

UNIVERSIDAD POLITÉCNICA DE MADRID
Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid



La arquitectura del (post) estudio

Espacios para la creación artística entre el retiro y la conectividad (1945-2020)

TESIS DOCTORAL

Presentada para optar al título de Doctor por:

Guillermo Lockhart Milán
Arquitecto

Madrid, 2024



UNIVERSIDAD POLITÉCNICA DE MADRID
Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid

Doctorado en Proyectos Arquitectónicos Avanzados

La arquitectura del (post) estudio

Espacios para la creación artística entre el retiro y la conectividad (1945-2020)

TESIS DOCTORAL

Presentada para optar al título de Doctor por:

Guillermo Lockhart Milán

Arquitecto

Bajo la dirección de:
Dr. Sergio Martín Blás

Madrid, 2024

Título: La arquitectura del (post) estudio. Espacios para la creación artística entre el retiro y la conectividad (1945-2020)

Autor: Guillermo Lockhart Milán

Programa de Doctorado: Proyectos Arquitectónicos Avanzados

Dirección de tesis: Dr. Sergio Martín Blas, Profesor Contratado Doctor, Universidad Politécnica de Madrid

Revisores externos:

Tribunal de tesis:

Fecha de defensa:

Dedicatoria

A quienes dedico mis esfuerzos cada día: Papá, B.P, Anita, Chof, Flori y Sofi.

Agradecimientos

Quisiera agradecer a mi familia, por su apoyo incondicional en los momentos más desafiantes. A Sofi, porque nada de lo que hay aquí hubiera sido posible sin su compañía. A mis amigos, por escucharme y sus palabras de ánimo. A quienes con su generosidad me ayudaron a convertir esta tesis en una realidad: Sergio Martín Blás, Blanca García de la Fuente, Carlitos Martínez Muñoz, Lu Picerno, María Lila Ltaif, Thomas Kiedrowski, Joseph Freeman, Blake Gopnik, Daniel Buren, Wouter Davidts, Helen A. Harrison, Diane Holliday, Adrian Anagnost, Gastón Boero, Javier Maroto, Carmen Espejel, Alberto Campo Baeza, Silvia Colmenares, Álvaro Soto, Laura Martínez de Guereñu, Emilio Nisivoccia, Ruben García Miranda, María Eugenia Puppo, Héctor Mario Acosta, Andrea Castro, Matthew Gray de Andy Warhol Museum, José Ignacio Valdéz, Valerie Outeiro, Achi Apoh Lucile, Martín Borrallo, Andrea Bardón de Tena, Margarita Jover, Iñaki Alday, Rubén García Rubio, Carol Reese, Sean P. Knowlton, Fernando López Lage, Fernando Castiello y Lucía Obregón Escalante Metezeta, Jesús Utrillas, Biblioteca Reina Sofía, Felipe Reyno, Leslie Tonkonow, Tomás Ferrari, Ángela Giorgi, Steven Bimpson, Pepe Gelos y Luli Prevett, Pau Henderson, y REDIVISS.

Abstract

This research focuses on the critical and architectural analysis of the art studio, its connotations, legacy, and fictions, starting from the modern studio in New York in the second post-war period, and reaching the transdisciplinary studio on a global scale in the 21st century. The Thesis is divided into two parts, the first one is situated on the border between two supposedly dichotomous models and their corresponding spatialities, the modern studio and the post-studio, which oppose the private and the public, doing and thinking, individual and collective, hiding and revealing. Through the reconstruction of the studio plans of Jackson Pollock, Andy Warhol, and Robert Smithson; and taking as a central axis Daniel Buren's radical and canonical text *The Function of the Studio*; a permanent, overlapping, and dialectical interaction between both positions will be demonstrated. The boundaries between the two models blurred while creating a new and alternative architectural understanding of the studio. While the artistic implications of this shift have been thoroughly studied, the specific alteration of the relationship between the working space and the artists' creative process has been overlooked by architectural culture.

In the second part, the more recent history of the studio is investigated to present a current architectural understanding of the concept and its transition from the post-studio to the post-post-studio era. From the analysis of the production spaces of Marina Abramović, Ai Weiwei, and Olafur Eliasson; and taking the book *The Transdisciplinary Studio* by Alex Coles as reference; we will see how the practices that have the studio as their center have been placed under suspicion, at the same time that there is an attempt of vindication to certain aspects of its culture, but now, through extended, transdisciplinary, hypermediatized and hybrid artistic practices. The research hypothesizes that the studio –as a space of private work and concentration– is today a political, critical, and realistic alternative to the current model defined by the collective, the network, and the market. The aim is to counteract the many prevailing assertions about its obsolescence in the global era of connectivity, and in this way, to obtain a vision that avoids stereotyped and reductionist architectural approaches. At the same time, to identify a series of design strategies particular to each case study, which will serve as an input for those who are faced today with the task of designing an artistic or creative space.

Resumen

Esta investigación se centra en el análisis crítico y arquitectónico del estudio artístico, sus connotaciones, legado y ficciones, partiendo del estudio moderno en Nueva York en la segunda posguerra, y llegando al estudio transdisciplinar a escala global del siglo XXI. La tesis está dividida en dos partes, la primera se sitúa en la frontera entre dos modelos supuestamente dicotómicos y sus correspondientes espacialidades, el estudio moderno y el post-estudio, que oponen lo privado y lo público, el hacer y el pensar, lo individual y lo colectivo, el ocultar y el revelar. A través de la reconstrucción de los planos de los estudios de Jackson Pollock, Andy Warhol y Robert Smithson, y tomando como eje el radical y canónico texto de Daniel Buren *The Function of the Studio*, se demostrará una interacción permanente, superpuesta y dialéctica entre ambas posiciones. Los límites entre ambos modelos se difuminaron, al tiempo que se creaba una nueva y alternativa comprensión arquitectónica del estudio. Si bien las implicaciones artísticas de este cambio se han estudiado a fondo, la alteración específica de la relación entre el espacio de trabajo y el proceso creativo de los artistas ha sido pasada por alto por la cultura arquitectónica.

En la segunda parte, se investiga la historia más reciente del estudio, con el fin de presentar una comprensión arquitectónica actual del concepto y su transición de la era post-estudio a la post-post-estudio. A partir del análisis de los espacios de producción de Marina Abramović, Ai Weiwei y Olafur Eliasson, y tomando como referencia medular el libro *The Transdisciplinary Studio* de Alex Coles, veremos cómo hoy se han colocado bajo sospecha las prácticas que tienen como centro al estudio, al mismo tiempo que hay un intento de reivindicación de ciertos aspectos de su cultura, pero ahora, mediante prácticas artísticas extendidas, transdisciplinares, hipermediatizadas e híbridas. La hipótesis de la investigación es que el estudio —como espacio de trabajo privado y de concentración— es hoy una alternativa política, crítica y realista frente al actual modelo definido por lo colectivo, la red tecnológica y el mercado. Se pretende contrarrestar las numerosas afirmaciones prevalecientes acerca de su obsolescencia en la era global de la conectividad, y de esta manera obtener una visión que permita evitar enfoques arquitectónicos estereotipados y reduccionistas. Al mismo tiempo, identificar una serie de estrategias proyectuales particulares de cada caso de estudio, que sirvan como insumo para quienes tengan que enfrentarse hoy a diseñar un espacio artístico o creativo.

Tabla de Contenido

<i>Abstract</i>	<i>i</i>
<i>Resumen</i>	<i>ii</i>
<i>Tabla de Contenido</i>	<i>iii</i>
1. Introducción	1
1.1. Tema y problema de investigación.....	1
1.2. Hipótesis y objetivos.....	7
1.3. Marco de la investigación, selección de casos, fuentes y metodología.....	9
1.4. Estructura de la investigación.....	14
2. Primera parte: del estudio moderno al post-estudio	17
2.1. Jackson Pollock y su estudio-granero.....	17
2.1.1 El alejamiento de la ciudad del Expresionismo Abstracto.....	17
2.1.2 Spring 860.....	28
2.1.3 Introversión, lo inacabado, action space y transposición cardinal.....	51
2.2. Andy Warhol y su estudio-loft.....	55
2.2.1 El retorno a la ciudad del Pop.....	55
2.2.2 The Silver Factory.....	69
2.2.3 Apropiación espacial, isotropía artificial, descontextualización y conectar/aislar.....	95
2.3. Robert Smithson y su estudio/no-estudio.....	103
2.3.1 El paisaje entrópico del Landart.....	103
2.3.2 El estudio en espiral.....	119
2.3.3 Descentralización, proceso arquitectónico y tensión interior/externo.....	127
2.4. El Post-estudio.....	129
2.4.1 El término.....	129
2.4.2 The Function of the Studio.....	132
2.4.3 Daniel Buren y sus estudios.....	136
2.4.4 La era Post-estudio.....	147
2.4.5 Apuntes arquitectónicos sobre el Post-estudio.....	153

3. Segunda parte del post-estudio al estudio transdisciplinar.....	165
3.1. Marina Abramović y su estudio en el cuerpo.....	165
3.1.1 El cuerpo y la performance.....	165
3.1.2 El estudio, del nomadismo a la vida global.....	175
3.1.3 Productividad doméstica, austeridad exclusiva y contemplación.....	207
3.2. Ai Weiwei y su estudio mediático.....	211
3.2.1 La hipermediatización colaborativa del arte.....	211
3.2.2 Casa-estudio en Caochangdi	220
3.2.3 Pragmatismo artesanal, extensión virtual y claridad interior.....	237
3.3. Olafur Eliasson y su estudio global.....	239
3.3.1 El mundo globalizado del arte contemporáneo.....	239
3.3.2 <i>Studio Olafur Eliasson</i>	252
3.3.3 Diseño total, congestión artificial y retiros en red.....	275
3.4. El Post-post-estudio.....	277
3.4.1 La era post-post-estudio.....	277
3.4.2 Sociabilidad.....	287
3.4.3 Virtualidad.....	295
3.4.4 El estudio transdisciplinar.....	301
3.4.5 Apuntes arquitectónicos sobre el Post-post-estudio.....	304
4. Conclusiones.....	311
Conclusions.....	321
5. Bibliografía.....	327
6. Anexos.....	351
6.1. Entrevista a Daniel Buren.....	351
6.2. Entrevista a Joseph Freeman.....	357
6.3. Entrevista a Wouter Davidts.....	374
6.4. Entrevista a Helen A. Harrison.....	380

1. Introducción

1.1. Tema y problema de investigación

La palabra *estudio* proviene del latín *stadium*, que significa ‘aplicación’, ‘celo’, ‘cuidado’. El término está asociado con una intensa contemplación y con el espacio de privilegio donde esta tiene lugar (Anders, s. f.). Pero *estudio* (en inglés *studio*), tal y como será utilizado en esta investigación, tiene un complejo conjunto de significados que se remontan a los orígenes de la Ilustración, en que se asocia con una persona solitaria y los espacios que esta disfruta (Alpers, 2010). Ambos casos sugieren un marco particular y un estado de concentración. En siglos anteriores, la mayoría de los artistas trabajaban en talleres (en inglés *workshops*, en francés *ateliers*, en italiano *botteghe*) donde eran aprendices de maestros artesanos. El estatus que consideraba a los artistas como trabajadores exclusivamente manuales empezó a cambiar cuando estos se incorporaron al equipo de servidores eruditos que debían satisfacer las pretensiones de sus mecenas aristocráticos, entonces la *bottega* se convirtió en el *studiolo*: un lugar más adecuado para la contemplación apacible y el pensamiento que para el polvo y el martillo (Wilkinson, 2017). A diferencia de la palabra *taller* y sus correspondientes en otros idiomas, la palabra *estudio* (que actualmente también es utilizada en inglés, francés e italiano como *studio*) refiere a un espacio individual, la habitación de un solo artista, incluso si otros también ocupan el espacio (Jones, 1997).

El paradigma del estudio moderno, entonces, parece coincidir aproximadamente con lo siguiente: un artista que trabaja en un espacio, principalmente solo, imprime alguna forma en alguna materia que está presente y disponible para su uso, propósito o experimentación, produciendo así objetos que son obras de arte originales, móviles y deslocalizables. Según autores como Bridget Alsdorf (2013), este estudio moderno y europeo se describe por primera vez en Francia en el texto de Honoré de Balzac *Le chef-d’œuvre inconnu*, de 1831 (Balzac y Danto, 2000). Allí se describe un espacio privado relativamente pequeño — va a tener un marcado crecimiento en las primeras décadas del siglo XX, sobre todo en Estados Unidos— que alberga a un pintor de cuya actividad emana un aura de misterio y genialidad. Este lastre conceptual de espacio semisagrado llegará hasta el siglo XX y continuará de cierta forma hasta la contemporaneidad.

Esta investigación toma como principio la afirmación de Bellony-Rewald y Peppiatt (1983, p. 3) de que “art history can be told through the studio”,¹ pero, sobre todo, entiende que el estudio artístico ha tenido históricamente una conexión fundamental con la evolución de la arquitectura, tanto a nivel tipológico como urbano. Primero, como espacio arquitectónico, los estudios obtienen su significado a partir de ciertos acuerdos sociales, confirmados por el uso y su función. En cada uno de ellos está implícita una ideología derivada de

1. “la historia del arte puede contarse a través del estudio”.

ese acuerdo, más allá de que sean estudios ocupados, reformados o construidos desde cero. En este sentido, podemos “leer” los estudios, desde su arquitectura, como si fueran textos de los propios artistas y como una representación del lugar que ellos ocupan en la sociedad. Los artistas han utilizado sus estudios de diversas maneras, como material de investigación, archivo de ideas, campo espacial de exploración, obras de arte o punto de partida y tema para su propia obra. La compleja relación entre, por un lado, el proceso creativo, la obra, la identidad artística, y por otro, la arquitectura del estudio constituye el núcleo de la presente investigación.

Segundo, a nivel urbano, debido a que el colectivo de artistas y sus espacios de producción provocan que determinadas zonas territoriales asuman el papel de espacios sugerentes, psicológicamente activos, donde sus habitantes pueden expresarse con libertad y construir una identidad. Si bien el estudio del artista es históricamente venerado como el lugar por excelencia para la creatividad personal, ilustrado por el concepto de *torre de marfil* del siglo XIX (Baudelaire, 1956), veremos que también existen ejemplos en los que se lo presenta como un espacio esencialmente social y performativo (Schwabsky, 2010), con vínculos directos con su entorno. Este es el caso de los barrios Montmartre y Montparnasse de París a comienzos del siglo XX (Quesada y Lorente, 2009) y del propio SoHo en Nueva York (Zukin y Braslow, 2011) a finales del mismo siglo, solamente por nombrar algunos. Estas conexiones y desconexiones con su contexto y la oscilación entre ellas generan reverberaciones a una escala mayor que creemos vale la pena analizar.

Muchos foros y espacios de la cultura y el conocimiento iban abriendo paulatinamente sus puertas, rechazando así el concepto de la soledad creativa, sin embargo los estudios artísticos no dispersaron completamente su autoría ni la noción de ser sitios privilegiados para la producción material e inmaterial hasta la década de 1960 (Jacob y Grabner, 2010). En ese momento, el estudio del artista fue objeto de duras críticas cuando los artistas empezaron a cuestionar los modos tradicionales de producción, presentación y experimentación. El advenimiento del arte conceptual, la *performance*, el *land art*, el pop y el minimalismo condujo a la cultura artística hacia una nueva concepción del proceso y los espacios de producción. Para muchos artistas el estudio representaba un tipo de práctica, producción material e identidad creativa que deseaban reemplazar o evitar por completo: el trabajo manual y artesanal, y un contexto restrictivo, romántico y masculino (Davidts y Paice, 2009; Esner et al., 2013). Al mismo tiempo, la pintura y la escultura, con sus herramientas y técnicas, tradicionalmente consideradas artes de estudio, se creyeron acabadas e irrelevantes cuando el concepto de *arte como idea* penetró en la producción artística y las dos capitales del arte: París y Nueva York (Hoffmann et al., 2007). En este sentido, el poder de la idea —en la época del movimiento por los derechos civiles, el movimiento de liberación de la mujer, Mayo del 68 y la contracultura, entre otros— estaba en el centro de los intentos de escapar del confinamiento cultural, y en las artes eso significaba alejarse del heroico y mitológico estudio.

En 1971, el artista francés Daniel Buren (1938-) escribió un texto canónico titulado *Fonction de l'atelier* (1991a) donde definía al estudio en términos de marcos, envolturas y límites. Buren (1979) terminaba su texto de forma dramática, afirmando que toda su obra procedía de la “abolición” del estudio (p. 58);² fue la piedra angular teórica para una nueva generación de artistas que decidieron llevar su práctica fuera de los confines de las “cuatro paredes”. El texto de Buren (1991a) sirve de eje para la primera parte de esta investigación y justifica la elección de casos. Al mismo tiempo que el artista francés afirmaba la caída del estudio, definía un modelo estadounidense compuesto por *lofts* urbanos y graneros de campo. Aunque varios artistas habían transformado viejas estructuras para utilizarlas como estudios, solo unos pocos eran graneros de campo y, sin duda, la imagen más reconocida fue la de Jackson Pollock (1912-1956) en su granja rural del 830 de Springs-Fireplace Road, en East Hampton, entre 1945 y 1953. Además, The Silver Factory de Andy Warhol (1928-1987) en Manhattan entre 1964 y 1968 continuaba siendo la principal metonimia del *loft*-estudio de Nueva York cuando Buren escribió su ensayo. Por último, Robert Smithson (1938-1973) fue uno de los primeros en hacer explícito su rechazo al estudio, siguiendo la línea de Buren, por lo que resulta interesante investigar acerca de sus espacios de trabajo.

Mientras artistas como Daniel Buren (1979), Richard Serra (1994) o Robert Smithson (1996) declaraban “la muerte” del estudio, se anunciaba el nacimiento de su (supuesta) antítesis: la era *post-estudio* (Tumlrir, 2012) as makers of things, required a particular kind of secluded and solitary workspace, and a present when they are making things again within such spaces. The Getty-masterminded Pacific Standard Time (PST. Esta dependía de al menos tres encuadres, reduccionistas y concluyentes, que se interconectaban. En primer lugar, el estudio se consideraba un marco, una división interior-exterior, un recinto cerrado. En segundo lugar, el estudio, así entendido, se tomaba como una metonimia de la situación histórica del arte moderno, y de la pintura y la escultura en particular. En tercer lugar, existe la suposición de que el estudio como modelo ha quedado obsoleto, y junto con esto, la implicación de que las formas de arte moderno que se apoyan en él están en un sentido decisivo terminadas (Thomas, 2009). Finalmente, esta práctica estaba definida por procesos y obras concebidos para un lugar específico y un cambio hacia modos performativos y participativos que demostraban un vínculo intencionado entre el lugar de producción y de exposición (O’Doherty, 2007). Ahora las obras debían realizarse en un contexto inestable, abierto y a escala urbana.

Sin embargo, el vínculo entre los artistas y sus espacios creativos no era tan claro y absoluto como parece estar implícito en este juego binario entre estudio y post-estudio. Por un lado, artistas como Pollock, Warhol y Smithson mantuvieron una compleja relación con sus espacios de trabajo, incluyendo lo público y lo privado, el hacer y el pensar, lo individual y lo colectivo, el ocultar y el revelar, mientras que, por otro lado, veremos que Buren y otros

2. El texto original en francés utiliza el término *abolition*, que significa ‘acción o efecto de abolir, derogar, dejar sin vigencia una ley, precepto, costumbre’. Llama poderosamente la atención que la traducción al inglés opte por el término mucho más extremo *extinction*, que significa ‘acción o efecto de extinguir, hacer que cesen o se acaben del todo ciertas cosas que desaparecen gradualmente’.

artistas posteriores identificados con la práctica post-estudio no tomaron una distancia tan radical del estudio y su cultura, como suelen afirmar. En la actualidad existen diversas opiniones e incluso controversia en torno al valor, relevancia, función y contribución del estudio a la práctica artística contemporánea. Si bien la literatura centrada en el estudio ha florecido (Beeson et al., 2015; Coles, 2012; Davidts y Paice, 2009; Esner et al., 2013; Hoffmann, 2012; Jacob y Grabner, 2010; Jones, 1997), en la mayoría de los casos se insiste con “the death of the studio” (Hoffmann, 2012, p. 12),³ “the calamitous state of the studio” (Davidts y Paice, 2009, p. 19),⁴ y se sugiere que sigue siendo ideológicamente sospechoso hablar de ciertas prácticas artísticas solitarias basadas en el estudio (Alpers, 2010). Se afirma que el estudio ha perdido su atractivo y que la pintura hecha por alguien solo en el estudio (o el arte que sostiene la ficción de una obra creada individualmente en el estudio) “is out” (Alpers, 2010, p. 126).⁵ A quien se encierra en su estudio se le reprocha moralmente, porque se entiende que el artista debe exponerse permanentemente (Gielen, 2014b).

El modelo artístico dominante en el contexto contemporáneo está definido por lo colectivo, la red y el mercado (Gielen, 2014a). Su sistema de trabajo en red y proyectos —que incluyen como ejes la movilidad, el *networking*, la competencia y su temporalidad— incentiva al artista hacia lo flexible, móvil, dinámico, empresarial y, sobre todo, hacia la presente tendencia hegemónica encarnada por el nuevo *capitalismo creativo* (Gielen, 2014a). Según el sociólogo francés Luc Boltanski (Boltanski y Chiapello, 2002), el mundo del arte ha actuado como una especie de laboratorio de comportamiento donde se desarrolló por primera vez la *actitud creativa*, que ahora es un requisito estándar para todos los trabajadores (Gielen, 2014a). En este sentido, Paolo Virno afirma que el arte se ha diluido en la sociedad como una tableta soluble en un vaso de agua (Gielen y Lavaert, 2009). En la actualidad, el concepto de trabajo se refiere cada vez menos al ritual realizado en horarios predecibles y en ubicaciones físicas concretas, y cada vez más como un tipo particular de comportamiento activo, que incluye la vida privada de sus trabajadores y sus relaciones sociales.

Sin embargo, algunos autores plantean una nueva era *post-post-estudio* (Beeson et al., 2015; Coles, 2012; Jones, 2012; Relyea, 2010; Rodenbeck, 2010; Scanlan, 2010), que apoya un regreso a ciertos aspectos de la cultura del estudio pero ahora mediante prácticas artísticas colectivas, híbridas y expandidas. Si bien la aparición del término se remonta a la década de 1990 (Fraser, 2016), será recién en 2008 cuando el artista Joe Scanlan lo acuñe para referirse a su propio trabajo, y se asentará en 2012, cuando Alex Coles (2012) proponga un nuevo marco para la práctica contemporánea bajo el concepto *estudio transdisciplinar*.

3. “la muerte del estudio”.

4. “el estado calamitoso del estudio”.

5. “está fuera de moda”.

El libro de Coles es un referente esencial para entender el panorama contemporáneo, por lo que opera como referente teórico para la segunda parte de la tesis. Su valor representativo intenta cerrar la brecha entre lo que constituye el estudio para la práctica de los artistas y las proposiciones interpretativas desarrolladas por críticos y teóricos hasta ese momento. Esta postura divergente es, según la crítica de arte Isabelle Graw (2003), síntoma de un panorama más amplio y de las persistentes lagunas en el análisis crítico sobre el estudio del artista. Jens Hoffmann (2012), Wouter Davidts y Kim Paice (2009) coinciden en la poca atención que se le ha otorgado al *studio* como tema crítico, e insisten en la necesidad de un debate sobre su estatus y naturaleza contemporánea.

Mientras que el discurso post-estudio abogaba por el abandono del estudio y los valores que muchos artistas consideraban que este representaba, problematizando el concepto de estudio como limitación, el post-post-estudio representa una noción ampliada del estudio y adopta su lenguaje pero extendiéndolo hacia nuevas tecnologías y posibilidades (Eastwood, 2017). Justamente, según Caitlin Jones (2012), el post-post-estudio puede entenderse como una reacción al desarrollo y propagación de las plataformas culturales contemporáneas. El estudio actual ya no parece definirse estrictamente por unas dimensiones físicas fijas o su especificidad geográfica; ahora incluye una cara virtual y funciona sin ningún tipo de límite disciplinario.

Si el péndulo oscilaba hacia el lado del aislamiento en el estudio moderno, ahora, con el capitalismo creativo, el *networking* y la red virtual, el péndulo oscilará hacia el otro extremo, el de la colaboración e interacción. Justamente, Isabelle Graw (2003) señala que, aunque las prácticas colaborativas puedan cuestionar el mito del artista solitario trabajando en su estudio, en la actualidad tener la posibilidad de distanciarse de la esfera pública y obtener privacidad en un mundo de la exposición (Han, 2013) puede ser una ventaja para el artista. No debería sorprendernos entonces que pensadores desde Platón hasta contemporáneos como Richard Sennet (2009) se hayan referido a la importancia del aislamiento o el comportamiento “antisocial” como condición para la creatividad artística.

Para alcanzar una comprensión vigente del estudio, en la segunda parte de la tesis se analizarán los espacios de trabajo de la artista yugoslava Marina Abramović (1946-), referente indiscutida de la *performance* y precursora de un nomadismo artístico posmoderno; del artista disidente chino Ai Weiwei (1957-), con una práctica global y extendida virtualmente, pero con un marcado arraigo a sus diferentes estudios, y del artista danés Olafur Eliasson (1967-), uno de los máximos exponentes del arte contemporáneo, que cuenta con un ejemplo emblemático del modelo de estudio transdisciplinar en Berlín. La condición dispar, de gran reconocimiento y en cierto sentido de transición entre los tres casos, sumada a la diversidad cultural y de prácticas, resulta determinante para su elección.

Veremos entonces cómo el estudio, este concepto mutante, evoluciona con la práctica artística redefiniendo sus límites arquitectónicos, pero manteniendo su esencia: ser un espacio de trabajo privado y de concentración. Lo que representa hoy una alternativa política y crítica frente al actual modelo definido por lo colectivo, la red y el mercado (Gielen, 2014b). En definitiva, esta investigación está marcada por la creencia de que el estudio no puede ser descartado tan fácilmente, al menos más allá de verbalizaciones y manifiestos: a pesar de la llamada *desaparición* o *extinción* del estudio, el artista se ve obligado a lidiar con este *topos* de una u otra manera, a partir de un compromiso crítico con sus múltiples antecedentes, arquitectónicos y artísticos, y con las diferentes formas en que ha sido utilizado.

Dentro de un encuadre mayor, la tesis pretende ser un punto más en una línea de investigación que involucra los espacios de trabajo creativos. Al menos durante las últimas tres décadas, y a partir del desarrollo de las llamadas *industrias creativas*,⁶ las empresas y organizaciones —tanto a nivel público y urbano (Florida, 2004) como privado (De Paoli et al., 2019)— han comenzado a considerar el diseño de los espacios de trabajo como una pieza clave para transformarlos en centros de creatividad e innovación. Los propios artistas, ahora bajo la etiqueta *clase creativa*, son proclamados modelos de la nueva economía, al encarnar la ética del trabajo basada en la flexibilidad, el espíritu empresarial, la creación de redes, la capacidad de afrontar la incertidumbre, entre otros. Hoy vemos estos valores representados espacialmente en los llamados “viveros”, “incubadoras”, “*co-workings*”, “laboratorios” y oficinas de las industrias creativas. Paradójicamente, sus diseños parecen seguir una corriente que reduce la complejidad creativa a una única visión, que es coherente y continua con las lógicas contemporáneas. Esto hace aún más evidente la necesidad de investigar el estudio y las estrategias proyectuales, diversas y específicas, empleadas para su concepción, de modo de obtener una mirada crítica que permita evitar enfoques estereotipados y reduccionistas, al mismo tiempo que servirá para quienes tengan que enfrentarse hoy a diseñar y construir un espacio artístico o creativo.

6. El término *industrias creativas* fue popularizado por el DCMS (1998) y posteriormente extendido a instituciones europeas y Naciones Unidas (United Nations Conference on Trade and Development [UNCTAD], 2008; 2010).

1.2. Hipótesis y objetivos

Esta investigación aborda la evolución en el entendimiento del estudio como herramienta arquitectónica a lo largo un período de setenta años, de 1945 a 2015. El análisis crítico de los espacios de trabajo de seis artistas diferentes y una sección teórica que incluye un texto representativo y al mismo tiempo rupturista, junto con otros ejemplos prácticos, irán guiando la investigación. La puesta en común de estas diferentes evoluciones develará puntos de inflexión y relaciones significativas entre ellos, legibles a través del espacio. Se pretende trazar una historia analítica desde la perspectiva del estudio y, asimismo, hacer uso de él para trazar marcos de interpretación comunes a los seis casos analizados. Este recorrido develará el alcance del concepto en cada una de las etapas temporales, su transfiguración y extensión a nuevos campos, y los papeles de los distintos protagonistas en esta asimilación.

El estudio moderno representaba una práctica e identidad artística que fueron puestas en crisis al emerger un nuevo entendimiento del rol del creador, sus formas de producción y vínculos sociales. El post-estudio emergía como corte radical con la cultura del estudio, y al mismo tiempo era una liberación, una nueva forma de hacer pero también de ver el mundo. Estos dos modelos artísticos y sus correspondientes espacialidades arquitectónicas eran presentados como una dicotomía que oponía lo privado y lo público, el hacer y el pensar, lo individual y lo colectivo, el ocultar y el revelar. Pero sus contradicciones no tardaron en aparecer, y una nueva era post-post-estudio emergió como un retorno al estudio moderno, pero ahora adaptado a las lógicas que rigen la contemporaneidad.

La hipótesis de trabajo es que la distinción entre el estudio moderno y el post-estudio se basa en una falsa oposición, y que el estudio —como espacio de trabajo privado y de concentración, y no como un objeto más de representación— es hoy una alternativa política, crítica y realista frente al actual modelo definido por lo colectivo, la red y el mercado. Además, se mostrará que los artistas se apropiaron y concibieron espacios donde diseñaron su propio ambiente, utilizando estrategias proyectuales para convertir sus estudios en una herramienta complementaria para el desarrollo de su actividad artística.

El objetivo principal será entonces alcanzar una definición del estudio que supere sus ficciones, mitologías y condición paradigmática. Para ello, comprender su realidad al momento que recibió las más duras críticas, próximo a la mitad del siglo XX, será el punto de partida clave. Luego, iremos avanzando hacia la contemporaneidad, para alcanzar una visión actual del concepto que incluya el nuevo *Zeitgeist*, entendiendo que su esencia no se descartó ni se sustituyó por un modelo totalmente nuevo, sino que se revisaron y redefinieron las posibilidades existentes. Las estrategias proyectuales utilizadas por cada uno de los artistas, específicas en su relación con sus propios espacios, procesos creativos

y obras, serán un insumo valioso que permitirá entender el vínculo integral entre cada una de las partes. Todo esto nos informará sobre las oportunidades y potencialidades contemporáneas de la relación entre la arquitectura del estudio y la práctica del artista, pero desde una visión crítica que nos permitirá acompañar el desarrollo de los espacios creativos en la actualidad evitando enfoques de diseño estereotipados y reduccionistas.

Una de las principales contribuciones de esta investigación es abordar la falta de análisis críticos sobre el estudio artístico desde el punto de vista arquitectónico, para poder posicionar su relevancia, valor y contribución en el siglo XXI. Justamente, cuando la creatividad pasó a ser un requerimiento estratégico para la búsqueda de innovación, exponiendo a esta última como una ventaja corporativa para atraer nuevos clientes y empleados potenciales, las empresas y organizaciones están comenzando a reconocer al espacio arquitectónico de trabajo como una herramienta para su desarrollo. En este sentido, declarar la importancia del estudio artístico dentro del proceso creativo, como un espacio de trabajo privado y de concentración, tiene un fuerte impacto potencial. Sobre todo para quienes hoy lo consideran un estigma estrictamente negativo, muerto o irrelevante. Esta investigación pretende ofrecer pruebas que afirman su contribución definitiva al desarrollo creativo de los artistas y su exploración espacial.

El enfoque de la investigación es arquitectónico, su centro se ubica en el estudio como espacio físico y simbólico y su relación con los artistas. Este es el primer lugar donde el artista visualiza, fuera de su propia imaginación, las obras en el espacio real. Un marco para la creación y producción material e inmaterial que ha ido evolucionando a lo largo del tiempo. En este sentido, el estudio permitirá interpretar sus transformaciones desde una perspectiva más amplia: si para poder comprender una obra de arte su contexto conceptual es definitorio, también lo serán las obras y el propio contexto cultural para el espacio en el cual las obras son concebidas. Aun respetando los objetivos de la investigación, netamente arquitectónicos, el acercamiento al objeto de estudio desde nuestro campo trasciende los aspectos tradicionales y el ámbito de acción del diseño. Por lo que es conveniente recalcar que esta no será una tesis de arquitectura y arte, al menos no equitativamente, sino una tesis en la que el arte se utiliza como una herramienta dialéctica para contextualizar la aproximación de la arquitectura al tema. Por otro lado, el pensamiento filosófico y sociológico, conectado con un contexto más amplio pero necesario —correspondiente por ejemplo a Roland Barthes, Michel Foucault, Henri Lefebvre, Luc Boltanski, Jacques Derrida, Richard Sennett, Marshall Berman, Paolo Virno, Boris Groys, Peter Sloterdijk, Byung-Chul Han, entre otros—, no es analizado en sí, sino que se manifiesta a través de las interpretaciones de los críticos artísticos y arquitectónicos que se apoyan en sus ideas.

1.3. Marco de la investigación, selección de casos, fuentes y metodología

El trazado de una historia completa del estudio artístico y sus características arquitectónicas —en caso de poder realizarse— implicaría una extensión inasumible en una investigación de este tipo. Dado que el estudio no puede apreciarse plenamente hasta que se sitúa en su contexto, y que en su historia los cambios sociales, culturales, políticos y económicos afectan y transforman la naturaleza y la función del espacio, acotaremos el comienzo de esta tesis a mediados del siglo XX, cuando el paradigma del estudio artístico moderno comienza a ser cuestionado. Tomaremos como faro el punto de inflexión que significa el texto *The function of the studio*, de Daniel Buren, publicado en 1971 y en inglés en 1979, el cual ancla la investigación en la década del setenta y manifiesta un cuestionamiento de las décadas inmediatamente anteriores, correspondientes a la segunda posguerra, y a las posteriores, que se acercan al final del siglo XX y comienzos del XXI.

En este sentido, cabe destacar que el período de posguerra en las artes estuvo marcado por un valioso intercambio cultural (y una supuesta rivalidad institucional) entre las dos “capitales del mundo del arte”: París y Nueva York. Esto generó conexiones que incluían exposiciones internacionales, relaciones culturales y revistas especializadas que publicaban artículos y presentaban obras de artistas de ambos lados del océano Atlántico (Millet, 1987). Es por ello que en la primera parte de la tesis nos centraremos en estas dos ciudades, sobre todo en la segunda, símbolo de modernidad, vitalidad, diversidad y plenitud de la vida metropolitana y cultural (Berman, 2011). Fue allí donde se desarrollaron los movimientos artísticos más significativos de la época, la cuna del expresionismo abstracto, el pop y el arte conceptual, entre otros. En la segunda parte de la tesis, se pierde esta ubicación geográfica concreta y la investigación se expande desde Nueva York y París hacia una escala global. Los artistas aumentan su movilidad exponencialmente y comienzan a tener estudios en diferentes contextos, aunque la influencia, la visibilidad y el mercado internacional continúan atrayéndolos hacia Nueva York.

