

Finalmente, Madison Avenue aloja diversas galerías, especialmente a partir del número 1000, entre las calles 74 y la 86. De este modo, mientras que el SoHo se

presenta como la novedad y la 57 como el equilibrio entre tradición y vanguardia, Madison Avenue es el más clásico de los tres clústeres, con galerías históricas estables.



**Figura 9.** Ecosistema galerístico neoyorquino en 1985. Estudio de la autora sobre mapa, ArcGIS (desarrollado por ESRI).

Sin embargo, ya en la década de los noventa (Fig. 10), y aunque el ecosistema galerístico neoyorquino sigue presentando tres grandes clústeres –y un cuarto incipiente, Chelsea–, el principal sin lugar a duda está el localizado en el SoHo, que, de esta forma, destrona a la calle 57 como principal epicentro galerístico neoyorquino desde prácticamente la década de los treinta. Y es que alrededor del 40 % de las galerías neoyorquinas establecidas en estos años se situarán entre sus calles, produciéndose incluso aglomeraciones en determinados edificios, tal y como solía ocurrir con la 57. Es el caso, por ejemplo, del surgido en los ochenta en el 420 West Broadway. Así, Broadway y West Broadway se convertirán en las vías más concurridas del SoHo, seguidas por Wooster, Prince y Green St.

La diferencia es elevada con respecto al clúster situado en la 57, compuesto por el 17 % del total, y el de Madison Avenue, que permanece en torno al 16 %. En la primera, el *west* y el *east* se encuentran equilibrados, produciéndose en ambas zonas aglomeraciones significativas.



**Figura 10.** Ecosistema galerístico neoyorquino en 1995. Estudio de la autora sobre mapa, ArcGIS (desarrollado por ESRI).

La caída del número de galerías en torno a Madison Avenue es clara, pues el clúster situado en esta zona se muestra discontinuo, con tendencia a la dispersión, hallándose el núcleo principal entre la 75 y la 86. Aquí continúan galerías clásicas, como Sainenberg o David Findlay, ejemplos de espacios que no se suelen mover con el paso de los años, manteniendo una ubicación permanente. En comparación con el trasiego de galerías en el SoHo, pocas son las nuevas galerías inauguradas aquí en esta década, con ejemplos aislados como Dazinger Gallery o Skarstedt Fine Art.

Así, en el año 1995, el SoHo es el espacio favorito para la instalación de galerías, seguido por la calle 57 y finalmente por el East Upper Side, especialmente en Madison, aunque en total decadencia si es comparada con la actividad que llegó a ostentar en décadas previas, especialmente en los cincuenta y sesenta. Las zonas del Midtown y el Upper East Side se convierten, de este modo, en espacios galerísticos «clásicos», frente al SoHo, espacio joven, moderno y desenfadado. Asimismo, en Chelsea comienzan a situarse algunas otras galerías que proceden de otros puntos, como el SoHo o la 57. Al igual que ocurre con este último, Chelsea es una zona periférica que acabará siendo uno de los puntos más importantes del mercado artístico neoyorquino.

## 6. Conclusiones

Desde comienzos del siglo xx, la metrópoli estadounidense presenta un ecosistema galerístico basado en los principios del distrito cultural, en el que confluyen diversos factores: el histórico, el territorial y urbano, el social, el cultural y el económico (Capó-Vicedo *et al*, 2007; Crespo, 2014; Molho y Sagot-Duvaouroux, 2017; Porter, 1998). Una de las principales características de estos componentes es su interdependencia, pues se configuran entre sí. La conjunción de estos elementos es crucial para entender el origen y desarrollo de los distritos culturales establecidos a lo largo del siglo pasado en Manhattan, pues propiciaron el medio idóneo para su proliferación y asentamiento. El análisis de los datos desde una perspectiva macroscópica permite analizar las dinámicas de origen, desarrollo y desaparición de los clústeres galerísticos neoyorquinos, revelando dónde y en qué períodos se sitúan. A continuación, hallados cuáles son estos clústeres y su disposición espaciotemporal, pueden ser analizadas las causas que los originan, examinándolos desde una perspectiva más cercana, microscópica.

Pese a que la extensión y alcance de las conclusiones están restringidos por las limitaciones propias del artículo, el presente análisis, del que el texto solo es una breve referencia, ya ha comenzado a ofrecer interesantes frutos, y es que este escrito tiene como objetivo constatar, a través de un corpus exhaustivo de datos, la existencia de tales clústeres y su situación espaciotemporal. Los resultados evidencian que la Quinta Avenida es el primer núcleo galerístico de la ciudad hasta la década de los años veinte, seguida, con el paso de los años, por otras arterias principales, como la 57th Street o Madison Avenue. Estos son los emplazamientos más comunes a lo largo de todo el siglo, pese a que la gran mayoría de la literatura circundante a la *clusterización* artística neoyorquina únicamente se concentre en el último tercio del siglo, cuando algunas galerías comiencen a trasladarse al SoHo y, ya en los 2000, a Chelsea (Shkuda, 2016). No obstante, la consolidación del SoHo como distrito galerístico principal no se producirá hasta finales de los años ochenta, principios de los noventa. Por esta razón, es necesario analizar no solo lo acaecido hacia finales de siglo, sino toda la trayectoria histórica que produce la aparición de los distintos clústeres galerísticos que van sucediéndose en la ciudad a lo largo del siglo.

