

2.2.3. Estrategias proyectuales: apropiación espacial, isotropía artificial, descontextualización y conectar/aislar

a) Apropiación espacial

La idea de ocupar los *lofts* abandonados por la industria para el desarrollo de trabajo creativo constituyó desde sus orígenes una apropiación espacial. Una vez que The Silver Factory fue desprendida de su contexto natural industrial, produjo una enorme cantidad de reverberaciones y múltiples realidades, que se podían mezclar entre sí, reforzándose y complejizándose, para alterar sus significados más evidentes. El propio *loft*, el mobiliario, las actividades y las personas provocaban y estimulaban una superposición, un solapamiento de conocimiento, actividades y experiencias que construían una nueva provocación. Al mismo tiempo, la abstracción de su planta abierta y su ingreso directo generaban un vacío que era un potencial de apropiación. Los visitantes penetraban inmediatamente al vasto espacio —no había una transición entre exterior e interior—, quedando expuestos a la experiencia social que significaban todas las actividades que se podían llevar a cabo allí de forma simultánea y espontánea (Figura 49, 50, 52, 54 y 56).

b) Isotropía artificial

En The Silver Factory se generó una *isotropía artificial* a partir de la amplitud de su espacio interior, sus superficies intervenidas completamente plateadas y los destellos de luz eléctrica. Esto atraía a los visitantes por sus brillos y reflejos, y resultaba un incentivo para el trabajo creativo. Cuando observamos fotografías de The Silver Factory nos atrapa un efecto desorientador,⁸¹ con su geometría regular y amplio tamaño cuesta detectar desde qué punto fueron tomadas, y solamente se logra determinarlo por detalles que definen el sentido direccional del espacio. Esta caja interior y plateada legitimaba a las personas que allí se encontraban, no había un personaje central y un público, sino que todos eran protagonistas mirándose unos a otros y viéndose reflejados vanidosamente en imágenes borrosas. Esta estrategia proyectual seguramente tenga influencia de la caja negra teatral, por su concentración en la iluminación artificial de los protagonistas; y del cine, debido a que el efecto arquitectónico deriva de la presentación de los diferentes ángulos de visión sin secuencia, sino yuxtapuestos (figura 58).

c) Descontextualización

Una de las claves para poner en crisis las relaciones de poder radica en alterar las funciones sociales y prácticas —y por lo tanto los valores simbólicos— de los objetos domésticos y de trabajo. Al igual que reemplazar una mesa de comedor rectangular por una circular anula una posición familiar dominante sobre las demás, un sofá en medio de una enorme nave

81. Quizás este efecto sea una de las causas de que algunos protagonistas no recuerden detalles del espacio y algunas otras cuestiones incluso más notables, como por ejemplo la cantidad de pilares que había en él.

industrial reformula los conceptos de privacidad, ocio y producción. The Silver Factory expone entonces tanto la productividad latente del espacio industrial como el aumento de la domesticidad del espacio de trabajo creativo. Además, este *loft* no es otra cosa que un depósito provisional-permanente de restos domésticos urbanos, lo que hizo que el trabajo se dotara de un aura de cotidianeidad que aumentó la productividad y su propia mitología. Este espacio será entonces el destino de objetos heterogéneos, contradictorios, complejos y banales. Todos son expuestos aquí, conviviendo en un desorden que refuerza su valor como entorno creativo (figura 59).

d) Conectar/aislar

The Silver Factory se diseña primero a partir de una dimensión urbana, ya que la ciudad es el medio natural del cual Warhol se nutre vital y creativamente. Su proyecto se vincula a un territorio y una cotidianeidad concretos, se apropia de ella y concentra sus residuos resignificándolos. Pero si el estudio era un nodo de encuentro antimarginal, al cual se podía acceder casi directamente desde la calle, también podía ser un lugar de reclusión y aislamiento. Es que la dimensión arquitectónica de The Silver Factory concentra toda su energía en el interior, dado que su imagen exterior obsoleta ya representa un valor contracultural en sí misma. Su introversión, dada por sus cierres provisionarios y su hermeticidad plateada, estaba vinculada con la búsqueda de una desconexión de horarios, mentalidades y prejuicios normativos. Este espacio, entonces, se alimentaba creativamente de la oscilación entre la conexión social y el aislamiento y el intenso movimiento entre estos dos polos.

APROPIACIÓN ESPACIAL

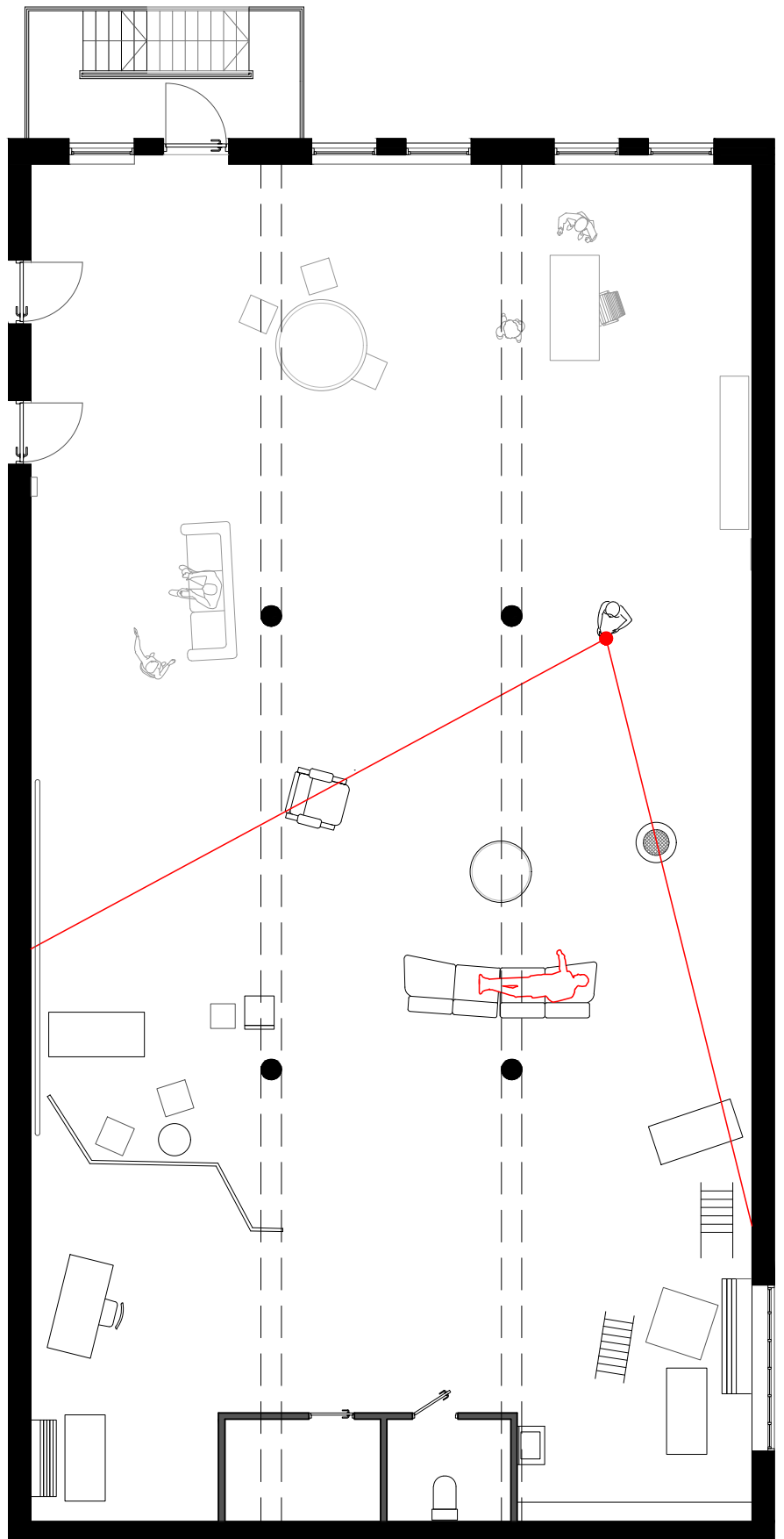


Fig.49. Planta a escala 1.1000 elaborada por el autor a partir de la figura 24.

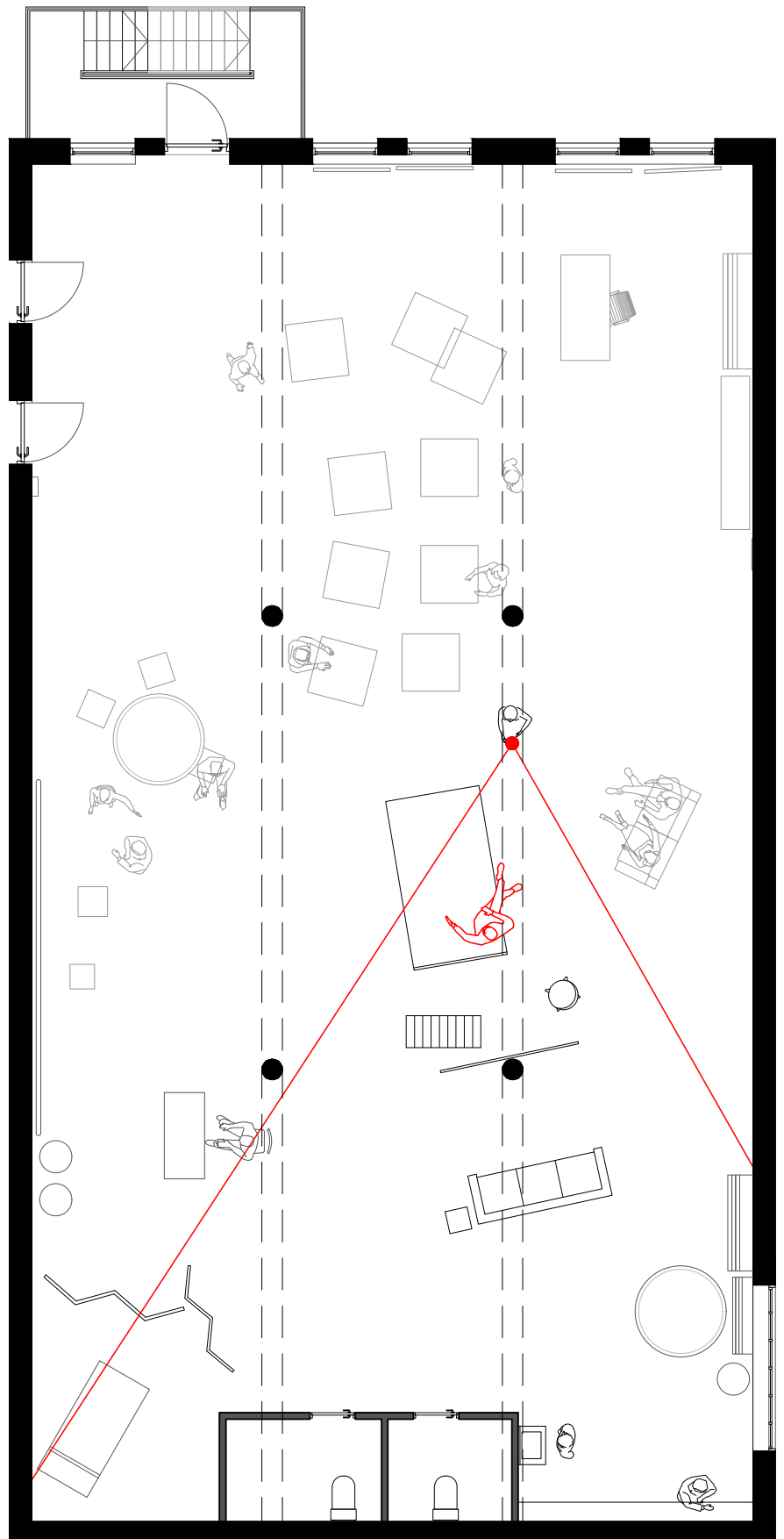


Fig.50. Planta a escala 1.1000 elaborada por el autor a partir de la figura 49.
Fig.51. Fotografía de Andy Warhol en The Silver Factory, por Steven Shore, 1967.

APROPIACIÓN ESPACIAL

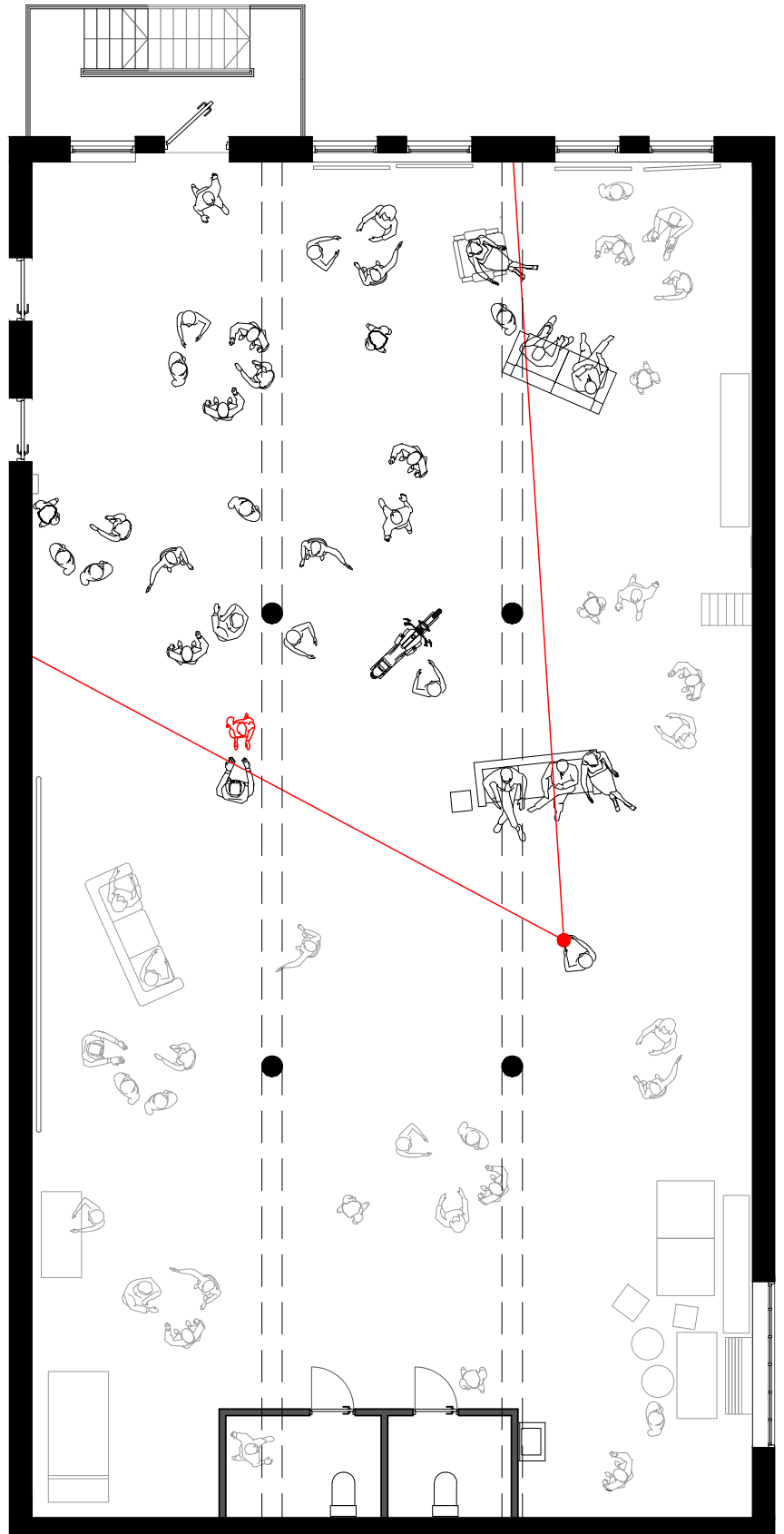
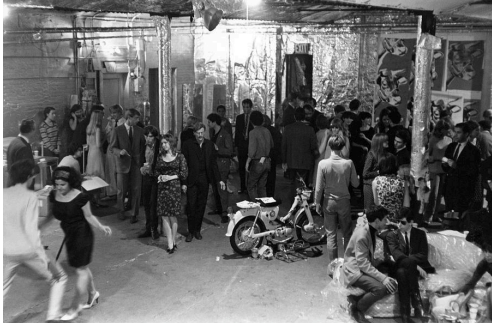


Fig.52. Planta a escala 1.1000 elaborada por el autor a partir de la figura 51.

Fig.53. Fotografía de una fiesta en The Silver Factory, por Fred W. McDarrah, 1965.