La justificación de la elección de los casos de estudio para cada parte de la tesis tiene varias dimensiones. Primero, sintetizar la transición de un estudio moderno al post-estudio en ejemplos particulares permite beneficiarse de la condición paradigmática de los artistas que se investigan. Segundo, los casos están centrados en estudios particulares —aunque siempre dentro de un contexto mayor que involucra otros espacios productivos— de artistas que han participado en el diseño, ya sea mediante la elección de estructuras existentes y su acondicionamiento; la gestación del producto arquitectónico junto con asistentes, profesionales o en solitario, y su uso como herramienta para fomentar y explorar nuevos alcances en su práctica. Tercero, son ejemplos que logran responder a los textos centrales de cada parte de la tesis, *The function of the Studio* de Daniel Buren (1979) y *The Transdisciplinary Studio* de Alex Coles (2012), algunos hasta mencionados

indirectamente en ellos.

En la primera parte de la tesis se profundiza en las arquitecturas de las prácticas artísticas de Jackson Pollock, Andy Warhol y Robert Smithson. Aunque cualquiera de los tres parezca suficientemente estudiado, demostraremos que no se ha realizado una investigación arquitectónica rigurosa de sus espacios de trabajo, por lo que circunscribir la investigación a estos afamados y populares artistas tiene sentido. Sus respectivas trayectorias permiten referirse no solamente a la disciplina del arte, porque veremos que de forma menos evidente abordan la arquitectura con cierta amplitud. Pollock, un pintor abstracto con interés por el espacio, ya sea óptico o real; Warhol exhibiendo —consciente o inconscientemente— una superación de la cultura arquitectónica positivista manipulando superficies, espacios y la ciudad, y Smithson intentando expandir el alcance de la disciplina mediante la transposición de estrategias artísticas y arquitectónicas entre paisajes.

En la segunda parte de la tesis se investiga sobre los espacios creativos de Marina Abramović, Ai Weiwei y Olafur Eliasson. Estos tres artistas permiten una mirada más plural, desde Serbia, China y Dinamarca —aunque podríamos decir igualmente hegemónica—,⁷ y con una práctica extendida a nuevos medios como la *performance*, videos, plataformas digitales e instalaciones artísticas. Abramović es una referente ineludible de la *performance*; la “performance of course is the post-studio art par excellence” (Owens, 1982, p. 100),⁸ por lo que su revisión es sumamente necesaria. Además, Abramović —junto con otras artistas femeninas que no son casos de estudio específicos pero sí analizadas brevemente como Nancy Holt, Martha Rosler, Carolee Schneemann, Agnes Denes, Yayoi Kusama, Cindy Sherman, entre otras— aporta una mirada diferente en un punto de inflexión de la comunidad artística, cuando las brechas de género se hicieron evidentes. Weiwei, dividido entre Oriente y Occidente, explora nuevas plataformas mediáticas y virtuales pero continúa manteniendo al estudio como centro dentro de su práctica y a la arquitectura como herramienta alternativa para el desarrollo social y político. Eliasson, uno de los artistas con mayor prestigio en la actualidad, divide su práctica entre arte y arquitectura, utilizando diferentes estudios para desarrollar una obra que logra reunir ambas disciplinas, hasta el punto de difuminar la frontera entre ellas.

Se utilizarán entonces un método inductivo, basado en el estudio de casos, que extrae, a partir de determinadas observaciones y experiencias particulares, principios generales implícitos en ellas, y un método cualitativo para el tratamiento del variado y heterogéneo material. Se realizarán una revisión bibliográfica de cada uno de los casos de estudio

7. Debido a la extensión de la investigación y a que se opta por artistas con contextos relativamente similares, se dejan fuera artistas latinoamericanos, africanos y de Oceanía que podrían exponer ejemplos tan o aún más interesantes que los aquí descritos.

8. “la *performance* es, por supuesto, el arte post-estudio por excelencia”.

específicos y una bibliografía general que incluye no solamente la arquitectónica, sino que serán necesarios otros documentos con foco en el proceso creativo de los artistas, sus obras y significados, generalmente del campo artístico y filosófico. Estos posibilitarán un conocimiento integral del pensamiento del artista, su obra, contexto y, finalmente, de sus espacios de trabajo.

Esta bibliografía incluye fuentes primarias, entrevistas realizadas por el propio autor, con preguntas dirigidas a los intereses específicos de la tesis, al artista Daniel Buren; a Joseph Freeman, asistente de Warhol en su período en The Silver Factory y realizada en Nueva York, y a autores referentes como Wouter Davidts (Davidts, 2006, 2009, 2010; Davidts et al., 2019; Davidts y Paice, 2009) y Helen A. Harrison (2000, 2001), en el propio Pollock-Krasner House and Study Center, del cual ella fuera directora de 1990 a 2024.

Además, la mayor parte de la investigación —de campo o presencial— se ha desarrollado fundamentalmente en Estados Unidos, Francia y España. Se obtuvo información a partir del acceso a diferentes archivos: Andy Warhol Museum de Pittsburgh, Pollock-Krasner House and Study Center de Nueva York, la biblioteca de Stony Brook University de Nueva York, la Biblioteca Nacional de Francia, el Centre Pompidou de París, el Museum of Modern Art de Nueva York y la Biblioteca y Centro de Documentación del Museo Reina Sofía de Madrid. También se accedió a los NYC Municipal Archives, New York Records and Information Center, Museum of the City of New York y Department of Real Estate - City of New York, Smithsonian-Holt Foundation y The New York Public Library Digital Collections. Por último, también se accedió a escritos de los propios artistas. Las fuentes secundarias incluyen textos desde mediados del siglo XX hasta la actualidad, de la crítica, robustos relatos disciplinares y de instituciones, descripciones de los espacios y entrevistas publicadas.

En la primera parte de la tesis, la mayor parte de la literatura proviene de Nueva York, lugar donde habitaban y trabajaban los primeros tres artistas que se estudian: Jackson Pollock, Andy Warhol y Robert Smithson. Dentro de la literatura a estudiar, el libro *The Fall of the Studio: Artists at Work*, de Wouter Davidts y Kimberly Paice (2009), será un primer referente dado que cuestiona algunos supuestos que subyacen a la llamada era post-estudio. Partiendo de la narrativa dominante de la década de 1970, en la que se abogaba por la “muerte” del estudio, los autores rastrean su naturaleza cambiante, su identidad en la producción artística y la crítica de arte de posguerra. Otro referente es *Machine in the Studio: Constructing the Postwar American Artist*, de Caroline A. Jones (1997), ya que en este ambicioso texto la autora describe el cambio de lugar y los rituales realizados en los solitarios estudios del expresionismo abstracto hacia un espacio cada vez más definido por metáforas tecnológicas y antihumanistas. A través de Frank Stella, Andy Warhol y Robert Smithson, Jones analiza el estudio en sus diversas encarnaciones. La bibliografía arquitectónica en esta primera parte resulta muy escasa, destacándose el capítulo dedicado a The Silver Factory en el libro *La buena vida: visita guiada a las*

casas de la modernidad, de Iñaki Ábalos (2020). Aunque, como en este caso, la cultura arquitectónica se ha centrado en estudiar The Silver Factory como una comuna y sus cualidades domésticas, los testimonios y evidencias indican que era claramente un espacio de trabajo (J. Freeman y T. Kiedrowski, comunicación personal, mayo de 2021).

En la segunda parte de la tesis, la bibliografía pierde una ubicación geográfica concreta y se expande de Nueva York y París hacia una escala global. Los artistas aumentan su movilidad exponencialmente y comienzan a tener estudios en diferentes países. El libro *The Transdisciplinary Studio* de Alex Coles (2012) es el referente en cuanto a la condición del estudio contemporáneo, y sirve como reflejo actual del texto *The Function of the Studio* de Daniel Buren (1979). El propio Coles afirma que el estudio sigue superando al modelo vigente interpretativo desarrollado por críticos y teóricos, en la nueva era *post-post-estudio* los artistas no se definen por su disciplina sino por el modo en que trabajan, con una base que es cada vez más fluida y dispersa, con puntos de convergencia con las lógicas laborales neoliberales. Otros autores a destacar aquí son Nicolas Bourriaud (2007, 2008; Bourriaud et al., 2019; Doherty et al., 2004), quien identificó y puso nombre a las tendencias recientes en el arte contemporáneo, definiendo el *arte relacional*, que explica el panorama actual; Lane Relyea (2010, 2014), destacando el auge de las estructuras y comportamientos en red, y Claire Bishop (2004, 2008, 2012), criticando la institucionalización de la actividad del estudio. A medida que nos acercamos al siglo XXI, la bibliografía comienza a centrarse en recursos *online*, como sitios de entrevistas, webs oficiales e incluso redes sociales de las cuentas oficiales de los artistas. Curiosamente aparece bibliografía arquitectónica, dado que tanto Ai Weiwei (Geiser, 2011; Klein, 2011; Koegel, 2008; Weiwei, 2014) como Olafur Eliasson crearon sus propios estudios de arquitectura (FAKE y Studio Other Spaces, respectivamente) paralelamente a sus carreras como artistas.

En segundo lugar, además de una revisión bibliográfica, se realiza un análisis fotográfico de los estudios de los diferentes artistas, tomando el material de las visitas del autor en Nueva York al estudio de Pollock en Springs, al sitio donde se encontraba The Silver Factory (actualmente demolido) y a la cooperativa de artistas en West Village donde Smithsonian tenía su apartamento-estudio. Además, estas visitas se complementaron con la información obtenida en los diferentes archivos mencionados. Este análisis es esencial y doblemente importante: por un lado, para la realización de las reconstrucciones gráficas que desembocan en planos inéditos y esquemas, y por otro, para poder extraer determinados patrones en sus concepciones que se traducen en estrategias de proyecto.

En tercer lugar, se redibujaron planos de los espacios de trabajo de los artistas, verificando su implantación, espacialidad interior, dimensiones, estructura, materialidad y sistemas constructivos mediante el material bibliográfico y de archivo, fotografías, videos e imágenes satelitales. En la mayoría de los casos, nos encontramos con que no existían planos de los espacios, por lo que se procede a realizarlos, y en otros casos a corregir los existentes y redibujarlos. Por ejemplo, el estudio de Jackson Pollock cuenta en la actualidad, y oficialmente, únicamente con dos planos que son posteriores a la reforma realizada

después de la muerte del artista. Por eso resulta de suma importancia su reconstrucción a través de gráficos precisos y rigurosos. Diversos autores han intentado realizar planos del estudio de Warhol, The Silver Factory, pero, como demostraremos más adelante, todos contienen errores e imprecisiones. Oficialmente —a nivel institucional o de organismos públicos— no existen planos del *loft*, demolido en 1968. El edificio donde Robert Smithson tenía su estudio, la cooperativa de artistas en 799 Greenwich Street, continúa en pie pero no es posible acceder a ella, por lo que la descripción de la artista Nancy Holt en su obra *Studio Tour* resulta fundamental para terminar de reconstruir el espacio. El artista estadounidense contará con una red de estudios, muchos de ellos espacios exteriores, que valdrá el esfuerzo mapear y registrar. Marina Abramović irá cambiando de estudio intentando no dejar rastros oficiales, tanto de su casa en Ámsterdam como de su *loft* en SoHo, que se redibujará a partir de un plano oficial del Department of Real Estate, City of New York. El acceso a fuentes oficiales en el caso de Ai Weiwei no será posible. Incluso las imágenes satelitales están restringidas en la plataforma Google Earth. Por lo que nos apoyaremos en un plano oficial de FAKE para el redibujado de su estudio en Coachangdi, y en fotografías para la reconstrucción gráfica de sus otros estudios. En el caso de Olafur Eliasson, existen planos de su estudio en Copenhague, dado que este era la antigua casa del artista Jens Ferdinand Willumsen y una de sus principales obras. Por último, no se ha podido acceder a planos oficiales del estudio de Eliasson en Berlín.

Debido a la variación de tamaño de los diferentes ejemplos —en un extremo está el estudio de Pollock y en el otro el estudio de Eliasson—, se utilizan cuatro escalas diferentes para los planos, que serán luego comparadas. Las escalas de los redibujados son: contexto 1.5000, para analizar la implantación del caso en el territorio; relacional 1.1000, para estudiar las relaciones que se generan entre el caso y su entorno más próximo; plantas 1.100, una con medidas generales y su entorno y otra con foco en el espacio interior, considerando mobiliario, equipamiento e instalaciones; axonométricas 1.200; secciones y fachadas 1.200.

De cada uno de los materiales se han seleccionado textos, imágenes, planos, cuadros, datos, tablas y citas que han permitido hilvanar un relato hipertextual propio, donde palabras y gráficos dialogan entre sí, construyendo un discurso interdisciplinar pero con su baricentro en la arquitectura, lo que permite justificar y desarrollar esta investigación.

1.4. Estructura de la investigación

La investigación se organiza en dos partes principales. Ambas constan de tres casos de estudios y una sección teórica posterior, respetando a nivel general un orden cronológico y una extensión similares. En cada uno de los casos de estudio el criterio general se basa en introducir el contexto artístico, arquitectónico e intelectual del artista, su proceso creativo y las características de los espacios donde trabaja. No se trata de hacer una compilación enciclopédica sobre la vida u obra del artista, sino de buscar los lazos entre este y sus estudios. Luego, hay una sección dedicada exclusivamente al análisis crítico de un estudio en particular o una red de estudios del artista. Por último, se presenta una sección dedicada a establecer estrategias proyectuales utilizadas en los estudios, con una denominación y concepto creado por el autor y posteriormente explicado. Luego, en el último capítulo de la sección teórica de cada parte, denominado *Apuntes Arquitectónicos*, hay una comparación de los casos de estudio en relación a esas estrategias proyectuales, y según las características dicotómicas que supuestamente definen cada uno de los modelos. Estas dos últimas secciones mencionadas, son una suerte de conclusiones parciales de cada parte presentados como una dicotomía que oponían lo privado y lo público, el hacer y pensar, lo individual y lo colectivo, el ocultar y revelar. Pero sus contrariedades no tardaron en aparecer, y una nueva era post-post-estudio emergió como un retorno al estudio moderno, pero ahora adaptado a las lógicas que rigen la contemporaneidad.

Como ya se ha indicado, la investigación no pretende ser un atlas, una revisión exhaustiva de artistas ni una compilación tipológica de estudios, sino mostrar una diversidad de lugares de creación que abarcan diferentes conceptos y relaciones espaciales con la obra. Por eso es que los casos de estudio serán seis en total, más allá de que en las secciones teóricas se mencionarán muchos más y en el anexo se podrán ver redibujados una serie de estudios que únicamente serán mencionados a lo largo de la tesis. En la sección teórica, en la primera parte, “Daniel Buren y el post-estudio”, y en la segunda, “Alex Coles y el post-post-estudio”, se analizan específicamente los textos principales y sus autores, se ponen de manifiesto algunos de los conocimientos que se vislumbran en los casos particulares y se contrastan con otros no analizados anteriormente. Esta sección pretende examinar los discursos teóricos dominantes debido a dos cuestiones igualmente importantes. Primero, porque, como ocurre a menudo, si algo es llevado al papel es porque ya ha existido durante algún tiempo, incluso cuando los conceptos —en este caso el estudio, el post-estudio y el post-post-estudio— continúan evolucionando. Segundo, debido a que una vez escritos, los textos se convierten en otra cosa, entidades libres de diversas interpretaciones.

Por último, cada una de las secciones comienza con una cita textual, un ejercicio de transparencia que permite al lector apoyarse en palabras concretas de los protagonistas de la cultura del estudio. Las citas textuales incorporadas al texto permanecen en el idioma en que fueron escritas originariamente (español, inglés o francés), y el autor las traducirá en una nota a pie de página. Si fueran en otro idioma, se llevarán al español o al inglés, según la traducción encontrada. Se pretende con este mecanismo salvaguardar el significado original de las citas en la medida de lo posible.

2. Primera parte: Del estudio moderno al post-estudio

2.1. Jackson Pollock y su estudio-granero

2.1.1. El alejamiento de la ciudad del expresionismo abstracto

That's exactly what Jackson's work is, sort of unframed space.

(Gill, 1998, p. 34)⁹

El papel público desempeñado por el estudio en el arte estadounidense de la posguerra fue a la vez paradójico y crucial para la aparición y el desarrollo del expresionismo abstracto. El estudio representaba de forma diversa y a menudo simultánea: el retiro solitario de la sociedad, un santuario masculino para la creación privada, una metáfora del artista individual y la metonimia de su psique, y el escenario privado (luego se haría público) del “action painting” (Jones, 1997).¹⁰ El expresionismo abstracto fomentó una obsesión por el proceso y el lugar en el que se producía el arte porque afirmaba las propias características de su concepción. Este vínculo se construyó en los discursos de los años cuarenta y cincuenta y continuó en los sesenta a través de revistas, los simposios de artistas, entrevistas, la crítica, fotografías y películas del género documental.

Por ejemplo, *Art News*, la influyente revista de arte con foco en la llamada New York School,¹¹ inauguró en 1950 una popular serie titulada “(X) Paints a Picture”,¹² con fotografías de estudios tomadas por los fotógrafos alemanes Hans Namuth (1915-1990) y Rudy Burckhardt (1914-1999), entre otros, que mostraban a los artistas solitarios trabajando en sus estudios (Goodnough, 1951). Namuth continuó fotografiando a diferentes artistas abstractos como Barnett Newman (1905-1970), Mark Rothko (1903-1970), Franz Kline (1910-1962) y Jackson Pollock (1912-1956) entre 1950 y 1971 (figuras 1 y 2), y sus afamadas fotografías aparecieron en catálogos de artistas, revistas de arte ocasionales y exposiciones de galerías (Namuth, 1973).¹³ Su impacto en el mundo del arte fue notorio y sirvió para extender los conceptos románticos y masculinos del *artista en el estudio* del contexto europeo al norteamericano (Jones, 1997). Cuando la revista *Life* preguntó a sus

9. “Eso es exactamente lo que el trabajo de Jackson es, una especie de espacio sin marco.”

10. El crítico de arte Harold Rosenberg (1952) acuñó el término *action painting* para describir la obra de artistas que utilizaban gestos corporales implicados en el proceso pictórico. A menudo, el espectador puede ver amplias pinceladas, goteos, salpicaduras u otras pruebas de la acción física que tuvo lugar sobre el lienzo.

11. Escuela de Nueva York se le llama al grupo informal de artistas de vanguardia que trabajaron en Nueva York durante las décadas de 1940 y 1950. Artistas como Jackson Pollock, Willem de Kooning y Mark Rothko, asociados con el expresionismo abstracto, contribuyeron a establecer una vanguardia exclusivamente estadounidense y a la ciudad de Nueva York como nuevo centro del mundo del arte, eclipsando a París.

12. “X pinta un cuadro.”

13. El fotógrafo alemán también retrató a muchos arquitectos de renombre, como Ludwig Mies van der Rohe, Frank Lloyd Wright, Buckminster Fuller, Walter Gropius, Marcel Breuer, Eero Saarinen, Louis Kahn, entre otros.

doce millones de lectores “Jackson Pollock: Is he the greatest living painter in the United States?” (Jackson Pollock: Is he the greatest living painter in the United States?, 1949), con intención sensacionalista (Collins, 1991),¹⁴ lo hizo con una fotografía tomada por Arnold Newman en la que se captaba a un nuevo cuadro y a su creador, y otras dos del artista vertiendo pintura de esmalte y luego arena sobre un lienzo en el piso de su estudio en Springs (figura 3). Otra fotografía para la misma revista, la denominada *Jackson Pollock in His Studio* (figura 4),¹⁵ nos muestra una imagen del artista en su estudio, ocupado en su mayor parte por latas, botellas y botes con pintura y pinceles; la figura del pintor aparece ubicada levemente hacia la derecha en la composición general, visible de la cintura hacia arriba, con el ceño fruncido, vestido con una chaqueta y bufanda sosteniendo un cigarrillo, y con un cráneo humano a su izquierda —como se vería en el estudio de Cézanne a partir de la publicación del libro de Liberman— a la altura de los hombros, que parece mirarlo desde una repisa en el fondo. La luz exterior se filtra por entre las tablas de madera verticales que definen el cerramiento del estudio. Este encuadre construye al artista como un solitario rebelde de la clase trabajadora, y al fotógrafo y al espectador como *voyeurs*, espías que penetran un mundo privado, oculto y con ciertas connotaciones sexuales (Jones, 1997).

Libros como *The Artist in His Studio*, de Alexander Liberman (1960), con fotografías de los años cuarenta y cincuenta, habían tratado de captar la esencia del estudio situando al artista en un entorno aislado, masculino y apartado del mundo. El lugar marginal de la mujer en el estudio del expresionismo abstracto quedó documentado (Jones, 1997) y es evidente en las pocas fotografías de mujeres que incluye Hans Namuth en su repertorio. En su libro *Fifty-two Artists* (1973) solamente incluye a siete mujeres en cincuenta y dos artistas (13%), y luego en el libro *Artists 1950-81: A Personal View* (1981) solamente a cuatro en cuarenta y ocho (8%).¹⁶ Las fotografías que les tomó a Lee Krasner —antigua alumna de Hoffmann y pintora consagrada por derecho propio— y a Elaine de Kooning —una artista que estableció su propio estilo y temática de influencia regional— en los estudios de sus maridos en 1950 y 1953, respectivamente (figuras 5 y 6), muestran a las artistas pasivas, ambas sentadas en el fondo de la escena, en una postura lateral, cabizbajas. Elaine de Kooning aparta la mirada de su marido, que está de pie, y Lee Krasner observa desde una esquina cómo Pollock pinta.¹⁷

Los documentales del propio Namuth, coproducidos por Paul Falkenberg, fueron definitivamente influyentes y con características marcadas: película de 16 mm, bajo nivel técnico, una sola cámara, sin narrador externo, sin sonido sincrónico y centrados en el

14. “Jackson Pollock: ¿Es el mejor pintor vivo en los Estados Unidos?”

15. Esta fotografía no fue publicada hasta 1959, luego de la muerte de Pollock.

16. En el primer libro las que aparecen son Lee Bontecou, Elaine de Kooning, Helen Frankenthaler, Lee Krasner, Marisol, Louise Nevelson y Niki de Saint-Phalle (esta última no vinculada al expresionismo abstracto); y en el segundo, Elaine de Kooning, Lee Krasner, Agnes Martin y Louise Nevelson.

17. Las posteriores fotografías de Namuth parecen diferentes dentro del marco simbólico del estudio. La que le toma a Lee Krasner en 1962 y la de Helen Frankenthaler en 1964 muestran a las artistas como protagonistas y centro de la composición. Krasner sonrío triunfante tras haberse mudado de un pequeño dormitorio en el piso de arriba de la casa que había compartido con Pollock a este estudio renovado.



Fig.1. Fotografía de Mark Rothko en su estudio, por Hans Namuth en 1964. National Portrait Gallery, Smithsonian Institution.

Fig.2. Fotografía de Barnett Newman en su estudio, por Hans Namuth en 1952.

Fig.3. Fotografía del autor de la revista Life, de agosto de 1949, con el artículo "Jackson Pollock: Is he the greatest living painter in the United States?". Stony Brook University de Nueva York.

Fig.4. Fotografía "Jackson Pollock in His Studio", por Arnold Newman en 1949.



Fig.5. Fotografía "Jackson Pollock painting One and Lee Krasner", por Hans Namuth en 1950.

Fig.6. Fotografía "Elaine de Kooning and Willem de Kooning", por Hans Namuth en 1953.

Fig.7. Fotografía del estudio original, por Rudy Burckhardt.

Fig.8. Fotografía de Cedar Street Tavern, por Fred W. McDarrah en 1956.

Fig.9. Fotografía "The Irascibles," por Nina Leen en 1950. Primera fila, de izquierda a derecha: Theodoros Stamos, Jimmy Ernst, Barnett Newman, James C. Brooks, Mark Rothko. Fila central: Richard Pousette-Dart, William Baziotes, Jackson Pollock, Clyfford Still, Robert Motherwell, Bradley Walker Tomlin. Fila posterior: Willem de Kooning, Adolph Gottlieb, Ad Reinhardt, Hedda Sterne.

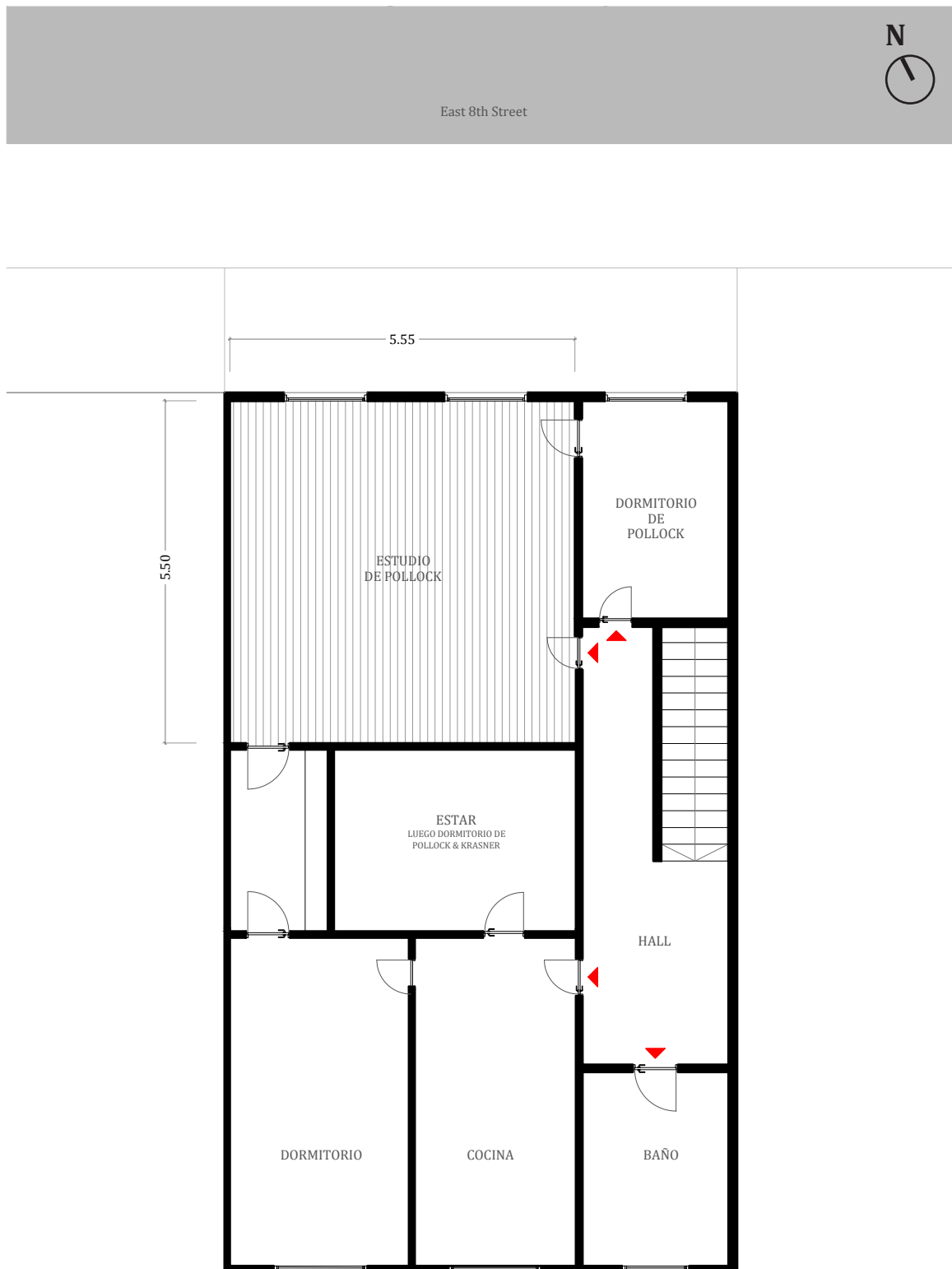


Fig.10. Planta del apartamento en el 46 East 8th Street escala 1.100, elaborada por el autor en base a un esquema perteneciente a Pollock-Krasner House and Study Center basado en notas y diagramas de Lee Krasner y Arloie McCoy.



Fig.11. Fotografía exterior del edificio ubicado en el 46 East 8th Street. El apartamento de Pollock y Krasner estaba en el último piso de este edificio. Tax Department, 1940.

Fig.12. Fotografía de Jackson Pollock con el lienzo sin pintar para Mural en su apartamento en el 46 East 8th Street en el verano de 1943. Por Bernard Schardt.

Fig.13. Fotografía que muestra a Jackson Pollock sentado en una silla de mimbre en su estudio en el 46 East 8th Street, con una fase temprana de su cuadro Guardians of the Secret al fondo. Por Reuben Kadish en 1943.

Fig.14. Fotografía de Jackson Pollock y James Brooks en camino hacia el estudio de Brooks en Montauk, por Hans Namuth en 1950.

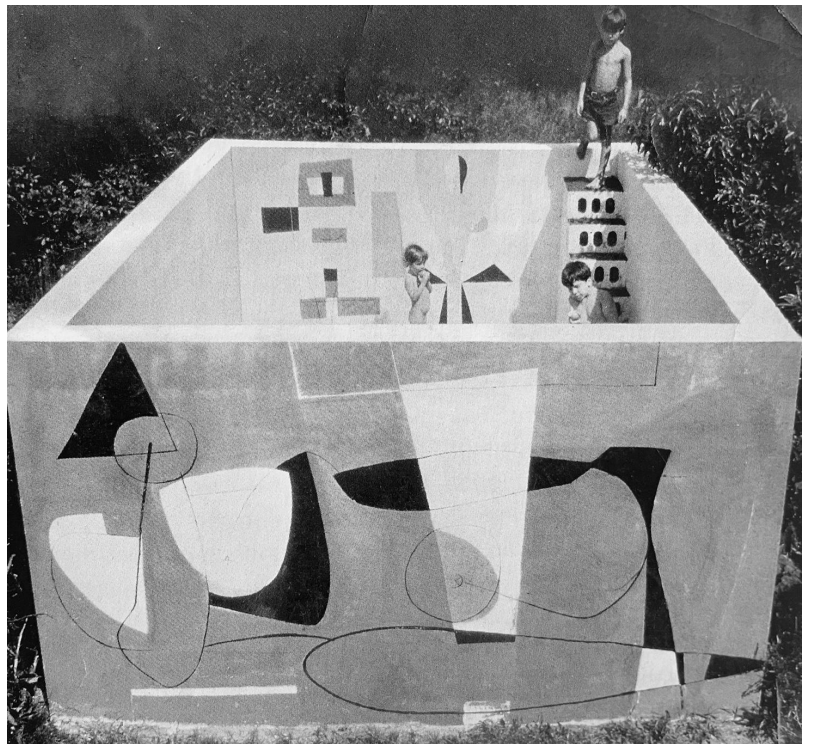


Fig.15. Fotografía de Robert Motherwell en su casa-estudio, por Hans Namuth en 1950.

Fig.16. Fotografía de Pearlroth House, del arquitecto Andrew Geller en 1956.

Fig.17. El solarium de The Springs, casa de East Hampton, diseñado por Constantino Nivola y Bernard Rudofsky, reproducido en la portada de *The Architectural Review* en abril de 1952.



Fig.18. Fotografía tomada por el autor del mural pintado por Le Corbusier en la casa de Constantino Nivola en East Hampton, el 21 de mayo de 2021.

Fig.19. Fotografía tomada por el autor con el detalle de la firma de Le Corbusier en el mural de la casa de Constantino Nivola en East Hampton, el 21 de mayo de 2021.

Fig.20. Fotografía de Le Corbusier pintando el mural en la casa de Constantino Nivola en East Hampton, en octubre de 1950.

trabajo individual de Jackson Pollock (1951) y Willem de Kooning (1966). En el primer caso, la película se estrenó en el Museo de Arte Moderno (MoMA) el 14 de junio de 1951, y sirvió para dar valor y continuidad a otras fotografías y material gráfico que definían al estudio como un pilar fundamental del expresionismo abstracto. Si bien el film muestra a Pollock pintando al aire libre, inicialmente sobre un lienzo apoyado en una superficie de hormigón y luego sobre un vidrio, enfatizando un proceso ritual, la toma inaugural muestra por varios segundos el precario estudio del artista queriendo subrayar que este es el lugar donde todo el proceso comienza (figura 7).

Muchos autores han examinado y estudiado al expresionismo abstracto y su historiografía a través de toda esta documentación en sus distintos formatos (Greenberg, 2005; Kalb, 2012; Krauss, 2002; O'Connor, 1979; Rose, 1980; Rosenberg, 1952), confiando en ellos en distintos grados para explicar tanto a los artistas y sus obras como a su legado. Incluso, se ha debatido acerca de la crisis provocada por las fotografías que vendrían a sustituir a los cuadros, por ejemplo en el caso de Pollock, como base de la literatura crítica, la práctica curatorial y la imaginación pública en relación con el artista (Karmel, 1999).

En la relación del expresionismo abstracto con el estudio hubo otro componente particular, el traspaso de la implantación de los espacios de trabajo de un contexto extravagantemente urbano a uno definitivamente suburbano. El desorden, las calles con basura y el insistente clamor popular no solo no desalentaban a artistas como Kline y De Kooning, sino que ellos mismos declaraban que este entorno favorecía positivamente sus objetivos (Pisano et al., 1980). La mayoría de los artistas eran animados por el movimiento de la ciudad y sus famosos lugares de tertulia y debates: desde los más informales como la Cafetería Waldorf en la Sexta Avenida, popular lugar de encuentro nocturno, o Cedar Street Tavern, donde los artistas de la Escuela de Nueva York se reunían al menos dos veces por semana a beber, socializar y discutir sobre arte (figura 8), hasta los más formales, como Studio 35, un espacio colectivo que surgió cuando algunos profesores y alumnos de la New York

University se hicieron cargo del *loft* ubicado en el 35 East 8th Street de Greenwich en 1950, luego de que Subjects of the Artist School quebrara económicamente y el ciclo de conferencias para transmitir ideas acerca del expresionismo abstracto continuara con un nuevo nombre (Goodnough, 2011), o The Club (figura 9), un *loft* en 39 East 8th Street donde un grupo de artistas comenzaron a celebrar reuniones semanales, primero para intercambiar ideas y consejos con colegas y brindarse apoyo mutuo, y luego para participar en actividades que incluían mesas redondas y conferencias (Sandler, 1965).