## Referencias

- Becattini, G. (1989). Rifflessioni sul distretto industriale marshalliano come concetto socio-economico. *Stato e mercato*, 25 (1), 111-128.
- Becattini, G. (2002). Del distrito industrial marshalliano a la “teoría del distrito” contemporánea. Una breve reconstrucción crítica. *Investigaciones Regionales*, 1, 9-32.
- Becattini, G. (2006). Vicisitudes y potencialidades de un concepto: el distrito industrial. *Economía industrial*, 359, 21-28.
- Candela, I. (2007). *Sombras de ciudad. Arte y transformación urbana en Nueva York, 1970-1990*. Alianza Forma.
- Capó-Vicedo, J., Expósito-Langa, M. & Tomás-Miquel, J. (2007). Creación de Redes Interorganizativas en un Cluster Territorial. *Información Tecnológica*, 18 (4), 3-10.
- Crane, D. (1987). *The Transformation of the Avant-Garde. The New York Art World, 1940-1985*. The University of Chicago Press.

- Crespo, J. (2014). Ciclo de vida de los clusters: hacia una conceptualización dinámica de la evolución de los *clusters*. *Economía industrial*, 391, 125-132.
- Currid, E. & Williams, S. (2010) The geography of buzz: art, culture and the social milieu in Los Angeles and New York. *Journal of Economic Geography*, 10(3), 423-451.
- Deirdre, A. R. (1988). *The Market for Modern Art in New York in the Nineteen Forties and Nineteen Fifties – A Structural and Historical Survey* (Tesis doctoral). University College of London.
- Gil-Bolívar, F. A. (2011). Algunos interrogantes en torno al desarrollo de los clusters. *Revista Ciencias Estratégicas*, 19 (25), 281-293.
- Goldstein, M. (2000). *Landscape with Figures: A History of Art Dealing in the United States*. Oxford University Press.
- Grant, S.-M. (2014). *Historia de los Estados Unidos de América*. Ediciones Akal, S. A.
- Greenough, S. et al. (2000). *Modern Art and America. Alfred Stieglitz and his New York Galleries*. Bulfinch Press.
- Guilbaut, S. (1990). *De cómo nueva York robó la idea de arte moderno*. Biblioteca Mondadori.
- Hombberger, E. (2018). *The Historical Atlas of New York City. A Visual Celebration of 400 Years of New York City's History*. St. Martin's Griffin.
- Kenneth, J. T. (2010). *The Encyclopedia of New York City*. Yale University Press.
- Lazzeretti, L. (2008). El distrito cultural. *Colección Mediterráneo Económico*, 13, 327-351.
- López Posada, L. & Calderón Hernández, G. (2006). Análisis de las dinámicas culturales al interior de un clúster empresarial. *Estudios gerenciales*, 99, 13-37.
- Molho, J. & Sagot-Duvaouroux, D. (2017). From Global to Local Creative Dynamics: The Location Patterns of Art Galleries. *Creative Industries in Europe, 2017*. DOI: [10.1007/978-3-319-56497-5\\_3](https://doi.org/10.1007/978-3-319-56497-5_3)
- Molotch, H. & Treskon, M. (2009). Changing Art: SoHo, Chelsea and the Dynamic Geography of Galleries in New York City. *International Journal of Urban and Regional Research*, 33 (2), 517-541. DOI: [10.1111/j.1468-2427.2009.00866.x](https://doi.org/10.1111/j.1468-2427.2009.00866.x)
- Moretti, F. (2011). *Distant Reading*. VersoBooks.
- Morgner, C. (2014). The morphogenesis of art districts: Case studies of Williamsburg, NYC and 798, Beijing. *Belgeo, Revue belge de géographie*, 3. DOI: [10.4000/belgeo.13234](https://doi.org/10.4000/belgeo.13234).
- Porter, M. E. (1998). Clusters and the New Economics of Competition. *Harvard Business Review*. 76 (6), 77-90.
- Rius-Ulldemolins, J. (2016). ¿Por qué las galerías de arte se concentran en clústeres? Un análisis sociológico de la estructura y dinámica urbana del mercado del arte. *Revista Española de Sociología (RES)*, 25 (2), 205-225.
- Scott, W. B. & Rutkoff, P. M. (1999). *New York Modern. The Arts and the City*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press.
- Shkuda, A. (2016). *The Lofts of SoHo. Gentrification, Art, and Industry in New York, 1950-1980*. The University of Chicago Press.