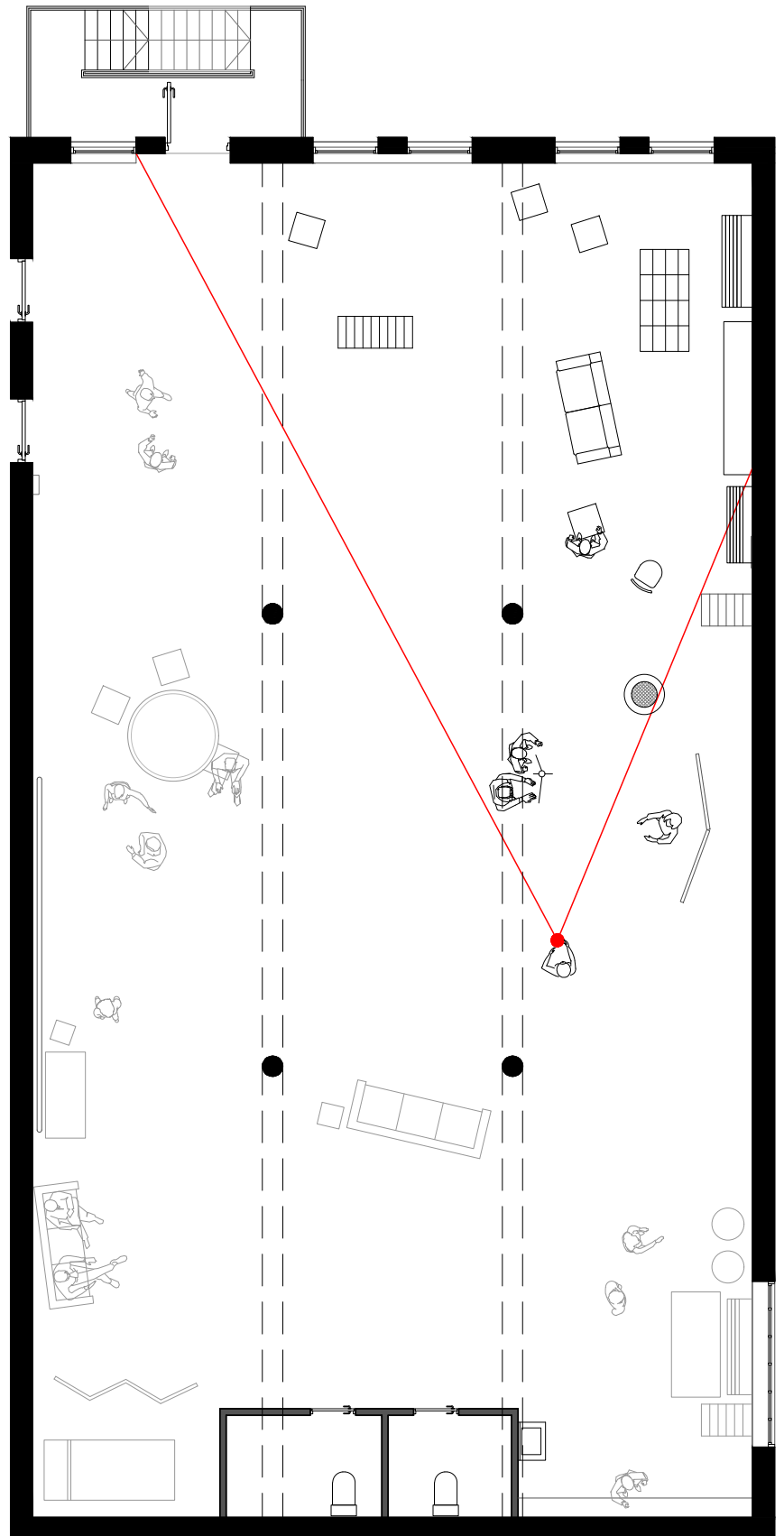


Fig.54. Planta a escala 1.1000 elaborada por el autor a partir de la figura 53.

Fig.55. Fotografía de Warhol y Malanga en The Silver Factory, por William Kennedy, 1964.

APROPIACIÓN ESPACIAL

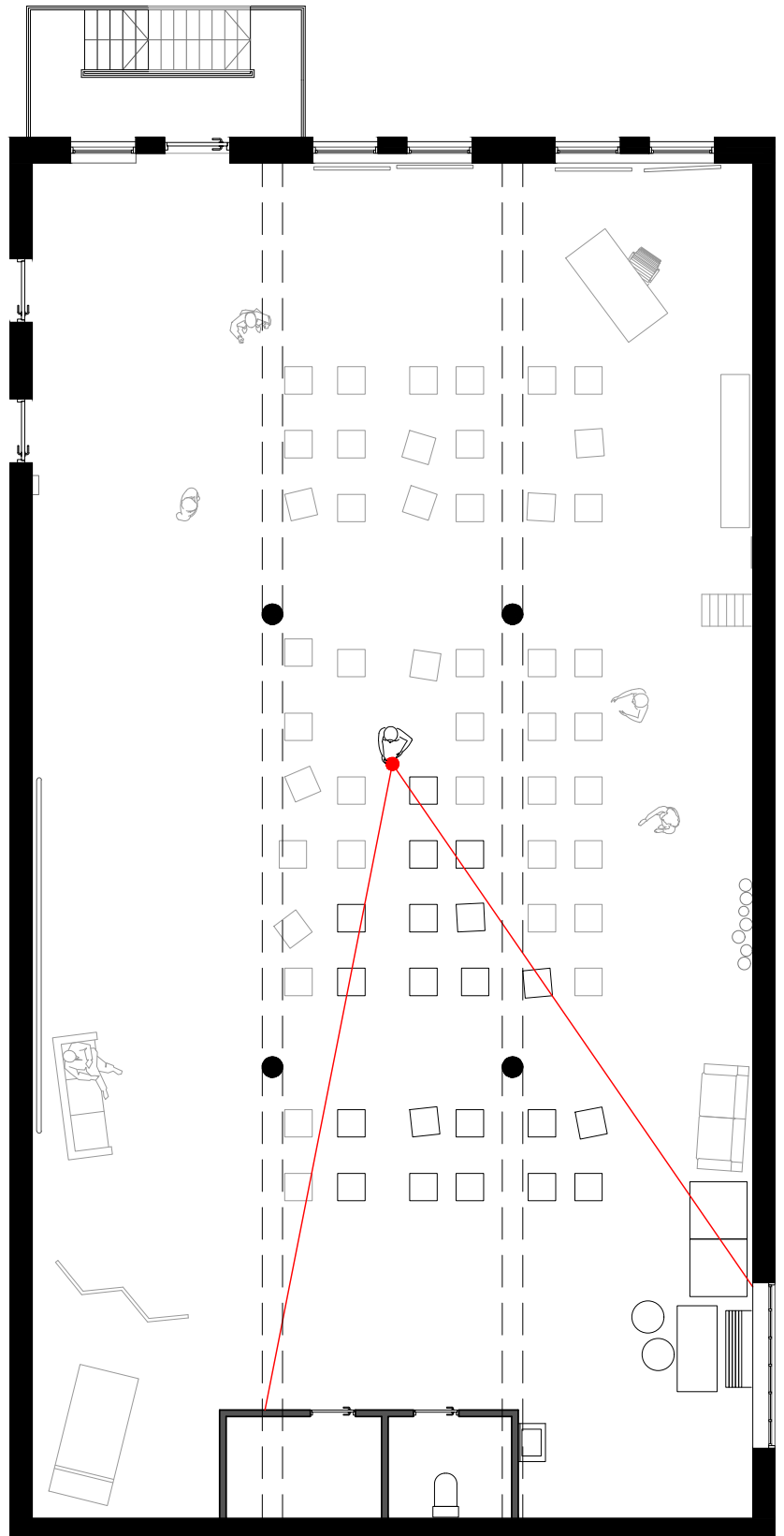
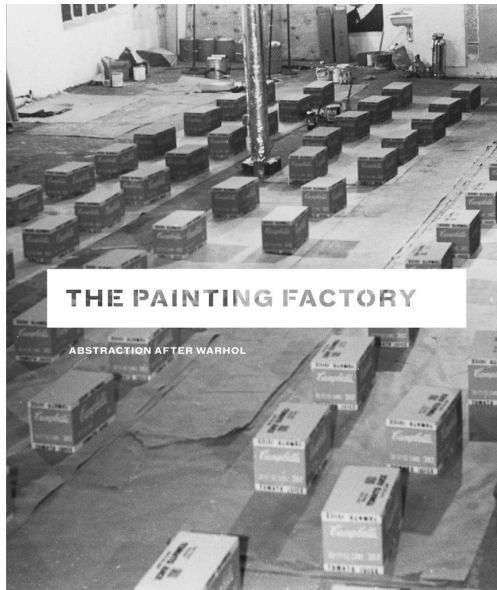


Fig.56. Planta a escala 1.1000 elaborada por el autor a partir de la figura 55.

Fig.57. Fotografía de la portada del libro The Painting Factory: Abstraction After Warhol (Deitch et al, 2012).

ISOTROPÍA ARTIFICIAL

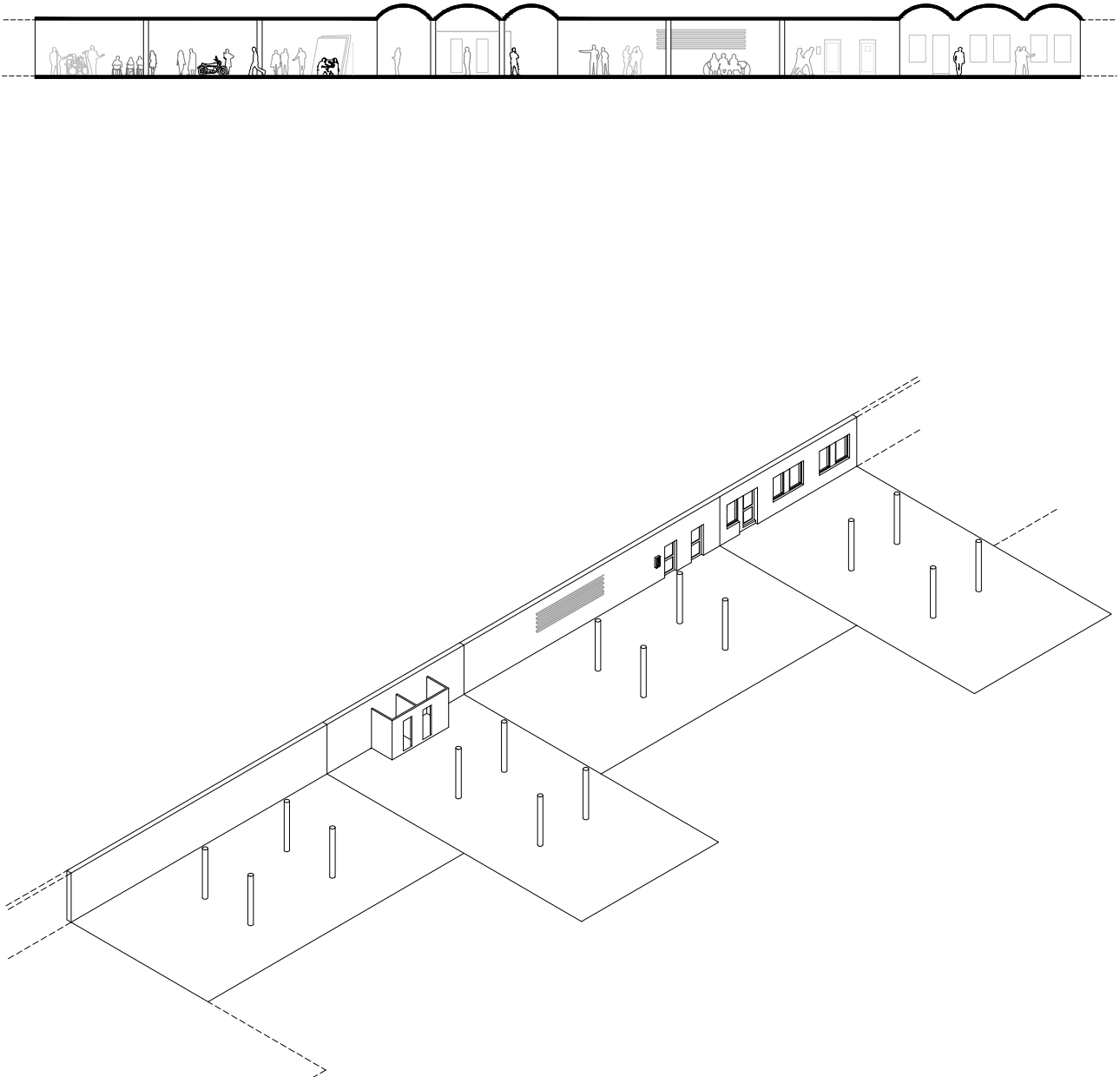


Fig.58. Esquema representativo de la estrategia proyectual Isotropía Artificial.

2.3 Robert Smithson y su estudio/no-estudio

2.3.1. El paisaje entrópico del land art

Deliverance from the confines of the studio frees the artist to a degree from the snares of craft and the bondage of creativity.

(Smithson, 1996b, p. 107)⁸²

El artista norteamericano Robert Smithson, otro de los protagonistas y precursores de la era post-estudio, desempeñó un papel crucial en la redefinición de las prácticas artísticas y los parámetros que hoy determinan el arte contemporáneo (Jones, 1997). Smithson no sólo insistió en establecer la naturaleza física del arte y su papel en la sociedad, sino que también centró su atención en lo que consideraba marcos intelectuales e históricos, arbitrarios e irreflexivos, en los que se concebía y presentaba el arte. Su obra no sólo se articulaba a través de los objetos e imágenes que creaba, sino también a partir de sus textos.

Smithson murió con tan solo 35 años, el 20 de julio de 1973, en un accidente de avioneta mientras tomaba fotografías para una nueva *earthwork*, *Amarillo Ramp*, que planeaba construir en *Tecovas Lake*, Texas (Figura 1). Aunque ni *earthwork* ni *Land art* fueron términos que definieron a artistas que seguían un credo o manifiesto específico, la publicación de los escritos de Smithson en la revista *Art Forum* (Smithson, 1996) fueron decisivos para crear un sentido de propósito común. Además, Smithson publicó cerca de treinta de ensayos en los que, impulsado por una erudición autodidacta, abordaba temas como la ciencia ficción, la prehistoria, o el paisaje, y en los que amplía el discurso clásico de la historia del arte o la crítica con conceptos poco ortodoxos, procedentes de la geología, la física, la cristalografía, la arqueología o la botánica. Estos textos y sus obras estaban estrechamente relacionados entre sí, lo que significaba un vínculo recíproco entre la palabra y la imagen. El acto de escribir, al igual que dibujar, trazar mapas, excavar y tomar fotografías, formaba parte integral de la práctica artística general de Smithson (Smithson, 1996c).

Este artista comenzó pintando, trabajando de forma gestual a partir del Expresionismo Abstracto, y no fue hasta 1963 cuando renunció a la pintura y comenzó a producir sus obras de mayor madurez y reconocimiento: esculturas geométricas monumentales, *Sites/*

82. "La liberación de los confines del estudio libera al artista, en cierta medida, de las trampas del oficio y de las ataduras de la creatividad."

Non-Sites, obras de tierra y proyectos de técnica mixta. Smithson cambió la pintura por una práctica híbrida, empleando nuevas técnicas y abandonando el estudio como espacio único de creación. Este diseminó su producción por diferentes lugares y por medio de distintos ejecutores que ya no podían identificarse con una fuente central y autoritaria.

A pesar de esto, Smithson no sintió la necesidad de eliminar el studio tal como lo planteaba el artista francés Daniel Buren (1979), sino que se limitó a considerarlo uno de los muchos lugares posibles del proceso de producción de significado de una obra de arte (Davidts & Paice, 2009). Tal como nos aclara Jones (1997, p.271), "Smithson maintained areas of rental and real property that he termed his `studio'".⁸³ Su estrategia de trabajar fuera del studio pero también dentro, tenía como objetivo proteger y respaldar la práctica del artista a mismo tiempo que dotaba a dicha práctica de una nueva dimensión.

Smithson compartía su estudio con Nancy Holt en un loft en el cuarto piso de la cooperativa de artistas en 799 Greenwich Street, en West Village de Nueva York (Figura 2, 9, 10, 11, 12, 13 y 14). El estudio, de 130 m² interiores aproximadamente, contaba con tres amplios ambientes: dos más abiertos y conectados entre ellos donde vida y trabajo se entrelazaban; y otro más privado, utilizado como dormitorio con entrada independiente. Cada uno de los espacios estaba generosamente iluminado por ventanas verticales, los pisos eran de tablas de madera, las paredes blancas con fotografías, recortes y textos pegadas sobre ellas, y un cielorraso decorado con un patrón repetitivo salvo por una pequeña área donde se agregaron espejos (Figura 3).

Este estudio ya no podía identificarse con una fuente central, ni de producción o ideación, ni de autor. Incluso, es Holt quien realiza la obra *Studio Tour: Daytime* en 1971 y 1972 (Figura 4 y 5) con un audio que incluye descripciones de los espacios interiores y exteriores, materiales artísticos y objetos que aluden a obras preexistentes o futuras, mobiliario y obras de ambos (Feulmer, 2023). Smithson considera al estudio como un lugar más de los posibles dentro de una red de producción de significados artísticos, aunque lo asume menos interesante en su intento de conectar semánticamente el arte y el mundo.

Existen pocas fotografías del estudio, las más conocidas son las tomadas por el fotógrafo italiano Gianfranco Gorgoni (1941-2019) en torno a 1970. En una de ellas (Figura 6) podemos ver a Smithson y Holt en un ambiente que combina lo doméstico – por sus posturas corporales relajadas en dos sofás y cierto desorden de libros, sobres y papeles, que destila cotidianeidad – con lo artístico – en una pared posterior se ve una fotografía de la obra *Asphalt Rundown*, sobre unos altoparlantes se ve una pila de cintas de video, y a la izquierda un cuadro apoyado en otra pared –. En otras (Figura 7 y 8), aparece Smithson solo, fumando, mirando directamente a la cámara, sentado en torno a una mesa que él

83. "Sin studio" no es literal, ya que Smithson mantenía zonas de alquiler e inmuebles que denominaba su "estudio"



176

October 30, 1971

DAYTIME

Hello. Welcome to the back room. You are about to begin a tour of selected sites both within and without this space. Close the door behind you and stand facing the room.

To the left of the door you entered through, you will see a bookcase, and on the right you will see a long wall with three windows. Proceed to the first window on your left and stand directly in front of it. On your right are two gray metal filing cabinets and a card table with a hi-fi on top. Looking outside the window you will see, directly opposite, the Village Nursing Home which is run by the city for the aged and dying. It is a red brick building 6 stories high. If you lower your gaze slightly you will find that you are directly over the division between the roofs of two houses. The roofs are made of tar paper, both sloping towards the back to metal gutters. On the roof of the first house are 4 flues, and 2 pipes, 2 chimneys, one with a rotary flue, are shared with the adjoining house. The roof of the house on the left will be viewed more thoroughly from the third window.

other paper

CRANKS

YOU ARE FACING SOUTH

Now turn about face. Walk 3 paces 1-2-3 to the bookshelves directly in front of you. Some of the things you will see on the shelves, besides the books, are pressed butterflies, a candy gun, a pickled rattlesnake head, a polished cross section of a rock, 2 penguins, some keys, several dictionaries, a small globe in a plastic cube, a picture of a dinosaur-like monster being shot at by a burning tank, several stacks of mirrors, and on the lower shelves -- movie reels, tapes, notebooks, letters, and records.