Por todo esto es que resultaba sorprendente que muchos artistas abstractos se retiraran a East Hampton y permanecieran allí. Si bien desde el siglo XIX hubo migraciones de artistas de Nueva York al este de Long Island, nunca había pasado algo parecido a lo que ocurrió a partir de la finalización de la Segunda Guerra Mundial. El salto a un nuevo territorio fue el punto de partida de un cambio en un entorno cultural que encajaba con la atmósfera

de retraimiento, alienación y búsqueda de identidad de posguerra, típica de los artistas del expresionismo abstracto (Gordon, 2000). También respondía a algunas cuestiones prácticas: Los Hamptons ofrecía un entorno natural cerca de las playas y bienes inmuebles asequibles; además, fue el lugar elegido por un nuevo grupo de artistas modernos y exiliados europeos como Max Ernst, Fernand Léger, Marcel Duchamp, Constantino Nivola, Jean Hélion y Matta (Pisano et al., 1980). De los artistas estadounidenses, Robert Motherwell llegó en otoño de 1945, casi al mismo tiempo que Pollock y Krasner.

Si bien antes de la década de 1930 los principales estudios estadounidenses, como por ejemplo el de William Merritt Chase, eran espacios ostentosos que imitaban el esplendor de los modelos europeos e incluían objetos exóticos, tapices y ornamentos (Kirwin y Lord, 2007),¹⁸ los estudios posteriores tuvieron un enfoque mucho más funcional y austero. Durante la mayor parte de la década de 1930, Pollock —como muchos otros artistas— había compartido con su hermano Sandford McCoy y su esposa Arloie un apartamento en la 46 East 8th Street de Greenwich Village, en Manhattan (figuras 10, 11, 12 y 13). En otoño de 1942, Sandford se marchó y Krasner se mudó con el pintor. Pollock ya ocupaba las dos habitaciones delanteras que daban a la calle octava. En la más chica dormía y utilizaba el espacio para almacenamiento, y en la más grande, de 5,5 metros de lado, tenía su estudio. Krasner estableció su estudio en la habitación trasera. Hacia finales de 1945 la pareja buscó alejarse de la ciudad para aliviar la presión de la vida urbana y ayudar a Pollock a concentrarse en su trabajo, lo que efectivamente ocurrió (Harrison, 2001).

Luego llegaron los demás: Mark Rothko en 1946, Willem de Kooning fue de visita por primera vez en 1948 y posteriormente regresó y compró una casa, James Brooks y Charlotte Park llegaron en 1948, Joan Mitchell en 1949, Franz Kline en 1950, y después William Baziotes, Theodoros Stamos, Wilfred Zogbaum, Balcomb Greene, Alfonso Ossorio, Helen Frankenthaler, Adolph Gottlieb y Larry Rivers. Algunos de los artistas solo permanecieron allí unos meses, otros se instalaron permanentemente y, como Pollock, reformaron casas antiguas y convirtieron graneros en estudios (figura 14). Unos pocos, como Motherwell y Stamos, construyeron casas y estudios experimentales de cero (figura 15). Todos estos artistas, a su manera, cambiarían la naturaleza del lugar (Gordon, 2000).

Hubo conversaciones acaloradas, discusiones en la playa, discusiones ebrias en diversos estudios. Los artistas organizaron exposiciones de sus últimos trabajos en el Guild Hall y Signa Gallery de East Hampton. Luego vinieron los periodistas, fotógrafos, directores de revistas y editores, y sus publicaciones atraieron a más gente a la zona. La presencia de los artistas legitimó los cimientos de una cultura urbana que poco a poco se trasplantaría a un entorno rural (Gordon, 2000).

18. William Merritt Chase tenía un famoso estudio en el Tenth Street Studio Building. Estaba repleto de obras de arte y objetos de sus viajes al extranjero, como paraguas japoneses, tapices venecianos, cacaúas de peluche, espadas, pistolas y lámparas de incienso persa. Chase diseñó su lujoso estudio siguiendo modelos europeos. Esto no solo le proporcionaba un marco exótico para sus cuadros y una fuente de estímulo estético, sino que también le servía de gran escenario para la venta del arte.

También llegaron arquitectos: Peter Blake, Frederick Kiesler, Tony Smith, Pierre Chareau, Paul Lester Weiner, Robert Rosenberg, George Nelson y Andrew Geller (figura 16), entre otros. A ellos también los impresionaron las cualidades del paisaje y las posibilidades de la luz reflejada en el mar, había algo en el lugar que liberaba la imaginación. El propio Peter Blake explicaría posteriormente: “All the buildings I would do were an interpretation of that landscape” (Gordon, 2000, p. 23).¹⁹

Algunas de las casas experimentales y estudios de este período se concebirían en la frontera entre la escultura y la arquitectura. Es el caso de la casa-estudio del escultor italiano Constantino Nivola, creada a partir de una granja que compró en Old Stone Highway, a una distancia caminable de la casa-estudio de Pollock. Nivola restauró la casa, construyó su estudio y creó un jardín con una secuencia de “habitaciones” al aire libre (figura 17), un entorno ajardinado que combinaba elementos de pintura mural, paisajismo, escultura y arquitectura (Gordon, 2000). Desarrolló el concepto original en colaboración con el arquitecto austriaco Bernard Rudofsky (1905-1988), pero Nivola, que había crecido trabajando como albañil en su Italia natal, hizo la mayor parte del trabajo él mismo. Para Rudofsky era la continuación de un concepto que había empezado a desarrollar en una serie de casas-jardín que diseñó en Brasil (Méndez, 2014); para Nivola se convirtió en un lugar donde experimentar, probar nuevas ideas para murales y vaciados de arena, celebrar fiestas y entretener a muchos de sus amigos artistas (Richards et al., 1952).

Uno de los invitados que se alojaron en la casa Nivola fue Le Corbusier, que en ese momento estaba trabajando en el diseño de la sede de las Naciones Unidas en Manhattan, junto con un grupo de reconocidos arquitectos internacionales. El arquitecto suizo pintó un mural directamente sobre dos paredes en esquina de la casa, usando pintura sobrante que Nivola tenía almacenada en su granero, con una composición de colores vivos y formas suaves que contrastaban con elementos arquitectónicos más rígidos (figuras 18, 19 y 20). Este vínculo entre Nivola y Le Corbusier será de especial interés dado que permitió luego una breve conexión del arquitecto con Pollock (Mameli, 2012).

19. “Todos los edificios que hacía eran una interpretación de ese paisaje.”

2.1.2. Spring 860

*I got to move around, so I'm free on the outside. Then I'm free inside,
which frees the force which makes the work.*

(Blake, 1996)²⁰

En noviembre de 1945, impresionados por las cualidades del paisaje, Pollock y la artista Lee Krasner se trasladaron de su apartamento a un terreno rural de dos acres en East Hampton, Long Island. Su nuevo refugio estaba a ocho kilómetros de la estación de tren más cercana, pero una vez en el tren llegaban a Manhattan en tres horas (Harrison, 2001). La propiedad incluía una casa de finales del siglo XIX, algunas dependencias y un granero. Este último, utilizado originalmente para guardar equipos de pesca (Berman, 1993), se adaptó rápidamente como estudio de arte, incluso cuando no era más que un gran cobertizo hecho de tablas clavadas a una estructura de madera. El único problema era que inicialmente estaba situado justo detrás de la casa principal, que bloqueaba la vista del arroyo Accabonac y el puerto, por lo que tuvieron que desplazar el edificio cuarenta metros hacia el norte para disfrutar de una vista ininterrumpida (figuras 21 y 22).²¹

En su nueva ubicación, se añadieron el suelo de madera y la abertura orientada al norte en el espacio central, el estudio propiamente dicho. Esta fue colocada por encima del nivel de los ojos, y cuando Krasner le sugirió que pusiera otra ventana más abajo, Pollock contestó que no quería que la vista exterior lo molestara mientras trabajaba. Incluso, en este espacio había una ventana en la pared este que daba directamente al arroyo, pero más tarde se tapó porque distraía al artista (figuras 23 y 24) (Namuth et al., 1982). A pesar de la devoción de Pollock por las vistas del puerto y el campo, el artista quería su estudio completamente cerrado (Naifeh y White Smith, 1989). El espacio central se completaba con una puerta corrediza doble orientada al oeste y una puerta y tres ventanas altas (una de ellas ciega) en la pared sur. La cubierta era de tejas de cedro sobre vigas de madera espaciadas irregularmente, con unos 5,8 metros de altura en la cúspide (Harrison, 2001). El estudio no tenía electricidad, por lo que el artista trabajaba exclusivamente con luz natural y seguía horarios estacionales.²² Curiosamente, su nuevo estudio en East Hampton tenía forma —un cuadrado casi perfecto—, dimensiones y orientación similares a las del que acababa de dejar en Greenwich Village (figuras 10 y 25). Por último, había una habitación secundaria, utilizada para almacenamiento, con una menor altura libre, una

20. "Tengo que moverme, así estoy libre por fuera. Entonces soy libre por dentro, lo que libera la fuerza que hace el trabajo."

21. Si bien Naifeh y White Smith (1989, p. 518) escriben que el granero original estaba demasiado lejos para ser un estudio, sobre todo en invierno, la nueva ubicación está a la misma distancia de la casa que la original, aproximadamente cuarenta metros. También escriben que el granero debió ser desplazado quince metros y fueron cerca de cuarenta.

22. Aunque, al parecer, Pollock utilizaba el estudio en todas las épocas del año menos en las más frías. Krasner comentaba acerca de las capas de jerséis y chaquetas que tenía que utilizar el pintor (Harrison, 2001).



Fig.21. Fotografía del autor tomada desde cerca de la casa – en lo que ahora es The Pollock-Krasner House and Study Center – donde se puede ver el antiguo piso de hormigón de la ubicación original del granero, 19 de mayo de 2021.

Fig.22. Fotografía aérea tomada en marzo de 2007 por Google Earth donde se puede comprobar que el granero se movió aproximadamente 40 metros y permanece a casi la misma distancia de la casa que originalmente.

Fig.23. Fotografía de Jackson Pollock en su estudio con sus Black Paintings, por Hans Namuth en 1951. Cerca del centro de la imagen se puede ver la ventana tapada.

Fig.24. Fotografía de Jackson Pollock en su estudio, por Hans Namuth en 1951. A la izquierda de la imagen se puede ver la ventana.

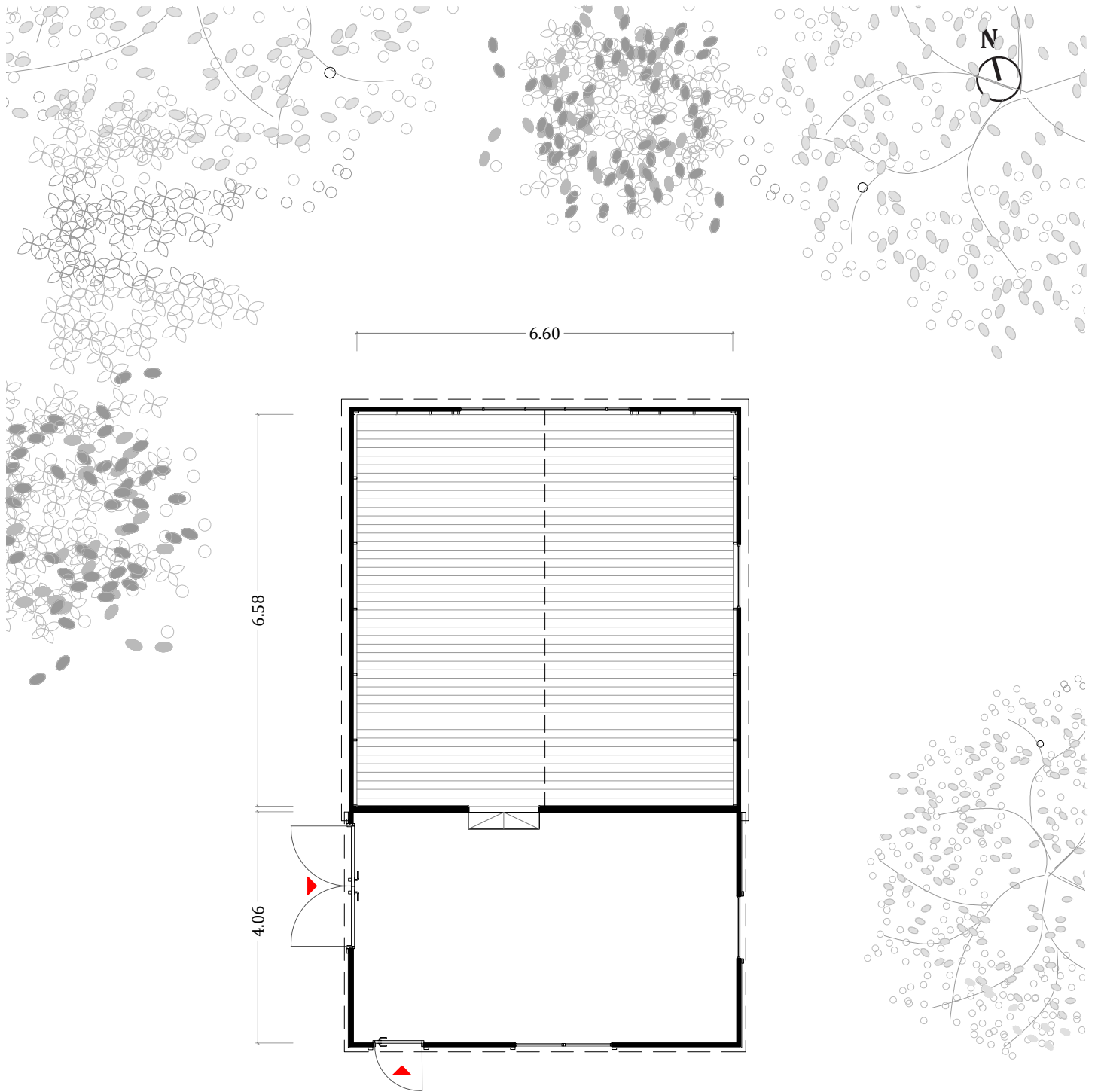


Fig.25. Planta del estudio original a escala 1.100 elaborada por el autor a partir de la visita al lugar, dos planos oficiales del Pollock-Krasner House and Study Center, y fotografías de Hans Namuth, Herbert Matter, Martha Holmes, Rudy Burckhardt, Larry Larkin y Arnold Newman.

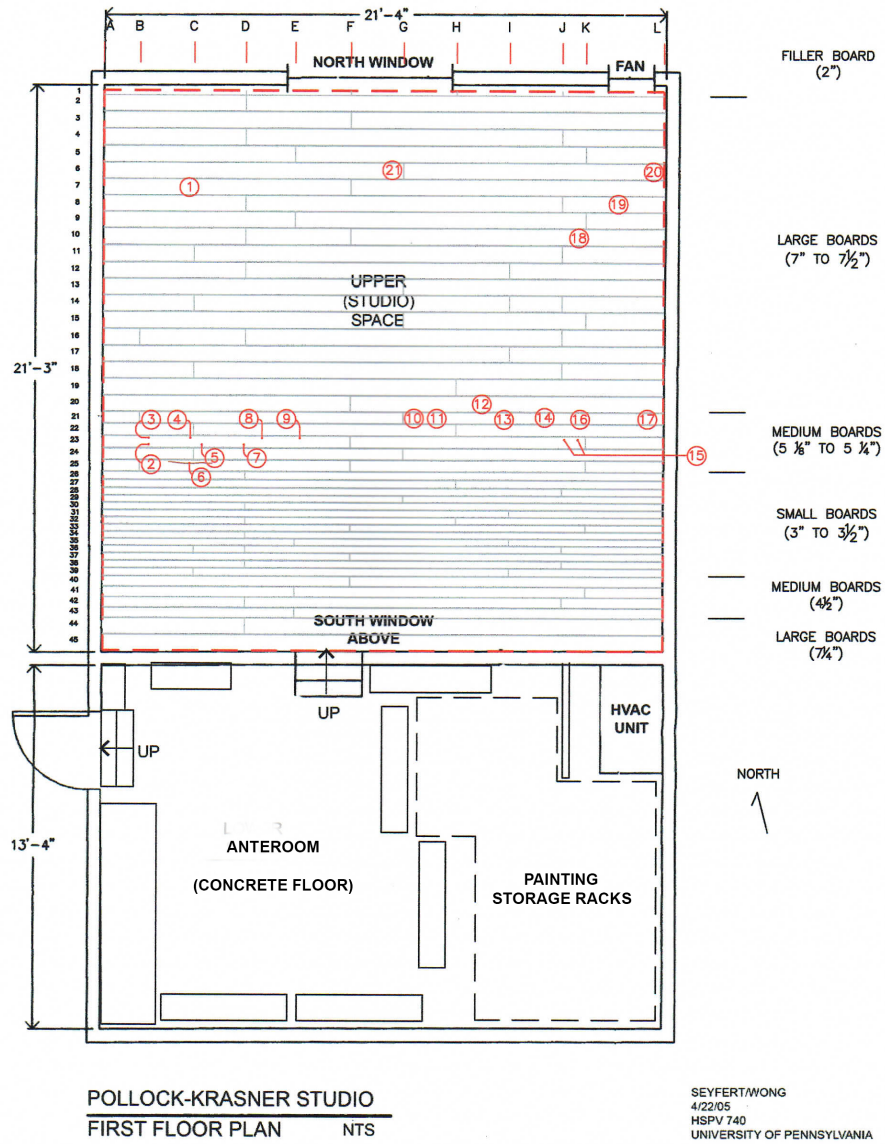


Fig.26. Plano oficial con dimensiones generales y altura de los techos del estudio, luego de su renovación en 1953. Propiedad de Pollock-Krasner House and Study Center. Obtenidos mediante Helen A. Harrison.

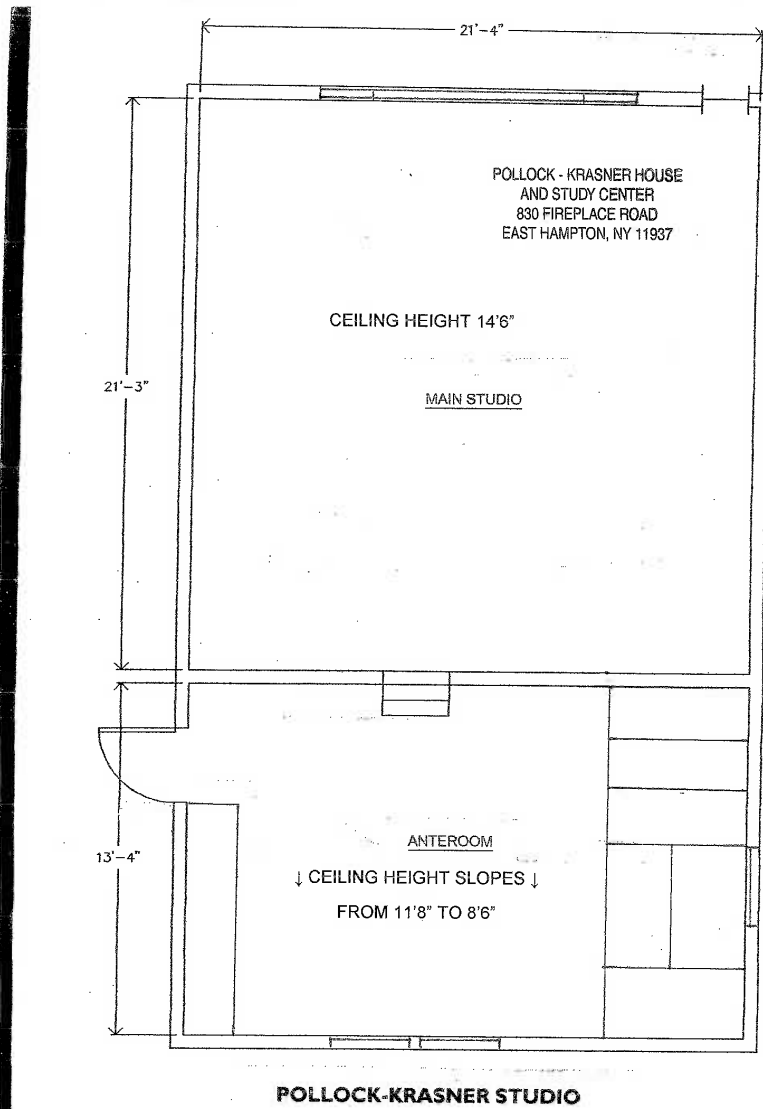


Fig.27. Plano oficial con anotaciones detalladas del suelo del estudio, que indican los trabajos de conservación para remediar los daños en la madera causados por escarabajos. Propiedad de Pollock-Krasner House and Study Center. Obtenidos mediante Helen A. Harrison.

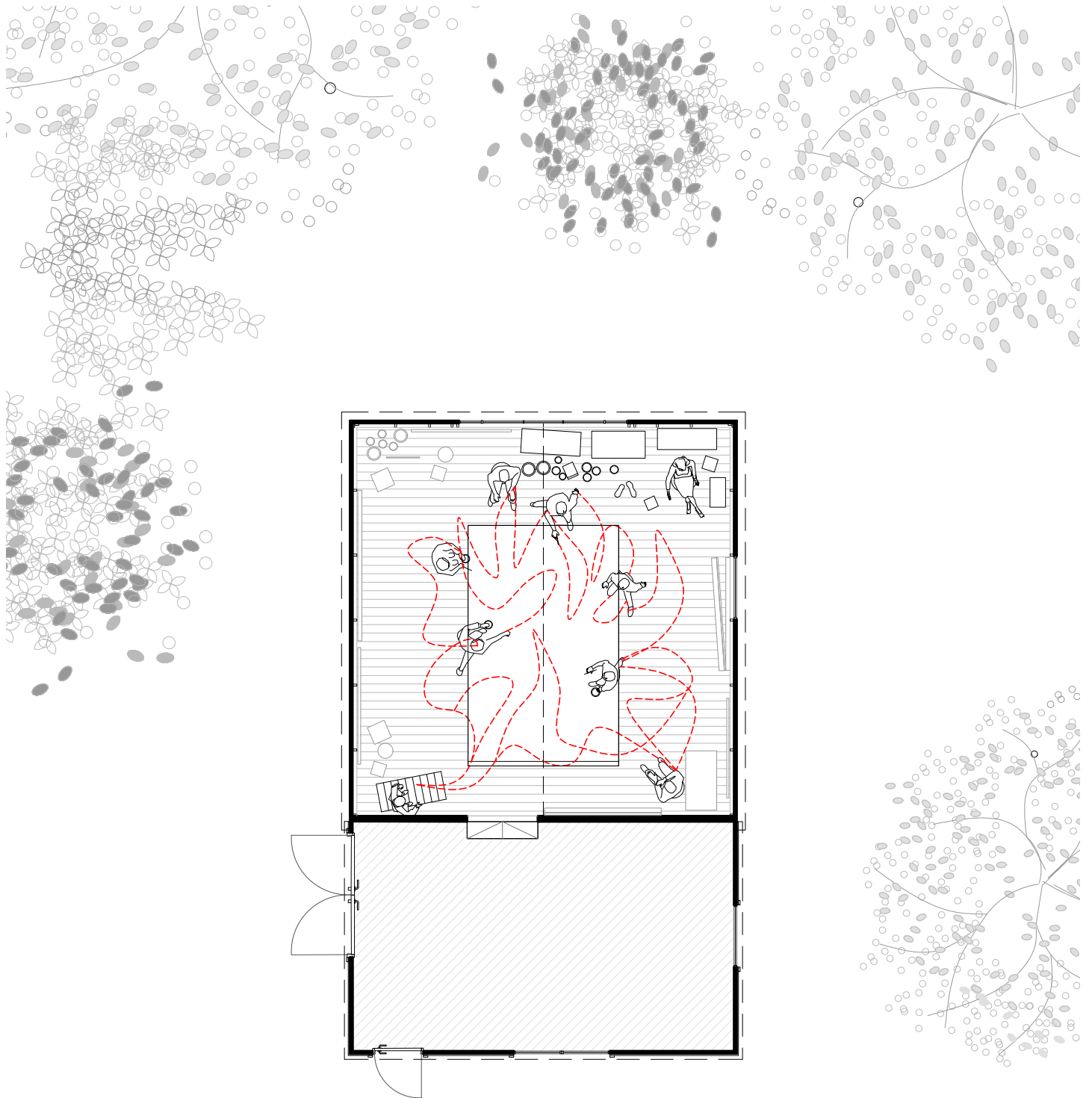


Fig.28. Planta del estudio original a escala 1.100 con el artista, Lee Krasner y mobiliario elaborada por el autor a partir de la visita al lugar, dos planos oficiales del Pollock-Krasner House and Study Center, y fotografías de Hans Namuth, Herbert Matter, Martha Holmes, Rudy Burckhardt, Larry Larkin y Arnold Newman.

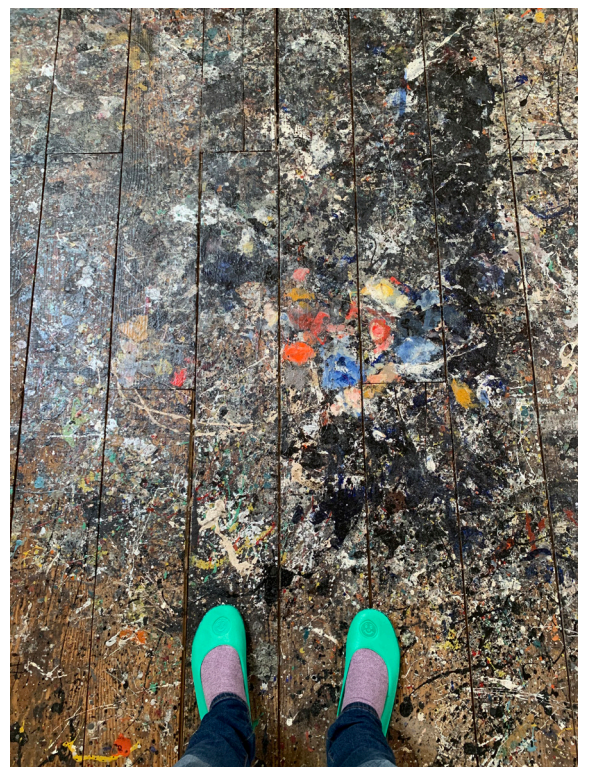


Fig.29. Fotografía de la reconstrucción parcial del estudio de Pollock en la exposición Pollock Retrospective, del 28 de Octubre de 1998 hasta el 2 de Febrero de 1999 en el Museum of Modern Art de Nueva York, por Thomas Griesel.

Fig.30. Fotografía tomada por el autor de la habitación que Pollock utilizó como estudio hasta el verano de 1946, 19 de mayo de 2021. Krasner la utilizó como su estudio hasta la muerte de Pollock en 1956, y luego de trasladar su estudio al granero, convirtió esta habitación en un escritorio.

Fig.31. Fotografía de Pollock pintando en su estudio, por Martha Holmes en 1949.

Fig.32. Fotografía tomada por el autor del piso de madera del estudio de Pollock, 19 de mayo de 2021.

puerta doble hacia el oeste, una puerta simple y una abertura hacia el sur, y una ventana con orientación este.

Solo existen dos planos oficiales del estudio en Spring 860: uno que muestra las dimensiones generales y la altura de los techos (figura 26) y otro con información detallada sobre el suelo para los trabajos de conservación destinados a reparar los daños causados en la madera por escarabajos (figura 27). Estos dos planos son propiedad del Pollock-Krasner House and Study Center y fueron facilitados por cortesía y amabilidad de su directora, Helen A. Harrison. Sin embargo, no existen planos arquitectónicos detallados del estudio de Pollock antes de su renovación principal en 1953. Por ejemplo, ninguno de los planos existentes muestra la puerta doble de la pared oeste ni la fachada sur con la puerta de entrada principal. En octubre de 1998, MoMA de Nueva York realizó una retrospectiva de Pollock en la que reconstruyó parcialmente y a escala real el estudio (figura 29), pero también con algunas inexactitudes (Jackson Pollock | MoMA, s. f.).²³

El precario granero convertido en estudio, con su espacio principal de 6,4 por 6,4 metros, fue donde Pollock creó sus lienzos de pintura líquida más grandes y significativos: *Autumn Rhythm* (2,7 × 5,3 m), *Convergence* (2,4 × 3,9 m), *Blue Poles* (2,1 × 4,9 m), entre otros. La sensación de amplitud y libertad de los cuadros es tan poderosa que resulta difícil creer lo pequeño que era el espacio interior de su estudio (figura 28). Pollock extendía en el suelo sus lienzos más grandes de este a oeste y aprovechaba la luz indirecta que entraba por la ventana norte. Aunque el artista ya había trabajado antes en el suelo cuando utilizaba una pequeña habitación del piso superior de la casa como estudio temporal (figura 30), y había pintado *The Key* (Rose, 1983), probablemente esto fuera únicamente por una cuestión práctica, ya que este no es un cuadro de “drip painting” (Harrison, 2001).²⁴

Su nuevo estudio con su planta libre le permitía libertad de movimiento y exploración y la oportunidad de estudiar el potencial del plano horizontal en relación con su técnica de pintura por goteo. Por un lado, Pollock quería conseguir una mayor libertad con su pintura líquida, pero siempre con un estricto control sobre el resultado (Clark, 1999) y sin ser condicionado por la atracción gravitatoria (Krauss, 1993). Podía aplicar la pintura desde arriba clavando el lienzo directamente en el suelo mientras recorría sus cuatro lados con facilidad (figura 31). En un sentido arquitectónico, el suelo del estudio de Pollock, con sus dimensiones y características, es un testimonio vívido de su proceso creativo y una prueba intrigante de sus años más productivos e innovadores (figuras 32 y 33).²⁵

23. Por ejemplo, la ubicación de la abertura este parece ser incorrecta, dado que se encontraba más cerca de la esquina hacia el norte. Esto probablemente se deba a que por la propia naturaleza del evento se hayan priorizado aspectos positivos por sobre una reconstrucción perfecta del estudio.

24. Sobre la influencia de la artista Janet Sobel sobre Pollock y su *pintura por goteo*, véase Zalman, 2015.

25. Siguiendo las recomendaciones de los restauradores, el suelo está actualmente en exposición, aunque se les exige a los visitantes que se descalcen y se pongan zapatillas de espuma antes de entrar al espacio. El tráfico en la sala está estrictamente limitado, y mientras la demanda no comprometa la integridad del suelo, quienes vayan a visitar el estudio de Pollock podrán caminar literalmente sobre los pasos del artista.

La elección de Pollock de pintar lienzos de gran tamaño generó desplazamientos del artista en dos sentidos entre el estudio y su espacio pictórico. Por un lado, había una succión de la pintura hacia lo tridimensional, y por otro, una expansión de la pintura hacia el estudio. En primer lugar, además del tamaño, había otro componente en el campo pictórico de Pollock que permitía este primer pasaje. Rosalind Krauss (2002) lo explica claramente: al negar las relaciones entre figura y fondo, al espectador le cuesta imaginar un desplazamiento físico en el interior del cuadro, pero al mismo tiempo, el entramado de trazos promueve una sensación de apertura y luminosidad que parece abrirse bajo la mirada curiosa (figura 34). El lienzo ya no es una ventana ilusoria a un mundo ficticio, sino que se convierte en un objeto material que divide y construye el espacio (Lum, 1999). El artista (como luego los espectadores) era confrontado y luego absorbido por la obra hacia una tercera dimensión estrictamente óptica. Simultáneamente, el hecho fenomenológico de ser absorbido por completo en el campo visual de un gran lienzo, de forma similar a como lo planteaban otros artistas abstractos como Rothko y Newman (Jones, 1997),²⁶ genera una conexión íntima, humana, solitaria, de sublimidad e individualidad exacerbadas sobre el espectador. Esto no es otra cosa que la transportación hacia el espacio del artista, o sea, a su estudio.

En segundo lugar, las grandes dimensiones de las obras de Pollock (en relación con el reducido espacio del estudio) llevaban a que la pintura saliera de sí e invadiera directamente el espacio donde se encontraba. Tal como afirmaba Greenberg (Kaizen, 2003), esto operaba precisamente contra las limitaciones de la pintura como medio, empujándola hacia la escultura y la arquitectura, aunque sin comprometerse con la planitud bidimensional. Eso servía, según Allan Kaprow (2020), para que “his mural-scale paintings ceased to become paintings and became environments” (p. 6).²⁷

Como documentaron fotógrafos como Herbert Matter, Martha Holmes, Rudy Burckhardt o Hans Namuth, Pollock estaba constantemente rodeado de sus obras, que solían estar apoyadas contra las paredes del estudio y orientadas hacia el centro del espacio, y otras colocadas en el suelo (figura 35). Pollock establecía una continuidad entre las dos y las tres dimensiones a través de los goteos y manchas en los lienzos, pero también de las que se extendían al suelo, una representación del espacio “all-over” (Krauss, 2002).²⁸ Como si el artista intentara cubrir su estudio con un mural de perspectiva infinitamente cambiante. Era el resultado de explorar los límites conceptuales del lienzo, ahora extendidos a la arquitectura de su estudio.

La serie de influyentes y publicitadas exposiciones de Pollock en la Betty Parsons Gallery entre 1948 y 1951 presentaba sus cuadros expuestos de tal manera que cubrían por

26. En su primera exposición individual en 1949, Newman colocó una nota en sus obras en la que pedía a los espectadores que se situaran a una distancia de dos metros para ver sus cuadros de aproximadamente cinco metros de ancho (Reise, 1970).

27. “sus pinturas de gran escala dejaron de ser pinturas para convertirse en entornos”.

28. El término *all-over* surgió con los expresionistas abstractos, y se refiere a que cada área de la composición pictórica recibe la misma atención e importancia. Véase Halsall, 2008.

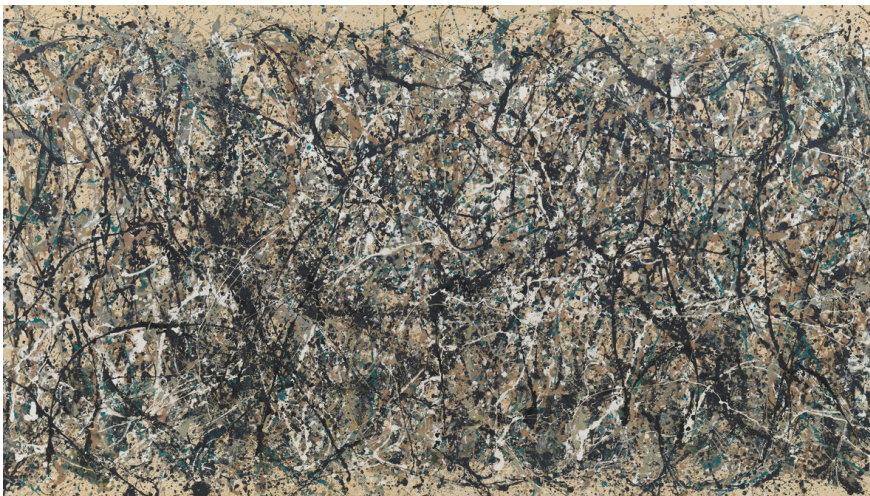


Fig.33. Fotografía área del piso de madera del estudio de Pollock, por Jeff Heatley en 1998.