Turn now to your right. Walk 3 paces 1-2-3.

Turn again to the right. In front of you is the second window, and in front of it is one of Bob's works -- 44 pieces of mirror stacked on top of each other to form a ziggaret. Several drawings in frames and 3 portfolios are leaning against the base. To the right is another, smaller bookcase with one shelf for slides and another for catalogues. Looking to the left you will see large pieces of wrapping plastic and cardboard.

Fig.1. Fotografía de la obra "Amarillo Ramp" de 1973, por Gianfranco Gorgoni. Holt/Smithson Foundation.
Fig.2. Fotografía de 801 (en negro) y 799 Greenwich Street (en rojo) de 1967, por Landmarks Preservation Commission.
Fig.3. Fotografía de Robert Smithson en su estudio, en 1970. Por Gianfranco Gorgoni.
Fig.4. Fragmento del texto de la obra "Studio Tour: Daytime" del 30 de octubre de 1971, 5 de enero de 1972 y 29 de marzo de 1972.
Fig.5. Fragmento del texto de la obra "Studio Tour: Daytime" del 30 de octubre de 1971, 5 de enero de 1972 y 29 de marzo de 1972.



Fig.6. Fotografía de Nancy Holt y Robert Smithson en su loft en 799 Greenwich Street, Nueva York, en 1970. Por Gianfranco Gorgoni. Holt/Smithson Foundation.

Fig.7. Fotografía de Robert Smithson en su estudio, en 1970. Por Gianfranco Gorgoni.

Fig.8. Fotografía de Robert Smithson en su estudio, en 1970. Por Gianfranco Gorgoni.

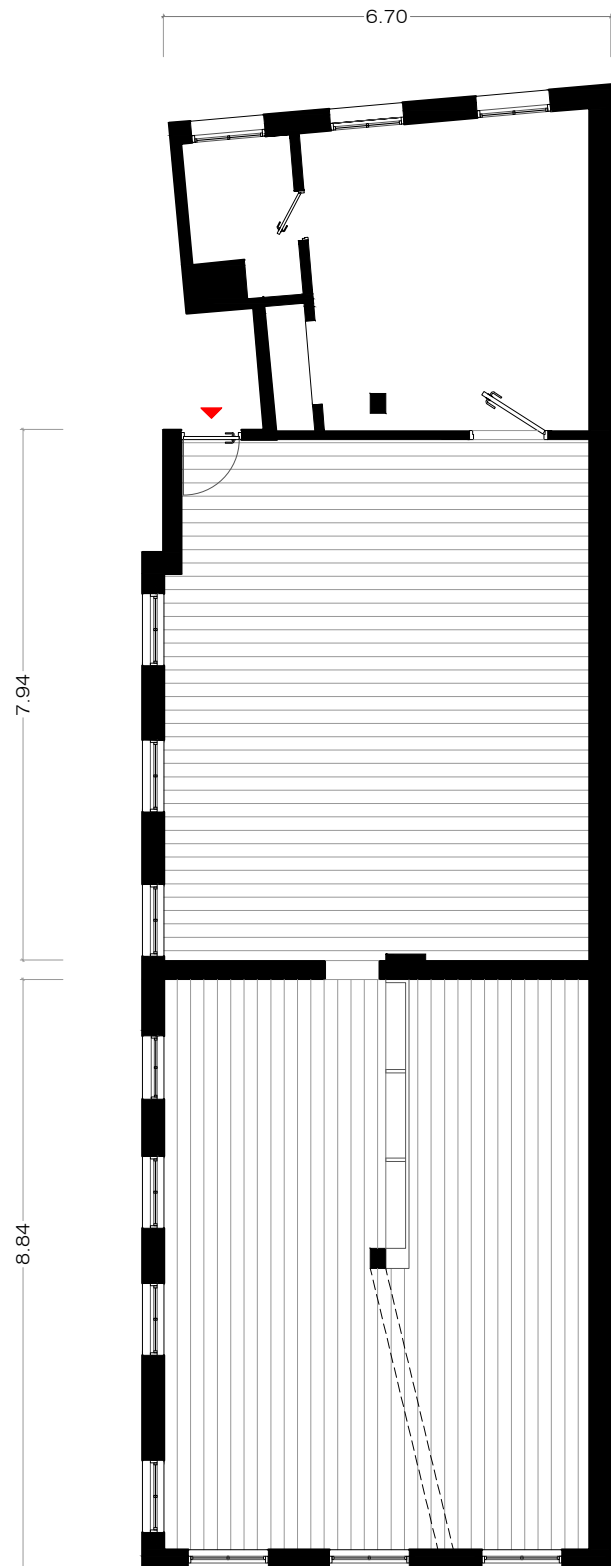


Fig.9. Planta a escala 1.100 elaborada por el autor a partir de la visita al lugar; fotografías de Gianfranco Gorgoni, Lorraine Harner, y Nancy Holt; la obra "Studio Tour: Daytime" de Nancy Holt, de 1971 y 1972; el archivo de Holt/Smithson Foundation; e imágenes satelitales.

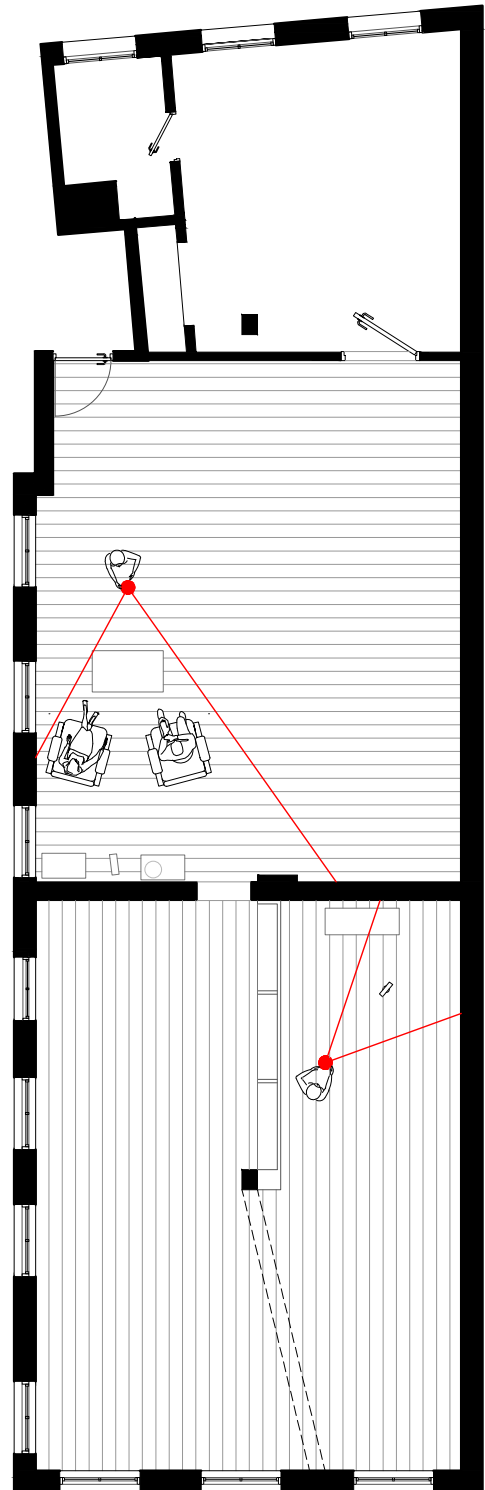


Fig.10. Planta a escala 1.100 elaborada por el autor a partir de la figura 8.

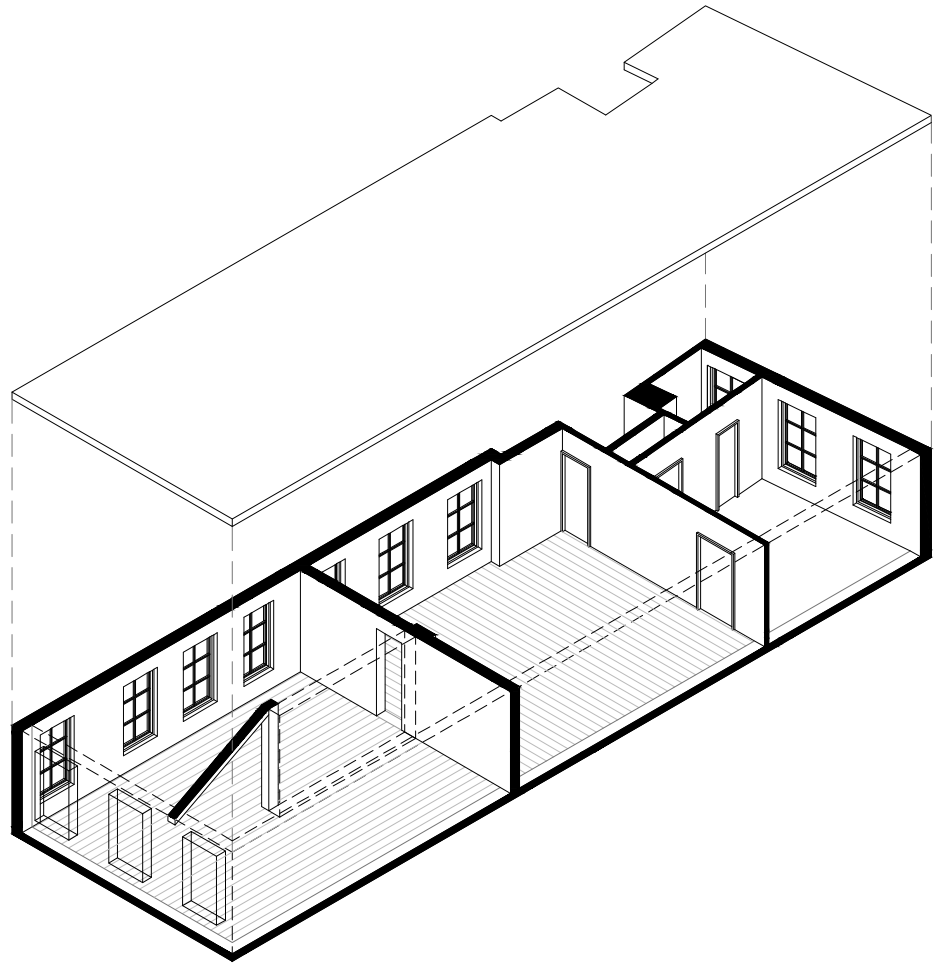


Fig.11. Axonométrica a escala 1.200 elaborada por el autor a partir de la visita al lugar; fotografías de Gianfranco Gorgoni, Lorraine Harner, y Nancy Holt; la obra "Studio Tour: Daytime" de Nancy Holt, de 1971 y 1972; el archivo de Holt/Smithson Foundation; e imágenes satelitales.



Fig.12. Sección a escala 1.200 elaborada por el autor a partir de la visita al lugar; fotografías de Gianfranco Gorgoni, Lorraine Harner, y Nancy Holt; la obra "Studio Tour: Daytime" de Nancy Holt, de 1971 y 1972; el archivo de Holt/Smithson Foundation; e imágenes satelitales.



Fig.13. Planta a escala 1.5000 elaborada por el autor a partir de la visita al lugar; fotografías de Gianfranco Gorgoni, Lorraine Harner, y Nancy Holt; la obra "Studio Tour: Daytime" de Nancy Holt, de 1971 y 1972; el archivo de Holt/Smithson Foundation; e imágenes satelitales.

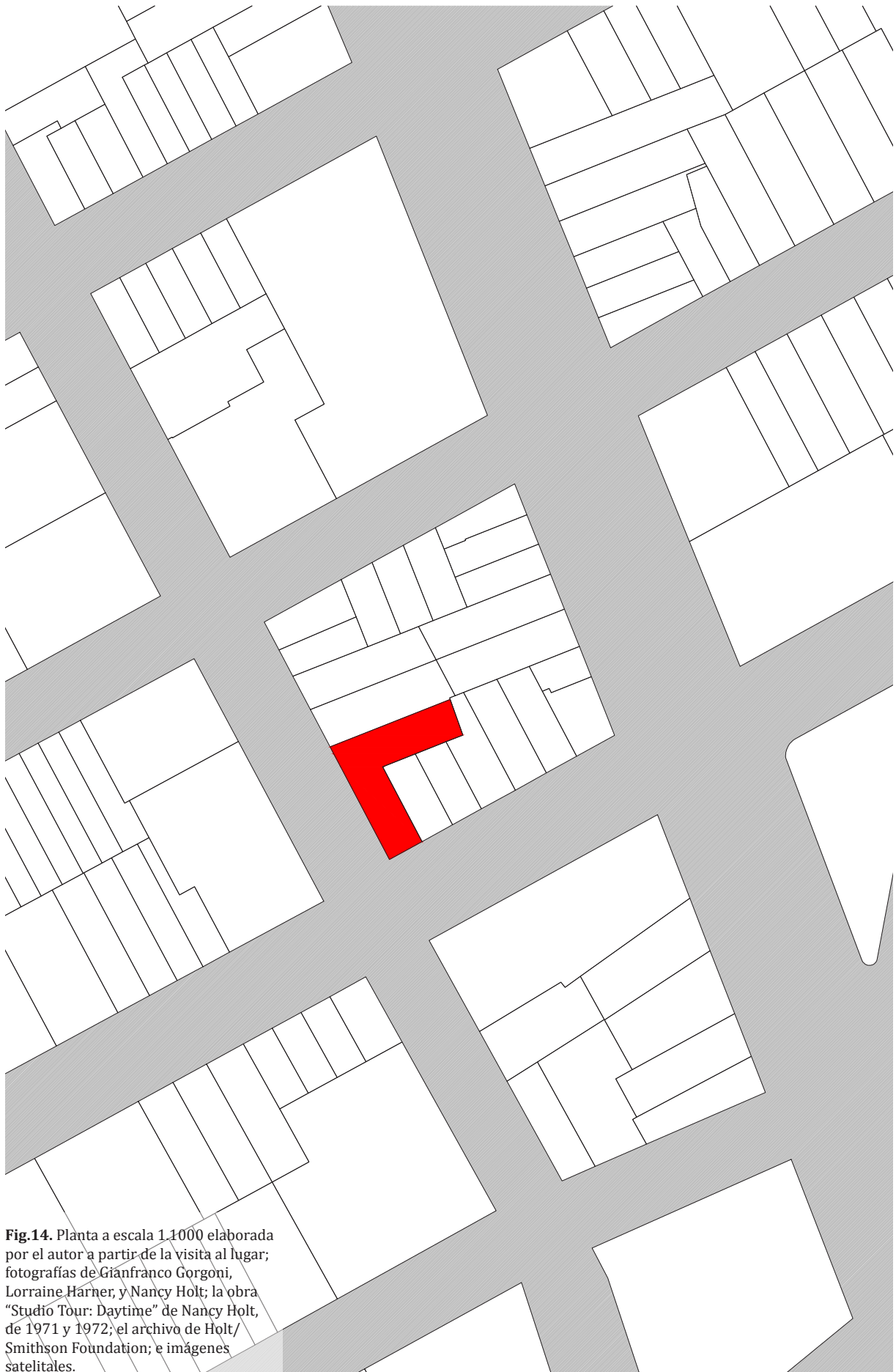


Fig.14. Planta a escala 1.1000 elaborada por el autor a partir de la visita al lugar; fotografías de Gianfranco Gorgoni, Lorraine Harner, y Nancy Holt; la obra "Studio Tour: Daytime" de Nancy Holt, de 1971 y 1972; el archivo de Holt/Smithson Foundation; e imágenes satelitales.

mismo diseñó para su estudio, con fotografías de obras, dibujos, pila de libros, mapas y anotaciones pegadas en la pared posterior. Smithson entendía al estudio como un ambiente controlado por el artista y por eso menos interesante. En una entrevista con Steve Heizer (Schmidt, 1996), Smithson comparaba a los artistas dentro de sus estudios con científicos de laboratorio, en perfecto aislamiento frente a cualquier perturbación fortuita. Por otro lado, comentaba que cuando los artistas trabajan fuera del estudio, como los científicos que realizan trabajos de campo, estos debían enfrentar fuerzas adicionales e inestabilidad que enriquecían los resultados. Además, Smithson creía que la propia palabra “estudio” implicaba algún tipo de trabajo artesanal (Smithson, 1996d) y que el artista debía rechazar esto buscando una conexión entre mente y materia (Smithson, 1996b).