Fig.34. Jackson Pollock. One: Number 31, 1950.

Fig.35. Fotografía de Pollock pintado en su estudio, por Hans Namuth en 1950.

Fig.36. Fotografía de la exhibición de Pollock en Betty Parsons Gallery en 1951.

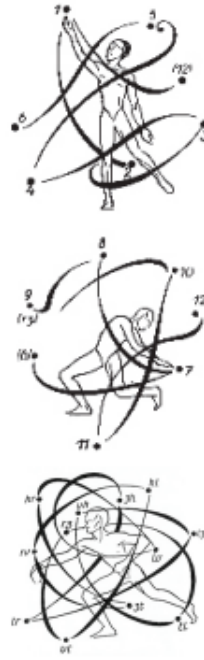


Fig.37. Fotografía de Pollock pintado en su estudio, por Hans Namuth en 1950 y notación coreográfica de Rudolf Von Lavan.

Fig.38. Fotografía de la performance Walking on the Wall de Trisha Brown en 1971 en el Whitney Museum of Modern Art, por Carol Goodden.

Fig.39. Fotografía de Le Corbusier en la playa de Long Island con los hijos de Constantino Nivola en 1951 experimentando con la técnica de moldes de arena.

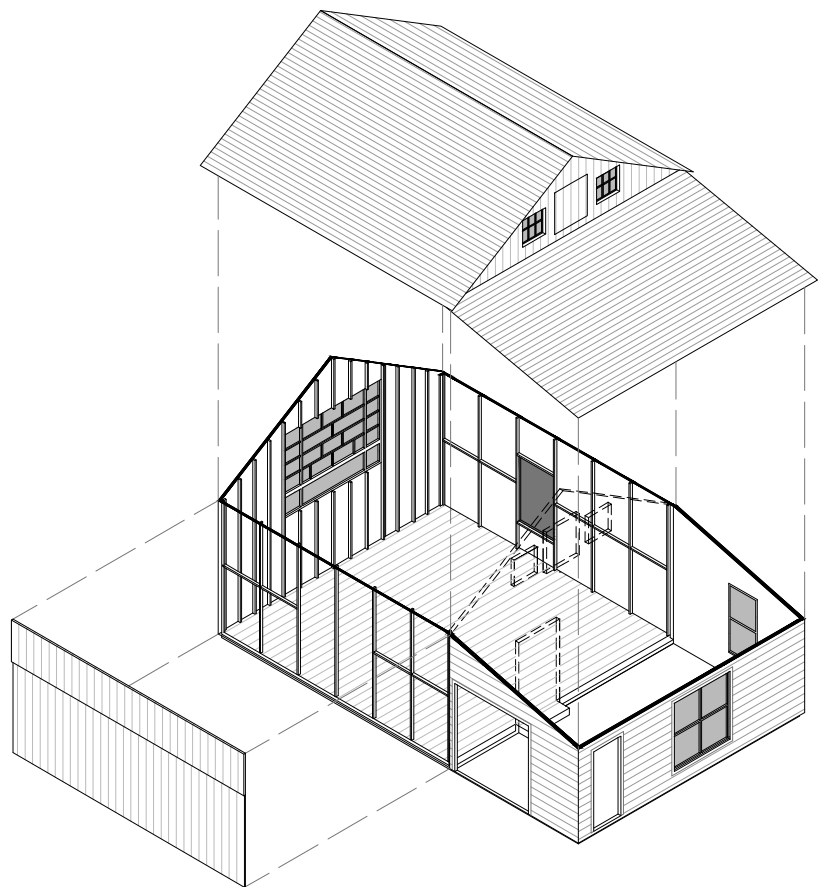


Fig.40. Axonometría a escala 1.200 elaborada por el autor a partir de la visita al lugar, dos planos oficiales del Pollock-Krasner House and Study Center, y fotografías de Hans Namuth, Herbert Matter, Martha Holmes, Rudy Burckhardt, Larry Larkin y Arnold Newman.



Fig.41. Secciones del estudio a escala 1.200 elaborada por el autor a partir de la visita al lugar, dos planos oficiales del Pollock-Krasner House and Study Center, fotografías satelitales, y fotografías de Hans Namuth, Herbert Matter, Martha Holmes, Rudy Burckhardt, Larry Larkin y Arnold Newman.

completo las paredes de la galería (figura 36),²⁹ incluso muchos de ellos fueron realizados específicamente para que coincidieran en la altura (Cernuschi y Herczynski, 2014). Cuando observamos las fotografías de la muestra, vemos que se parecen mucho a las de su estudio, con la única diferencia de que sus obras solo se exponían en vertical.³⁰ Esto indica la intención del artista de empezar a explorar la conexión entre su producción y los espacios expositivos, que luego continuará en su relación con el arquitecto Peter Blake.

Hasta finales de la década de 1990, las imágenes que documentaban el entorno físico y la técnica artística de Pollock parecían confirmar un método de espontaneidad creativa. Recordemos que, salvo el caso de Pollock, los demás artistas eran retratados en sus estudios en torno a la idea más convencional de que pintar un cuadro era un aspecto de la creación de la obra y respondía al concepto de transitividad, o sea, se terminaban mostrando solamente diferentes momentos del desarrollo de una determinada pintura (Krauss, 2002). Pero Pollock había cambiado todo esto, y las fotografías de Namuth fueron la prueba decisiva de este cambio (Namuth et al., 1982). Ahora se mostraba al artista en el ejercicio de su famoso método, vertiendo y lanzando pintura líquida sobre un lienzo extendido sobre el suelo de su estudio, en una danza de gestos rápidos e intuitivos que parecía borrar toda posibilidad de intervención del análisis o de la reflexión (figura 37). Sin embargo, el posterior análisis digital de las obras nos ha permitido apreciar lo controlada y estructurada que era en realidad su rutina de trabajo (Pollock, 1998) y cuán importantes eran esos momentos de pausa. Sus cuadros no se creaban fácilmente, requerían semanas o meses de trabajo, concentración y reflexión (Goodnough, 1951).

Pero el inmenso tamaño de los lienzos en el suelo dificultaba a Pollock la visión completa de su obra (Krauss, 2002). Así que, para apreciar la imagen más amplia de lo que había hecho y dar los últimos retoques, necesitaba emular la experiencia del espectador frente al cuadro una vez terminado y colgado. James Coddington y Jennifer Hickey (2013) han señalado que es muy probable que Pollock terminara sus composiciones realizando algunos retoques finales con sus lienzos en posición vertical. Según Jeremy Lewison (1999), esto sucede en su obra *Lucifer* en 1947; la pintura verde fue aplicada una vez el cuadro estaba vertical, y es poco probable que se trate de un caso aislado. Como alternativa, subía rápidamente la escalera de su estudio para encontrar esta distancia mediante vistas aéreas (Kalb, 2012). La altura del estudio y el espacio generado por su tejado a dos aguas, que a primera vista podría parecer un espacio no utilizado, resulta sumamente importante en el proceso creativo del artista (figura 40). Le brindaba la perspectiva que necesitaba rápidamente y sin mover su obra. Al realizar una “cardinal transposition” (Lueder, 2014),³¹ el artista complementó su proceso creativo señalando una pista sobre la arquitectura de su estudio: un conjunto de movimientos continuos y oscilantes entre planta y sección a lo largo del tiempo.

29. En total fueron cinco exposiciones. Se celebraron del siguiente modo: 5-23 de enero de 1948, 24 de enero-12 de febrero de 1949, 21 de noviembre-10 de diciembre de 1949, 28 de noviembre-16 de diciembre de 1950, 26 de noviembre-15 de diciembre de 1951 (Kaizen, 2003).

30. Curiosamente, hay una fotografía de una exposición en la Sidney Janis Gallery en 1955 en la que *White Cockatoo*, Number 24.4, de 1948, aparece expuesta en el techo. Probablemente se trate de un ejemplo anómalo.

31. “transposición cardinal”.

Poner al revés o de lado un objeto artístico para provocar una transformación imaginativa es un recurso que fue utilizado por diferentes pintores, compositores y coreógrafos asociados a la Escuela de Nueva York, además de Jackson Pollock. Por ejemplo, la bailarina y coreógrafa Trisha Brown (figura 38) se apropió de esta estrategia para dar forma a una serie de obras y actuaciones en las que la transposición cardinal es el hilo conductor (Lueder, 2014). Las afinidades entre la obra del pintor y la bailarina y coreógrafa Brown han sido ampliamente teorizadas (Goldman, 2004).

Este intercambio entre arte y arquitectura se estableció oficialmente con el contacto entre Pollock y Le Corbusier en el verano de 1951 (Lueder, 2014).³² El arquitecto, que se alojaba en la casa del artista Constantino Nivola, se hizo un tiempo para visitar el estudio de Pollock, estableciendo una conexión de especial interés (Potter, 1985). Si bien el suizo luego dijo que Pollock era “a hunter who shoots without aiming” (Nivola, 1969, p. 60),³³ se alegró de que este tuviera su libro *Towards a new architecture* (Le Corbusier, 1946) en su biblioteca.³⁴ Allí, Le Corbusier establecía primero “the plan is the generator”,³⁵ sin embargo, más adelante en el mismo libro alude a la idea de transposición cardinal afirmando que “the floor... is really a horizontal wall” (Le Corbusier, 1946, p. 186).³⁶

Durante su estadía en Long Island, Le Corbusier realizó una serie de vaciados de arena en la playa Barnes Hole (figura 39), lo que supuso un acto de transposición cardinal desde el plano del suelo hasta una “action sculpture” vertical (Gordon, 2001, p. 55).³⁷ Este proceso recuerda al de los pintores de arena indios admirados por Pollock, y los vaciados se asemejaban a los posteriores bocetos de Le Corbusier en India en 1952 y a la maqueta en bajorrelieve del plano de Chandigarh (Le Corbusier / New York Symposium, 2013). Además, como afirma Lueder (2014), anteriormente Le Corbusier ya había generado un influyente discurso sobre el uso de la transposición cardinal en la arquitectura desde la concepción de su “ciudad jardín vertical”, del plano urbano al alzado y de los *tracés régulateurs* tallados en el terreno a los alzados fotográficos, preparando el campo para su evolución contemporánea.

El vínculo de Pollock con la arquitectura ya había comenzado anteriormente gracias a su relación con arquitectos como Tony Smith y Peter Blake,³⁸ que llegaron a Los Hamptons

32. El vínculo de Pollock con la arquitectura también se desarrolló por su relación con arquitectos como Tony Smith y Peter Blake, que llegaron a Los Hamptons empujados por su aura artística y la visión de una nueva sensibilidad creada por los artistas abstractos que también querían trasladar a la arquitectura (Blake, 1998).

33. “un cazador que dispara sin apuntar”.

34. Helen A. Harrison confirmó que era este el libro al que se refería Nivola en *To a violent grave: An Oral Biography of Jackson Pollock* (Potter, 1985, p. 200) mediante correo electrónico al autor el 3 de enero de 2024.

35. “la planta es la generadora”.

36. “el suelo... es en realidad un muro en horizontal”.

37. Le Corbusier se había apropiado de esta técnica de su anfitrión Constantino Nivola. Esperaban a la marea baja, esculpían con arena húmeda, vertían yeso en las formas negativas y luego retiraban el molde antes de que llegara el agua.

38. Tony Smith era un joven arquitecto (aunque nunca obtuvo el título oficial, diseñó más de veinte casas) que había trabajado con Frank Lloyd Wright y tuvo contacto personal con Pollock durante la década de 1950. Una de las residencias más conocidas de Smith es la casa y el estudio que construyó en North Fork, al este de Long Island, para el artista

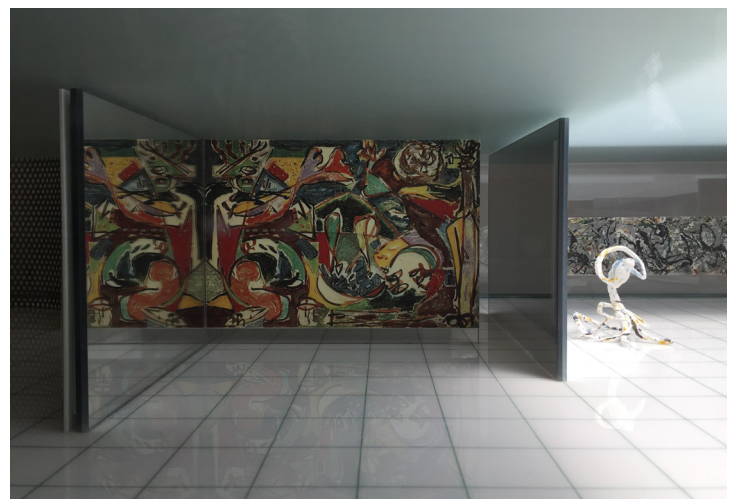
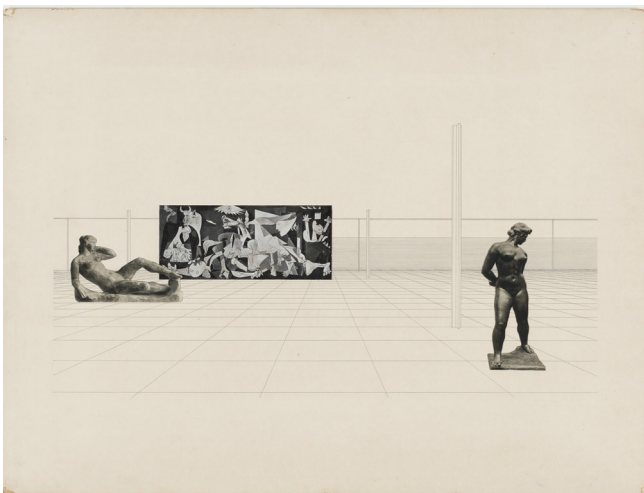


Fig.42. Fotomontaje de la maqueta del "Ideal Museum" de Peter Bake y Jackson Pollock, por Jeff Heatley.

Fig.43. Perspectiva del proyecto "Museum for a small City" de Mies Van der Rohe en la revista Architectural Forum (Mies Van der Rohe, 1943).

Fig.44 y 45. Fotografías del autor de la maqueta del "Ideal Museum" de Peter Bake y Jackson Pollock. La réplica fue fabricada por Patrick Bodden, con esculturas de Susan Tamulevich, en 1994-1995 y actualmente se encuentra en exposición en la Stony Brook University Libraries, en East Hampton. La maqueta original fue perdida.



Fig.46. Fotogramas del film "Jackson Pollock 1951", por Hans Namuth y Paul Falkenberg en 1951.

Fig.47. Fotografía de Lee Krasner, Easthampton de 1962, por Hans Namuth. Publicada en 1973.

Fig.48. Fotografía de Pollock, Krasner, Sam Duboff (un vecino) y un perro en su estudio renovado el 23 de agosto de 1953. Foto de Tony Vaccaro.

Fig.49. Fotografía tomada por el autor del exterior del estudio de Pollock, 19 de mayo de 2021.



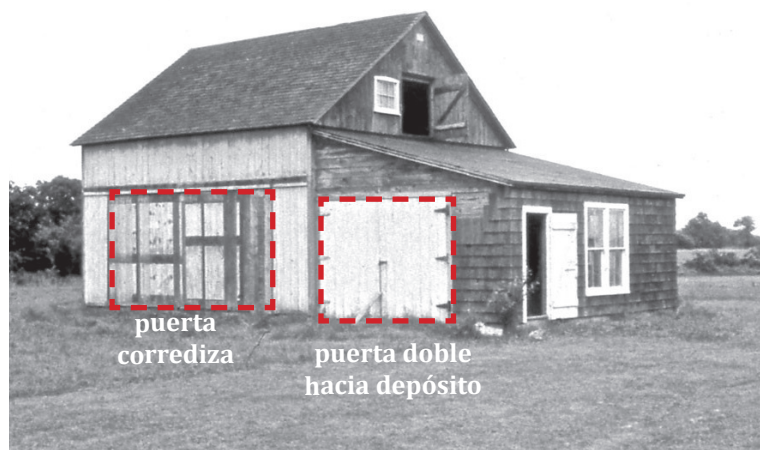
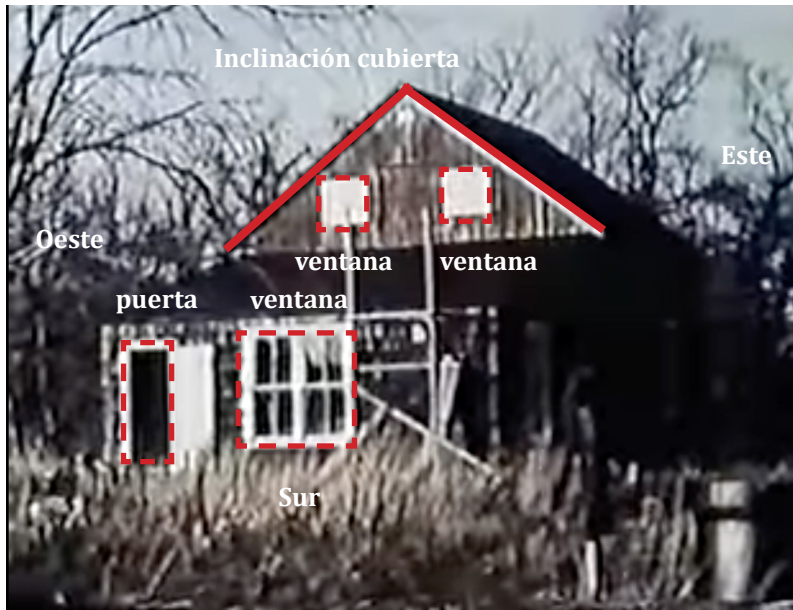


Fig.50. Diversas notas del autor sobre distintas fotografías del estudio de Pollock.



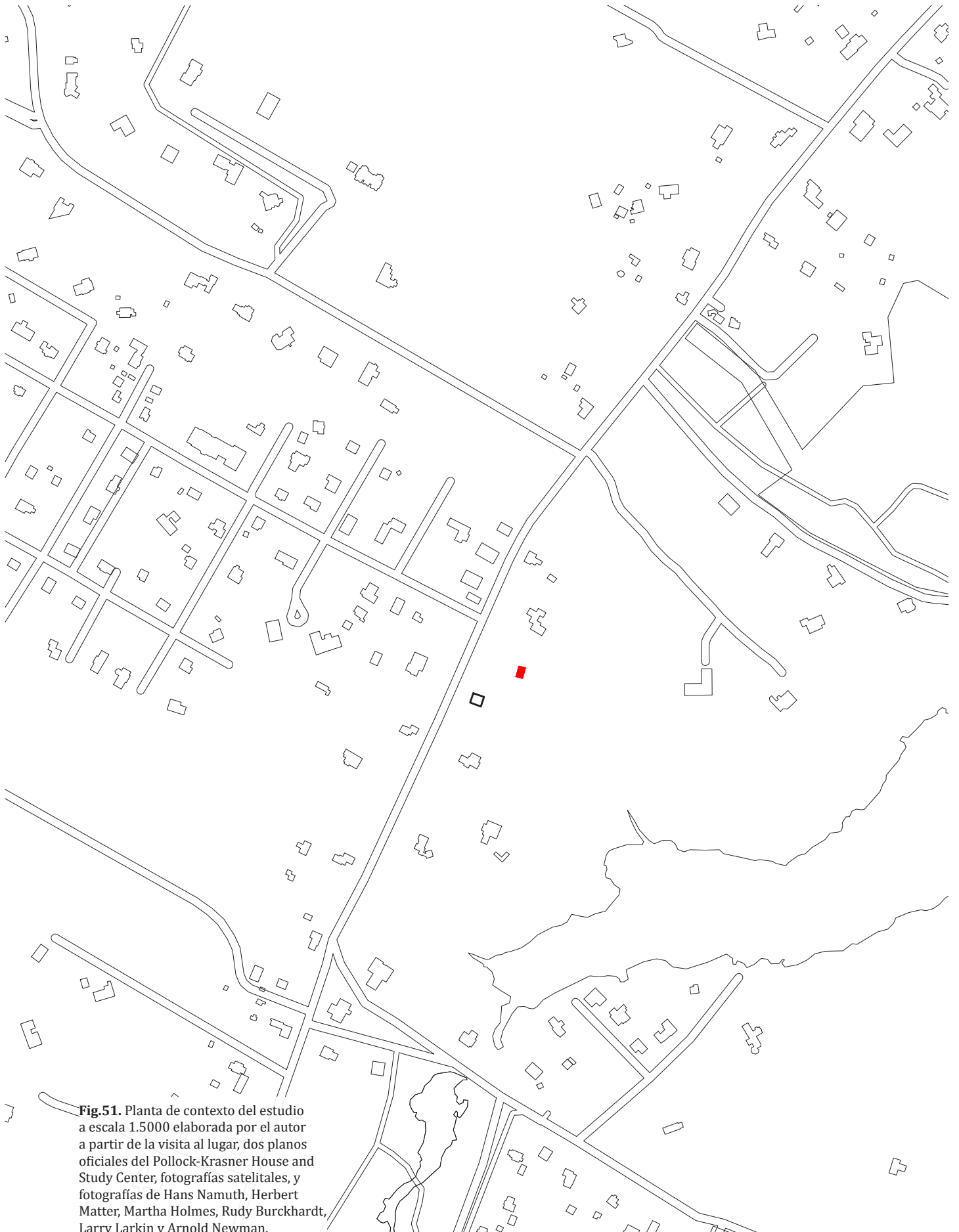


Fig.51. Planta de contexto del estudio a escala 1.5000 elaborada por el autor a partir de la visita al lugar, dos planos oficiales del Pollock-Krasner House and Study Center, fotografías satelitales, y fotografías de Hans Namuth, Herbert Matter, Martha Holmes, Rudy Burckhardt, Larry Larkin y Arnold Newman.

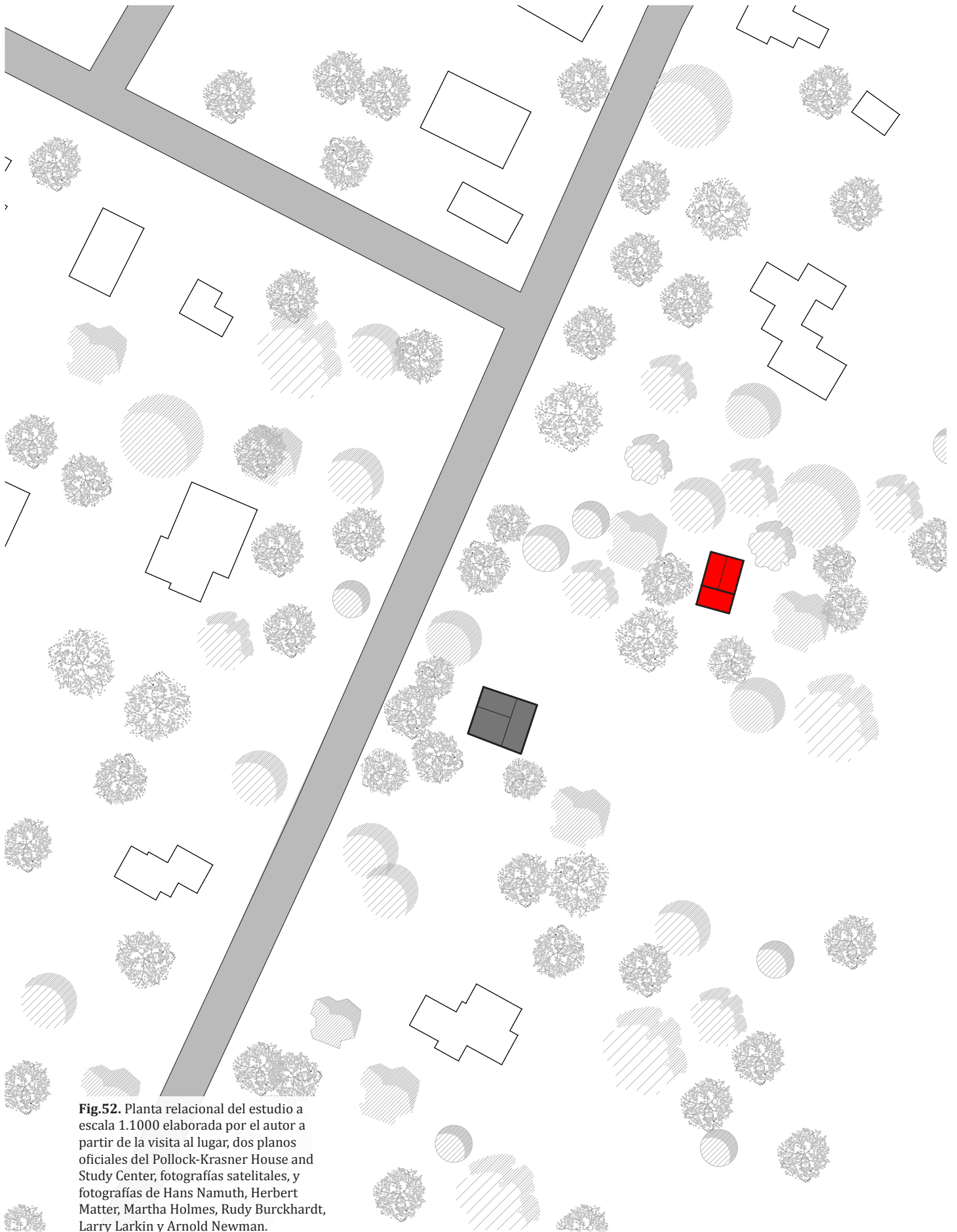


Fig. 52. Planta relacional del estudio a escala 1.1000 elaborada por el autor a partir de la visita al lugar, dos planos oficiales del Pollock-Krasner House and Study Center, fotografías satelitales, y fotografías de Hans Namuth, Herbert Matter, Martha Holmes, Rudy Burckhardt, Larry Larkin y Arnold Newman.

empujados por su aura artística y la visión de una nueva sensibilidad que también querían trasladar a la arquitectura. En los años siguientes, surgió una nueva dirección arquitectónica denominada por Alastair Gordon (2000) “action architecture” (p. 47).³⁹ A través del diseño de estudios, segundas residencias y casas de playa, se intentaba transgredir la envoltura tradicional de las construcciones. Mientras Pollock investigaba los límites físicos de la pintura, los arquitectos intentaban romper el límite entre el interior y el exterior, desplazando los ejes, creando amplias aberturas y fracturas. A Pollock le interesaba explorar estrategias para captar la tercera dimensión de la pintura y ver cómo afectaba al espacio circundante, es decir, a la arquitectura.

Este concepto se vio reflejado en la colaboración entre Pollock y Blake para el diseño de un museo que albergaría las obras del artista, el llamado “Ideal Museum” (figura 42). El arquitecto, inspirado en el proyecto “Museum for a small City” (figura 43), de Mies van der Rohe (Blake, 1998),⁴⁰ y una visita al estudio del artista (Kaizen, 2003; Naifeh y White Smith, 1989),⁴¹ planteó colgar los grandes cuadros de Pollock como paredes independientes que dividieran el espacio interior de un pabellón totalmente de cristal (Gordon, 2000). Las pinturas de tamaño mural flotarían dentro del espacio, aparentemente desconectadas de todas las demás referencias, excepto la del paisaje natural justo fuera de la membrana de cristal, que sería el de atrás de la propia casa de Pollock con su vista al puerto de Accabonac. El diseño se completaba con unos finos pilares en forma de *T*, paredes de espejos y otra semicircular con material perforado que recuerda al comedor de la casa Tugendhat de Van der Rohe (Lum, 1999). El proyecto nunca llegó a realizarse, sin embargo, Blake consiguió reunir dinero suficiente para construir una maqueta que se incluyó en una exposición de la obra de Pollock en la Betty Parsons Gallery (figuras 44 y 45). Pollock participó hasta el punto de realizar unas esculturas en miniatura de alambre y yeso que se utilizaron en la maqueta y eran, según Blake, “a kind of three dimensional interpretation of his drip paintings” (1993, p. 112).⁴² Fotografías y planos del proyecto se publicaron en la revista *Interiors*, acompañados de un ensayo de Arthur Drexler, que escribió: “The project suggests a reintegration of painting and architecture wherein painting *is* the architecture” (Lum, 1999, p. 65).⁴³

Hacia el otoño de 1950, Namuth convenció a Pollock de que pintara al aire libre para poder filmar en color. El rodaje incluía una secuencia tomada desde abajo de un vidrio templado⁴⁴ sobre el que el artista pintaba mientras incorporaba diversos materiales

Theodoros Stamos, mencionado en una carta escrita por Pollock a Alfonso Ossorio en junio de 1951 (Friedman, 1972).

39. *Arquitectura de acción*. El término hacía referencia al de *pintura de acción*, anteriormente mencionado.

40. Ciertamente inspiró muchos de sus aspectos esenciales, por ejemplo en la transparencia y las pinturas como paredes. Véase Mies van der Rohe, 1943.

41. Peter Blake confesó: “I was absolutely overwhelmed – incredibly impressed. I’d heard a little about him but never seen any of his work, and it was – well, the sun was shining when I walked into his studio, *shining* in and into the paintings. It was like walking into the Hall of Mirrors at Versailles – dazzling, incredible!” (Naifeh y Smith, 1989, p. 588).

42. “una especie de interpretación tridimensional de sus pinturas de goteo”.

43. “El proyecto propone una reintegración de la pintura y la arquitectura, en la que la pintura *es* la arquitectura.”

44. Aunque Namuth afirma que la idea le surgió espontáneamente, Blake (1998, p. 31) insiste en que él encontró este vidrio de 1,2 por 1,8 metros llamado herculite durante su investigación para el “Ideal Museum”.

(Namuth y Falkenberg, 1951). El giro de noventa grados tenía sentido, ya que a Namuth le interesaba retratar al artista trabajando y mostrar el impacto de la pintura lanzada desde arriba con el plano horizontal, lo que solo sucedía si el espectador estaba “dentro” del lienzo (figura 46). Era el ángulo que faltaba por retratar, desde la pintura hacia el estudio, solamente que este no estaba allí. Namuth entonces también utilizaría la transposición cardinal en su grabación, apuntando su cámara hacia el plano horizontal para capturar el cuerpo de Pollock, y posteriormente proyectando su película en una pantalla vertical (Lueder, 2014).

Por primera y única vez, Pollock salió de su estudio para escenificar ante la cámara de forma pública, abierta y analógica lo que estaba haciendo en un entorno privado, individual y reservado. La película de Namuth, con Pollock trabajando fuera del estudio, registró su actividad creativa al aire libre utilizando su contexto como lienzo. Con la grabación de Namuth, Pollock amplió el alcance de su estudio a nuevos medios, todavía poco convencido de la calidad performativa de su obra más allá del perímetro de su estudio. Las películas y fotografías de Namuth tuvieron un enorme impacto en el mundo del arte. El concepto de *action painting* popularizado por el crítico Harold Rosenberg (1952) y todo el cuerpo de pensamiento que identifica a Pollock como precursor de los *happenings* y la *performance* se basan en gran medida en la imagen de Pollock expuesta en estas fotos.

En 1953, Pollock contrató a dos trabajadores locales para que lo ayudaran a transformar su estudio en un lugar de trabajo que pudiera funcionar las veinticuatro horas del día durante todo el año. En la habitación anexa se colocaron un suelo de hormigón y armarios empotrados, así como una puerta alta para cargar los grandes lienzos. Las puertas dobles del estudio se cerraron y el exterior se cubrió con un revestimiento de tejas de madera. Las paredes interiores se aislaron y se recubrieron con *homasote*, un tablero duro ideal para fijar obras. El suelo de madera se cubrió con cuadrados de *masonite*, y toda la habitación se pintó de blanco. Se instalaron luces fluorescentes y una estufa de queroseno, lo que permitía a Pollock trabajar en días oscuros, por la noche y cuando hacía mucho frío (Harrison, 2001). Para agosto de ese año el pintor ya estaba instalado en este *cubo blanco*, cuando Tony Vaccaro lo fotografió con Lee Krasner (figura 48).

Lamentablemente, Pollock nunca les llegó a sacar partido a las nuevas instalaciones. A partir de 1951 su productividad disminuyó, y tras la finalización en 1952 de *Convergence* y *Blue Poles*, el último de sus lienzos a gran escala, se alejó de la técnica por goteo. Posteriormente, comenzó un proceso hacia una aplicación más ortodoxa de la pintura y a trabajar a menudo en vertical contra las paredes de *homasote*. De este modo, el suelo ya no servía de documento inadvertido de sus colores y gestos, y en el momento de su muerte, en agosto de 1956, estaba relativamente sin marcar (Harrison, 2001).

2.1.3. Estrategias proyectuales: introversión, lo inacabado, *action space* y transposición cardinal

a) Introversión

El estudio de Pollock simboliza un paisaje interior total, privado y suburbano. La representación del exterior queda supeditada únicamente a la luz cenital de una ventana alta y a la que se cuela por entre las tablas de madera que conforman sus paredes. Su energía está puesta en el espacio interior, donde no existen separaciones, paramentos ni niveles que jerarquicen o limiten, permitiendo una liberación que maximiza sus posibilidades. Esta actitud concentra su interés en procesos internos a partir de una estructura básica pero estimulante. Su ubicación, distante de la casa y en un claro entre los árboles circundantes, representa la negación de la sociabilidad actuando como un umbral que ofrece al artista protección, concentración y retiro del exterior.

b) Lo inacabado

La acepción común de *inacabado* se refiere a un objeto o acción que no ha llegado al estado definitivo que debe tener y que en la mayoría de los casos no se puede prever. El estudio-granero de Pollock es justamente una obra *non-finito*⁴⁵, representa una arquitectura terrenal, precaria y ordinaria. Despliega lo mínimo para cumplir con su cometido: ser en el interior un plano abierto y cubierto que posibilite libertad. Existe aquí una honestidad arquitectónica vinculada al exhibicionismo interior tanto de la estructura como de materiales e instalaciones. De este modo, se transmite la idea de que el espacio no está acabado, dejando expuesta la estructura en paredes, piso y techo. Su materialidad se basa en la madera, por la tradición norteamericana del *balloon frame*,⁴⁶ que representa los valores de lo económico, y la cultura norteamericana del DIY (*Do It Yourself* o *Hazlo tú mismo*).⁴⁷ No hay terminaciones, porque no se precisan. Su condición inconclusa también simboliza su potencialidad. Su arquitectura es modificable, desmontable, reversible y reutilizable.

45. *Non-finito* es una expresión italiana, traducible literalmente como 'inacabado'. Se aplica a las obras de arte a las que se atribuye un valor estético precisamente por su imperfección o falta de acabado (ya sea un rasgo estilístico elegido deliberadamente por el autor o fruto del azar).

46. El *balloon-frame* es un sistema constructivo con madera y clavos creado en América del Norte en el siglo XIX, que consta de montantes verticales o *studs*, que recorren todo el paramento vertical y funcionan como parte principal de la estructura. Su facilidad para la construcción y economía lo popularizaron, llevándolo a ser uno de los sistemas más utilizados, por ejemplo, en la ciudad de Chicago.