Smithson mantenía una tensión constante entre una serie de oposiciones, entre ellas la dualidad interior-exterior. Su ambición no era solo salir del espacio del estudio (o del museo), sino también crear un nuevo tipo de continuidad entre la noción de “adentro” y “afuera” (Smithson, 1996c). A partir de esta relación creó sus obras llamadas *Site/Non-Site* (sitio/no-sitio). El primer concepto, el “sitio”, representa a la realidad física y bruta de un lugar, representa al mundo en sí con todas sus complejidades y posibilidades, vasto, remoto y evocador. El segundo concepto, el “no-sitio”, es una representación tridimensional de un “sitio” trasladando sus márgenes geográficos, psicológicos y sociales a un “centro”: un estudio, galería, museo o página de un libro (Smithson, 1996c). Este “no-sitio” viene a representar al propio sitio pero como toda metonimia adquiere vida propia y se convierte en una forma de discurso. El propio Smithson escribe en 1968 (Smithson, 1996a), “It is by this three dimensional metaphor that one site can represent another site which does not resemble it-thus The Non-Site.”⁸⁴

Cada una de estas obras representaba un sitio real en una zona marginal y constaba de tres partes: documentos (mapas, fotografías, texto descriptivo) y muestras minerales recogidas directamente del terreno (arena, rocas, escoria), y un contenedor – generalmente metálico o con superficie espejada - fabricado y compartimentado que contenía las muestras (Linder, 1999). Este es el caso de: *A Non-Site* (1968), *Non-site Line of Wreckage* (1968), *Red Sandstone Corner Piece* (1968), *Gravel Mirror with Cracks and Dust* (1968), *Chalk and Mirror Displacement* (1969), *Mirror with Crushed Shells* (1969), entre otras (Figura 15). La idea de Smithson fue colocar una obra en el paisaje o *Site*, pero también, trasladar ese paisaje o lugar al interior, un *Non-Site*. De esta manera, estableció una relación dialéctica entre el estudio, la galería y el sitio fuera de éstos. En la medida en que sus obras son contenedores los “non-sites” funcionan también como espejos que reflejan su propio confinamiento (Owens, 1992).

Todas estas obras se prepararon en una situación similar al estudio (Graw, 2003), tanto en su elaboración conceptual como en el diseño de los contenedores y las pilas de material para su exposición en las galerías, aunque el material no haya sido trabajado o

84. “Gracias a esta metáfora tridimensional, un lugar puede representar a otro que no se le parece.”

procesado allí. En una entrevista de 1968 (Nagel, 2013), el propio artista reconoce que para la preparación y ejecución de sus obras realiza planos – y ocasionalmente secciones –, maquetas, mapas y dibujos, y de esta forma otros pueden ayudarlo en la producción (Figura 16, 17, 18 y 19).

Ya desde 1966 Robert Smithson y un grupo de artistas, entre ellos Carl Andre (1935-2024), Dan Graham (1942-2022), Eva Hesse (1936-1970), Nancy Holt (1938-2014), Joan Jonas (1936-), Donald Judd (1928-1994), Claes Oldenburg (1929-2022) y Richard Serra (1938-2024), emprendieron una serie de excursiones a las afueras de Nueva York en una especie de acto crítico-creativo. La mayoría de estos viajes se realizaron a lugares marginales de Nueva Jersey, como canteras de roca abandonadas, descampados suburbanos y los desolados *Pine Barrens* del sur del estado (Figura 20). Estos lugares eran un mundo distinto de la escena de arte neoyorquina que Smithson asociaba con la creación artística basada en el estudio y visiones románticas de la naturaleza del siglo XIX, con la que el artista tenía objeciones fundamentales. Las visitas y los lugares especialmente elegidos, estaban vinculados a un modelo y políticas de uso del suelo que desencadenaban en una fuerte suburbanización de los Estados Unidos de la posguerra, el desplazamiento de la producción industrial de los centros urbanos a las zonas periféricas y la creciente preocupación pública por la degradación ecológica. Smithson introducirá estos nuevos territorios al mundo del arte, y los denominará lugares entrópicos. Estos serán lugares marcados por la huella erosiva de las industrias modernas, lugares invisibilizados mientras su destrucción como espacios “vivos” se estaba produciendo (Ábalos, 2006) this second volume explains how this project has endured over time, showing a diachronic and panoramic view of phenomena that are frequently considered exclusively contemporaneous. Si el primer volumen de este Atlas pintoresco constituía un intento de redefinir las prácticas de la arquitectura y del paisajismo unificando y actualizando dos tradiciones cuyos fundamentos han prescrito, este segundo volumen explica cómo ha sido trazado este proyecto en el tiempo, mostrando un panorama diacrónico que da consistencia temporal a fenómenos considerados a menudo estrictamente contemporáneos.

En 1969 y 1970, Smithson creó una serie de obras denominadas “flows”, donde el artista vertía grandes cantidades de asfalto, hormigón, barro o pegamento sobre diferentes paisajes remotos. La primera, *Asphalt Rundown* de 1969, mencionada anteriormente, tuvo lugar en una cantera de tierra y grava abandonada a unos quince kilómetros al sur de Roma, en un suburbio industrial (Figura 21). Un camion volcó una carga de asfalto caliente que se enfriaba y endurecía al caer desde lo alto de una ladera. El efecto, tal como se ve en las fotografías y video expuestos originalmente en *Galleria L'Attico*, parece a primera vista un enorme vertido de pintura del Expresionismo Abstracto. Una continuación directa de los gestos físicos y “heroicos” asociados a Jackson Pollock.⁸⁵ Según Frank Stella (Smithson, 1996b, p.xxii), *Asphalt Rundown* se percibió como un “powerful, annihilating gesture”,⁸⁶ que obligó a ciertos artistas a reconsiderar seriamente el papel del tacto, la superficie y la esencia misma del acto de pintar.

85. El propio Smithson menciona a Pollock en algunos de sus textos, como por ejemplo en *The Spiral Jetty* (1972).

86. “gesto poderoso y aniquilador”.

Smithson descubre así no solamente nuevos territorios inexplorados por el arte, sino una materialidad que combinaba elementos naturales y artificiales y que lo impulsará a trabajar sobre el suelo, también como lo hacía Pollock (Ábalos, 2006) this second volume explains how this project has endured over time, showing a diachronic and panoramic view of phenomena that are frequently considered exclusively contemporaneous. Si el primer volumen de este Atlas pintoresco constituía un intento de redefinir las prácticas de la arquitectura y del paisajismo unificando y actualizando dos tradiciones cuyos fundamentos han prescrito, este segundo volumen explica cómo ha sido trazado este proyecto en el tiempo, mostrando un panorama diacrónico que da consistencia temporal a fenómenos considerados a menudo estrictamente contemporáneos.



Fig.15. Fotografía de "A Nonsite (Franklin, New Jersey)" de 1968. Holt/Smithson Foundation.

Fig.16. Dibujo "Partially Buried Woodshed" en lápiz sobre papel de 1970. Marian Goodman Gallery.



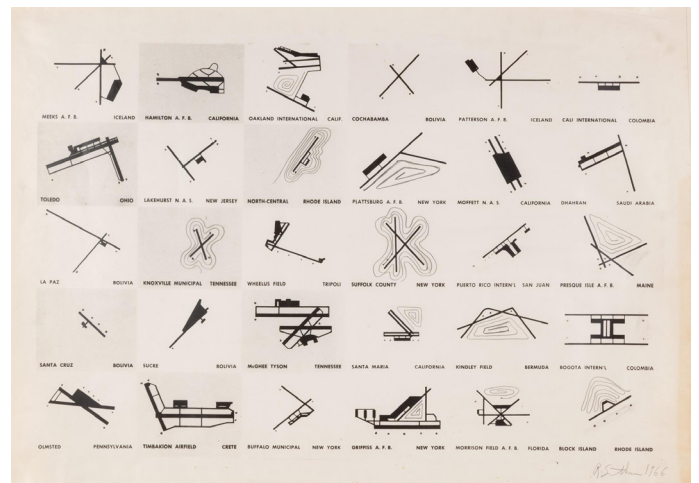
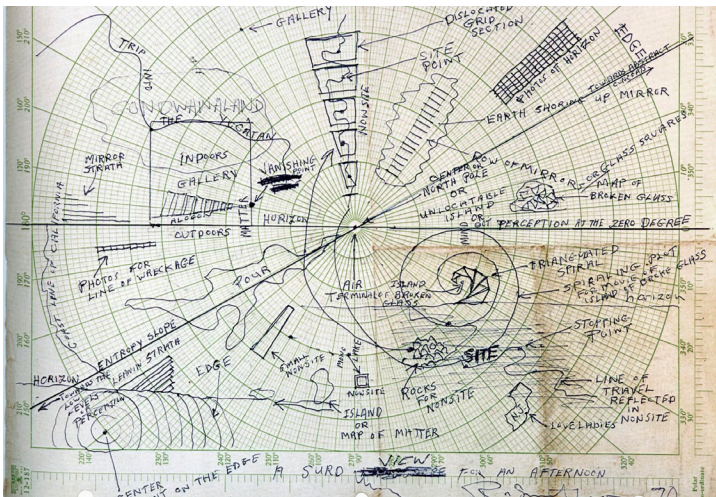
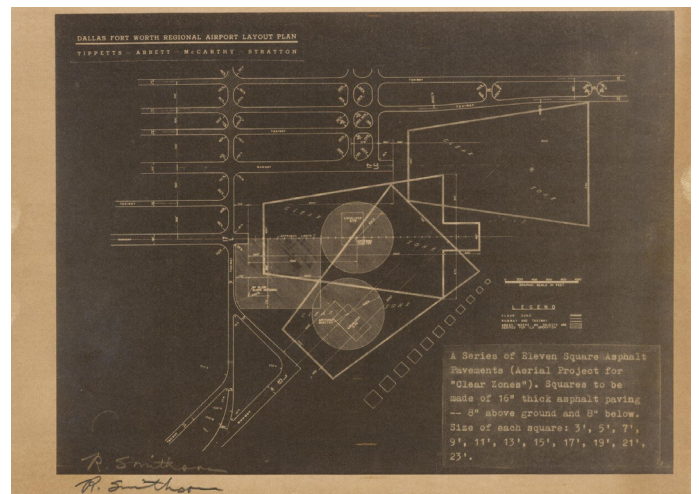


Fig.17. Maqueta "Untitled", sin fecha. Fotografía por Alex Yudzon. Holt/Smithson Foundation.

Fig.18. Mapa "A Surd View For An Afternoon" para la obra Spiral Jetty de 1969. Holt/Smithson Foundation.

Fig.19. Planos para "Towards the Development of an Air Terminal Site" de 1967. Holt/Smithson Foundation.



Fig.20. Fotografía "Robert Smithson collecting sand in Pine Barrens, New Jersey" de 1968, por Sol LeWitt. En la foto, de izquierda a derecha: Mary Peacock, Virginia Dwan, Nancy Holt y Robert Smithson. Smithson está colocando arena en una bolsa abierta por Holt, recogiendo materiales para su primera obra "Non site". Archives of American Art, Smithsonian Institution.
Fig.21. Fotografía de "Asphalt Rundown" Robert Smithson, en Cava dei Selce, Roma, Italia, de 1969. Holt/Smithson Foundation.



2.3.2. El estudio en espiral

Smithson's Spiral Jetty remakes the world as a studio – another 'converted' studio – and thus, once more, offers the studio as world.

(Thomas, 2009, p. 37)⁸⁷

Smithson es uno de los artistas que se enfrentó con mayor lucidez a trabajar fuera de los marcos culturales: él no quería visibilizar el arte en el mundo, sino que intentaba poner al propio mundo en la mira a través del arte (Davidts, 2006). En una entrevista de 1972 con Bruce Kurtz (1996, p.262), Smithson lo aclaraba: “Art is supposed to be on some eternal plane, free from the experiences of the world, and I’m more interested in those experiences, not as a refutation of art, but as part of that experience, or interwoven, in other words, all these factors come in.”⁸⁸ Mientras que los escritos de artistas contemporáneos como Robert Morris (1931-2018), Donald Judd o Daniel Buren teorizaban sobre su propia obra, la de otros artistas o se ocupan del sistema del arte, Smithson dejaba entrar poco a poco el mundo en toda su diversidad y estratificación. Esto implica una exploración de los bordes de los marcos culturales y las instituciones, básicamente a partir de tres estrategias: la redefinición de las nociones de objeto, lugar, tiempo y espacio; el cuestionamiento a la historia, la crítica, el lenguaje y la imagen; y a ampliar los límites de los campos clásicos del arte como el museo, la galería y el estudio.

La teórica y crítica de arte estadounidense Rosalind Krauss (1941-) vislumbró, hacia el final de la década de 1960, un cambio de paradigma en la actividad creativa a partir de una serie de obras que escapaban de las categorizaciones existentes y los límites entre espacio interior y exterior. Con su texto *Sculpture in the Expanded Field* (1979), posterior a la muerte de Smithson, la autora inició un importante proceso de desmontaje de la idea de pureza en las disciplinas artísticas, y que acabaría afectando a muchos otros marcos disciplinares (Sogbe & Devesa, 2021). Según Krauss, las obras de Smithson estaban ubicadas dentro del “campo expandido”, un sistema definido por una combinación de exclusiones, entre “not architecture” y “no-landscape” (1979, p.36).⁸⁹

En abril de 1970, Smithson diseñó y dirigió la construcción de su obra más icónica, *Spiral Jetty*, en la península de Rozel Point, en la orilla noreste del Great Salt Lake de Utah

87. “*Spiral Jetty* de Smithson rehace el mundo como un estudio —otro estudio ‘reconvertido’— y así, una vez más, ofrece el estudio como mundo.”

88. “Se supone que el arte está en un plano eterno, libre de las experiencias del mundo, y a mí me interesan más esas experiencias, no como refutación del arte, sino como parte de esa experiencia, o entrelazadas, es decir, entran todos estos factores.”

89. “no-arquitectura” y “no-paisaje”.

(Figura 26, 27, 28, 29 y 30). Esta es una obra de arte realizada específicamente para ese lugar, concebida para interactuar con las condiciones cambiantes del agua, la tierra y la atmósfera circundantes (Shapiro, 2019). En el texto publicado por el artista, *The Spiral Jetty* (Smithson, 1972), los primeros cinco párrafos son dedicados a explicar el proceso de selección del terreno y su historia, desde una perspectiva geológica, geográfica y ecológica. El lugar, árido, apacible, vasto y alejado, le generó interés al artista dado que contenía estructuras petrolíferas abandonadas, una abundancia de cristales de sal y algas rojas en el lago. La definición de entropía de Smithson se fijaba justamente en las operaciones fortuitas de la naturaleza que conducen a un estado de transformación, incluso, a un estado de ruina.

Spiral Jetty es una especie de pasarela, embarcadero, o dique con forma de espiral, que se extiende 460 metros a lo largo y 4,6 metros de ancho. Fue realizada en tres semanas mediante un contratista local que tuvo que utilizar cinco personas, dos camiones, un tractor y una máquina con pala cargadora para mover 7.000 toneladas de roca basáltica negra y material del sitio (Figura 31 y 32).⁹⁰ La obra fue creada en un momento en que el nivel del agua del lago era especialmente bajo, por lo que la obra permaneció sumergida desde 1972 y por treinta años hasta que las sequías regionales provocaron el retroceso del lago, generando la reaparición del espiral. Además, una serie de cambios en las condiciones locales provocaron la desaparición de las algas rojas y, por tanto, un cambio en el color del agua. Al existir en un estado de transformación continuo, Spiral Jetty hace visible la entropía.

Por otro lado, las fotografías del proceso de construcción tomadas por un fotógrafo profesional contratado por Smithson, el texto del artista (1972) y la película homónima de 16 milímetros que realizó junto con Nancy Holt (1970) luego exhibida en *Dwan Gallery* (Figura 33 y 34), pueden considerarse “non-sites” que completan y complementan la obra. Además, Smithson realizó múltiples dibujos de la obra y del lugar (Figura 35 y 36), grabó rollos de película en blanco y negro, en color y en 35 milímetros, creó una acción performativa en *Rozel Point*, y habló de Spiral Jetty en múltiples conferencias y entrevistas hasta su prematura muerte en 1973 (Loe, 2017).

Tal como lo plantea Morgan Thomas (2009), Spiral Jetty representa un reposicionamiento del estudio por parte de Smithson dentro del sistema, más que un abandono del espacio concreto. Es que su obra tiene una lógica más compleja, la de la simultaneidad y las fuerzas tensionadas del *site/non-site*, que se muestra como el movimiento continuo entre estudio y lugar. Esta dualidad resignifica el impacto del contexto de creación y presentación en la creación del significado de su obra. Smithson intenta transponer al ámbito exterior los *límites críticos* que otros artistas, como por ejemplo Buren (1973), identifican en

90. El nombre del contratista es Robert Phillips (1939-2016). Aunque este no había participado anteriormente en obras artísticas, su conocimiento de los materiales locales y su experiencia en la construcción de diques en el Great Salt Lake resultaron indispensables.



Fig.22. Fotografía de la obra “Locator: Exhaust Pipe” de Nancy Holt en 1971, en el loft en 799 Greenwich Street.

Fig.23. Fotografía de la obra “Locator: Cracked Window” de Nancy Holt en 1971, en el loft en 799 Greenwich Street.

Fig.24. Fotografía del estudio de Robert Smithson en 1960 por la compañera de clase y amiga de Nueva Jersey Lorraine Harner.

Fig.25. Fotografía de la obra Locator (Studio Corner) de Nancy Holt en 1971, en el loft en 799 Greenwich Street de Nancy Holt y Robert Smithson en Nueva York. Holt/Smithson Foundation.