47. DIY o, en español, *hágalo usted mismo* o bricolaje se refiere al concepto de construir, modificar o reparar cosas por uno mismo sin la ayuda directa de profesionales o expertos.

c) *Action space* (o espacio en acción)

El artículo “The American Action Painters”, escrito por Harold Rosenberg (1952), acuñó no solamente el término *action painting*, sino también todo un conjunto de conceptos anexos como *arena* para hablar del lienzo⁴⁸ y la pintura como “an event”.⁴⁹ Siguiendo esta línea es que aquí se plantea el nombre *action space* para denominar la estrategia proyectual utilizada por Pollock en su estudio para activar un conjunto de planos bi- y tridimensionales unidos en los ejes horizontal y vertical que extendían los límites del espacio. Si las grandes pinturas de Pollock en el piso y las paredes construían una continuidad pictórica, al mismo tiempo generaban una espacialidad difusa, personal, invasiva y dilatada entre el espacio físico de su estudio y el espacio interior y óptico de sus trazos. Su estudio activaba el siguiente campo de investigación artística más allá del lienzo: el espacio (figura 47). La inmersión del artista en este entorno potenciaba su creatividad.

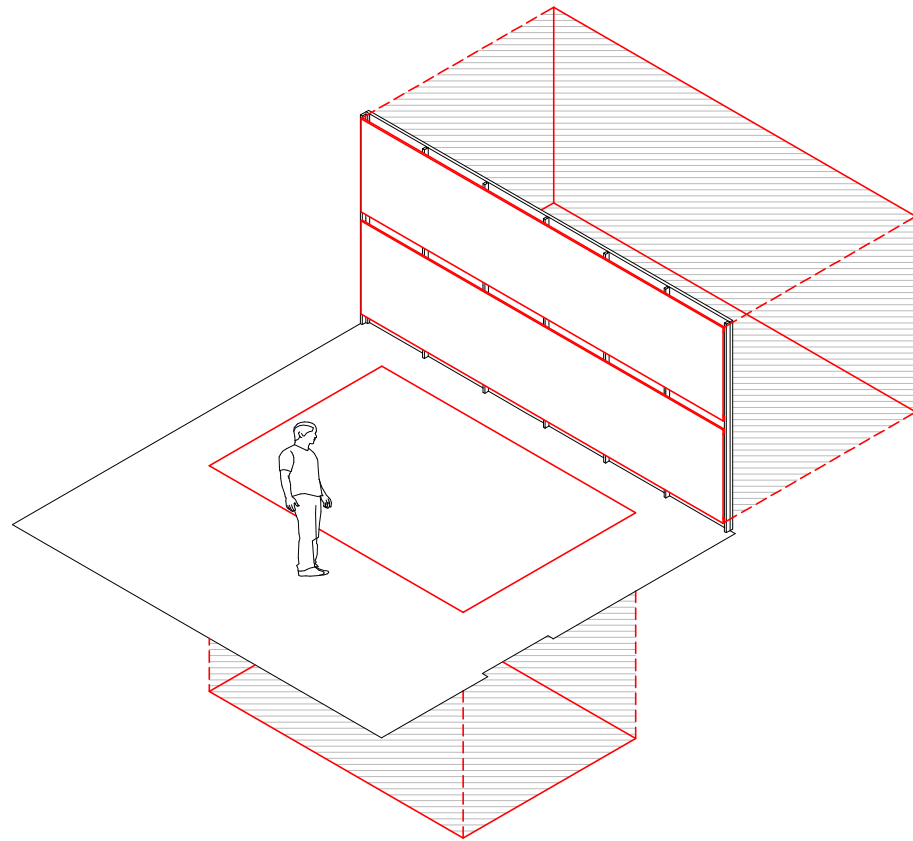
d) Transposición cardinal

Un simple acto de reorientación espacial, de la superficie horizontal de trabajo a un plano vertical de contemplación, transforma la visión de la obra considerando el papel del cuerpo humano y su orientación, pero, sobre todo, las tres dimensiones del espacio de trabajo de Pollock. Esta operación pivotante, que se incorporaba al proceso creativo del artista, incluye una alternativa: la de subir a una escalera o colgarse de una viga para observar desde arriba las obras (figura 48). Esta situación es posibilitada por la cubierta a dos aguas del estudio, que genera una distancia suficiente para alejarse del plano horizontal. Si bien Pollock no diseñó el granero, utilizó y sacó provecho a cada uno de sus ejes y al conjunto de movimientos entre los planos de planta y sección.

48. Rosalind Krauss (2002) traduce este término al español como ‘ruedo’.

49. “un evento”.

ACTION SPACE



TRANSPOSICIÓN CARDINAL

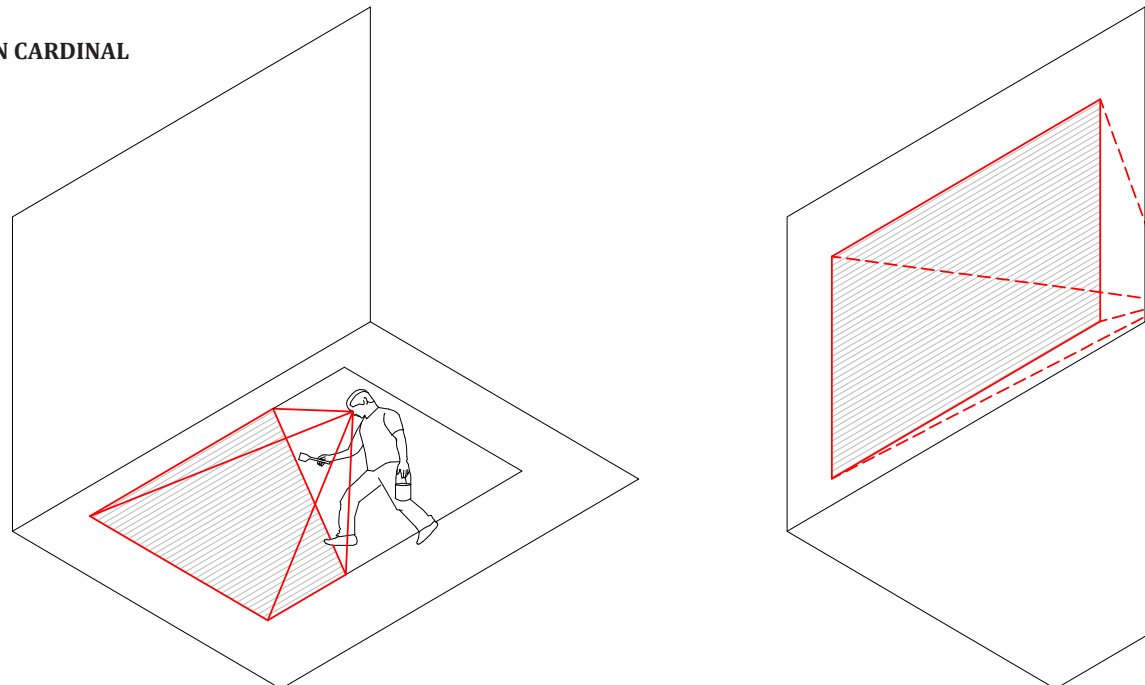
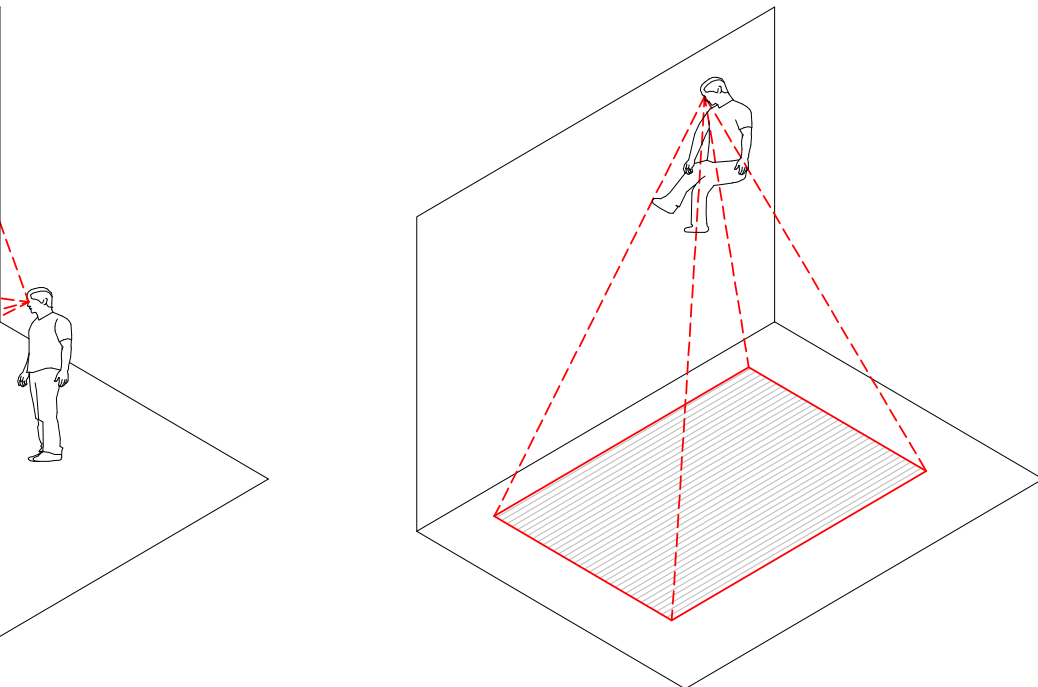


Fig.53. Esquema representativo de la estrategia proyectual action space o espacio activo.

Fig.54. Esquema representativo de la estrategia proyectual transposición cardinal.



2.2. Andy Warhol y su estudio-loft

2.2.1. El retorno a la ciudad del pop

The tradition was really ingrained. But the sixties changed all that back again – from country to city.

(Warhol y Hackett, 2006, p. 18)⁵⁰

En el siglo XIX, el barrio del SoHo (acrónimo de South of Houston Street) —extendido hacia el norte hasta Midtown, incluyendo Chelsea, Meatpacking District y Lower East Side— era el epicentro de la actividad portuaria de Nueva York (figura 1), con almacenes y un núcleo comercial consolidado de la industria de la confección (Pratt, 2012). Estas industrias de pequeña escala, que necesitaban grandes espacios para almacenar o fabricar (Shkuda, 2016), se instalaron en edificios denominados *lofts* (figuras 2 y 3). Estos tenían entre cinco y diez pisos, contaban con fachadas ornamentales eclécticas que a menudo reflejaban el gusto de finales del siglo XIX por el Renacimiento italiano y una organización interior similar: plantas profundas y no compartimentadas de 185 a 900 metros cuadrados y estructuras en su mayoría de hierro fundido (Zukin, 1982). Tanto la planta abierta como la amplia iluminación natural eran aspectos esenciales para la productividad de la mano de obra decimonónica (Dahl y Dahl, 2012). Al mismo tiempo, estas cualidades arquitectónicas hacían posible incorporar otras funciones al espacio de trabajo.

En las décadas de 1950 y 1960, con el auge de los suburbios como principal foco de crecimiento metropolitano (Shkuda, 2015), la crisis de gobierno (Fitch, 1993) y una oleada de desindustrialización (Zukin, 1982), Nueva York empezaba a entrar en un período de decadencia. Estas zonas de la ciudad se vaciaron de sus usos anteriores y cayeron en el abandono total. Muchos *lofts* permanecieron vacíos durante un tiempo considerable hasta que algunos artistas, en busca de espacios amplios y alquileres bajos, empezaron a instalarse clandestinamente en estos edificios y zonas abandonados de la ciudad (figura 4). En ese momento, vivir en un *loft* en Manhattan era ilegal, ya que no se podía ocupar edificios industriales con fines residenciales (Dahl, 2012).

De esta manera, cabe destacar que este movimiento constituyó desde sus orígenes, y por sobre todas las cosas, una apropiación clandestina. Cada artista era, en realidad, un activista defensor de una arquitectura declarada obsoleta por el mercado y un propulsor de una nueva forma de vida. El *loft* era la declaración de este espacio como representación ideológica y provocación en todos los sentidos posibles, donde podían manifestar su creatividad extendida a la domesticidad.

50. “La tradición estaba muy arraigada. Pero los años sesenta cambiaron todo de nuevo - del campo a la ciudad.”

Los *lofts* funcionaron primero como escenario para la producción del expresionismo abstracto tardío —Mark Rothko, Robert Rauschenberg (1925-2008), Jasper Johns (1930-), Barnett Newman (1905-1970)— y luego fueron parte integrante del nacimiento de una nueva era de arte conceptual. Artistas como Frank Stella (1936-), Robert Smithson (1938-1973) y Andy Warhol (Jones, 1997), entre otros, abrazaron abiertamente los modos industriales de producción, distanciándose del mito del trabajo manual del artista individual e ilustrado celebrado por los primeros expresionistas (Davidts y Paice, 2009). Y esto coincidía con el aura de los *lofts*.

Si bien Andrew Warhol nació en Pittsburgh, una semana después de graduarse de una licenciatura en Bellas Artes y Diseño Pictórico, ya se había mudado a Nueva York. Esta ciudad lo atraía especialmente, ya que representaba, mediante la acción y comunicación simbólica, la máxima expresión de la vida moderna (Berman, 2011). La exploración de un arte “de vivir” que se confundía con el trabajo creativo, el rechazo de concebir la idea de familia como único proyecto vital y la adopción de nuevas formas de organización se desarrollarán como una expresión de la identidad de esta ciudad, su cultura metropolitana y los aspectos más liberadores del sistema capitalista (Ábalos, 2019).

Desde 1949 Warhol fue alternando viviendas,⁵¹ hasta que en agosto de 1960 se mudó a una casa de cuatro niveles más subsuelo con su madre Julia en 1342 Lexington Avenue (Scherman y Dalton, 2009). La casa tenía una estructura estrecha, de casi cinco metros de ancho, con dos habitaciones por planta conectadas por un vestíbulo central. Las habitaciones de subsuelo y planta baja estaban ocupadas por la madre de Warhol. En la planta principal, la habitación delantera era un estudio en el que trabajaba el ayudante comercial de Warhol, Nathan Gluck (1918-2008), sobre un escritorio rebosante de papeles. La habitación posterior parece haber servido a Warhol tanto de espacio social como de lugar para mostrar a amigos y colegas su nueva obra.⁵² Los dos niveles superiores estaban dedicados al trabajo de Warhol, las habitaciones al frente eran su dormitorio y sala de proyección donde el artista ampliaba imágenes sobre lienzo (The Andy Warhol Foundation, 2002), y las posteriores, un espacio de trabajo y un depósito-archivo de obras (figuras 7, 8, 9, 10 y 11). Para 1962, Warhol ya había llenado la casa de lienzos y objetos particulares, que más tarde pasarían a formar parte de su enorme colección artística.⁵³

Ese mismo año, Warhol alquila el primer nivel de una obsoleta estación de bomberos,⁵⁴ Hook and Ladder Company 13 en East 87th Street, lo que sería su primer espacio de tra-

51. Primero en una pequeña estación de bomberos convertida en apartamento con su amigo de Pittsburgh Philip Pearlstein (Gopnik, 2020); luego en el *loft* de la bailarina Francesca Boas; incluso vivió en un espacio compartido con diecisiete compañeros de clase (Warhol, 1998).

52. No está claro si Warhol trabajó o no en esta habitación. El artista adquirió una de las primeras cámaras Polaroid Land en 1962, y un extraordinario grupo de fotografías en blanco y negro documentan una serie de visitantes conocidos y no identificados sentados en el sofá y posando delante de los cuadros de esta habitación con paneles de madera.

53. Según Nathan Gluck, Warhol quería que sus obras estuvieran por toda la casa, dado que esta estaba a nombre de su empresa y tenía que ser utilizada (al menos en gran parte) como un espacio de trabajo. Véase anexo.

54. Aunque Warhol tenía acceso a planta baja y almacenaba allí algunos lienzos, apenas tenía ventanas y carecía de iluminación, por lo que resultaba inútil como lugar de trabajo (Gopnik, 2020).

bajo fuera de su hogar e incorpora a su primer asistente, el poeta y actor Gerard Malanga (Gopnik, 2020). El estudio contaba con aproximadamente doscientos veinte metros cuadrados de espacio en planta, con techos ornamentados, paredes revestidas de madera y todos los demás detalles victorianos que se consideraban dignos de los bomberos cuando se construyó, en 1868. Se accedía por una peligrosa escalera de acero y la inmensa habitación orientada al sur se extendía unos veintiocho metros hacia atrás, aproximadamente. Los techos medían unos cuatro metros de altura y la luz abundante ingresaba a través de una gran claraboya y de varias ventanas que daban a la calle y al callejón trasero (figuras 12, 13, 14 y 15). El cambio tiene que haber sido extremo, las habitaciones en Lexington rondaban los veinticinco metros cuadrados y su altura libre era cercana a los tres metros. Lo que no incluía su nuevo lugar: calefacción y una cubierta que protegiera correctamente de la lluvia (Gopnik, 2020). La estación de bomberos era un espacio dedicado exclusivamente al trabajo, y por ese entonces Warhol seguía exponiendo su obra y recibiendo amigos en su casa. Desde un primer momento, rehabilitar este edificio significaba explorar y potenciar sus cualidades intrínsecas —aquellas que se definen mediante las propiedades materiales, espaciales y perceptivas— y asignar esas cualidades a un nuevo uso programático: el trabajo creativo.

Un par de años antes, en 1961, se había publicado *The Death and Life of Great American Cities*, de Jane Jacobs (1992). Este libro acertaba en su visión de que las ideas nuevas —sin importar lo prósperas que pudieran ser— no eran compatibles con los edificios nuevos, y que los edificios antiguos y de poco valor garantizaban la diversidad urbana. Incluso cuando se refería específicamente al mundo del arte, escribía: “But the unformalized feeders of the arts – studios, galleries, stores for musical instruments and art supplies, backrooms where the low earning power of a seat and a table can absorb uneconomic discussions – these go into old buildings” (Jacobs, 1992, p. 188).⁵⁵

Para Jacobs, al igual que para Warhol, aunque probablemente de forma más inconsciente, esta arquitectura tenía el potencial de resistir cambios programáticos de usos y funciones. La postura radicaba en no eliminar las huellas del paso del tiempo ni imponer un modelo preestablecido, sino en reconocer un potencial —y no el aspecto— para proyectar otros modos de trabajo, que no serían posibles en otro contexto. Aunque para Warhol tampoco se trataba únicamente de utilizar una estructura como base para una nueva actividad, sino de concebir una habitabilidad diferente que implicara otros grados de confort, aspirando a utilizar las limitaciones en su favor. A pesar de que algunos datos biográficos de Jane Jacobs y Andy Warhol coinciden (origen en Pensilvania, cambio de nombre, arraigo y apego a una ciudad que no es la natal), de que conviven en un mismo período en Nueva York (de 1949 a 1968) y comparten el valor de cierta memoria urbana —aunque sea por diferentes razones—, las personas que encontraron y los valores sociales que cultivaron fueron muy distintos (Mennel, 2011).

55. “Pero los agentes no formalizados de las artes -estudios, galerías, tiendas de instrumentos musicales y material artístico, trastiendas donde el bajo poder adquisitivo de un asiento y una mesa puede absorber discusiones antieconómicas- van a parar a edificios viejos.”

A partir de que Warhol se instaló en Hook and Ladder, pudo experimentar decididamente con nuevos estilos de pintura.⁵⁶ Poco antes había comenzado con la serie de Campbell Soup Cans, combinando la proyección, el calco, la pintura y el estampado. Estas iban a redefinir su carrera como artista, ya que apuntaban a una visión diferente de la vida urbana y, por lo tanto, a una diferente concepción artística. Mientras que Pollock creaba un espacio tridimensional literal y metafórico a partir de sus pinturas por goteo, Warhol pintaba, xerografiaba, filmaba o escribía de forma plana, para repeler y reflejar que las obras no contenían nada más que efectos superficiales. Eran obras banales, uniformes, de consumo, sin emociones o personalidad, que subvertían la idea de la pintura como medio de invención y originalidad.⁵⁷ La “fría” sensibilidad pop de Warhol contrastaba con el “caliente” expresionismo abstracto que había dominado el mundo del arte de Nueva York en la década de 1950 (Mennel, 2011).

La mayoría de los artistas de la década de 1960 solo conocían a Pollock por su reputación, formada a partir de los retratos de los medios de comunicación y de las anécdotas que circulaban en el mundo del arte. Warhol confesó más tarde su fascinación en un relato que compara de forma reveladora las ubicaciones de los estudios de los expresionistas abstractos con los lugares de producción de los artistas de los sesenta como índice de todo lo que había cambiado (Jones, 1997). La gran tendencia a salir de la ciudad hacia un entorno suburbano, lo que hacían los expresionistas abstractos de “get out there alone in the woods and do their stuff”,⁵⁸ iba a cambiar con el pop: había que volver a la ciudad para estar en contacto con la nueva cultura del consumo y el trabajo. La comparación que hace

Warhol del estudio con *el bosque* alude a la estructura mítica de sublimidad que subyace en ambos (Jones, 1997). Además, agregaba “In the big cities they’ve set it up so you can go to a park and be in a miniature countryside, but in the countryside they don’t have any patches of big city, so I get very homesick”,⁵⁹ y culminaba con “in the city everything is geared to working, and in the country everything is geared to relaxation. I like working better than relaxing” (Warhol, 1975, p. 182).⁶⁰

56. La mayor parte de su trabajo anterior habían sido dibujos para campañas publicitarias y revistas de moda.

57. También en este período, creó siete pinturas conocidas como Dance Diagrams, que eran reproducciones a gran escala de imágenes que muestran a las personas cómo ejecutar movimientos de danza, por ejemplo, qué pie mover, cuándo y dónde colocarlo. Curiosamente, Werner Spies (Jones, 1997) sugiere que los Dance Diagrams de Warhol son alusiones a las famosas fotografías y películas de Pollock trabajando en la realización de las pinturas por goteo.

58. “salir solos al bosque y hacer sus cosas”.

59. “En las grandes ciudades lo han montado de tal manera que puedes ir a un parque y estar en un campo en miniatura, pero en el campo no hay parches de gran ciudad, así que me entra mucha añoranza.”

60. “en la ciudad todo está orientado a trabajar, y en el campo todo está orientado a relajarse. Me gusta más trabajar que relajarme.”

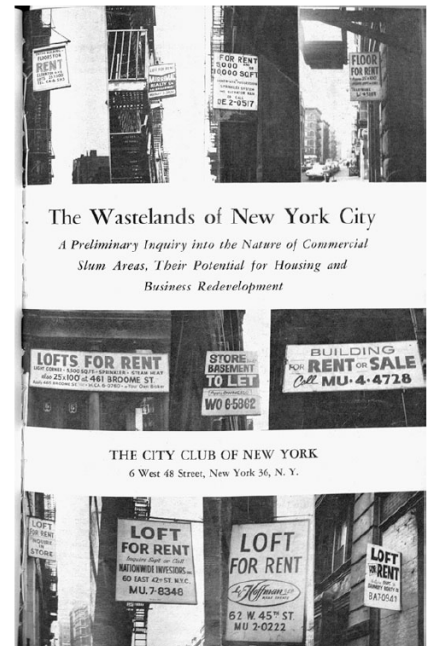


Fig.1. Fotografía de Lower Manhattan y sus muelles desde el Hudson River en 1940. NYC Municipal Archives.

Fig.2. Fotografía de loft en 80 Wooster Street en 1898, donde luego será la cooperativa para artistas Fluxhouse Cooperative II.

Fig.3. Fotografía del interior de un loft en Fluxhouse Cooperative II en 1968.

Fig.4. Fotografía de portada del libro *The Wastelands of New York City*, de 1962.

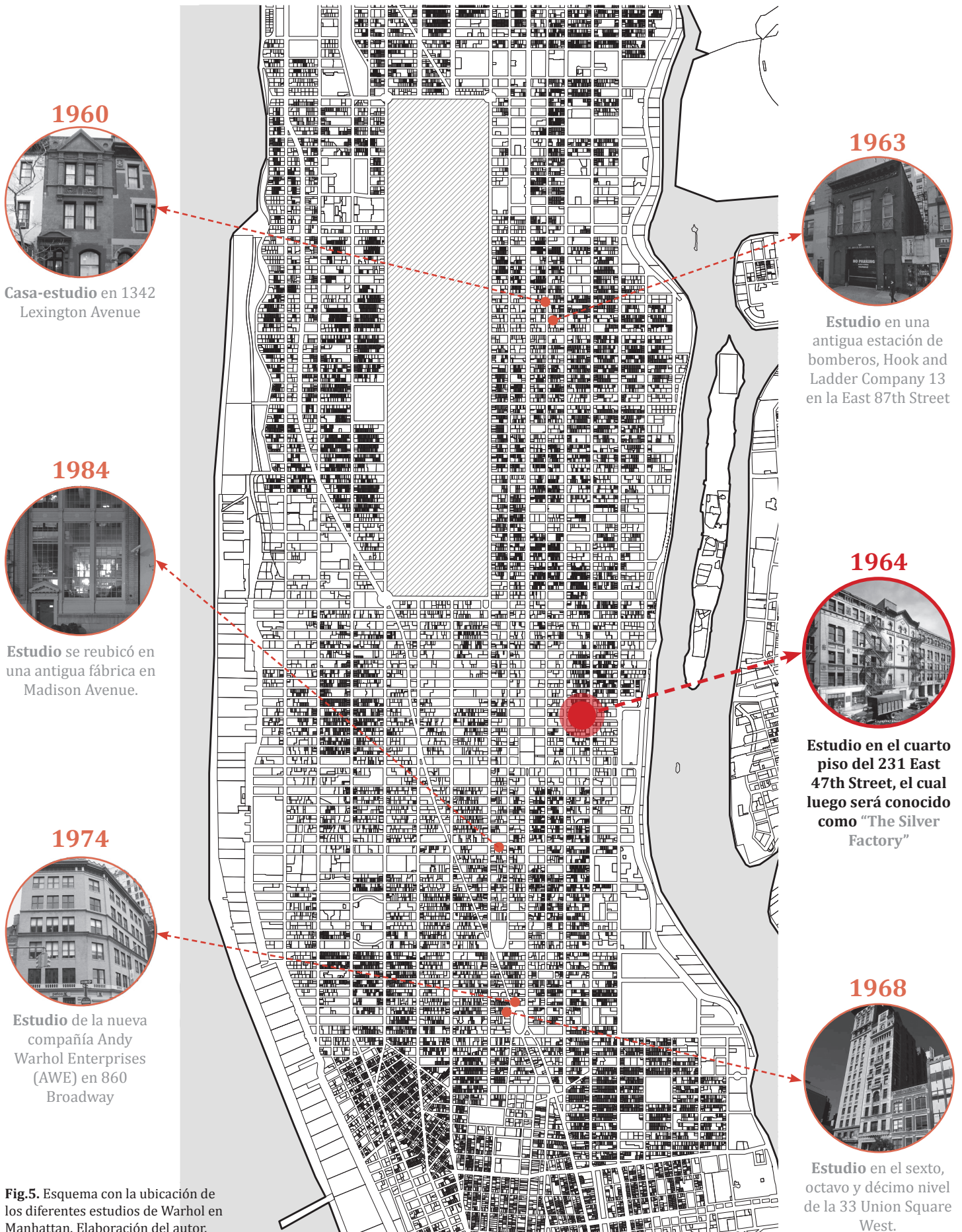
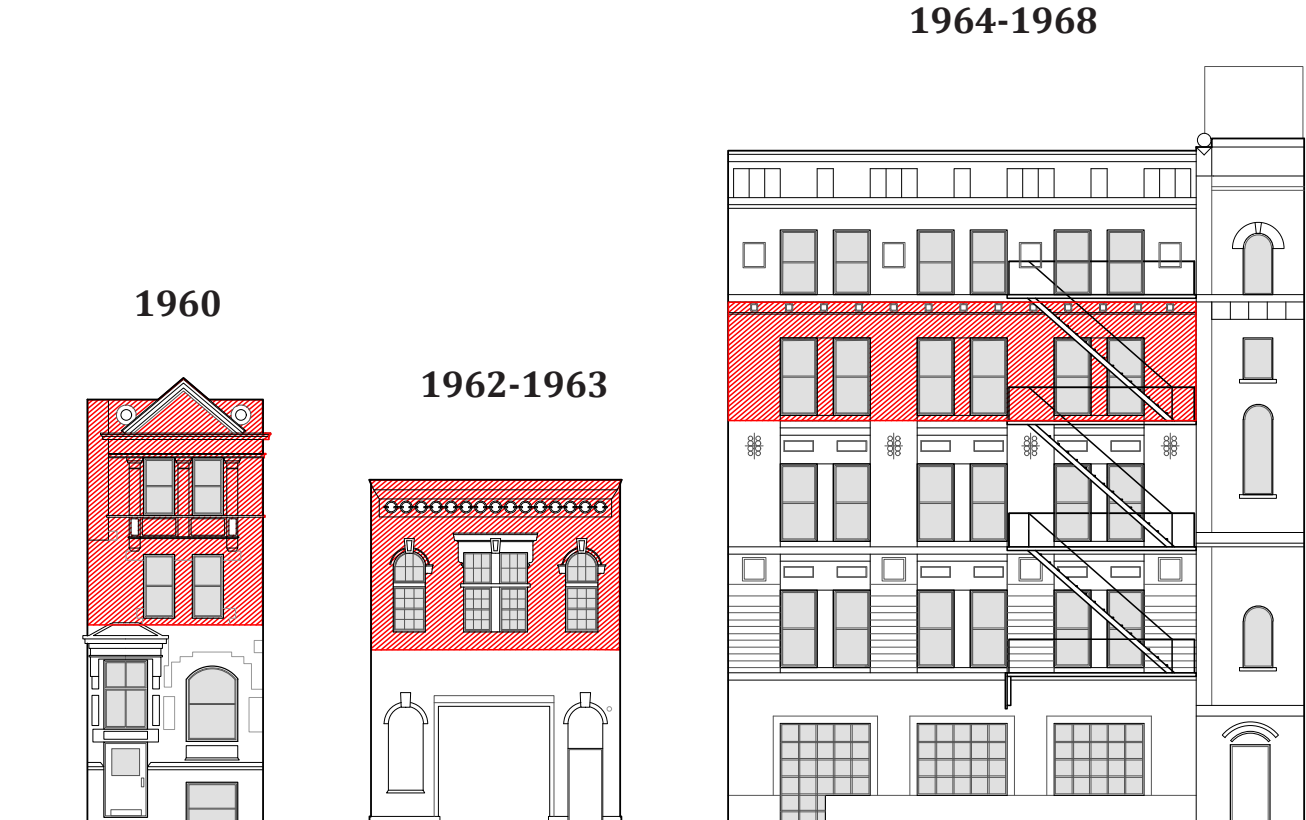
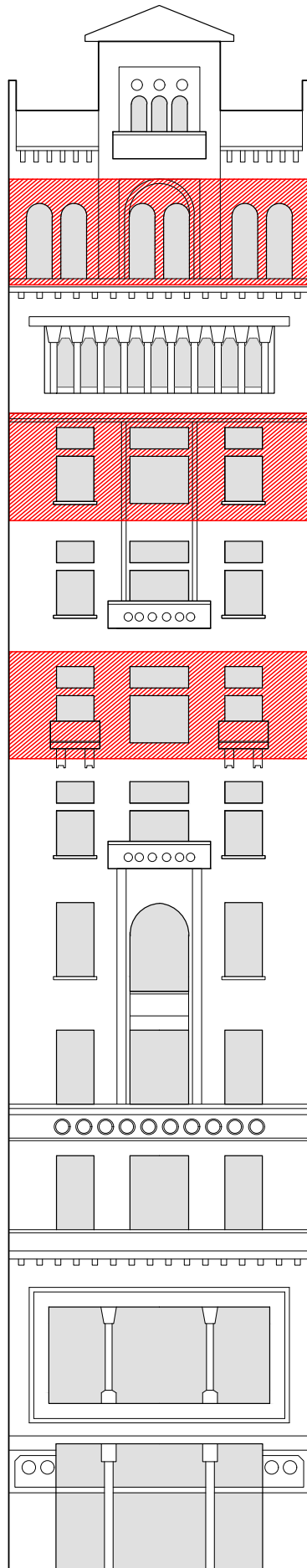


Fig.5. Esquema con la ubicación de los diferentes estudios de Warhol en Manhattan. Elaboración del autor.

Fig.6. Fachadas a escala 1.200 de los diferentes estudios de Warhol en Manhattan. Elaboración del autor.



1968-1974



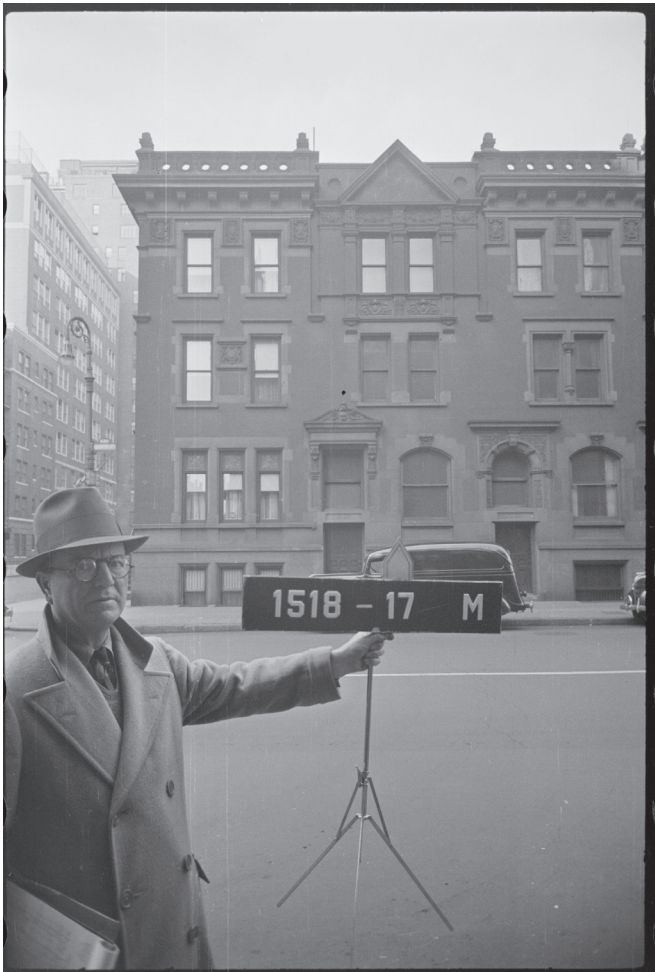


Fig.7. Fotografía de la residencia de Warhol en 1342 Lexington Avenue tal como era en 1940. Por Department of Finance Collection, NYC Municipal Archives.

Fig.8 y 9. Fotografía de Warhol en 1342 Lexington Avenue en abril de 1962, del archivo The Andy Warhol Museum.



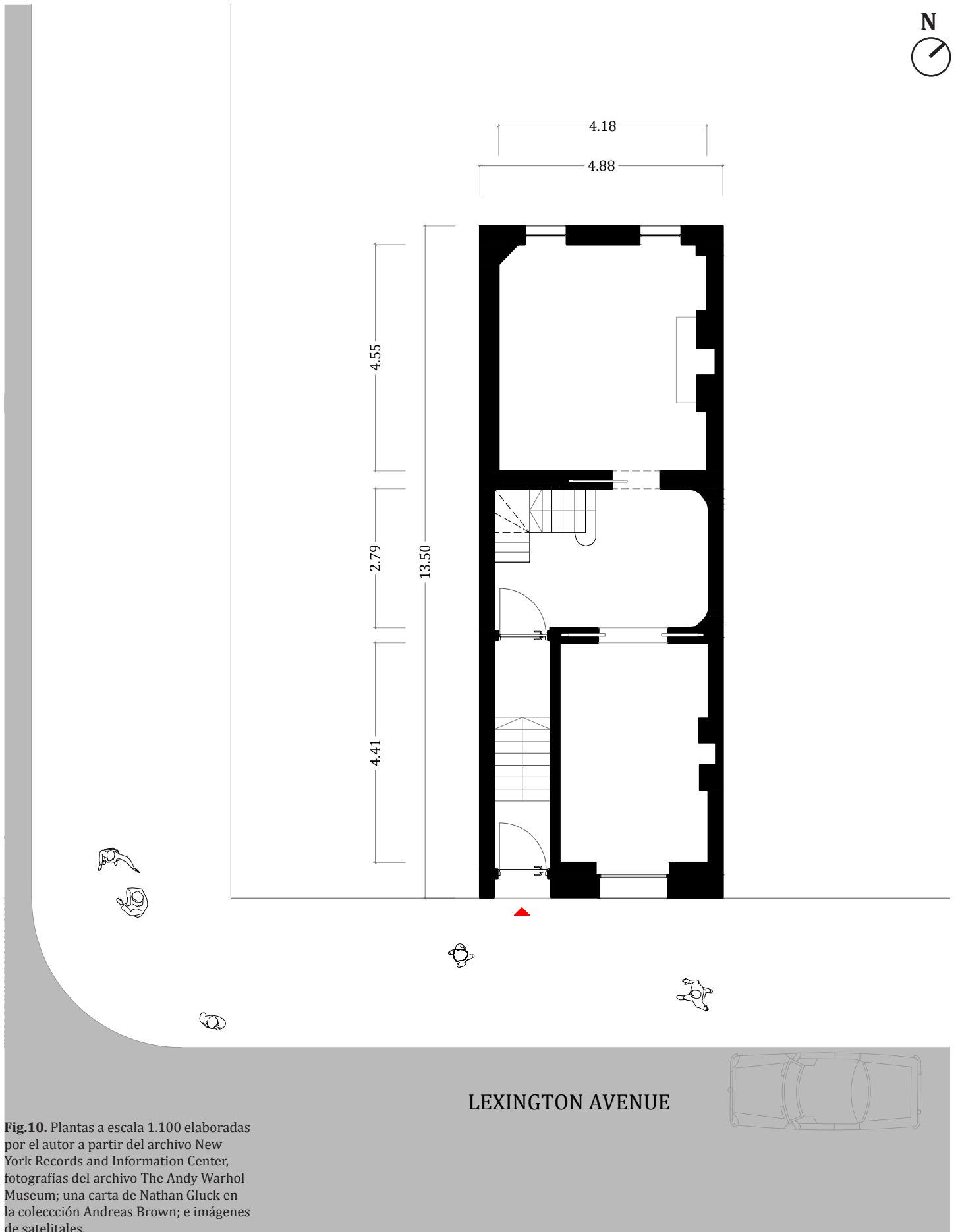


Fig.10. Plantas a escala 1.100 elaboradas por el autor a partir del archivo New York Records and Information Center; fotografías del archivo The Andy Warhol Museum; una carta de Nathan Gluck en la colección Andreas Brown; e imágenes de satelitales.

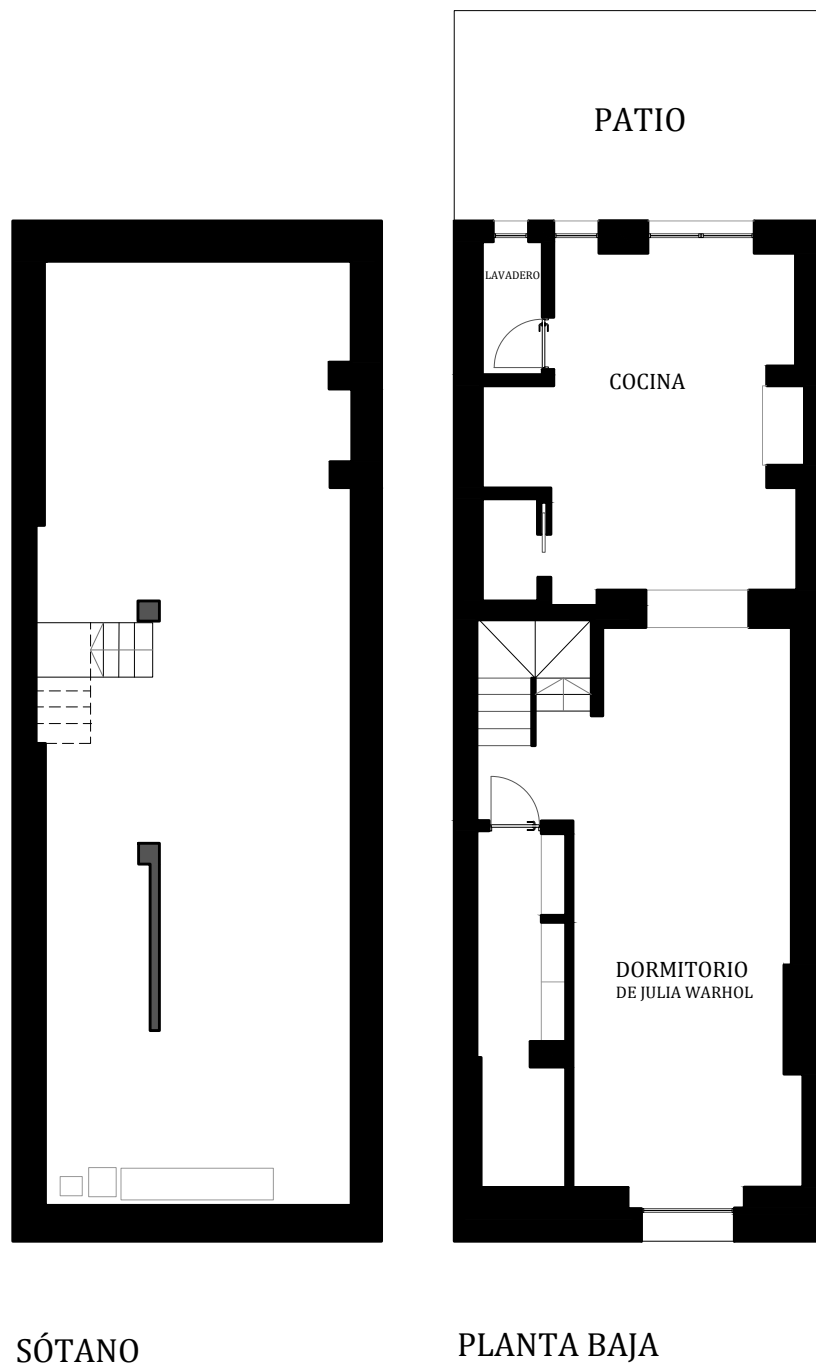
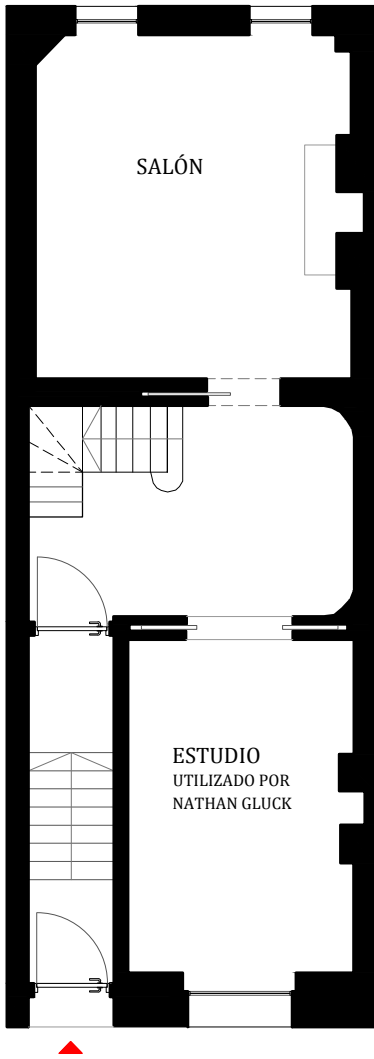
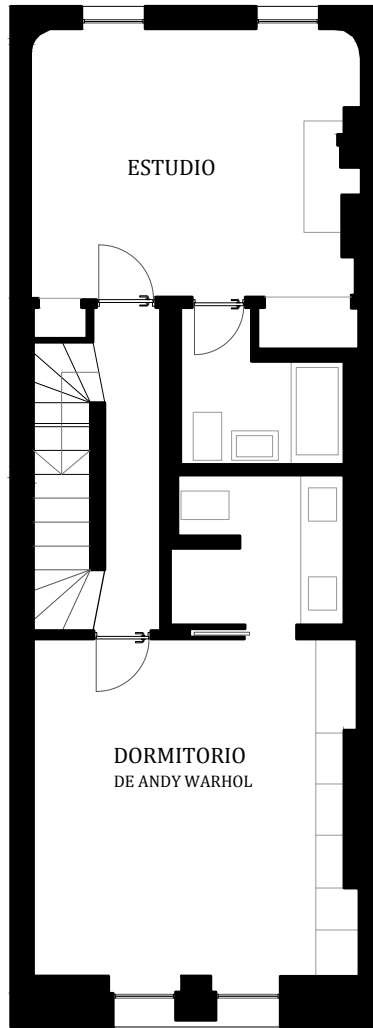


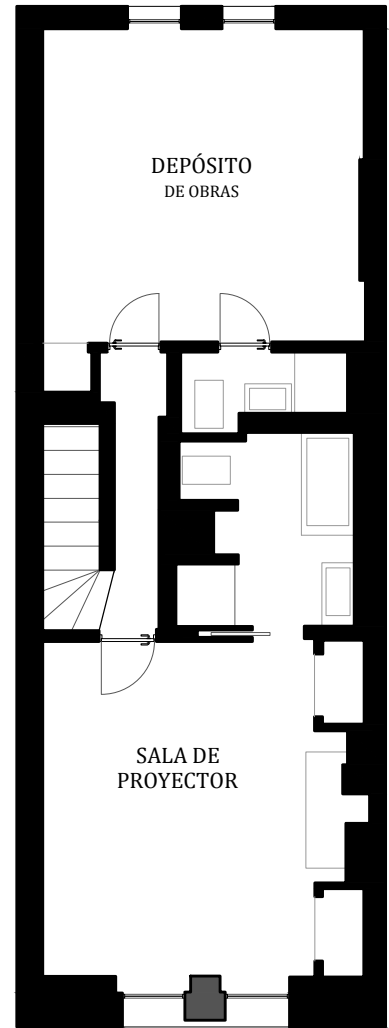
Fig.11. Plantas a escala 1.100 elaboradas por el autor a partir del archivo New York Records and Information Center; fotografías del archivo The Andy Warhol Museum; una carta de Nathan Gluck en la colección Andreas Brown; e imágenes de satelitales.



NIVEL PRINCIPAL



SEGUNDO NIVEL



TERCER NIVEL



Fig.12. Fotografía "Andy Warhol working on "Tunafish Disaster" paintings" en Hook and Ladder Company 13 en 1965, por Edward Wallowitch. Archivo The Andy Warhol Museum.

Fig.13. Fotografía de Warhol en su estudio Hook and Ladder Company 13 en 1962, por Evelyn Hofer.

Fig.14. Fotografía de Hook and Ladder Company 13. Por Department of Finance Collection, NYC Municipal Archives.



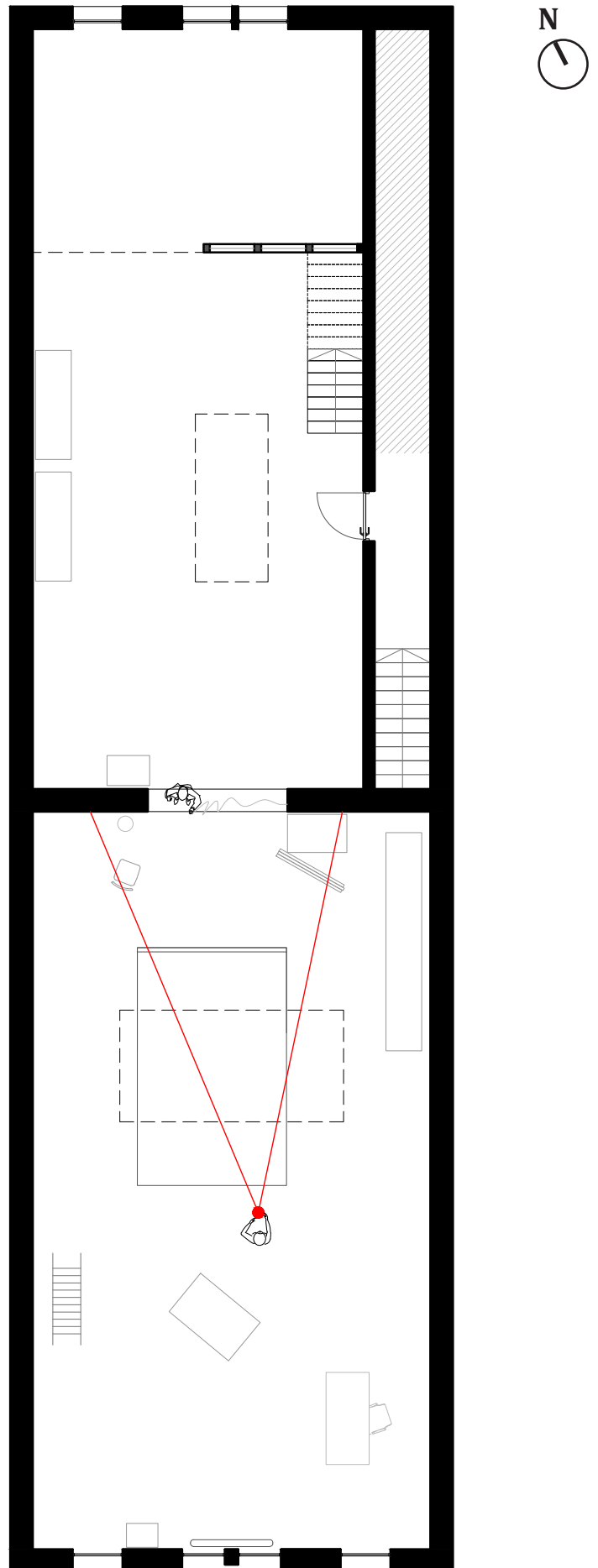


Fig.15. Planta a escala 1.100 elaborada por el autor a partir del archivo New York Records and Information Center, fotografías de Edward Wallowitch, Evelyn Hofer, Ellen Johnson y el archivo The Andy Warhol Museum; e imágenes satelitales. Primer nivel.

2.2.2. The Silver Factory

It's just taking the outside and putting it on the inside, or taking the inside and putting it on the outside.

(Goldsmith, 2004)⁶¹

A mediados de enero de 1964, Andy Warhol alquiló un *loft* (figuras 16, 17 y 18) que anteriormente había sido utilizado por una tapicería en la cuarta planta del 231 East 47th Street (Kiedrowski, 2011). Situado en Midtown, el nuevo estudio de Warhol estaba rodeado de sedes corporativas que habían llegado a dominar el barrio y lejos de cualquier noción artística y romántica (Jones, 1991). El espacio industrial estaba definido únicamente por pilares centrales y tres arcos, una altura libre de unos tres metros y medio, una puerta que daba a las escaleras interiores, una segunda puerta desde la que se accedía directamente a un montacargas manual, la fachada principal con cinco ventanas y una salida de emergencia que conducía a la escalera de incendios y una pequeña ventana trasera en la pared oeste que pronto quedó tapada por muebles y estanterías. Las paredes que definían este espacio eran de ladrillo visto, y los pilares, así como las aberturas, de hierro fundido. Al fondo, había una estructura de madera clara con un cuarto de baño con un inodoro en su interior y un lavabo en la parte de afuera, y una pequeña habitación sin ventilación ni iluminación natural que luego se convirtió en cuarto oscuro para revelar fotografías (figura 19).

El intento más preciso de dibujar un plano del espacio fue realizado por el ayudante de Warhol, Billy Linich (Watson, 2003), ya que no existen registros de planos en los NYC Municipal Archives. Sin embargo, tras un exhaustivo análisis, se observan errores e inexactitudes en el dibujo (figura 22). En primer lugar, no hay ninguna fotografía —ni en el archivo de The Andy Warhol Museum ni en ninguno de los artículos, libros, tesis, films, entrevistas ni recursos de internet utilizados para esta tesis— en la que se vean seis pilares en total, por lo que todo indica que eran cuatro. The Silver Factory tenía tres crujiás de techo abovedado que podemos ver en las diferentes fotografías, lo que significa que solo había dos filas centrales de soportes. Por lo tanto, había cuatro o seis pilares. Sin embargo, observando la fotografía de Stephen Shore *Andy with Mirrored Disco Ball* (figura 26), podemos establecer que los dos pilares que allí aparecen son los posteriores (llamémoslos pilares A y B). A la derecha de la foto, vemos el radiador de la pared este. A continuación, si observamos la fotografía de David McCabe *Larry Latreille and Edie Sedgwick dancing at The Factory* (figura 27), vemos que el radiador termina en otra línea de pilares cerca de las puertas de entrada de las escaleras y el montacargas (llamémoslos pilares C y D). Por último, si observamos la fotografía de Fred McDarragh *At a Factory Party*

61. “Es solo tomar el exterior y ponerlo en el interior; o tomar el interior y ponerlo en el exterior.”

(figura 28), podemos ver que la línea de pilares cercana a las puertas de entrada es la más próxima a la fachada principal del edificio y la última. Esto significa que había cuatro pilares en lugar de seis. Además, en el croquis de Billy Linich las dimensiones son inexactas y las proporciones confusas.

Lucy Logg, asistente de investigación del libro *Warhol* de Blake Gopnik (2020), hizo un dibujo en axonométrica no publicado con muchos detalles, pero también incluyó seis pilares (figura 23).⁶² Caroline A. Jones (1997) dibujó un plano (figura 24) en el que incluyó únicamente cuatro pilares, pero situó las entradas, el ascensor y la escalera en la pared norte en lugar de en la este, cuando los testimonios (J. Freeman y T. Kiedrowski, comunicación personal, mayo de 2021) y las fotografías muestran lo contrario. Además, ni el cuarto de baño ni el cuarto oscuro están definidos, y falta la ventana oeste (figura 29). El plano de Pier Vittorio Aureli y Martino Tattara (Dogma, 2022) es similar al de Jones, pero las proporciones y dimensiones no son correctas (figura 25).

Aunque Warhol afirmó que The Silver Factory medía “about 50 feet by 100” (Warhol y Hackett, 2006, p. 78),⁶³ medida que equivale a quince por treinta metros, aproximadamente, el New York Records and Information Center —en el bloque 1321, números de lote 231 y 233, del libro de 1933— muestra las dimensiones de todo el edificio indicando que la profundidad era de aproximadamente veintiún metros. El ancho era de once metros, aunque esto último no estaba anotado expresamente.⁶⁴ Esto último concuerda con el contrato oficial de arrendamiento del City of New York – Department of Real Estate, donde figura que el área del *loft* era de “2.500 sq. ft.”, que son aproximadamente doscientos treinta y dos metros cuadrados (figura 30).

Justo un mes antes de mudarse a su nuevo espacio de trabajo, Warhol asistió a una fiesta en el apartamento que Billy Linich compartía con otros artistas en el Lower East Side. Allí vio que Linich, un antiguo técnico de iluminación que había trabajado en producciones teatrales, había pintado el *loft* completamente de plata y le preguntó si podía hacer lo mismo en su nuevo *studio* (O’Sullivan Shorr, 2015). En enero de 1964, Linich empezó a cubrir las paredes del *loft* de Warhol con papel aluminio barato utilizando pegamento y una pistola de grapas industrial (Warhol y Hackett, 2006). Además, pintó con *spray* industrial de aluminio todas las superficies restantes, incluido el suelo, que posteriormente tuvo que repintar cada dos semanas debido al intenso tráfico peatonal (Bourdon, 1989). Por último, Linich pintó las ventanas de negro, lo que impedía que la luz natural entrara en el espacio, de modo que solo la luz eléctrica y el brillo metálico que se reflejaba en la superficie plateada iluminaban el estudio (figura 31). Hicieron falta entonces un cableado, focos y proyectores de trescientos vatios lo suficientemente brillantes para hacer arte o cine (Watson, 2003).

62. Este dibujo fue enviado por Blake Gopnik al autor mediante correo electrónico el 25 de mayo de 2021.

63. “unos 50 por 100 pies”.

64. En el New York Records and Information Center no es posible tomar fotografías.



Fig.16. Fotografía del 231 East 47th Street tomada el 23 de setiembre de 1947, por Museum of the City of New York.

Fig.17. Fotografía del 231 East 47th Street, por Department of Finance Collection, NYC Municipal Archives.

Fig.18. Fotografía del autor de 231 East 47th Street tomada el 24 de mayo de 2021.

Primera parte: del estudio moderno al post-estudio

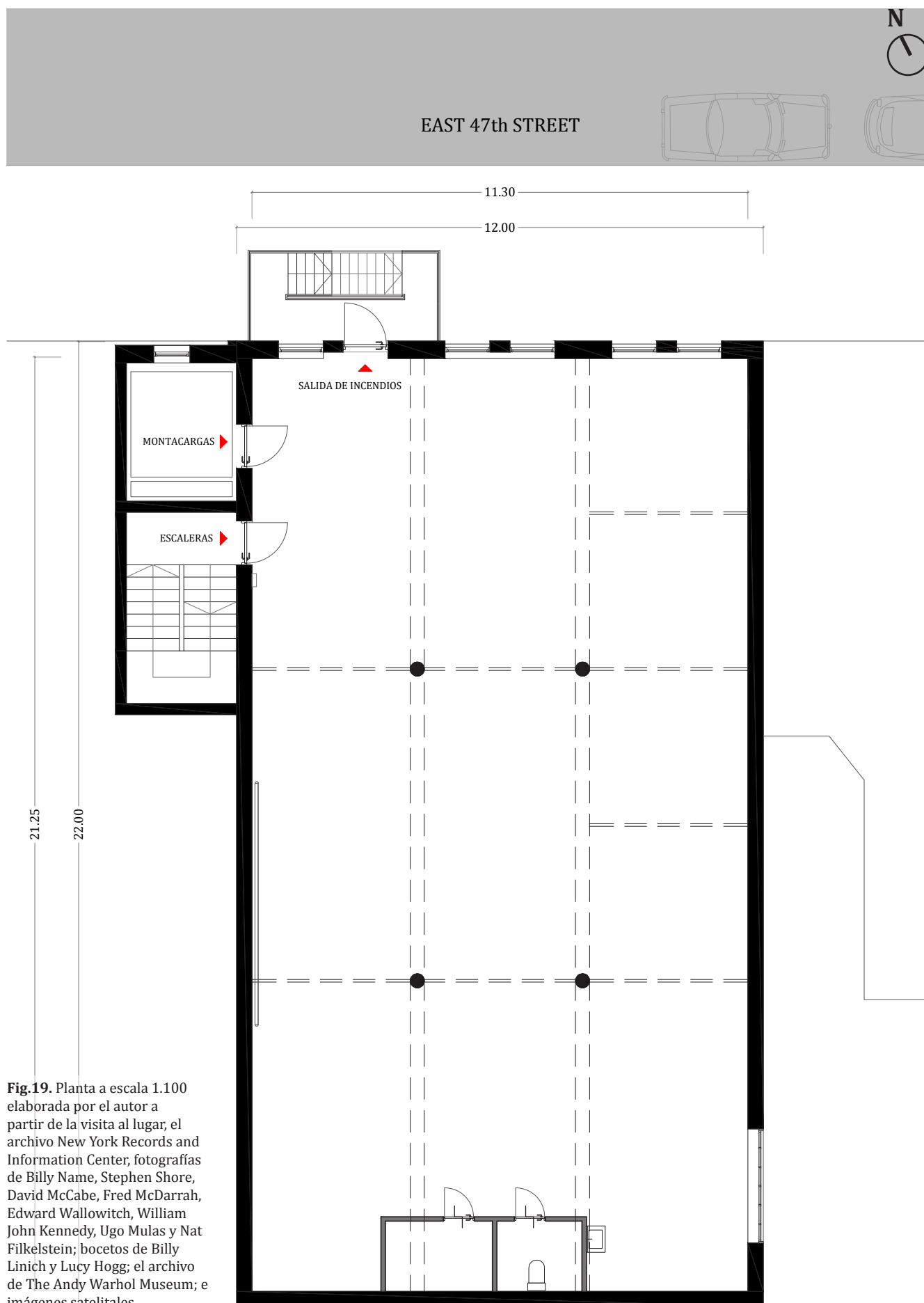


Fig.19. Planta a escala 1.100 elaborada por el autor a partir de la visita al lugar; el archivo New York Records and Information Center, fotografías de Billy Name, Stephen Shore, David McCabe, Fred McDarrah, Edward Wallowitch, William John Kennedy, Ugo Mulas y Nat Filkelstein; bocetos de Billy Linich y Lucy Hogg; el archivo de The Andy Warhol Museum; e imágenes satelitales.

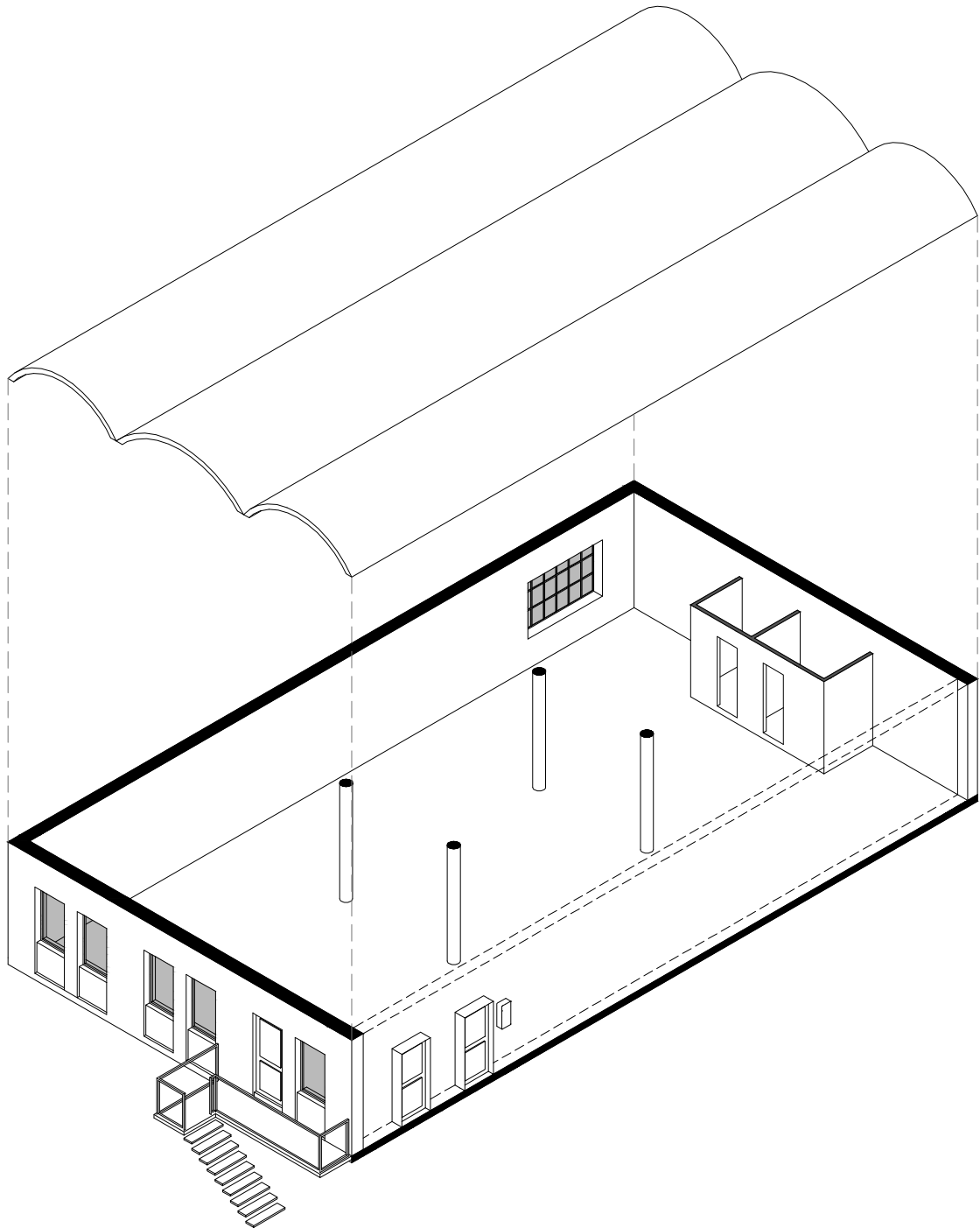


Fig.20. Axonométrica escala 1.200 elaborada por el autor a partir de la visita al lugar, el archivo New York Records and Information Center, fotografías de Billy Name, Stephen Shore, David McCabe, Fred McDarrah, Edward Wallowitch, William John Kennedy, Ugo Mulas y Nat Filkelstein; bocetos de Billy Linich y Lucy Hogg; el archivo de The Andy Warhol Museum; e imágenes satelitales.

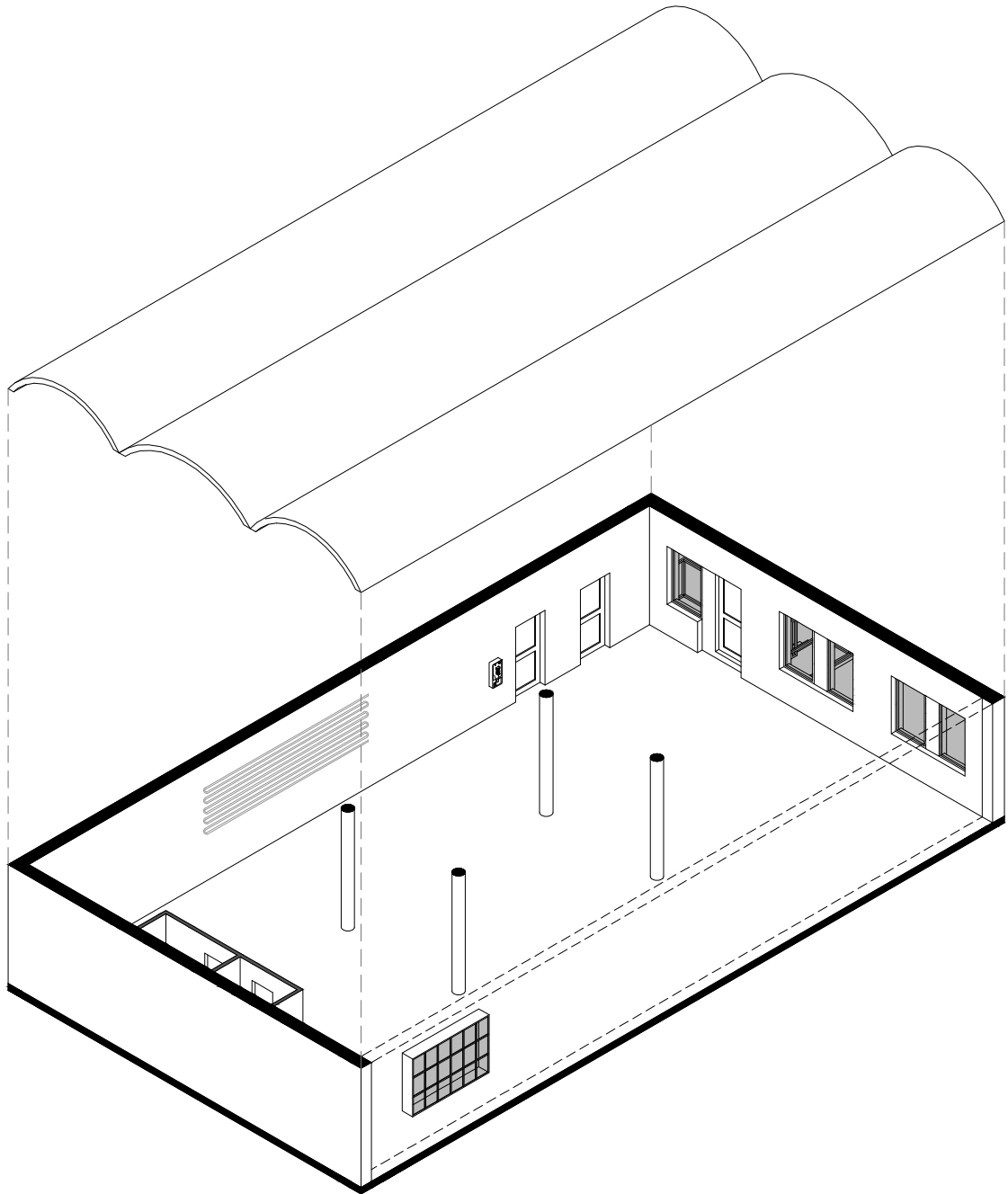


Fig.21. Axonométrica escala 1.200 elaborada por el autor a partir de la visita al lugar, el archivo New York Records and Information Center, fotografías de Billy Name, Stephen Shore, David McCabe, Fred McDarrah, Edward Wallowitch, William John Kennedy, Ugo Mulas y Nat Filkelstein; bocetos de Billy Linich y Lucy Hogg; el archivo de The Andy Warhol Museum; e imágenes satelitales.