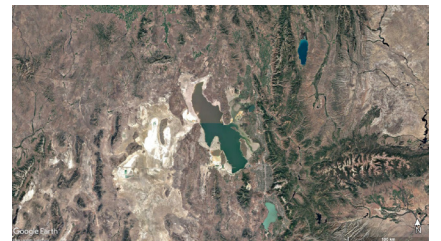


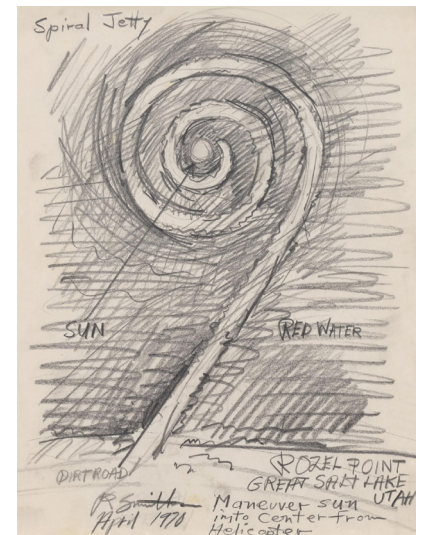
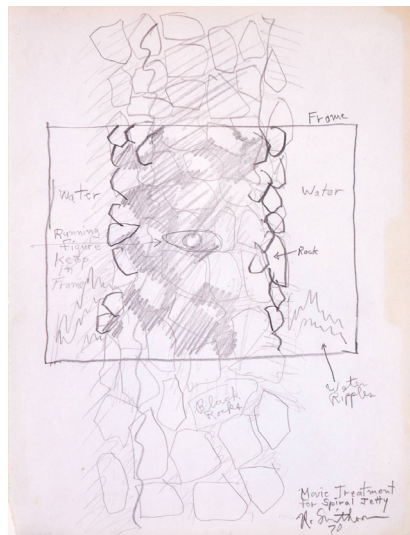
Fig.26. Fotografía de Spiral Jetty de 1970.
Por Dia Art Foundation.
Fig.27. Fotografía de Spiral Jetty de 1970.
Por Dia Art Foundation y Nancy Holt.
Fig.28, 29 y 30. Fotografías satelitales
obtenidas mediante Google Earth.



Fig.31 y 32. Fotografías de la construcción de la obra "Spiral Jetty" de 1970. Por Nancy Holt.

Fig.33 y 34. Fotogramas del film "Spiral Jetty" de 1970.

Fig.35 y 36. Dibujos en papel y grafito de 1970. Holt/Smithson Foundation y Estate of Robert Smithson.



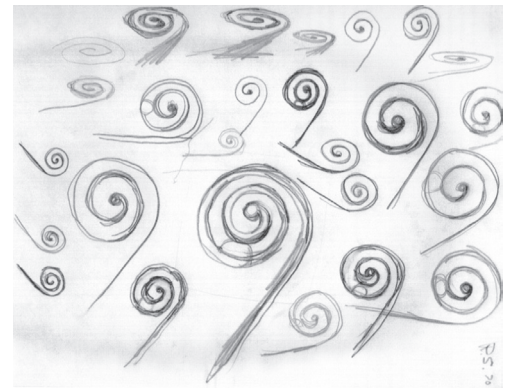
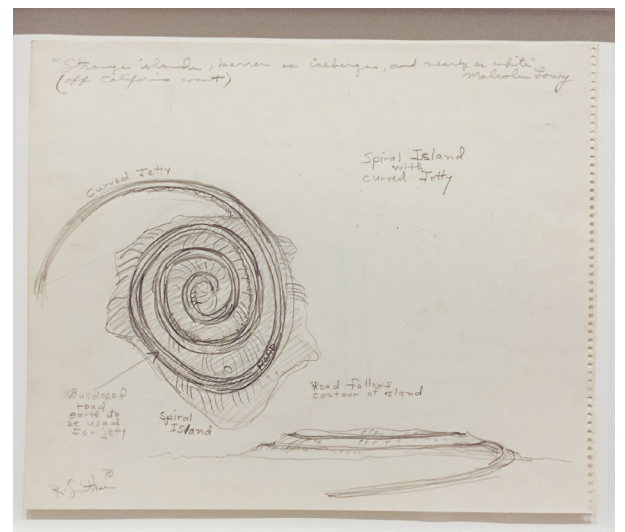


Fig.37. Fotografía de la Estatua de la Libertad del escultor francés Frédéric Auguste Bartholdi y el ingeniero Alexandre Gustave Eiffel. De 2024.

Fig.38. Fotografía de Spiral Jetty en forma de "J" de 1970. Por Gianfranco Gorgoni.

Fig.39 y 40. Croquis del Spiral Jetty de 1970. Estate of Robert Smithson.



el estudio. No se trata de dejar atrás los límites, sino como el mismo Smithson (1996, p.185) aclara: “I don’t really think it matters where you are. You will always be faced with limits of some kind. I think that actually it’s not so much expanding into infinity, it’s that you really are expanding in terms of a finite situation. I mean, there is no romantic urge towards the never-never land or something. I think that artists are now very conscious of strict limitations and they see them very clearly and can expand them in terms of other limitations. There’s no way you can really break down limitations: it’s a kind of fantasy that you might have, that things are unlimited, but I think there’s a greater freedom if you realize that you have these limits to work against and actually, it’s more challenging.”⁹¹

Smithson adopta las convenciones, el lenguaje y la escala de la arquitectura como parte de su obra, utilizando croquis, planos y maquetas, empleando a subcontratistas para construir estructuras e interviniendo espacios públicos o privados. Si bien la externalización de la producción artística tiene tempranos ejemplos como las *Telephone paintings* de Laszlo Moholy-Nagy en 1923 (Eastwood, 2017), ahora aparece una investigación, preparación y control de la ejecución propia del trabajo de un arquitecto. Incluso, esto es confirmado por Smithson cuando dice que Spiral Jetty fue completada luego de “two weeks of actual construction [and] about two months of negotiation and preparation” (Roth, 2004, p.86).⁹²

Por un lado, desde su estudio en Nueva York Smithson recopiló abundante documentación histórica y geológica sobre el *Great Salt Lake* de Utah: artículos, mapas, folletos y recortes sobre Rozel Point y los campos petrolíferos circundantes, el lago e información sobre la cultura y los lugares de interés de Utah (Sidney Loe, 2002). Aprendió que el lago era entre tres y cuatro veces más salado que el mar y que en ese momento era el cuarto lago endorreico más grande del mundo. Además, debió tramitar un contrato de arrendamiento de la tierra con el *Utah Department of Natural Resources*, un permiso especial para poder retirar las rocas con el *US Department of Interior’s Bureau of Reclamation*, y encontrar al constructor (Rubio, 2012).

Por otro lado, esta obra y sus condicionantes tiene antecedentes vinculados a la escultura de gran escala, donde la propia concepción de estatuas o monumentos y su exposición, por poner un ejemplo, la Estatua de la Libertad en Nueva York inaugurada en 1886 (Figura 37), no solamente implicaban a un escultor, sino también a un ingeniero o arquitecto para la elaboración de un proyecto previo a la construcción (Moreno, 2004).⁹³ En el caso de

91. “No creo que importe mucho dónde estés. Siempre te enfrentarás a algún tipo de límite. Creo que en realidad no se trata tanto de expandirse hacia el infinito, sino de que realmente te estás expandiendo en términos de una situación finita. Es decir, no hay un impulso romántico hacia el país de nunca jamás o algo así. Creo que los artistas son ahora muy conscientes de las limitaciones estrictas y las ven muy claramente y pueden expandirlas en términos de otras limitaciones. No hay forma de romper realmente las limitaciones: es una especie de fantasía que se puede tener, que las cosas son ilimitadas, pero creo que hay una mayor libertad si te das cuenta de que tienes estos límites contra los que trabajar y, en realidad, es más desafiante.”

92. “dos semanas de construcción real [y] unos dos meses de negociación y preparación”.

93. En 1879, el ingeniero francés Gustave Eiffel (1832-1923) suplantó su coterráneo, el arquitecto Eugène

Spiral Jetty, si bien Smithson realizó y presentó un boceto de la obra junto con una sección transversal del dique que detallaba su estructura, fue el constructor que la corrigió modificando la altura del dique y la posición de las rocas.

Al mismo tiempo, una secuencia de fotografías, diversos planos y croquis (Figura 38, 39 y 40) revelan cómo la forma en espiral surgió gradualmente a través de la compleja interacción entre los diferentes actores (Smithson, el constructor, los operarios), los materiales (la roca, tierra, el agua), las herramientas (los camiones, el tractor, la máquina con pala cargadora) y el lugar (sus características especiales hacían que fuera muy difícil que el terreno soportara maquinaria pesada, por ejemplo). Si bien los documentos acabados del Spiral Jetty dan la impresión de que se construyó tal y como se concibió originalmente, la realidad es que los planes de Smithson tuvieron que cambiar e incluso desviarse varias veces antes de que la obra estuviera terminada (Rubio, 2012; Loe, 2002). La construcción no fue una simple y directa realización técnica de una idea abstracta del artista, sino que el resultado de un equilibrio entre la tensión impuesta por su concepción y un conjunto de situaciones de orden práctico relacionados con las características del terreno. Estas circunstancias son a las que habitualmente se enfrenta el arquitecto.

En este sentido, se puede decir que el Spiral Jetty no surge únicamente como un tributo al genio creativo, donde la mente del artista imprime su visión en el mundo; sino que por el contrario, surge como un ejemplo de cómo la creación artística tiene lugar en la interfaz entre la actividad humana, su entorno y el mundo material. Sin embargo, la excepcionalidad de la obra no reside en el hecho de que surja de una configuración material poco habitual. Por el contrario, su excepcionalidad reside en el hecho de que pone de manifiesto como surge de lugares y prácticas materiales de producción específicos.

Estas condicionantes tienen varios planos de lectura. Primero, el foco del artista en el espacio lo acerca a los procesos creativos y de control del arquitecto. Segundo, debido a las propias características de su obra, el artista pasa a ser un director intelectual que no puede - al mismo tiempo - ejecutar físicamente su obra, por lo que debe delegar este trabajo. Su trabajo es al mismo tiempo individual, en su concepción temprana y su autoría, pero al mismo tiempo colectivo, por la implicancia e influencia de otras personas en el proceso. Tercero, este proceso creativo representa una forma de criticar los términos y límites tradicionales del arte.

Viollet-le-Duc (1814-1879), como el encargado estructural del proyecto. El trabajo de ambos consistió en crear una estructura interna que soportara la estatua de metal en su posición.

2.3.3. Estrategias proyectuales: descentralización, proceso arquitectónico y tensión interior/exterior

a) Descentralización

Para Smithson, el estudio moderno pasó de ser el lugar para la producción artística por excelencia, a ser uno más dentro de una red de espacios – interiores y exteriores, públicos y privados, individuales y colectivos, y con diferentes grados de privacidad y concentración – donde se podían crear las obras. Esto no significaba para nada la desaparición del estudio ni una disminución en cuanto a su relevancia en la creación artística, sino que éste era ahora parte de un engranaje más o menos desordenado de lugares con diferentes características arquitectónicas que intentaban mover ciertos límites institucionales impuestos. Esta red está conformada por una cantidad indefinida de espacios heterogéneos, con el estudio como el lugar de mayor intimidad en uno de los extremos, y con conexiones en múltiples direcciones entre todos sus elementos. Estos vínculos son los que permiten la complementación, expansión sucesiva de la red y sus límites para la generación de nuevas oportunidades.

b) Proceso arquitectónico

Debido a que las obras artísticas de Smithson se centraban en el espacio, crecían en escala e involucraban materiales naturales, había un acercamiento del proceso artístico hacia el proceso de trabajo arquitectónico, y por consiguiente, a su espacio de trabajo: interior e individual para la ideación y planificación; y exterior y colaborativo para el control sobre la ejecución. Esto quiere decir que Smithson desarrollaba sus obras a través de dibujos, croquis, esquemas, maquetas y planos, al igual que lo podría hacer un arquitecto, en un ambiente controlado, restringido y de concentración; y luego debía hacer una dirección de las obras para que éstas se llevaran a cabo de acuerdo a sus intenciones artísticas, en un lugar abierto, enfocado en la interacción y el intercambio con otros. En la primera etapa, la elaboración de los recaudos requerían procesos de investigación, concentración y precisión para su realización, por lo que su espacio de trabajo debía cumplir con los requisitos arquitectónicos para poder desarrollarlos de manera adecuada.

c) Tensión interior/exterior

La obra de Smithson se caracteriza por una dialéctica entre oposiciones, que incluye la tensión entre las fuerzas del interior y exterior, representadas con los Site/Non-site. En este sentido, sus red de espacios de trabajo parecen seguir la misma lógica. Tal como vimos, su estudio –aunque compartido, su espacio de mayor intimidad– expone al mismo tiempo su proceso creativo así como un registro de los espacios de trabajo exteriores. O sea, es un espacio interior pero con una mirada constante hacia el afuera, entendiendo que es allí donde se completará la obra. De todas formas, cuando Smithson no está satisfecho o convencido con lo que sucede en los espacios de trabajo exteriores, es el caso de la primera prueba de Spiral Jetty, enseguida busca refugio en su estudio de Nueva York para volver a pensar, analizar e investigar. Domesticidad, calidez y autonomía parecen ser las claves. Por otro lado, los espacios de trabajo exteriores elegidos por Smithson tienen una doble condición: son generalmente vastos, al mismo tiempo que, desolados, abandonados y solitarios.

TENSIÓN INTERIOR/EXTERIOR

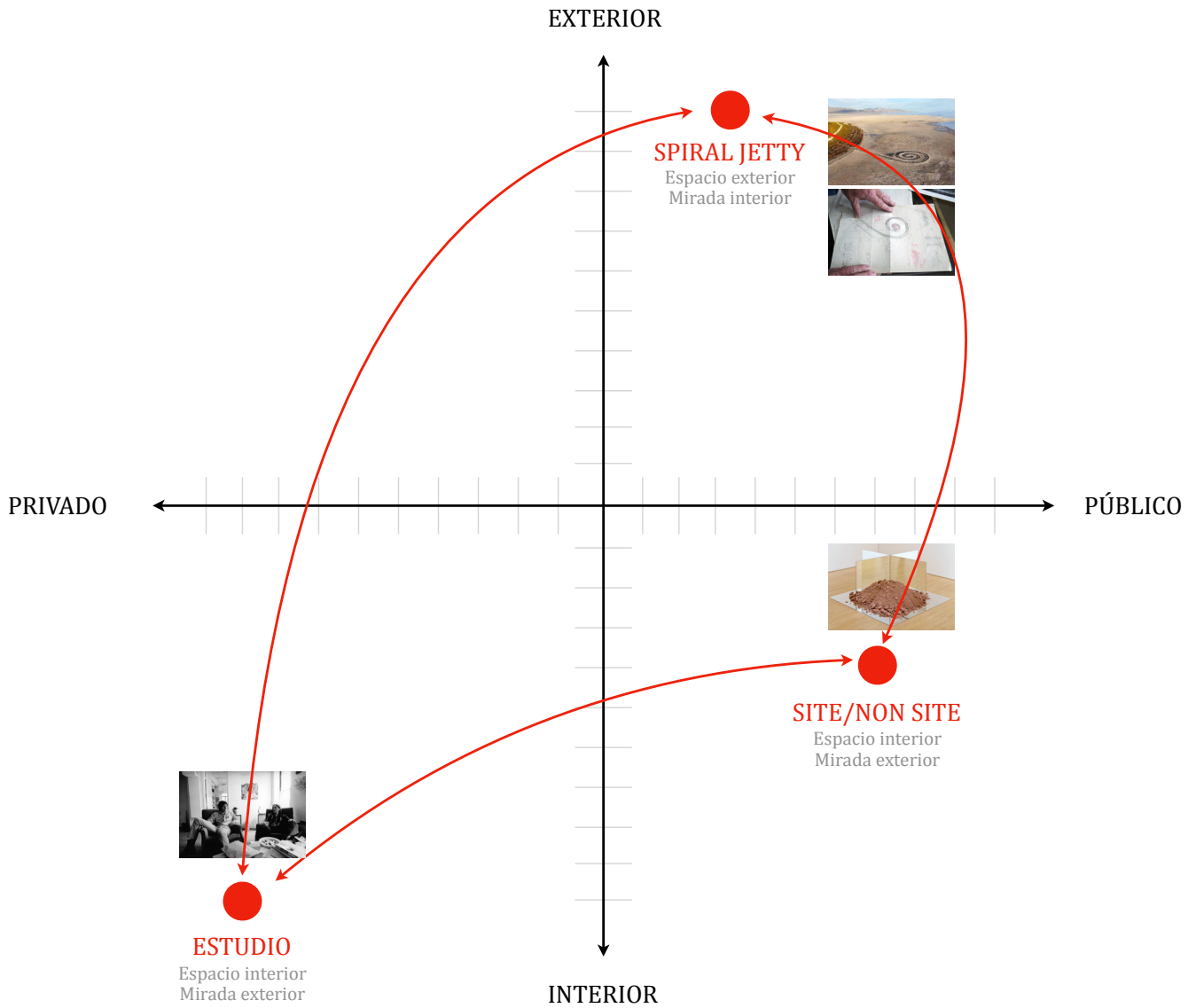


Fig.41. Esquema de las relaciones y matices de la estrategia proyectual Tensión interior/exterior. Elaboración del autor.

2.4. El post-estudio

2.4.1. El término

Now, you go out into the work and you find in the world what you want and take it to the gallery and put it together. This is to me like post-easel painting, only it's post-studio art.

(Andre, 2005, p. 89)⁹⁴

Si bien tanto en la prosa teórica como en la práctica la terminología *post-estudio* fue utilizada y continúa siendo utilizada con frecuencia al día de hoy (Beeson et al., 2015; Davidts y Paice, 2009; Esner et al., 2013; Fig, 2015; A. Fraser, 2005; Jacob y Grabner, 2010; Jones, 1997; Tumlrir, 2012)2010; Jones, 1997; Tumlrir, 2012, Robert Smithson nunca nombró el término en sus escritos. En el libro *Machine in the Studio*, Caroline A. Jones (1997) observa que Smithson “aspired to become the first post-studio artist” (p. 270),⁹⁵ pero luego reconoce que “either ‘post studio’ nor ‘post-modern’ were yet common in Smithson’s lexicon, of course”.⁹⁶ Tampoco el artista francés Daniel Buren (1938-), también reconocido como una de las figuras pioneras del post-estudio, utilizó este término en específico a pesar de ser un prolífico escritor sobre el tema. En una reciente entrevista con el autor (Freeman y Kiedrowski, comunicación personal, 21 de marzo de 2021), declaró: “Mon travail, de façon consciente et donc volontaire est exclusivement post-studio depuis 1967, mais je n’ai jamais utilisé ce terme car il ne m’intéresse pas. J’ai utilisé, j’ai même ‘inventé’ dans le domaine des arts visuels, le terme de ‘*in situ*’ qui est par définition bien plus riche, complexe et questionnant que le terme ‘post-studio’, terme qui, de façon explicite, se rattache encore et complètement au ‘studio!’”.⁹⁷

Además, en la actualidad sigue siendo difícil determinar con precisión cuándo y quién utilizó la etiqueta *post-estudio* por primera vez. En 1970, John Baldessari (1931-2020) quemó todo el trabajo que había realizado como pintor para despejar el camino y embarcarse en una nueva dirección artística. Esta estuvo basada en la creación de obras a partir de ideas concebidas sin recurrir a los medios tradicionales y fueron realizadas según las formas y procesos (video, fotografía, fotomontaje, por ejemplo) que mejor presentaban una

94. “Ahora, sales a la obra y encuentras en el mundo lo que quieres y lo llevas a la galería y lo montas. Esto es para mí como la pintura pos-caballote, solo que es arte post-estudio.”

95. “aspiraba a convertirse en el primer artista post-estudio”.

96. “ni ‘post-estudio’ ni ‘posmoderno’ eran aún comunes en el léxico de Smithson, por supuesto”.

97. “Mi trabajo, consciente y por tanto voluntariamente, es exclusivamente post-estudio desde 1967, pero nunca he utilizado ese término porque no me interesa. He utilizado, incluso he ‘inventado’ en el ámbito de las artes visuales el término ‘*in situ*’, que es por definición mucho más rico, más complejo y más cuestionador que el término ‘post-estudio’, ¡que sigue estando explícita y completamente vinculado al ‘estudio!’”

idea determinada (Storr, 2010). Ese mismo año, Baldessari empleó el término *post-estudio* en el California Institute of the Arts para denominar el curso que dirigía con Douglas Huebler y Michael Asher (Davidts y Paice, 2009). En aquel momento el programa educativo fue revisado por el entonces decano, el pintor Paul Brach (1924-2007), su ayudante Allan Kaprow (1927-2006) y el propio Baldessari.

La idea del artista era enseñar a los estudiantes a hacer arte que no fuera pintura, escultura ni otra actividad manual: “I didn’t want to call it ‘Conceptual art’ so I called it ‘Post-Studio Art’” (Hertz, 2003, p. 60).⁹⁸ Luego, cuando en 1992 entrevistan al artista y le preguntan por el curso, Baldessari (1992) dice: “And then I think I owe the phrase, the title ‘Post Studio’, to Carl Andre. I know I didn’t coin it” (p. 26).⁹⁹ Paradójicamente, este curso seguía ofreciendo a sus estudiantes espacios de trabajo individuales, o sea, estudios. Quizá porque el *estudio* que se pretendía poner en cuestión o superar no era tanto el privado como uno general, una cierta conjunción de espacio, identidad y práctica artística (Singerman, 2010). Incluso Baldessari luego confiesa que en CarlArts no tenía un estudio porque no quería ser localizable por los estudiantes, pero eso no significaba un real abandono del espacio del estudio por su parte. “And by that time, I was a full-fledged conceptual artist. You know, they don’t need studios. God forbid that it leaked out that I had a studio. (Laughs)” (Jacob, 2010, p. 31).¹⁰⁰

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 (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 abandonar el heroico y mitológico estudio.

Quizás el primer artista en tomar el término como propio fue Carl Andre, que en una entrevista publicada en junio de 1970 declaró: “For me, my cliché about myself is that I’m the first of the post-studio artists (that’s probably not true)” (Tuchman, 1970, p. 55).¹⁰¹ La etiqueta *post-estudio* fue probablemente utilizada por primera vez en 1972 por el crítico de arte inglés Lawrence Alloway, en su texto *Network: The Art World Described as a System*, cuando sobre el final habla de una tensión que busca cambiar las formas de presentación del arte. También utiliza este término un par de meses después cuando explicando la obra *Spiral Jetty* de Robert Smithson la describe como un sistema de funcionamiento *post-estudio* (Alloway, 1972, p. 60).

98. “No quería llamarlo ‘Arte conceptual’, así que lo llamé ‘Arte post-estudio’”

99. “Y entonces creo que le debo la frase, el título ‘Post Studio’, a Carl Andre. Sé que no lo acuñé yo.”

100. “Y para entonces, ya era un artista conceptual hecho y derecho. Ya sabes, no necesitan estudios. Dios no quiera que se filtre que yo tenía un estudio. (Risas).”

101. “Para mí, el cliché sobre mí mismo es que soy el primero de los artistas post-estudio (probablemente esto no sea cierto).”

A pesar de los profundos cambios que se produjeron en los procesos de producción artística en la década de 1960, los críticos de arte Lucy R. Lippard y John Chandler (1968, p. 31) explicaban que la aparente desmaterialización del arte, especialmente del arte como objeto, no podía equipararse con la desaparición del estudio.¹⁰² De esta forma, los autores aludían a la ascendencia italiana de la palabra inglesa *studio* (Beeson et al., 2015). Como se menciona en la introducción de esta investigación, el uso actual de la palabra inglesa aparece recién en el siglo XIX. En Italia, desde el siglo XV los artistas solían tener un ajetreado taller público denominado *bottega*, y también un *studio*, donde coleccionaban libros y todo tipo de curiosidades y al que podían retirarse para la reflexión artística privada. La palabra italiana *studio* (o *studiolo*) se refiere justamente a la habitación, o simplemente al mobiliario, de un erudito. En este sentido, parecería que según los autores el estudio estaba experimentando un cambio funcional pero no fundamental (Davidts y Paice, 2009). Esto es algo que los autores dejan entrever en su texto pero no desarrollan ni analizan las implicaciones de su afirmación.

102. "A medida que se diseñan más obras en el estudio pero se ejecutan en otro lugar por artesanos profesionales, a medida que el objeto se convierte meramente en el producto final, varios artistas están perdiendo interés por la evolución física de la obra de arte. El estudio se está convirtiendo de nuevo en un *studiolo*."

2.4.2. The Function of the Studio

The art of yesterday and today is not only marked by the studio as an essential, often unique, place of production, it proceeds from it. All my work proceeds from its extinction.

(Buren, 1979, p. 58)¹⁰³

El artista francés Daniel Buren definió en su ensayo de 1971 *Fonction de l'atelier* (1991b) al estudio artístico en términos de marcos, envolturas y límites. Como abanderado de la crítica institucional, Buren ya había analizado el papel del museo, la exposición y la galería (Buren, 1991b),¹⁰⁴ pero ahora centraba su atención en las condiciones asfixiantes e insostenibles que según él concebían al estudio. Buren terminaba su ensayo de forma dramática, afirmando que toda su obra procedía de la *extinction* del *studio* (Buren, 1979, p. 58),¹⁰⁵ lo que implicaba un cambio en la relación entre este espacio arquitectónico y el propio proceso creativo. Este texto sería la piedra angular teórica para una nueva generación de artistas que decidieron llevar su práctica fuera de los confines de las “cuatro paredes”.

El artista afirmaba la caída del estudio al mismo tiempo que definía un modelo norteamericano compuesto por *lofts* urbanos y graneros de campo (Buren, 1991a). Aunque varios artistas habían transformado viejas estructuras para utilizarlas como estudios, solo unas pocas eran graneros de campo y, sin duda, la imagen más reconocida fue la de Jackson Pollock en su granja rural del 830 de Springs-Fireplace Road. Además, The Silver Factory de Andy Warhol en Manhattan 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 hacia el estudio, siguiendo la línea de Buren, por lo que resulta interesante investigar acerca de sus espacios de trabajo.

Por un lado, Pollock había ganado notoriedad en París entre 1955 y 1959, cuando su retrospectiva itinerante y la exposición “The New American Painting” fueron presentadas simultáneamente en el Musée National d'Art Moderne. Aunque tuvo una exposición individual en marzo de 1951 y una muestra en una pequeña galería en 1952, no se puede suponer que el público parisino conociera a Pollock hasta que las revistas de arte francesas publicaron varios artículos previos a estas exposiciones (Dossin, 2012), entre ellos el de

103. “El arte de ayer y de hoy no solo está marcado por el estudio como lugar de producción esencial, a menudo único, sino que procede de él. Toda mi obra procede de su extinción.”

104. *Fonction du musée* (1970), *Fonction de l'exposition* (1973), *Qu'attendez-vous* (1977), respectivamente.

105. 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’.

la revista *L'Œil*, en el que la historiadora Françoise Choay lo había proclamado “one of the most important painters of this half-century” (Karmel y Varnedoe, 1999, p. 214).¹⁰⁶ Buren menciona a Jackson Pollock por primera vez en sus escritos en 1967 (Buren, 1991a, p. 48), pero luego será una figura recurrente para señalar a un pintor “sin salida” a la altura de Piet Mondrian (1872-1944) y Marcel Duchamp (1887-1968).

Por otro lado, es de suponer que Buren ya conocía la obra de Warhol cuando escribió *Fonction de l'atelier* (1991b).¹⁰⁷ Warhol tuvo conexiones tempranas con París: su primera exposición europea tuvo lugar en la galería de Ileana Sonnabend de esa ciudad en 1965 (figura 1), y la segunda fue en la misma galería al año siguiente, donde anunció su abandono de la pintura (Gopnik, 2020). El crítico de arte norteamericano John Ashbery, que entonces vivía en París, dijo que la visita del artista había generado uno de los más valiosos intercambios culturales desde finales del siglo XIX (Watson, 2003). Aunque otros estudios de artistas norteamericanos de los años sesenta eran *lofts* de concepción y organización espacial similares, The Silver Factory de Warhol ya era en ese momento el *loft* más famoso del mundo del arte (Gómez, 2006).

Podemos suponer entonces, basándonos en sus escritos, que Buren se refería a los estudios de Pollock y Warhol como la máxima representación del modelo norteamericano, justamente los espacios de trabajo de las mayores figuras del expresionismo abstracto y del arte pop. Asimismo, en una reciente entrevista, Buren respondió a la pregunta del autor de si se refería a ellos con el conclusivo: “Dans ce texte, je fais référence aux ateliers dans lesquels travaillent la majorité des artistes comme lieu supposé obligatoire à l'expression de leur art. Tout atelier quelque soit sa forme rentre dans ce texte” (D. Buren, comunicación personal, 21 de marzo de 2021).¹⁰⁸

Buren desarrolló su argumento en el texto comparando, entre otras cosas, el modelo típico parisino de finales del siglo XIX con los *lofts* (norte)americanos apropiados clandestinamente a partir de los años cincuenta.¹⁰⁹ El estudio de estilo francés —o europeo— era grande y muy alto, con un máximo de luz natural, mientras que los estudios neoyorquinos eran más bajos pero mucho más amplios en proporciones horizontales y utilizaban cada vez más iluminación eléctrica. Buren también se dio cuenta de que estos últimos ya habían empezado a ganar popularidad en Europa, ya que participaba en el valioso intercambio cultural entre las dos “capitales del arte”. Estas conexiones entre Nueva York y París incluían exposiciones internacionales, como “Art USA Now” en el Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris en 1964 (figura 2), la que sería la primera exposición colectiva de artistas estadounidenses que se mostraría en una institución francesa. Por su parte, la

106. “uno de los pintores más importantes de este medio siglo”.

107. Buren (1991a, p. 244) nombró por primera vez a Andy Warhol en sus textos en una entrevista de 1972.

108. “En este texto me refiero a los estudios en los que trabajan la mayoría de los artistas como lugar supuestamente obligado para la expresión de su arte. Cualquier estudio, sea cual sea su forma, está incluido en este texto.”

109. Buren aclara en su texto que cuando escribe sobre los estudios en Estados Unidos se refiere a Nueva York, y critica la centralidad artística generada allí como producto de una supuesta rivalidad con París.

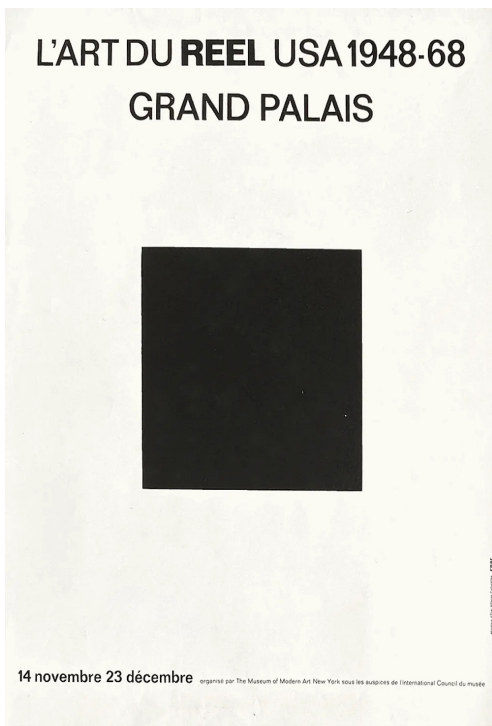


Fig.1. Fotografía de Andy Warhol en la exposición “Andy Warhol (Flowers)” de 1965 en Galerie Ileana Sonnabend de París.

Fig.2. Catálogo de la exposición “Art USA Now” en el Musée d’art moderne de la Ville de Paris en 1964.

Fig.3. Catálogo de la exposición “L’ Art du Réel, USA 1948-1968” en el Grand Palais de París en 1968.

Fig.4. Hoja de la revista “Les Lettres Francaises” de febrero de 1952, que incluye un artículo sobre la pintura abstracta norteamericana y menciona a Jackson Pollock.

primera introducción al arte estadounidense para muchos jóvenes artistas franceses sería la exposición “L’Art du Réel, USA 1948-1968” (figura 3) en el Grand Palais de París en 1968 (Millet, 1987). También relaciones culturales, por ejemplo, el artista francés Jean Tinguely fue el punto de referencia en Nueva York que unió a artistas neodadá y pop de ambos bandos (Bérard, 1999). Además, revistas especializadas como *Les Lettres Françaises* que publicaban artículos y presentaban obras de expresionistas abstractos (figura 4) y artistas pop estadounidenses (Millet, 1987).

Según Buren, ambos tipos de estudios debían quedar completamente atrás. Para él, el estudio moderno era un disfraz institucional, una convención normativa al servicio de una función ideológica. Como si las características arquitectónicas del estudio fueran mecanismos codificados que disocian activamente el espacio del arte del mundo exterior. Su texto *Fonction de l’atelier* (Buren, 1991a) comienza con un análisis del papel y la importancia del estudio dentro del aparato artístico. Buren creía que desde el siglo XIX el museo, como institución y espacio arquitectónico, funcionaba como lugar principal para la presentación pública del arte. En cambio, el estudio funcionaba como espacio único y privado para la producción creativa. Cuando las obras salían del estudio para ser expuestas, se las sacaba de un contexto específico que formaba parte de su producción y proceso creativo, privándolas así de su verdadero significado. Curiosamente, Buren vivió este destino ineludible y público de las obras de arte como una tragedia. Es más, culpó de esta desgracia al estudio (Davidts, 2009).

Estudiando la pintura en las regiones francesas de Provenza y la Costa Azul, desde Paul Cézanne hasta Pablo Picasso, Buren descubrió que “la verdad” de la obra de arte existía en el estrecho vínculo entre el artista, su espacio de trabajo y su entorno (Buren, 1979). Se interesó por el impacto de la ubicación geográfica y el contexto específico en la obra de arte.¹¹⁰ Para recuperar y destacar esta conexión, Buren menciona en su texto otra referencia histórica: el estudio del escultor rumano Constantin Brancusi (1876-1957) en Impasse Ronsin en París (figuras 5, 6, 7 y 8). El escultor donó su lugar de trabajo y su contenido al Estado francés, con la intención de preservar la relación entre la obra de arte y su lugar de producción. Según Buren, la estrategia de Brancusi se convirtió en un obstáculo a la voluntad del museo de clasificar, idealizar y seleccionar. No podía haber pérdida de autenticidad si no existían lagunas entre el estudio (como espacio de producción) y el museo (como espacio de exhibición). Así que planteó “la muerte” del estudio como forma de lograr un cortocircuito en el sistema comercial del arte.¹¹¹

110. Buren critica el hecho de que la obra de arte tenga que salir del estudio para ser expuesta, teniendo así que abandonar su lugar de origen y su hábitat natural. Hay una voluntad de hacer implícito cierto *presentismo* o *localismo* en este planteamiento: la obra de arte debe quedarse en su lugar, el vínculo con lo que representa debe permanecer (Beeson et al., 2015).

111. Para Buren el estudio es una excepción. Dentro de la crítica institucional, es el único lugar del nexo institucional que el artista afirma haber superado. No sucede lo mismo con el museo o la galería.

2.4.3. Daniel Buren y sus estudios

Mon atelier, en fait, est le lieu où je me trouve.

(Buren, 1991a, p. 358)¹¹²

Las palabras de Buren parecían coherentes con su práctica artística: seis años antes de escribir el texto *Fonction de l'atelier* (Buren, 1991a) había pasado de la pintura a la obra *in situ*. Define este concepto como obras concebidas para un lugar preciso y que se articulan particularmente con, a causa de, por o contra un entorno preciso (Buren, 1998, pp. 79-80). La obra de Buren demuestra un vínculo intencionado y voluntario entre el lugar de producción y el de exposición (O'Doherty, 2007).

En 1965, el artista encontró un lienzo que alternaba rayas verticales blancas y de color sobre un patrón formal rígido, fabricado industrialmente (Carrasco, 2007). Con este material, Buren creó el *affichage sauvage* (figuras 9, 10, 11, 12 y 13), consistente en el recubrimiento parcial de doscientas vallas publicitarias de París sin autorización legal ni invitación de galería o institución alguna. Uno de los registros fotográficos de este trabajo es una secuencia en blanco y negro de la intervención de 1969 en la Rue Mouchotte

(Buren, 2021). Las imágenes fotográficas muestran cómo cubrió la totalidad del cartel publicitario dejando finalmente un gesto enigmático que se apropia del espacio por el que pasarían continuamente miles de personas (figuras 14, 15, 16, 17, 18 y 19). Este emplazamiento urbano se transformó momentáneamente en un espacio de trabajo público y en una exposición temporal, con el arte como publicidad —imitando su condición, tamaño y posicionamiento— para el espectador ambulante.