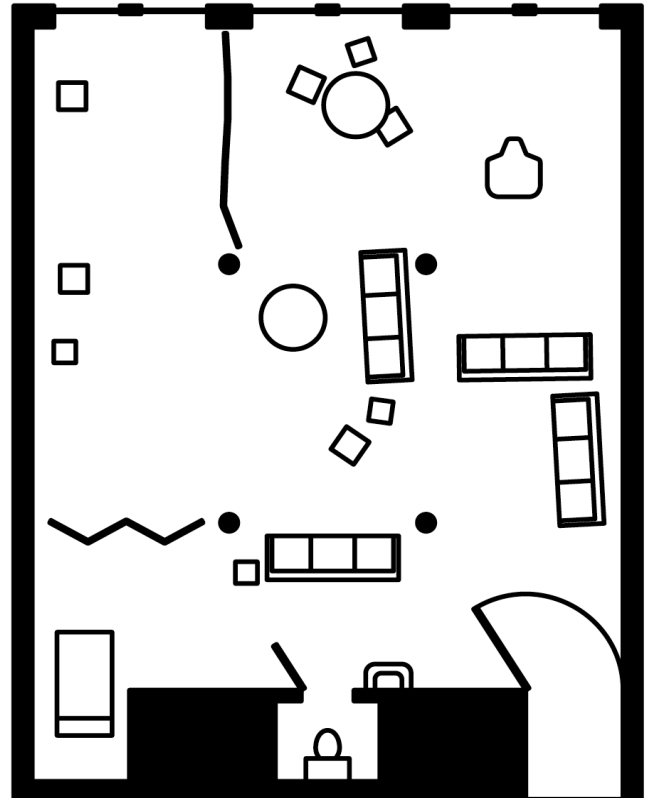
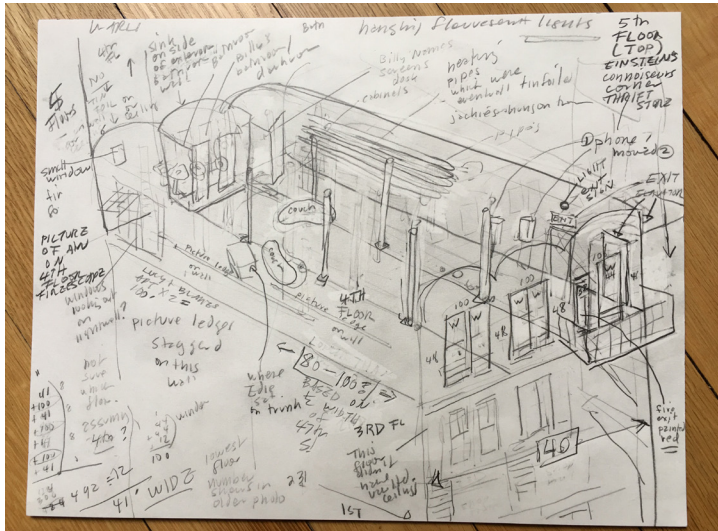
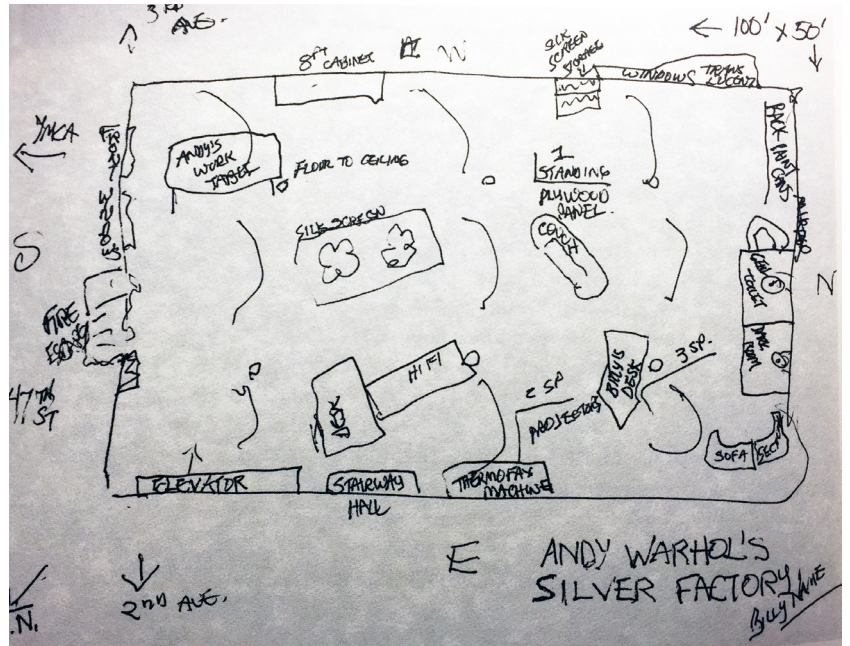
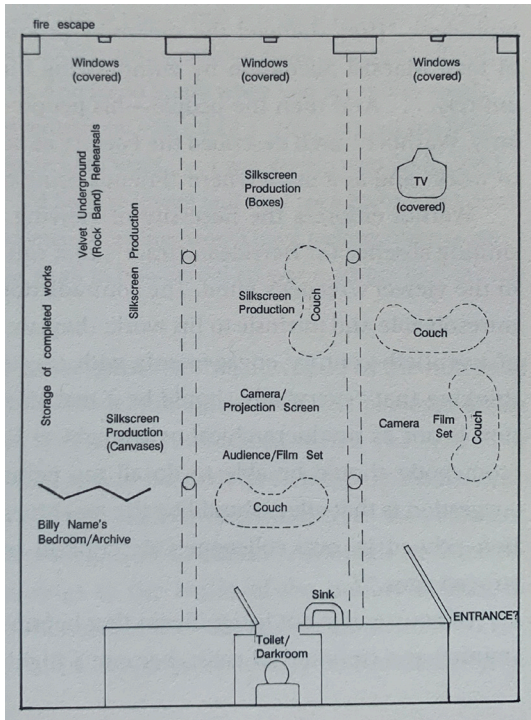


Fig.22. Fotografía del croquis realizado por Billy Linich que aparece en la página 124 del libro *Factory Made: Warhol and the Sixties* de Steven Watson de 2003.
Fig.23. Croquis axonométrico realizado por Lucy Logg, asistente de investigación del libro *Warhol* de Blake Gopnik en 2018. Enviado mediante correo electrónico al autor.
Fig.24. Plano realizado por Caroline A. Jones que aparece en su del libro *Machine in the Studio* de 1997.
Fig.25. Plano realizado por Dogma (Pier Vittorio Aureli y Martino Tattara) en su libro *Living and Working* de 2022.

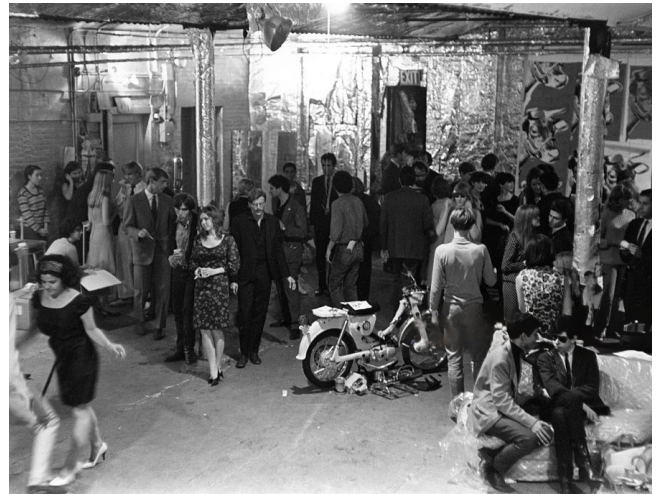
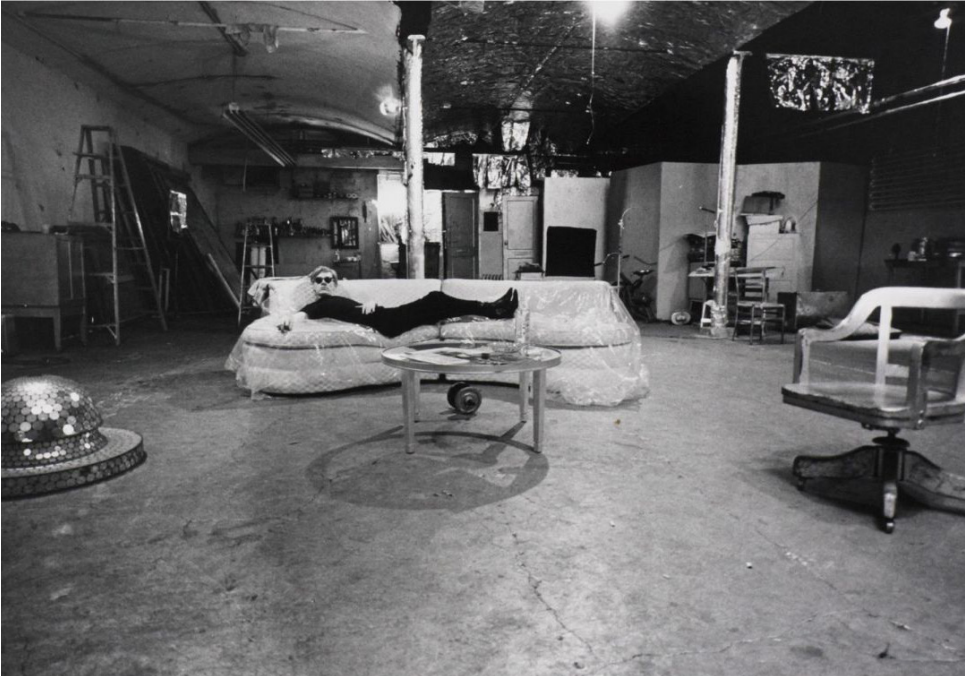


Fig.26. Fotografía "Andy with Mirrored Disco Ball" de 1965-1967, por Steven Shore.

Fig.27. Fotografía "Larry Latreille and Edie Sedgwick dancing at The Factory" de 1965, por David McCabe.

Fig.28. Fotografía "At A Factory Party" del 31 de Agosto de 1965, por Fred McDarrah.

Fig.29. Fotografía "Warhol Sitting in the Factory" de 1964-67, por Nat Finkelstein. En el fondo a la izquierda se puede observar la Ventana oeste.

El color plateado no compartía las asociaciones arquitectónicas directas de otros colores como el blanco, el “color” definitorio del movimiento moderno, que representa la limpieza y la neutralidad (Wigley, 2001); o el negro, un color oscuro y silencioso relacionado con la negación de las superficies y que sugiere una profundidad infinita. Para Warhol, el plateado significaba el pasado, un recuerdo de la estética industrial de su Pittsburgh natal, un paisaje urbano atestado de fábricas de acero y carbón (Klein, 1997); el presente, el reflejo del espejo, el narcisismo, y el futuro, el espacio, los astronautas y el *glamour* (Warhol y Hackett, 2006).

La planta diáfana del *loft*, sin subdivisiones interiores, permitía un rediseño constante y el desarrollo de diferentes actividades en simultáneo: rodajes de películas, ensayos de una banda de *rock*, recitales de poesía, grabaciones, proyecciones, reuniones y serigrafías (figuras 32 y 33). Al mismo tiempo, esta disposición fomentaba la libertad de circulación y eliminaba las jerarquías entre espacios interiores, funciones y usuarios. The Silver Factory representa un esfuerzo por superar la intimidad mediante un espacio abierto y social. Como afirma Sharon Zukin (1982), los *lofts* abren todas las zonas a los demás, rechazando los pasillos privados y creando una impresión de informalidad e igualdad. Esta arquitectura atrae a la gente hacia los demás, reconociendo el valor de la experiencia social y la interacción humana. Warhol permitía que otros artistas vanguardistas ingresaran y el espacio posibilitaba su experimentación: “Where else would we have gone and run into all these people with all that creative energy going on – and all the same kind of blind ambition to have a dazzling future”,⁶⁵ dijo John Cale (Gopnik, 2020, p. 447), el músico vanguardista que llegó a The Silver Factory a finales de 1965.

Asimismo, este espacio representaba la negación de los metros cuadrados específicos y tecnificados de la arquitectura moderna y la valoración de los metros cúbicos sin cualidades de ningún tipo (Ábalos, 2017). Frente a la fragmentación espacial con la que se resolvía el proyecto funcionalista, aquí era todo exposición. Como se entraba directamente desde el ascensor o las escaleras (las internas o las de incendio), cualquier invitado penetraba inmediatamente al estudio. No había una transición gradual o paulatina entre *exterior* e *interior*, o entre espacio *público* y *privado*. Cualquiera que entrara vería todo el espacio, tendría un panorama completo de todo lo que estaba pasando allí (figura 34). Como escribió Zukin (1982): “In a loft’s vastness no single object or person can dominate” (p. 68).⁶⁶ En este espacio no había lugar para el paradigma del artista-genio aislado y el modo de vida burgués.

El nombre *Factory* (‘Fábrica’), impuesto intencionadamente (Jones, 1997), pretendía claramente desplazar el cargado paradigma del estudio por otro término más amplio que encapsulara una nueva concepción de la producción creativa. Había un interés genuino de Warhol de renunciar al control y dejar que el arte, en cierto sentido, se hiciera a sí mismo

65. “¿A dónde más hubiéramos ido y nos hubiéramos encontrado con toda esa gente con toda esa energía creativa y el mismo tipo de ambición ciega de tener un futuro deslumbrante?”

66. “En la inmensidad de un *loft* ningún objeto o persona puede dominar.”

a través de una especie de línea de producción automática que pudiera seguir trabajando solo necesitando su respaldo directivo.

Como Warhol dijo respecto a la pintura, “And now I want somebody to do all my paintings for me” (Sichel, 2018, p. 91),⁶⁷ y hablando del cine: “... because the camera has a motor and you just turn it on and you just walk away. It just takes over by itself” (Gopnik, 2020, p. 357),⁶⁸ podría decirse que pretendía lo mismo de su estudio. Concibió un espacio que implicaba una simulación de liberación, una ficción desjerarquizadora que permitía que las cosas sucedieran. Warhol era quien legitimaba a la gente que lo rodeaba y fomentaba la producción artística, experimental y colectiva. Sin embargo, todo lo que allí se producía — más de seiscientas películas, cientos de pinturas y esculturas, un disco, un libro y cientos de fotografías—, aunque su participación fuera nula o mínima —indicando quiénes trabajarían en cada proyecto, y cuanta más gente, mejor—, era automáticamente suyo (figura 36).

Aunque Warhol fue responsable de la creación de uno de los espacios de trabajo más influyentes de la historia del arte, nunca se lo reconoció como un arquitecto de estudios artísticos. Incluso cuando se convirtió en Andy Architect™ en 1966, esto solo se relacionó con el diseño del club nocturno DOM, donde acogió las representaciones de *Exploding Plastic Inevitable* (Lavin, 2009).⁶⁹ Warhol fue primero el arquitecto y luego se convirtió en un supervisor visual o en un director. Aunque era más bien uno indiferente, que asumía un liderazgo pasivo e incluso irresponsable, actuaba como un director de producción artística, no como un verdadero trabajador de la “assembly line” (Jones, 1997, p. 263).⁷⁰ Al final, cuando le preguntaron por su profesión, la respuesta fue clara: él era el “factory owner” (Malanga, 2002, p. 11).⁷¹

Linich también amuebló el espacio, principalmente con mobiliario que había dejado el antiguo inquilino, cosas que él y Warhol trajeron de la casa que el segundo compartía con su madre y, sobre todo, de la calle: el famoso sofá de terciopelo rojo, una bola de espejos, la parte inferior de un maniquí, un reproductor de audio, altavoces, pesas de hierro, una escalera de madera, armarios, un frigorífico, juguetes, una bicicleta estática, una aspiradora y una escoba, varios espejos, una moto, un ventilador, planchas de contrachapado de madera para escenografía, entre otras cosas (Watson, 2003). Las consecuencias de la elección, disposición y cambios de los objetos fueron importantes a la hora de caracterizar el espacio. En *The Silver Factory*, objetos de diferentes ámbitos, contradictorios y dispares, compondrán un paisaje caótico que combina lo popular y lo distinguido, lo funcional y lo

67. “Y ahora quiero que alguien haga todas mis pinturas por mí...”

68. “porque la cámara tiene un motor, la enciendes y te vas. Simplemente se hace cargo por sí misma”.

69. En 1966 Warhol creó un espectáculo multimedia que contaba con las actuaciones musicales de The Velvet Underground y Nico, proyectaba sus películas experimentales e integraba danza, poesía y actuación, junto con estroboscopios, diapositivas y proyecciones.

70. “cadena de montaje”.

71. “propietario de la fábrica”.

inútil, lo ajustado y lo exagerado, lo nuevo y lo obsoleto; todo conviviendo en un desorden que refuerza su valor como parte del ambiente creativo.

En este estudio, sin distribución ni especialización, lo único que definía la posición humana concreta era la relación entre el ancho y la profundidad del espacio. Sin embargo, era difícil determinar el sentido direccional. Cuando observamos las icónicas fotografías del espacio tomadas por Stephen Shore (Shore y Tillman, 1995), Nat Finkelstein (Shore et al., 1967), David McCabe (s. f.), que documentaron su vida cotidiana y participaron en su construcción (Zuromskis, 2012) —e incluso del propio Warhol (1999)—, nos atrapa un efecto de desorientación. Es difícil detectar desde qué punto fueron tomadas, y solo es posible determinarlo a través de detalles; por ejemplo, la ubicación del teléfono cerca de la puerta de acceso (figura 35). Hubo un intento deliberado de generar una *isotropía artificial* mediante el recubrimiento plateado para utilizarla como un nuevo componente espacial para el trabajo creativo. El efecto se vio acentuado por el uso casi exclusivo de luz artificial y superficies reflectantes como espejos (Warhol y Hackett, 2006), que debieron de provocar desorientación.

Este recurso podría compararse con la caja negra del espacio teatral, donde se consolida un dispositivo de color para eliminar cualquier referencia fuera del escenario. Al mismo tiempo, la iluminación artificial se centra en los personajes (Rufford, 2015). El aura desorientadora de la isotropía artificial, que creaba impresiones borrosas de las personas, definía un espacio abarrotado, brillante, ruidoso y activo. Las luces se reflejaban en todos porque el escenario ocupaba todo el espacio interior. A medida que el espacio convertía a las personas en imágenes, los visitantes podrían aumentar su vanidad al sentirse como si estuvieran al borde del estrellato, aunque sus imágenes no fueran más que impresiones borrosas de un reflejo poco claro. Warhol llegó a describir esta estrategia como un “environment” (Gopnik, 2020, p. 361),⁷² y Linich como una “installation” (Schorr, 1997, p. 17).⁷³

En contra de la creencia popular, The Silver Factory era para Warhol, “a vacuum” que lo dejaba “alone to work” (Warhol et al., 1968) y,⁷⁴ al mismo tiempo, un lugar donde “Friends come over... and do the work with me” (Crone, 1970, p. 30).⁷⁵ Se alimentaba creativamente de la oscilación entre el aislamiento y un lugar de reunión que implicaba el trabajo como una de sus manifestaciones sociales. Por ejemplo, cuando Warhol alcanzó el punto álgido de la producción serigráfica de *Flowers* (figura 37) —novecientas pinturas a lo largo de junio y julio de 1964—, había hasta quince personas por la tarde rellenando los colores y estirando los lienzos (Watson, 2003). Al mismo tiempo, Warhol muchas veces cerraba el espacio a forasteros, colocando un cartel que decía: “Please telephone to make or confirm

72. “entorno”.

73. “instalación”.

74. “un vacío” que lo dejaba “solo para trabajar”.

75. “Los amigos vienen... y hacen el trabajo conmigo.”

visits, appointments etc. – No Drop-Ins-All Junk Out!!” (figura 38).⁷⁶ Al menos durante un tiempo, hubo una norma estricta que obligaba a todos a abandonar el espacio entre las seis y las siete de la tarde, para calmar los ánimos y poner fin a la exaltación que de otro modo se desataría. Los fines de semana se necesitaba que alguien lanzara la llave desde una ventana para poder entrar en el edificio (Gopnik, 2020). La nueva visión artística de Warhol, que incluía su crítica cultural y su distanciamiento de las normas sociales, no podía producirse sin una desconexión de la realidad y luego un intenso retorno a ella.

Diferentes personas llegaban después del mediodía esperando a que Warhol apareciera para poder captar su atención, algunos con la esperanza de poder participar en sus proyectos, otros tan solo para ser vistos allí. Sin embargo, “people who come there during the day just to hung and just want to be cool they were put to work” (Freeman y Kiedrowski, comunicación personal, mayo de 2021).⁷⁷ El propio Warhol lo confirma en una entrevista: “I’m trying to do business here at the Factory and lot of people just come up and sit around and do nothing. I just can’t have that, because of my work” (Berg, 1989, p. 40).⁷⁸ Durante el día, el *loft* del cuarto piso estaba dedicado por completo a la creación artística. Warhol y Malanga llegaban todos los días a primeras horas de la tarde y dedicaban cinco o seis horas a una producción agresiva, presionando a las personas que se encontraban allí para que los ayudaran. “You know, it was his studio [...] I felt very strongly that this was a workplace [...] It was for business...” (Freeman y Kiedrowski, comunicación personal, mayo de 2021).⁷⁹ Aunque muchas veces el espacio es recordado por sus fiestas (figura 39), estas no se celebraban con tanta frecuencia y solamente luego de “cerrar” el estudio. Los habituales se reunían por la noche, se invitaba a otras personas a presenciar la proyección de algunas películas (figura 40) y las fiestas de anfetaminas de Linich tomaban el relevo después de medianoche (Gopnik, 2020).

Warhol se apropió de la ciudad y formó una comunidad creativa con el estudio como centro, utilizando estrategias arquitectónicas para enfatizar sus características: la conexión con la lógica que controla la sociedad y su desconexión de horarios, mentalidades y prejuicios normativos. The Silver Factory era antimarginal, pero al mismo tiempo, nadie ocupaba un espacio concreto, nadie tenía un asiento reservado, no había horarios establecidos, y la rotación de personas —de diferentes orígenes, edades, profesiones, educación— suponía una representación de la propia ciudad dentro del estudio. El arte se entendía como parte de la vida cotidiana, lo que cambiaba la interpretación del lugar de creación artística, vinculado ahora al espacio arquitectónico y a un territorio y memoria urbana concretos.

En 1967, debido a que Warhol estaba enfocado en el cine más que en la pintura, The Silver

76. “Por favor llame por teléfono para programar o confirmar visitas, citas, etc. – ¡¡No se permiten visitas sin cita previa, toda la basura afuera!!”

77. “a la gente que iba allí durante el día solo para estar ahí y solo quería ser *cool*, la pusieron a trabajar”.

78. “Intento hacer negocios aquí en The Factory y mucha gente viene y se queda sentada sin hacer nada. No puedo permitirlo, por mi trabajo.”

79. “Ya sabes, era su estudio [...] Sentí muy fuertemente que esto era un lugar de trabajo [...] Era para negocios...”

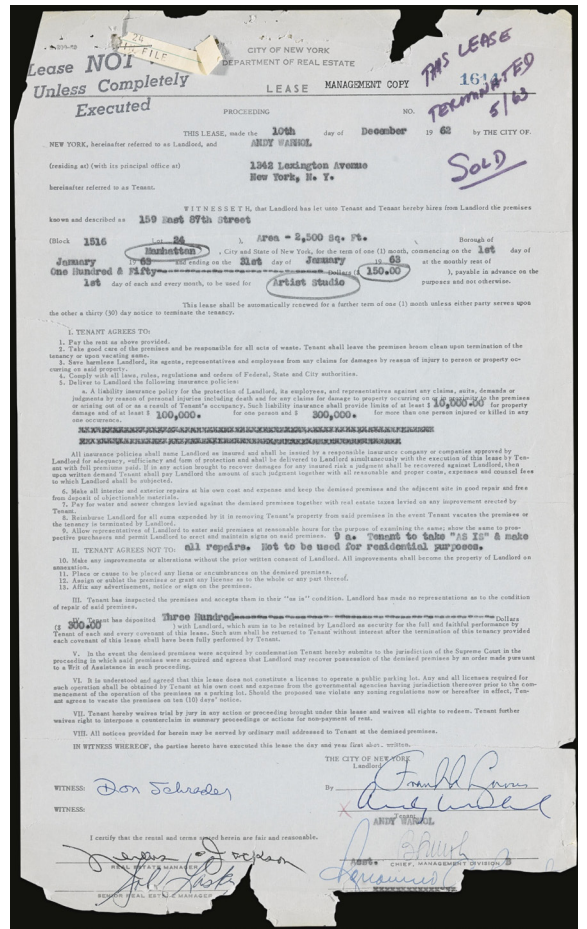


Fig.30. Contrato oficial de arrendamiento del City of New York - Department of Real Estate del 10 de diciembre de 1962 donde figura un área de 2.500 square feet.

Fig.31. Fotografía "At A Factory Party" del 31 de Agosto de 1965, por Fred McDarrah.

Fig.32. Fotografía de The Velvet Underground ensayando en The Silver Factory y Gerard Malanga bailando, por Stephen Shore. Archivo The Andy Warhol Museum.

Fig.33. Fotografía "Working at the Factory, 47th Street" de 1965, por David McCabe.

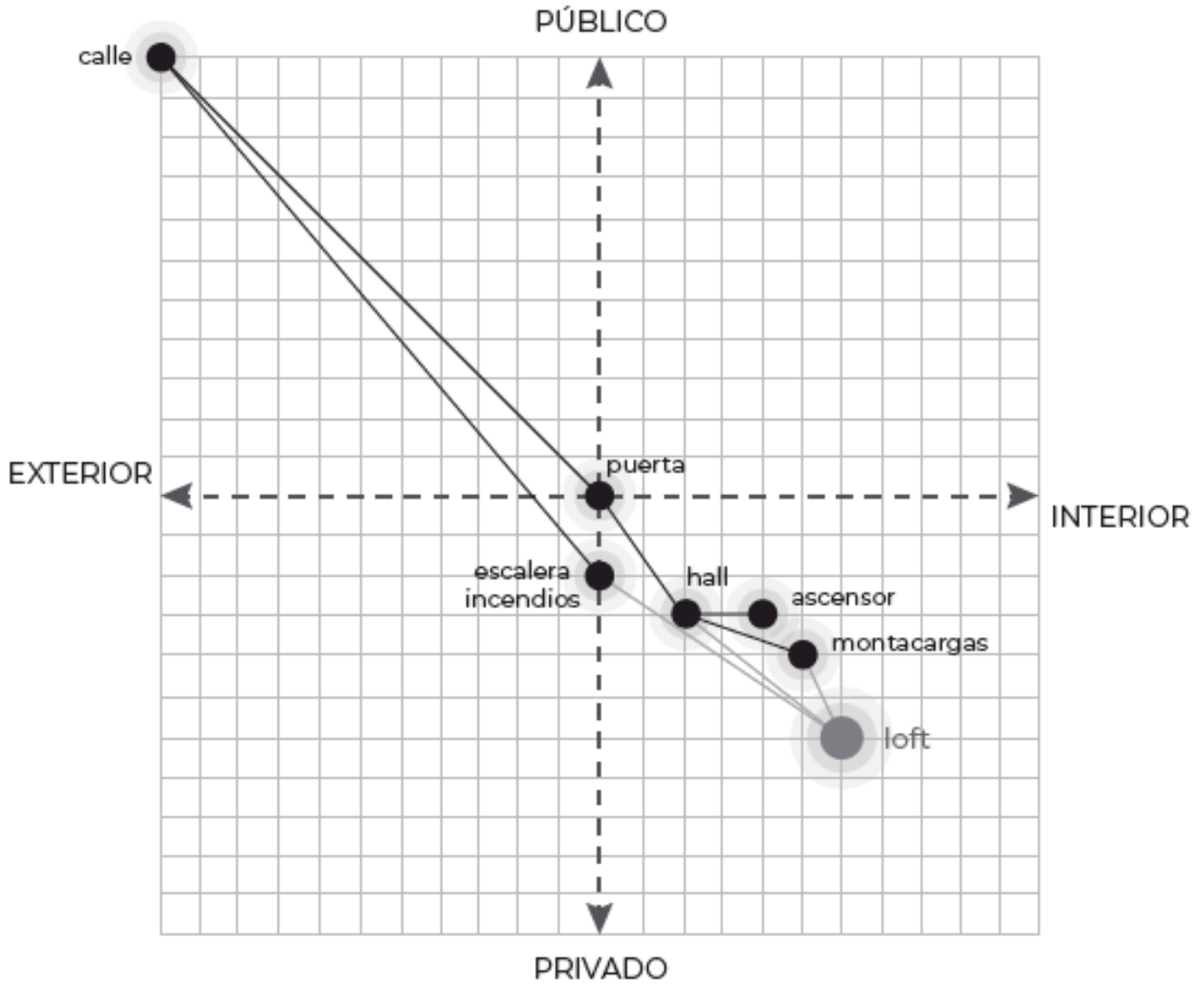


Fig.34. Gráfico de la relación del loft con el interior, exterior, lo público, y privado. Elaboración del autor.

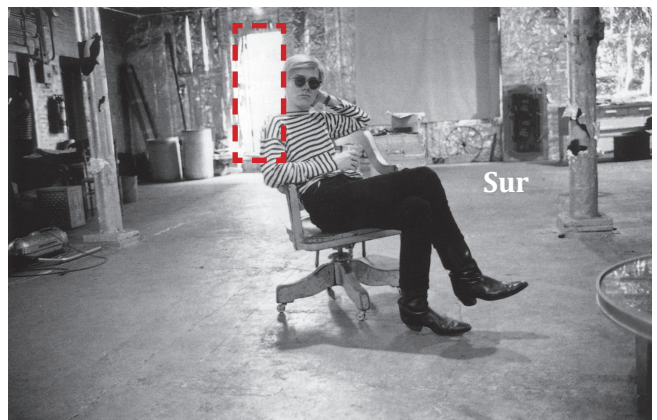
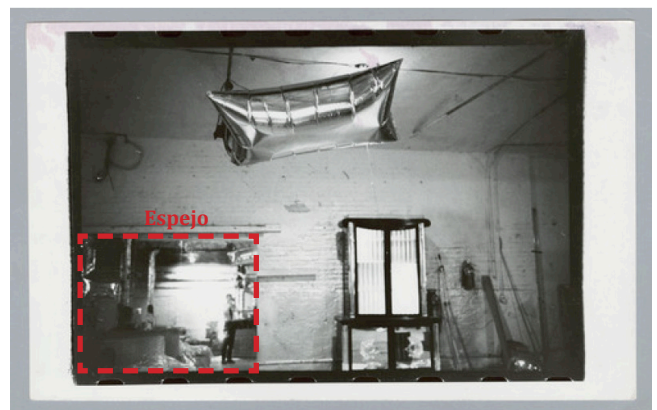
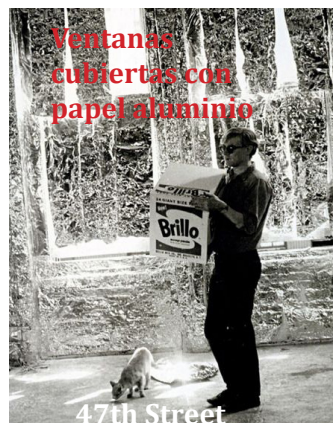
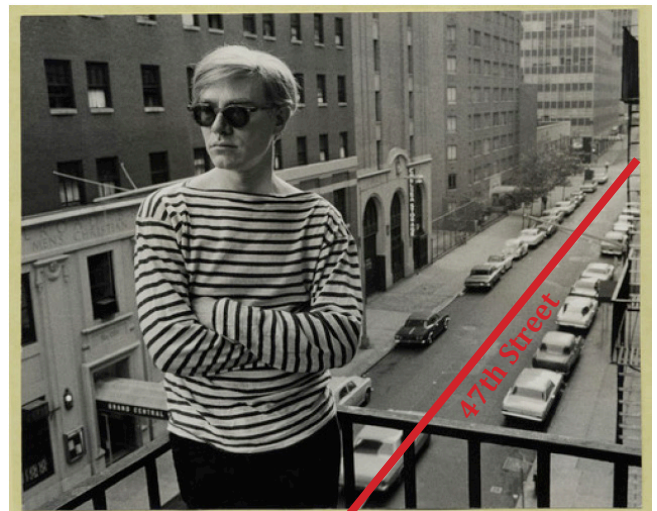
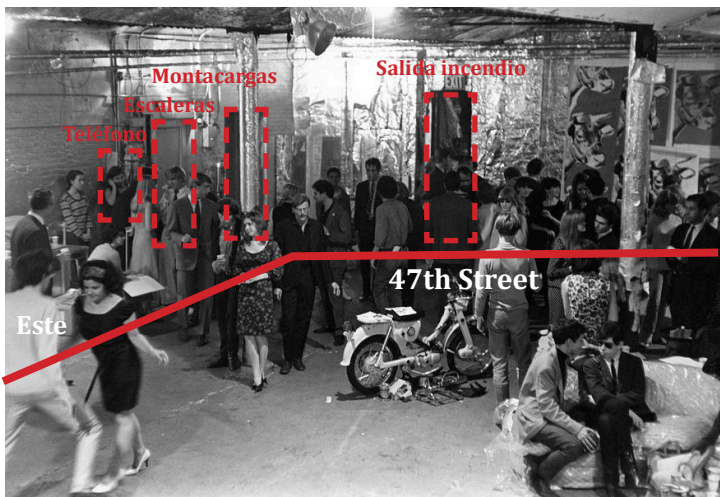
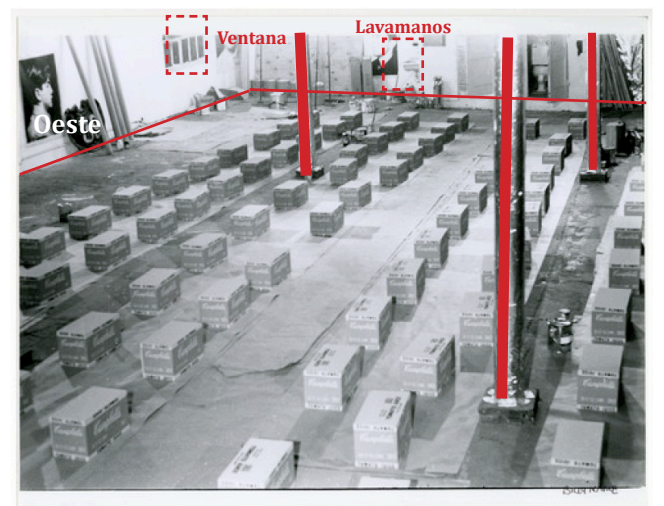
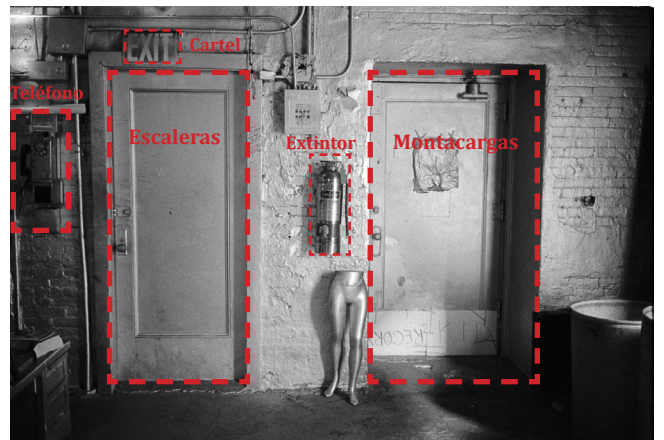
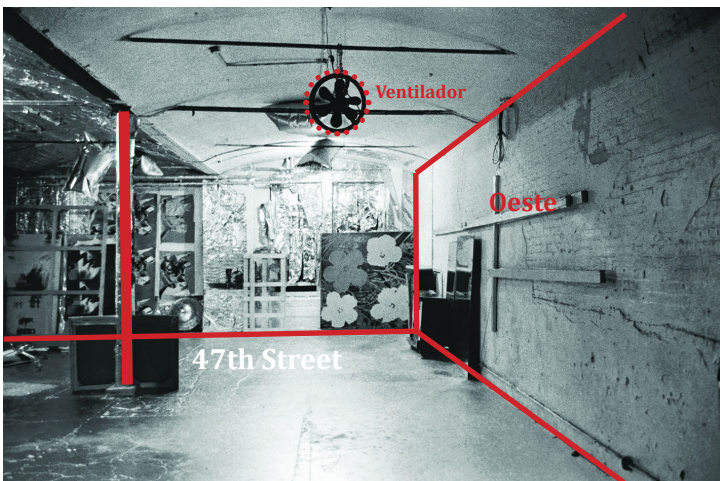
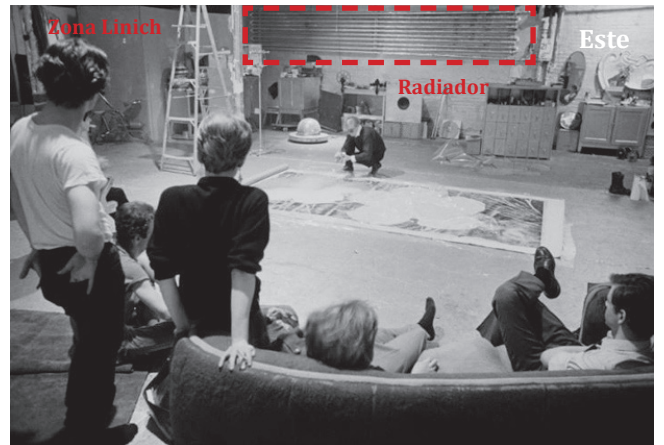


Fig.35. Diversas notas del autor sobre distintas fotografías de The Silver Factory.

Primera parte: del estudio moderno al post-estudio



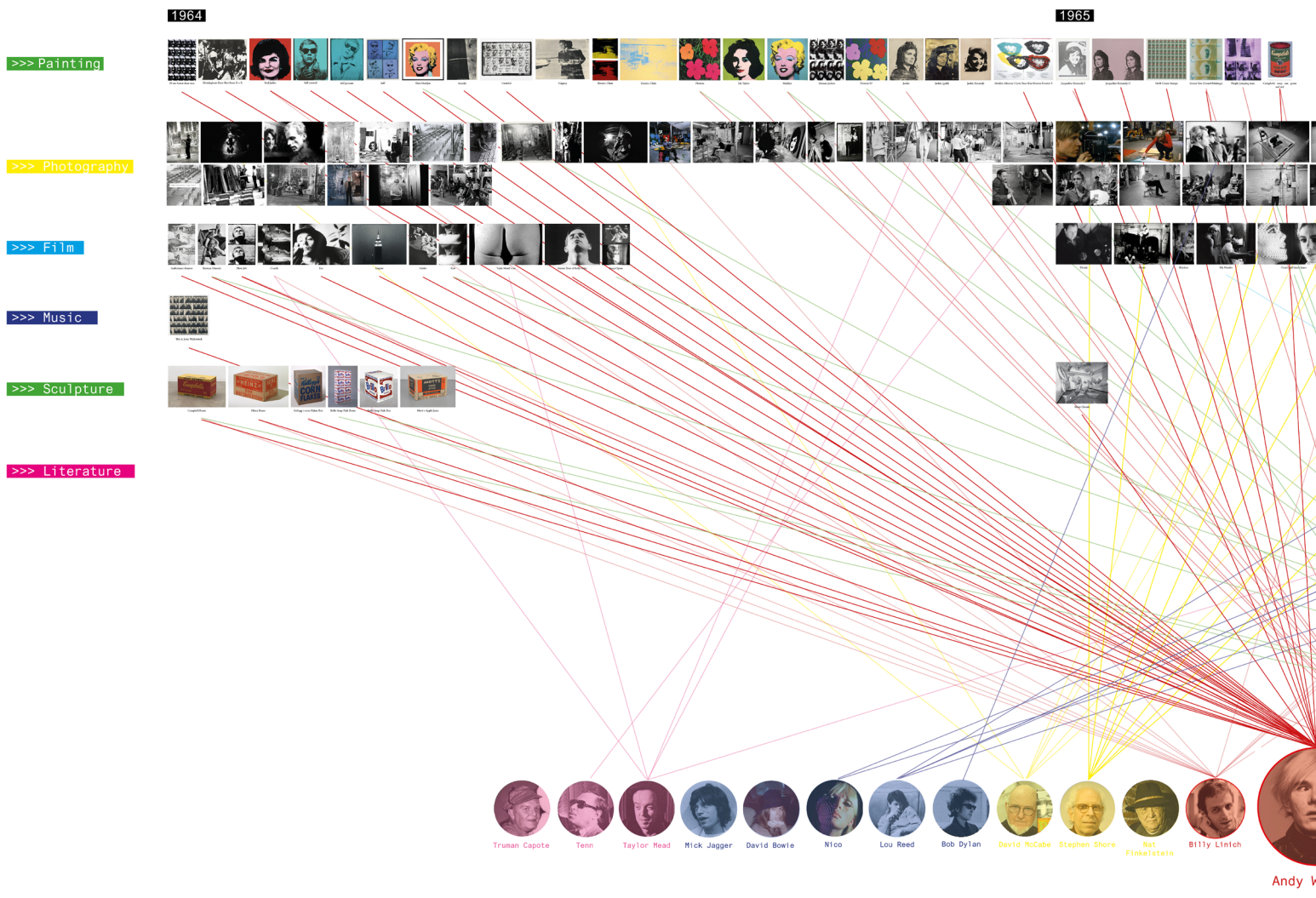
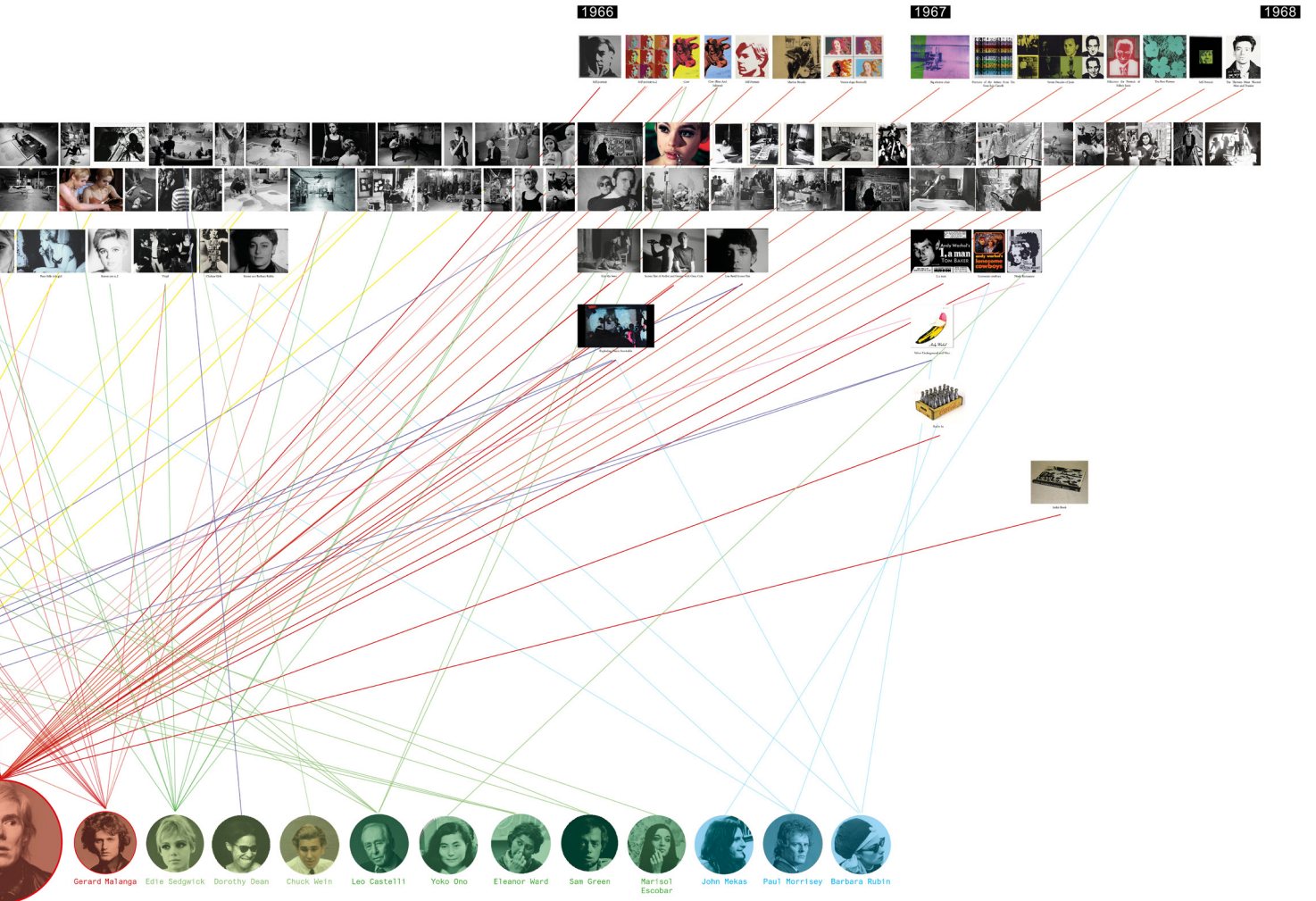


Fig.36. Gráfico de relación entre las obras producidas en The Silver Factory (1964-1968) y las personas que participaron en ellas. Elaboración del autor.



Factory ya no estaba bajo la influencia de sus asistentes Billy Linich y Gerard Malanga,⁸⁰ sino del aspirante a cineasta Paul Morrissey. Este pensaba que el espacio debía estar más bajo control para convertirse en una empresa cinematográfica. Su solución sería un cambio en la disposición arquitectónica del lugar, instalando tabiques hasta en un tercio de la superficie y dividiendo el *loft* en varios pequeños cubículos de “oficina” (figuras 41 y 42). El resultado no pudo estar más lejos de sus intenciones: la gente empezó a utilizar los compartimentos para tener sexo (Warhol y Hackett, 2006). Este experimento, más el hecho de que Linich dejara deliberadamente que la superficie plateada se desmoronara (Gopnik, 2020), marcó el fin de una era. Al mismo tiempo, fue una prueba fehaciente de que este lugar, dadas sus peculiares características, no podría haber funcionado con ninguna otra distribución espacial.

Hacia finales de ese año, Warhol recibió una notificación del propietario del edificio en la que se le comunicaba que aquel sería demolido. Su mudanza al sexto piso de la 33 Union Square West significó la finalización de su *período plateado*, al mismo tiempo que comenzó su fascinación con el color blanco (Warhol y Hackett, 2006). Pero más importante aún, el nuevo lugar se parecía más a una oficina tradicional que al espacio de experimentación, creatividad, exhibición y fiesta que era The Silver Factory (figuras 44 y 45). Constaba de dos habitaciones grandes, la delantera con paredes blancas, limpias y pisos de madera pulida, amueblada con mesas de oficina con superficies de vidrio, teléfonos y máquinas de escribir IBM. La trasera era utilizada para pintar y proyectar películas (Bockris, 1991).

Los espacios para la producción creativa sirven como medio para construir y modelar la identidad tanto de un individuo como de un colectivo. Aquí se superan las configuraciones del artista individual y solitario, pero paradójicamente se estructura un espacio a partir de los deseos personales de un individuo particular, que se encuentra en consonancia con las intenciones de exploración social más allá de los dogmas establecidos. Cuando Warhol cambió su visión, agotó su auténtico modelo de *loft*-estudio.

80. Además de Billy Linich y Gerard Malanga, otro ayudante/aprendiz de Warhol fue Joseph Freeman (figura 43). Este estudiante de bachillerato fue a The Silver Factory en 1965 para entrevistar a Warhol y fue contratado por el artista. Freeman acompañó a Warhol al estudio todos los días durante tres años.

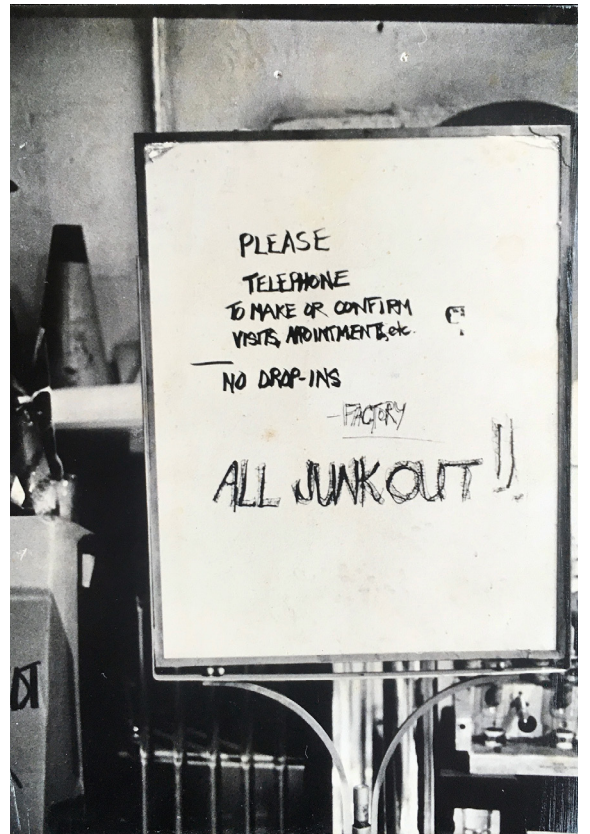


Fig.37. Fotografía de Andy Warhol, Gerard Malanga y Philip Fagan en The Silver Factory en 1964, por Ugo Mulas.

Fig.38. Fotografía de cartel colocado en The Silver Factory en 1966-67, por Nat Finkelstein.

Fig.39. Fotografía "Police stop a dancing party at Andy Warhol's Factory" de 1964, por Ugo Mulas.

Fig.40. Fotografía "Screening at the Factory, 47th Street" en 1965, por David McCabe.

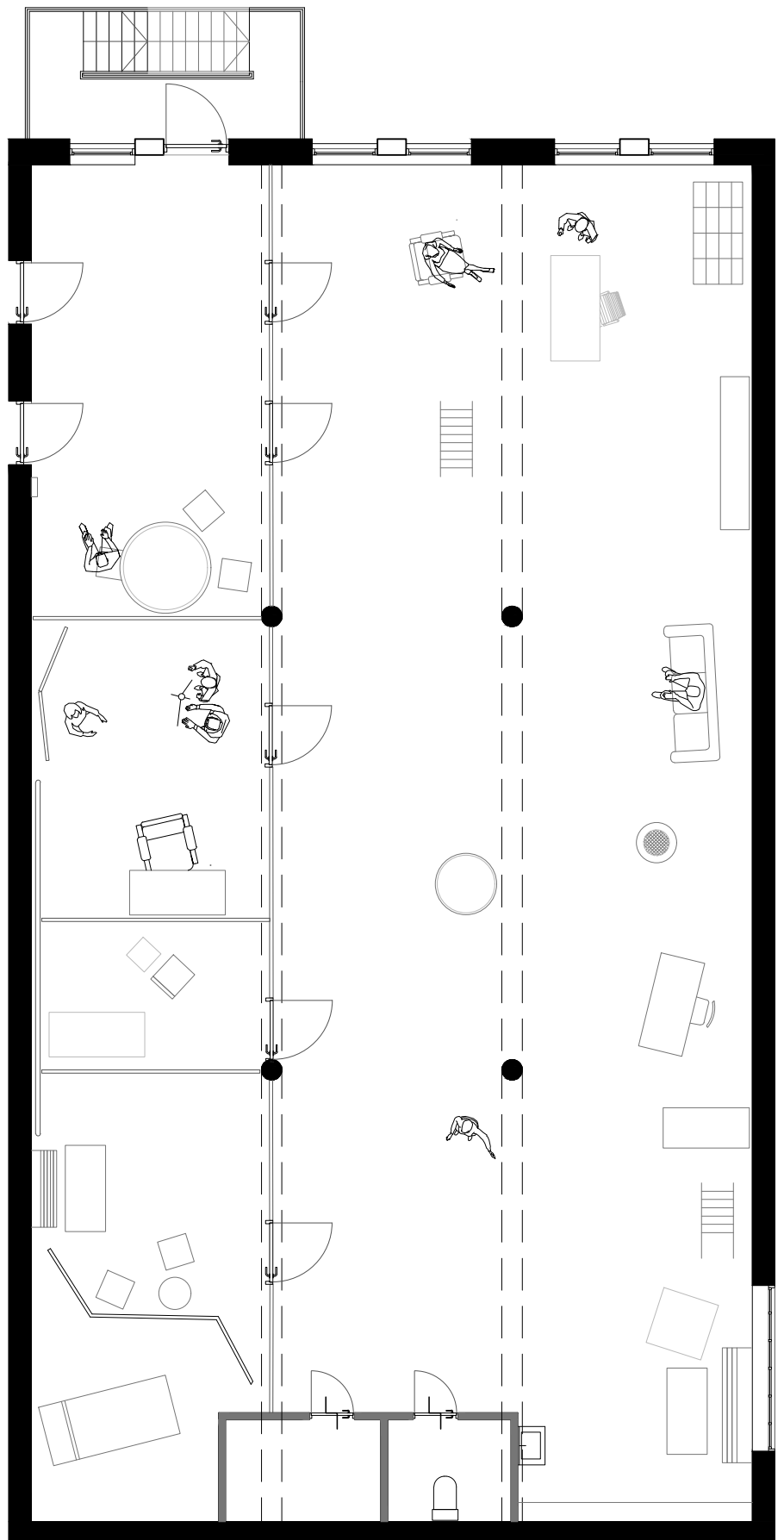


Fig.41. Fotografía de botellas de Coca-Cola plateadas secándose en el suelo de The Silver Factory en 1967, por Billy Linich. Detrás se puede ver la instalación de cubículos.

Fig.42. Planta a escala 1.100 elaborada por el autor a partir del relato en el libro POPism: The Warhol Sixties de 2006 y la figura anterior.

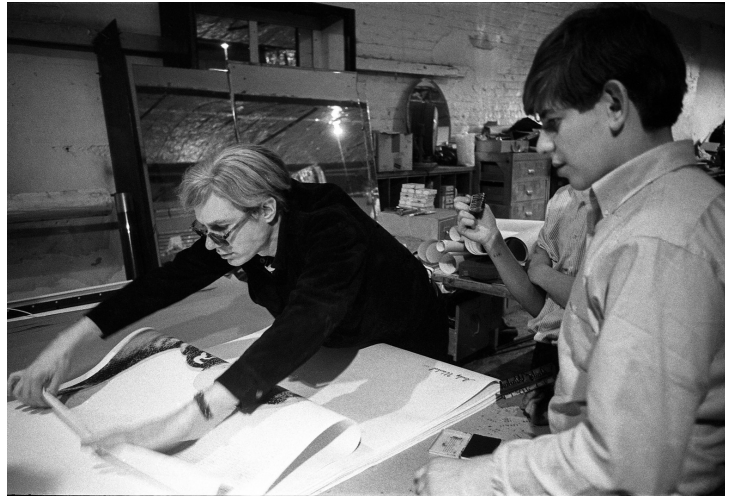


Fig.43. Fotografía de Andy Warhol y su asistente Joseph Freeman en The Silver Factory en 1964.

Fig.44. Fotografía de la entrada al estudio en el 33 de Union Square donde Andy Warhol y Mario Amaya fueron tiroteados por Valerie Solanas en 1968. NYPD Photo Collection, NYC Municipal Archives.

Fig.45. Fotografía de Paul Morrissey, Joe Dallesandro y Andy Warhol, en su nuevo estudio en el 33 de Union Square en 1971, por David Gahr.

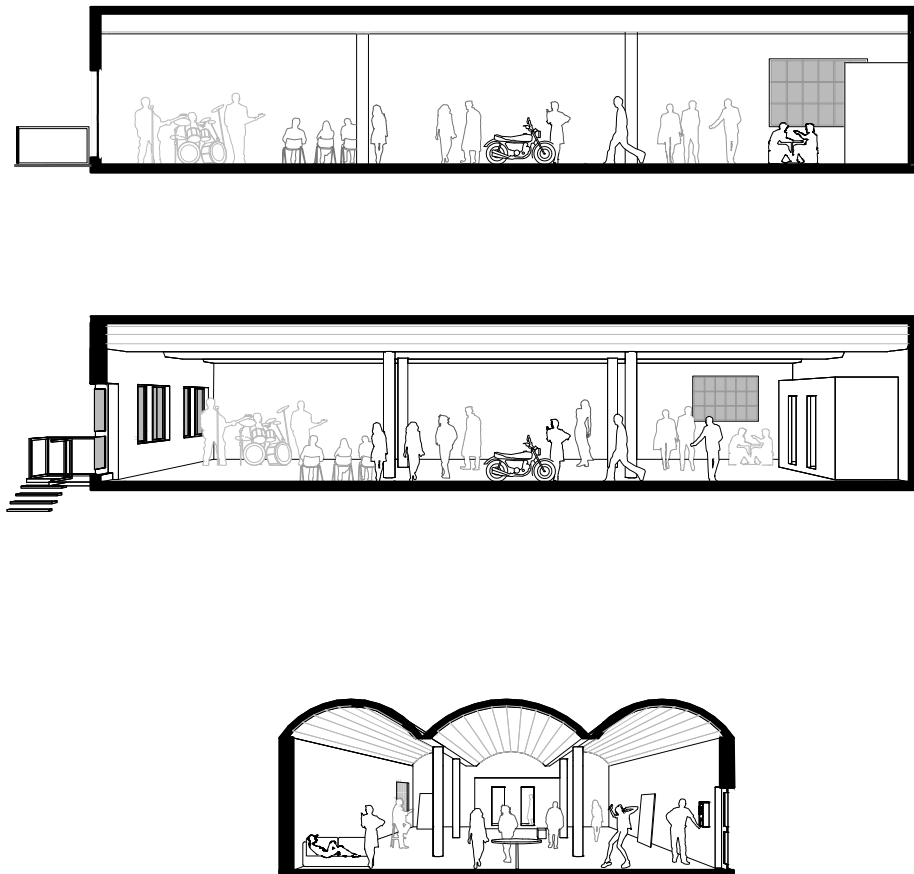


Fig.46. Secciones a escala 1.200 elaborada por el autor a partir de la visita al lugar, el archivo New York Records and Information Center, fotografías de Billy Name, Stephen Shore, David McCabe, Fred McDarrah, Edward Wallowitch, William John Kennedy, Ugo Mulas y Nat Filkelstein; bocetos de Billy Linich y Lucy Hogg; el archivo de The Andy Warhol Museum; e imágenes satelitales.

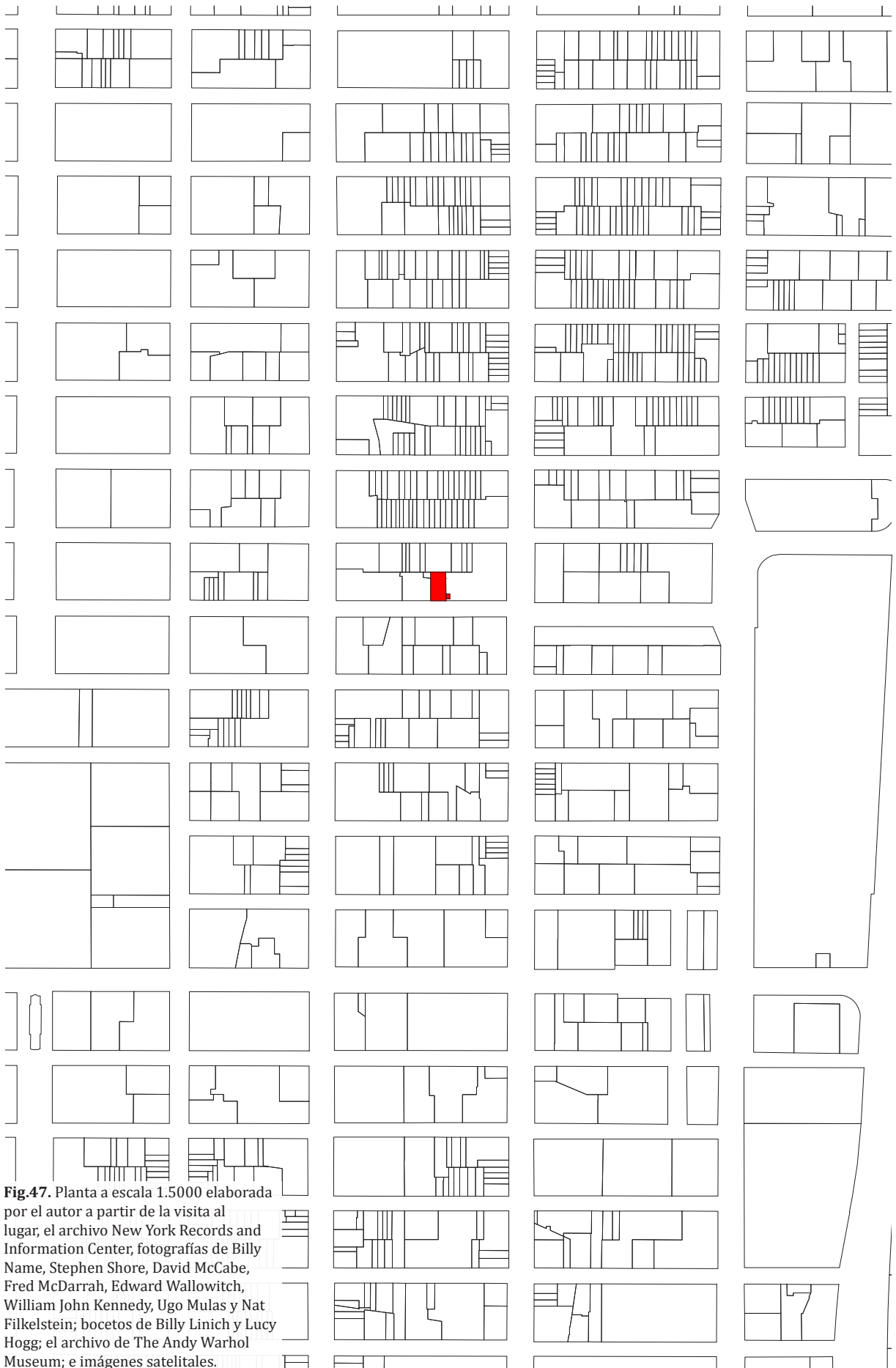


Fig.47. Planta a escala 1.5000 elaborada por el autor a partir de la visita al lugar, el archivo New York Records and Information Center, fotografías de Billy Name, Stephen Shore, David McCabe, Fred McDarrah, Edward Wallowitch, William John Kennedy, Ugo Mulas y Nat Filkelstein; bocetos de Billy Linich y Lucy Hogg; el archivo de The Andy Warhol Museum; e imágenes satelitales.

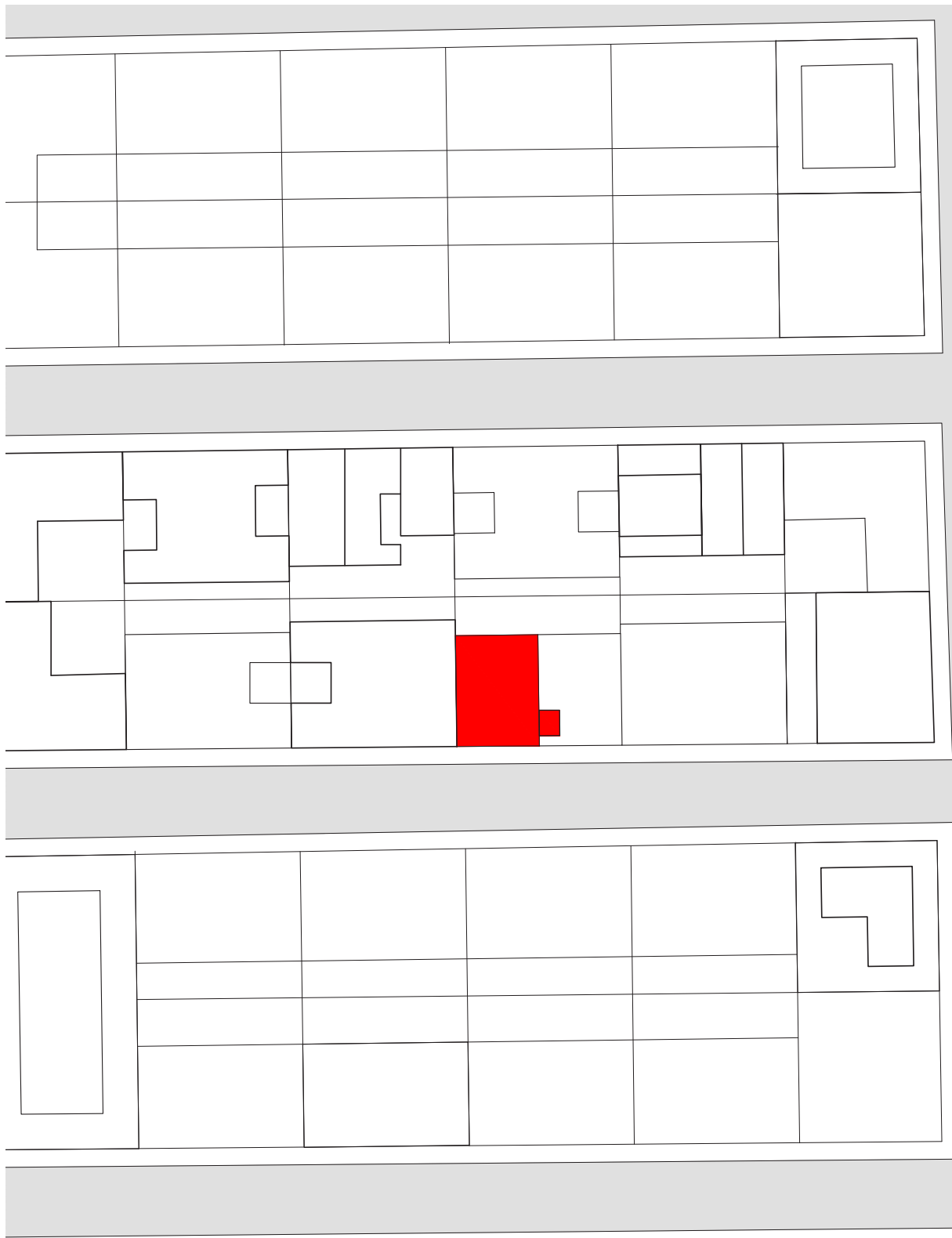


Fig.48. Planta a escala 1.1000 elaborada por el autor a partir de la visita al lugar, el archivo New York Records and Information Center, fotografías de Billy Name, Stephen Shore, David McCabe, Fred McDarrah, Edward Wallowitch, William John Kennedy, Ugo Mulas y Nat Filkelstein; bocetos de Billy Linich y Lucy Hogg; el archivo de The Andy Warhol Museum; e imágenes satelitales.

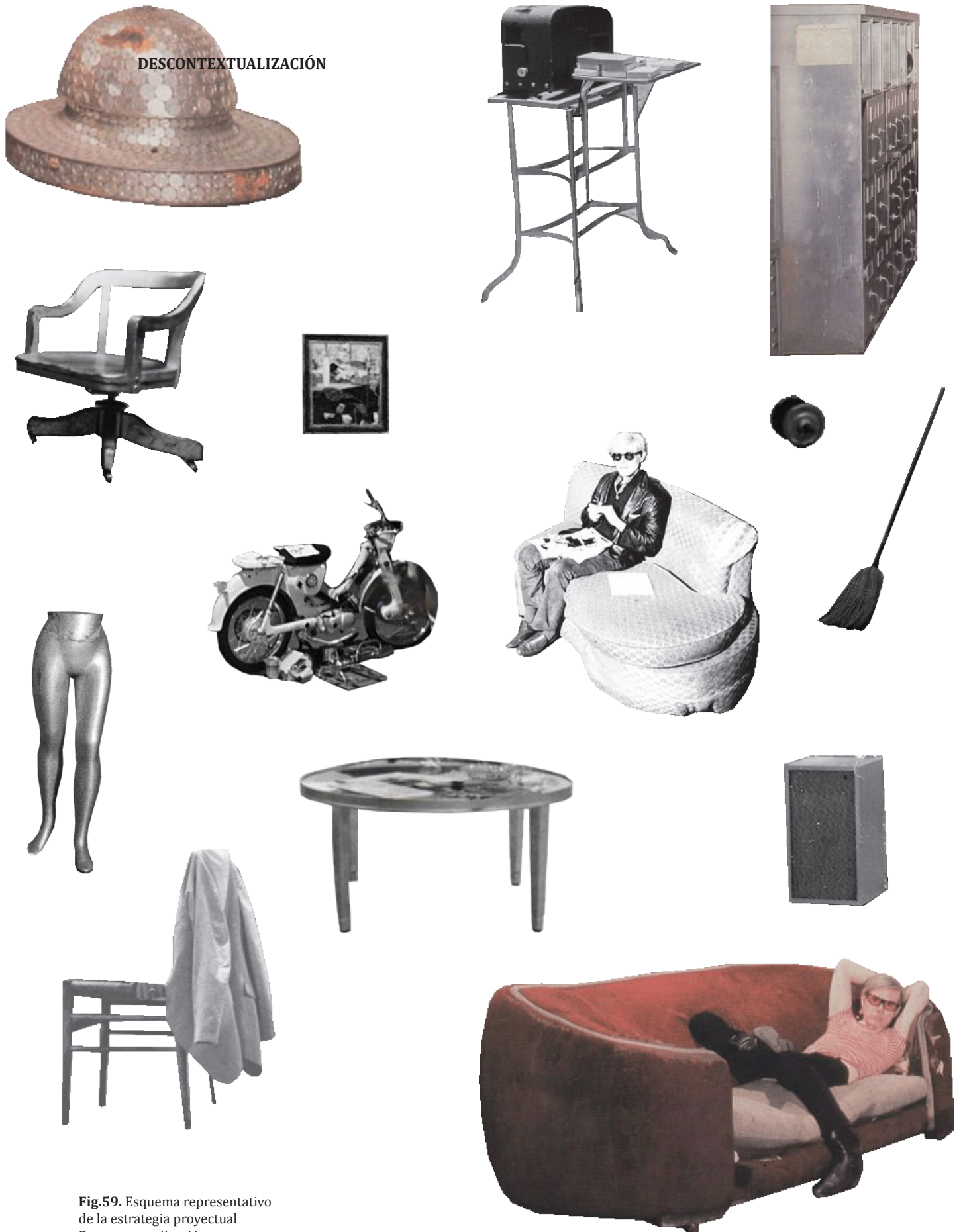


Fig.59. Esquema representativo de la estrategia proyectual Descontextualización.