La idea era ocultar la imagen publicitaria con un material tan neutro que no fuera posible evocar otra cosa que su propia ausencia. Trabajar en vallas publicitarias significa exponer la obra a todos los riesgos del exterior, de la vida cotidiana, de la realidad. La relación de Buren con la ciudad es contraria a la idea asimétrica de Baudelaire escrita en su texto fundacional *El pintor de la vida moderna* (Baudelaire, 1965), en el que el artista que observa la realidad mantiene el dominio sobre lo observado. Buren pretende lograr un intercambio significativo de igual a igual entre el artista y el tejido urbano.

La ausencia de un espacio de producción privado cargaba de significado el entorno público donde se mostraba la obra de arte (figuras 20, 21 y 22). La principal cualidad de la obra *in*

112. "Mi estudio, de hecho, es donde estoy yo."

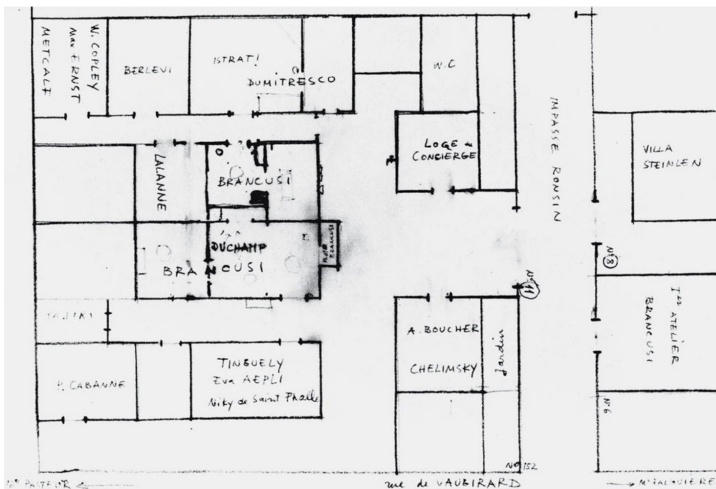
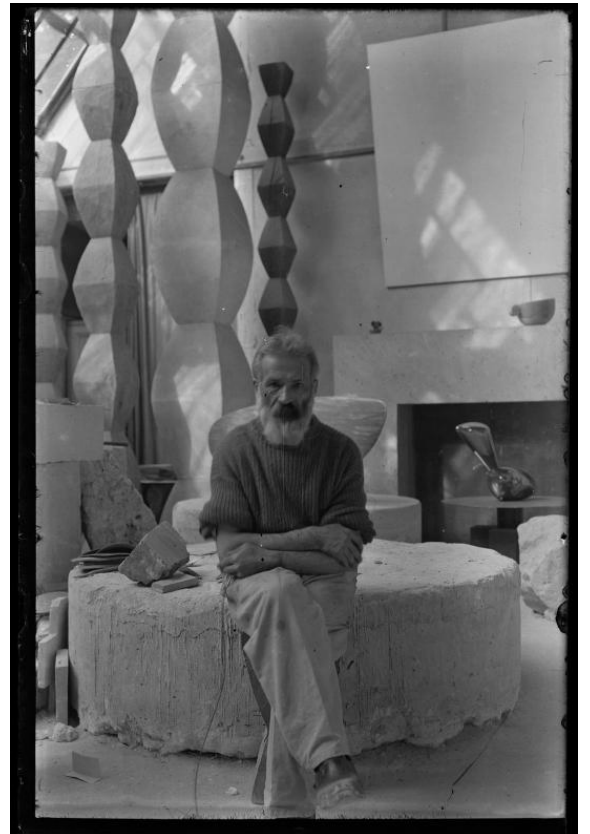


Fig.5. Fotografía del Atelier Brancusi de 1956. L'entrée 1, 11, Impasse Ronsin. Por Paul Kasmin Gallery.

Fig.6. Autorretrato de Brancusi en su estudio en 1934. De Centre Pompidou.

Fig.7. Planta de los estudios en Impasse Ronsin, dibujado por Alexandre Istrati.

Fig.8. Fotografía de Constantin Brancusi, "Vue d'ensemble de l'atelier" en 1926. De Centre Pompidou.



Fig.9. Daniel Buren "Affichage sauvage" de abril de 1968 en París. Por Bernard Boyer.

Fig.10. Daniel Buren "Affichage sauvage" de abril de 1968, obra sobre los pilares de la École nationale des Beaux-Arts de París. Por Bernard Boyer.

Fig.11. Daniel Buren "Affichage sauvage" de abril de 1968 en París.

Fig.12. Daniel Buren "Affichage sauvage" de abril de 1968 en la esquina de la rue Visconti y la rue de Seine de París.



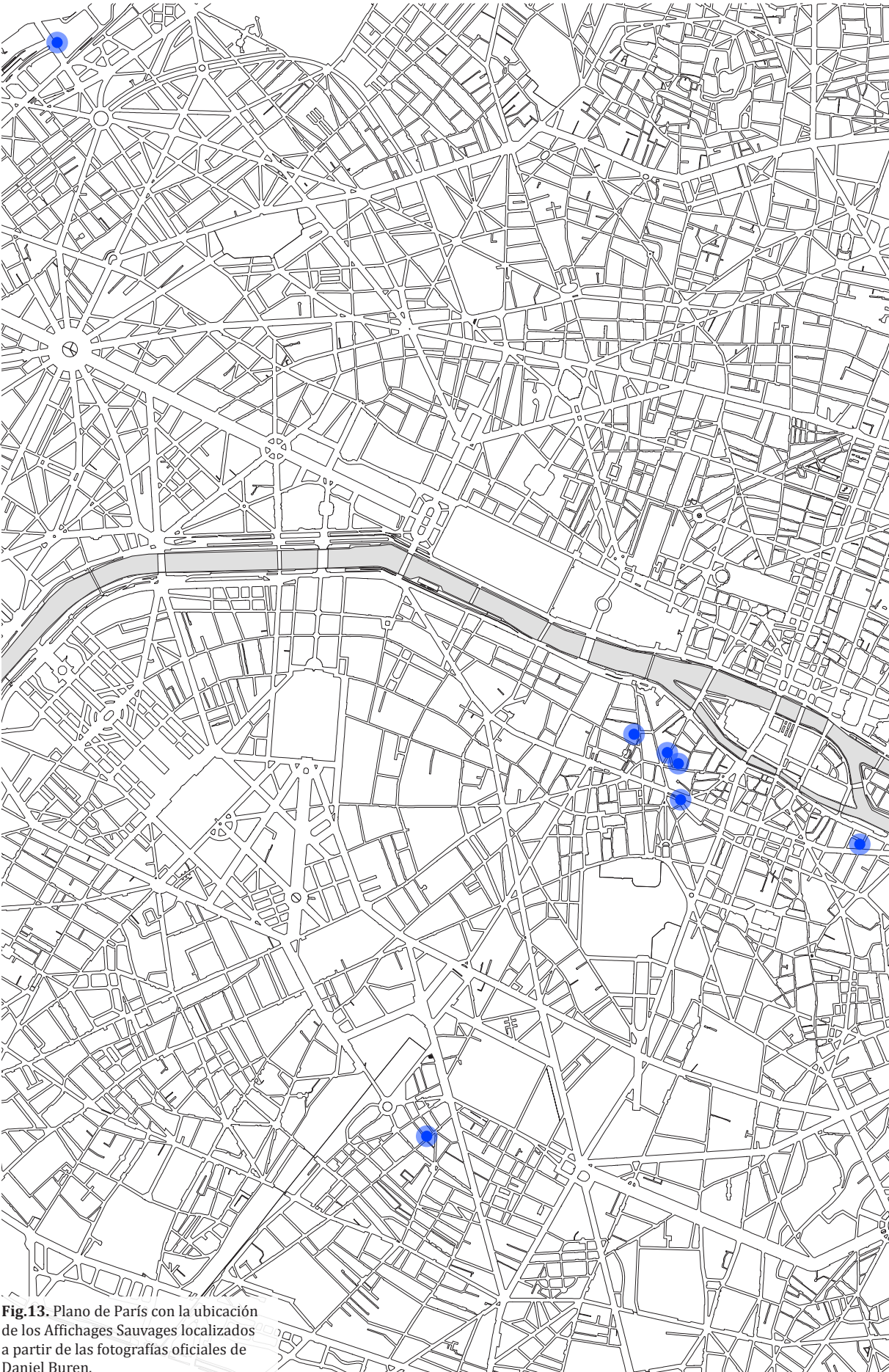


Fig.13. Plano de París con la ubicación de los Affichages Sauvages localizados a partir de las fotografías oficiales de Daniel Buren.

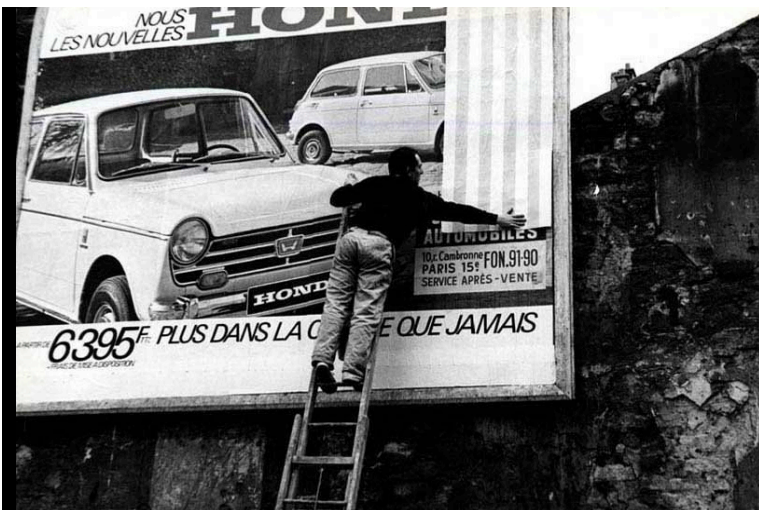


Fig.14, 15, 16, 17, 18 y 19. Fotografías de Daniel Buren aplicando papel a rayas blancas y rosas para Affichage sauvage, mayo de 1969, en la rue Mouchotte, París. Por Jacques Caumont.

situ de Buren era la de ceñirse literal y metafóricamente a la realidad del lugar donde se producía y exponía. En este caso, pretendía competir con la red de carteles urbanos de las calles de París cuando este espacio fue escenario de una lucha por la afirmación política durante mayo de 1968. El espacio incontaminado e idealista del positivismo fue sustituido por el espacio ordinario y real de lo cotidiano, reubicando el significado del objeto artístico en las contingencias de su contexto. Sin embargo, más allá de crear márgenes espaciales para sus obras en el *campo expandido* (Krauss, 1979), pasó de un lugar de trabajo fijo, confinado y a escala doméstica a una situación inestable, abierta y urbana.

Lo que Buren había hecho no era mostrar una obra de arte directamente sobre los muros de la ciudad, sino provocar la reflexión a partir de la contemplación del fondo, la arquitectura y el entorno de la ciudad. Es decir, trasladar la narrativa de la obra al contexto. Su obra implicaba un movimiento del lienzo a la pared (le siguen otros elementos arquitectónicos como puertas y ventanas),¹¹³ de la pintura al espacio, del estudio a la ciudad. La exploración del artista entre la pintura y la arquitectura se hizo evidente cuando sus lienzos se extendieron en el espacio público, de modo que se convirtieron en objetos volumétricos tridimensionales, reforzando la afirmación de Buren (2008) de que su obra “is about space” (p. 20).¹¹⁴

El trabajo *in situ* del artista ya no exigía un estudio, por lo que Buren se deshizo del que tenía en la Cité des Fleurs de París (figura 23), un pequeño ático con techo de cristal inclinado actualmente demolido (Buren, 1988). Sin embargo, desde entonces ocupó una oficina que puede verse en una de sus colecciones de *photo-souvenirs* (figura 24). Esta fotografía muestra un escritorio colocado en un rincón junto a un radiador, una silla, un teléfono, un desorden de papeles, un tablero con fotografías, libros y revistas, un dibujo y un mapa: como cualquier otro trabajador de rango medio de una empresa. Buren se centró en una dimensión institucional de la modernidad al tiempo que intentaba superar sus límites desplazando la imagen de un artista que trabaja solitario en su estudio a la de un mánager, gestor o trabajador de oficina.

Según Buren, su oficina nunca sustituyó al estudio, ya que en el primero solo escribía cartas y consultaba revistas y libros (Buren, 2003). Sin embargo, el despacho que Buren ocupaba (esporádica o brevemente) representaba la necesidad del artista de disponer de un espacio de concentración privado, aunque fuera para gestionar su trabajo, planificar o realizar investigaciones artísticas. ¿O estas actividades no forman parte del trabajo del artista? ¿Es el estudio no solo el lugar donde se producen las obras, sino también donde se planifican e imaginan?

113. Véase, por ejemplo, la obra *Within and Beyond the Frame* en la Galerie John Weber de Nueva York, de octubre de 1973; o *Watch the doors please!* en Chicago en octubre de 1980-1982.

114. “trata sobre el espacio”.

Para la creación de sus obras, Buren no involucró a un gran número de personas, con la única excepción de amigos o asistentes, y en este sentido se mantuvo dentro de los límites del papel clásico del artista como único ejecutor. Aunque reconocía la influencia y el significado del contexto productivo en la obra de arte, su obra continuó siendo, paradójicamente, el resultado de una acción con sello de autor (Davidts y Paice, 2009).

Finalmente, la práctica de Buren estaba tan estrictamente ligada a una estrategia precisa en relación con la ciudad —su trabajo *in situ*— y a una ejecución personal que ello podría asimilarse a una reivindicación de la autoría, uno de los legados más reconocidos del estudio moderno. En este sentido, este fue uno de los aspectos más fundamentales y, al mismo tiempo, frágiles de la práctica de Buren: la supuesta extinción del estudio se convierte en encarnación (Davidts y Paice, 2009). *Él es su estudio.*

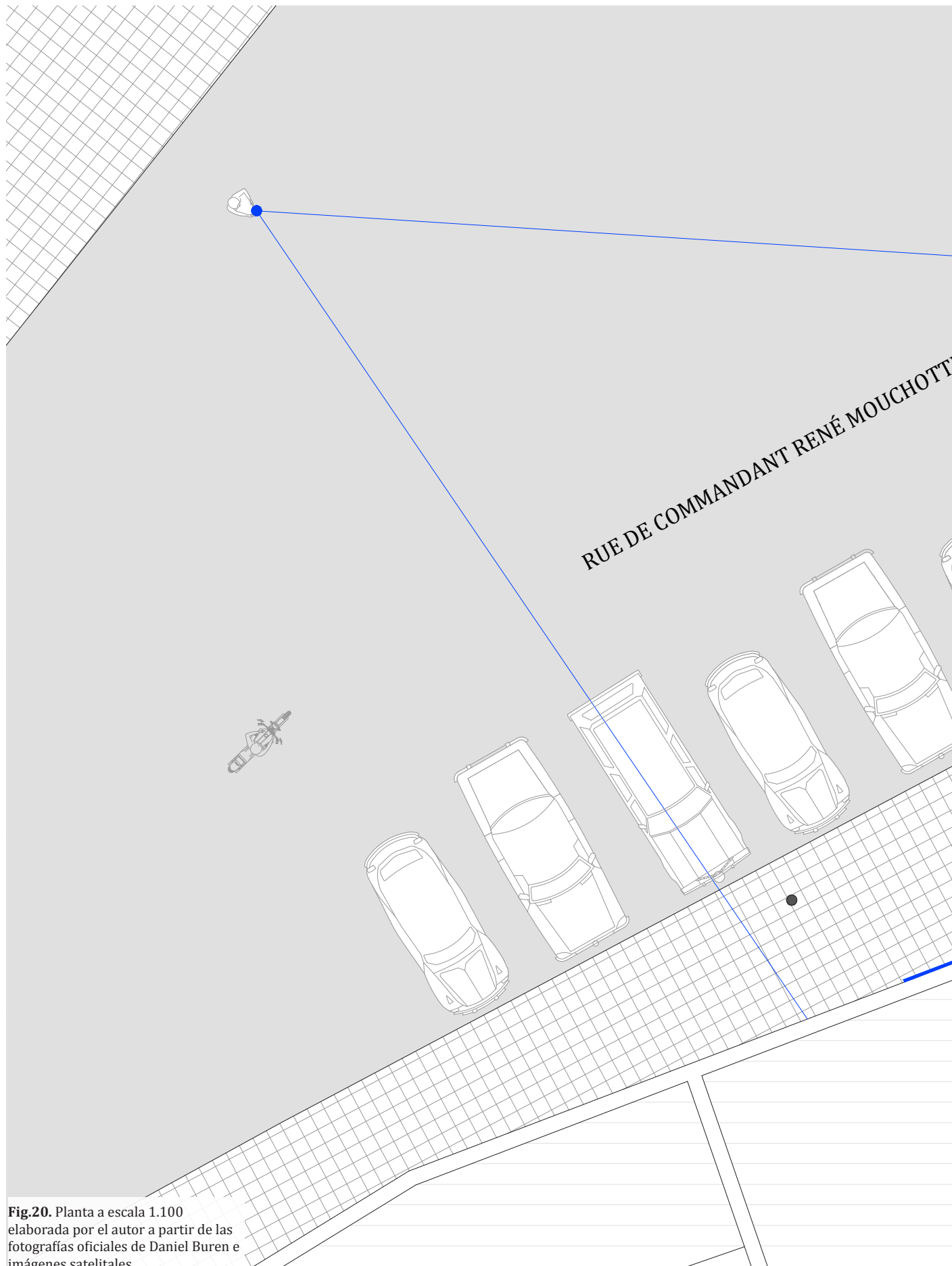
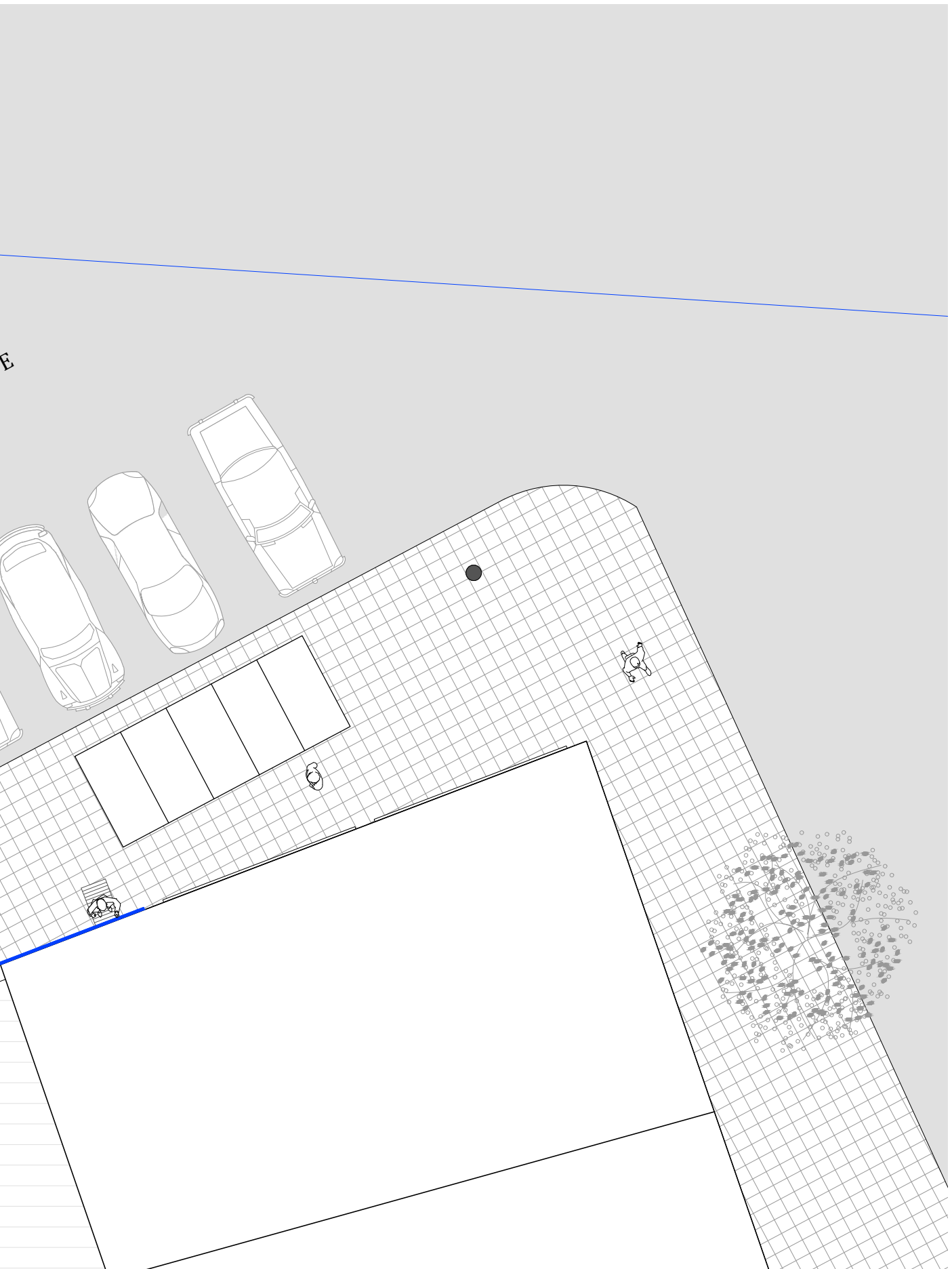


Fig.20. Planta a escala 1.100 elaborada por el autor a partir de las fotografías oficiales de Daniel Buren e imágenes satelitales.



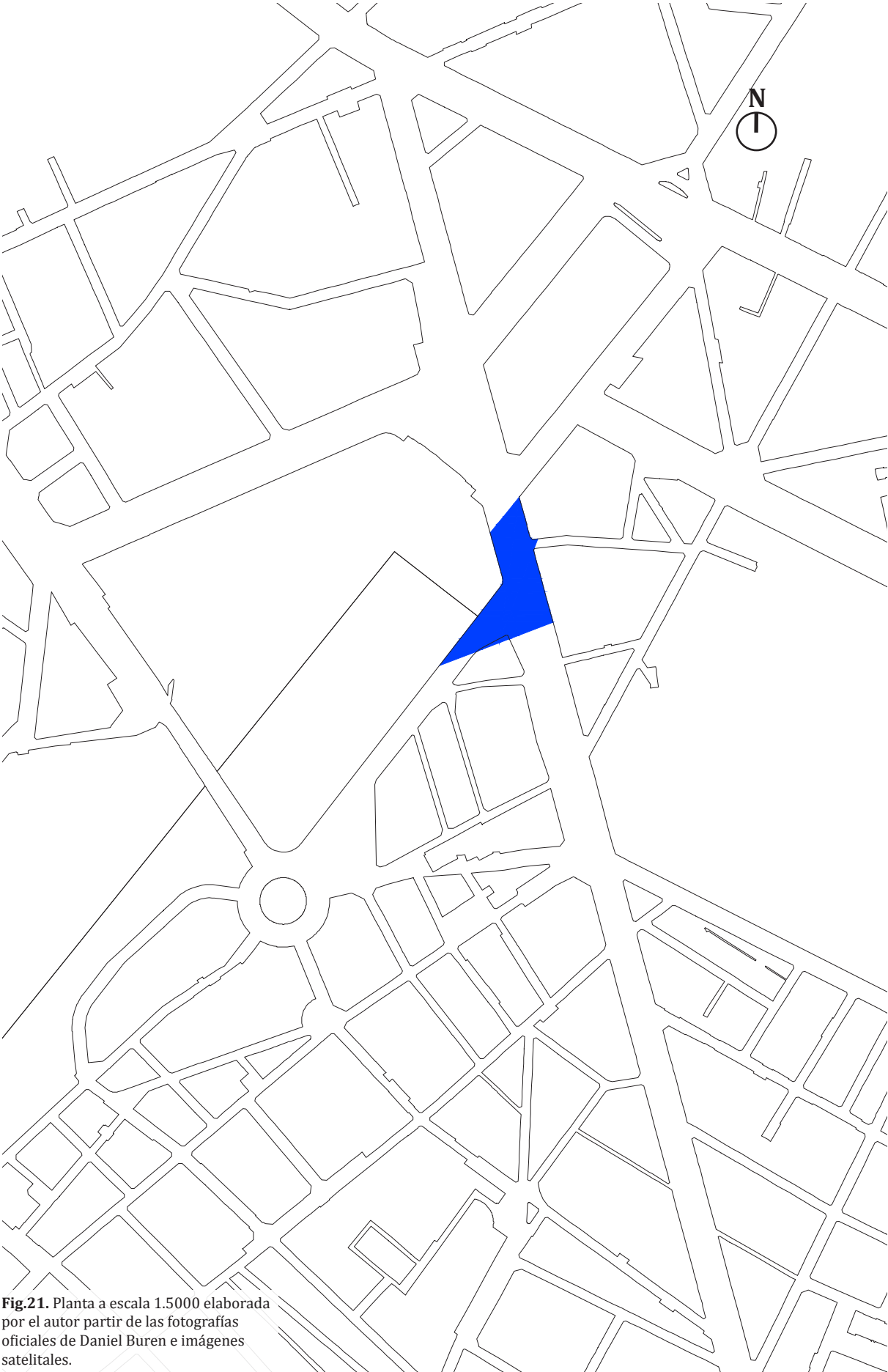


Fig.21. Planta a escala 1.5000 elaborada por el autor partir de las fotografías oficiales de Daniel Buren e imágenes satelitales.



Fig.23. Fotografía del antiguo estudio de Daniel Buren en Cité des Fleurs de París.

Fig.24. Daniel Buren "Photo-souvenir: Le Bureau de Daniel Buren" en París, 1987. Por Daniel Buren.

2.4.4. La era post-estudio

As a working-class woman from what I suspect is a long line of thwarted creativity, I have made uneasy peace with the desire for a removed and isolated studio in which to think and dream, and the necessity – because of personal economic and values – to find a studio in the streets.

(Lacy, 2010, p. 317)¹¹⁵

Mientras Buren y otros artistas, como Richard Serra (1994) o Robert Smithson (1996), declaraban la muerte del estudio, se anunciaba el nacimiento de su (supuesta) antítesis: la era *post-estudio* (Tumliir, 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. Este punto de inflexión, complejo y multifacético, vino a cuestionar la concepción arquitectónica de los espacios de producción artísticos.

En primer lugar, vale la pena mencionar, aunque sea de manera breve y a modo de titular, algunos de los cambios en la época que afectaron el mundo del arte —especialmente a Nueva York, el foco geográfico de esta primera parte de la tesis— e impulsaron un cuestionamiento a su *statu quo*. Los más destacados y definatorios para esta investigación son: el ascenso y notoriedad de los movimientos por los derechos civiles, el movimiento de liberación de la mujer, Mayo del 68, la oposición a la guerra de Vietnam y la contracultura, con la calle como escenario para sus manifestaciones (Anagnost, 2020); la crisis de la autoría que barrió las instituciones culturales occidentales a mediados de la década de 1960, tomando su identidad del texto de Roland Barthes *Death of the author* (1977) y de Michel Foucault *What is an author?* (1979); lo que Jean-François Lyotard denominó la “ruptura de las narrativas maestras” y los discursos posestructuralistas (Jones, 1997); el crecimiento del mercado artístico,¹¹⁶ y una tendencia de rechazo a este de los artistas combinada con una actitud antielitista (Taken y Boomgaard, 2012); la creación de una crítica institucional (Fraser, 2005), y la creciente importancia de disciplinas artísticas como la *performance*, el video, el cine, la fotografía, entre otras, en supuesto detrimento de la pintura y la escultura (Beeson et al., 2015). En este sentido, debería quedar claro que estos cambios definieron una ruptura crítica con las anteriores convenciones artísticas, no solo en el estudio, sino también en el artista y sus modos de producción.

115. “Como mujer de clase trabajadora, procedente de lo que sospecho es una larga estirpe de creatividad frustrada, he hecho las paces con el deseo de tener un estudio apartado y aislado en el que pensar y soñar, y la necesidad —por motivos económicos y de valores personales— de encontrar un estudio en la calle.”

116. Los primeros estudios realizados en torno a la economía del arte surgen a mediados de la década 1970. El primero de ellos es el realizado por Baumol y Bowen (1968), *Performing Arts: The Economic Dilemma*.

Cuando los artistas empezaron a cuestionar los modos tradicionales de producción, presentación y experimentación a través del arte conceptual, la *performance*, el *land art*, el minimalismo, el arte conceptual y el *appropriation art*, surgió una nueva forma de entender la creación artística y los espacios productivos. El arte conceptual abandonaba el estudio creando obras que a menudo carecían de una ubicación intrínseca; la *performance* dejaba de lado el objeto material en favor de la representación artística, pero como la producción y la presentación son a menudo inseparables en las prácticas performativas y estas últimas son singularidades espaciotemporales, las obras dejaron de ser deslocalizables; el *land art* abandonaba físicamente el estudio para crear obras de arte que no eran móviles en espacios abiertos; el minimalismo llevaba a cabo una separación entre la concepción y la ejecución de la obra material, esta última sucediendo en otros lugares, trascendiendo así la integridad del estudio; el arte conceptual abandonaba el estudio creando obras que a menudo carecían de una ubicación intrínseca, y el *appropriation art* parecía saltarse al estudio y pasar directamente al espacio expositivo, eludiendo el proceso de producción clásico (Beeson et al., 2015).

En segundo lugar, la era post-estudio estaba definida por una serie de estrategias, basadas en una compleja red de reacciones al estudio moderno, que suponían un desafío a la ontología espacial preestablecida del estudio. La nueva era debía imponer lo público a lo privado, lo colectivo a lo individual, revelar a ocultar, el pensar al hacer, el trabajo industrial a lo artesanal, lo generativo a lo restrictivo, e incorporar lo femenino a un contexto definitivamente masculino.

La era post-estudio pone la atención en el estudio, centrándose en el lugar en el que se crea la obra de arte e insistiendo en la naturaleza social de la producción. En algunas ocasiones, la obra implica la imposibilidad de enmarcar, de distinguir rigurosamente un texto de su contexto —este argumento se repite en los escritos de Jacques Derrida (1988) sobre las artes visuales—, y en otras ocasiones, todo es marco. Ahora la obra debía realizarse en un contexto inestable, abierto y a escala urbana. El espacio incontaminado e idealista del positivismo debía ser sustituido por el espacio ordinario y real de lo cotidiano, reubicando el significado del objeto artístico en las contingencias de su contexto. Los artistas eligieron un espacio simbólico más cerca de lo público, con sus implicaciones sociales y políticas, para significar su actividad.

La era post-estudio creía que el arte creado por alguien solo en su estudio o el arte que sostenía la ficción de ser creado individualmente en el estudio debía ser dejado atrás. Esto creó oportunidades que modificaron y transformaron el marco individual del estudio, introduciendo colaboración, delegación e incluso apropiación del trabajo de otros (Jones, 1997). Estos nuevos métodos, que fomentaban prácticas de naturaleza expandida o colectiva, se convertirían en temas importantes para los artistas y continuaron ofreciendo una nueva mirada crítica del estudio. Se dejaba atrás al *maestro* solitario por un modo de producción que se apoyaba en medios mecánicos y ayudantes de estudio, los cuales

ampliaban el ritmo de producción e integraban nuevas capas de entendimiento y significado a la obra del artista.¹¹⁷ La idea del arte cambió para ser menos sobre gestos individuales e irrepetibles y más sobre una imagen final, que podría haber sido creada con la participación o no del propio artista.

Al mismo tiempo, *revelar* se convirtió en algo más importante que nunca para el artista: ahora debía ganarse la vida mediante la venta de sus productos en el libre mercado. El artista no tenía más remedio que exponerse a sí mismo —ya fuera genio o celebridad, alguien dotado de habilidades especiales, fueran manuales o mentales— y a sus obras, de forma más o menos permanente. La manifestación pública del artista y sus creaciones era más necesaria que nunca, pero qué se podía mostrar exactamente y cómo ha sido objeto de mucha reflexión (Esner et al., 2013).

El post-estudio representaba la renuncia o suspensión conceptual de la materialidad del objeto artístico siguiendo el nuevo paradigma de *arte como idea* (Hoffmann et al., 2007). Cuando una obra de arte es creada y existe como una mera idea, el artista ya no debería necesitar un lugar de trabajo específico, y mucho menos uno especialmente asignado y equipado a su disposición. El propio artista es quien asigna valor y legitima objetos dentro del sistema artístico, y podrá hacer lo mismo con los espacios de producción artísticos. El llamamiento a la *desaparición* del estudio, a pesar de sus múltiples manifestaciones, refleja un ideal que ha estado en el foco de la producción artística desde el Renacimiento (Fraser, 2016): que el artista se sitúe en el centro de la producción y el pensamiento intelectual. Según Davidts y Paice (2009), esto significa una difuminación gradual de la línea que separa las actividades artísticas de las académicas, y emblematiza la condición virtual de reflexión artística personal.¹¹⁸

Sin embargo, algunos artistas, como Bruce Nauman (1941-), se alejaban de la pintura pero permanecían en el estudio. En 1966 Nauman (Singerman, 2010, p. 44) decía: “If you see yourself as an artist and you function in a studio and you’re not a painter... if you don’t start out with some canvas, you do all kind of things – you sit in a chair or pace around. And then the question goes back to what is art? And art is what an artist does, just sitting around the studio”.¹¹⁹ Para Nauman el *arte como idea* no significaba necesariamente abandonar el estudio, sino definir el trabajo de artista como uno decididamente intelectual. Pero se trataba de un estudio que era un espacio donde ocurrían cosas, como rebotar una pelota, como en *Bouncing Two Balls Between the Floor and Ceiling with Changing Rhythms*, de 1967 (figura 25); caminar, como en *Walking in an Exaggerated Manner Around the Perimeter of a Square*, de 1967 (figura 26), o no sucedían, como en su obra *Failure to Levitate in the*

117. Véase Yablonsky, 2012.

118. En el libro *What Do Artists Know?* (Elkins, 2012) se examinan una serie de posturas históricas y contemporáneas que exploran la base de los conocimientos, funciones y trabajo de los artistas y cómo se difunde el conocimiento artístico a la luz de las prácticas del pasado.

119. “Si te ves a ti mismo como artista y trabajas en un estudio y no eres pintor... si no empiezas con un lienzo, haces todo tipo de cosas: te sientas y paseas. Y entonces la pregunta vuelve a ser ¿qué es el arte? Y arte es lo que hace un artista, sentarse en el estudio.”

Studio, de 1966 (figura 27). Pero al mismo tiempo, Nauman invierte la función tradicional del estudio: ya no es el espacio en el que el artista produce arte, sino el espacio en el que el propio artista es creado, producido, incluso como arte. Esto sucede en su obra *Self-Portrait as a Fountain*, de 1966, donde una fotografía del artista escupiendo agua por la boca convierte a Nauman en una obra (figura 28). Era el espacio que legitimaba al artista, y viceversa, pero sin condicionar lo que sucedía dentro del estudio, la obra, ni cómo esta era creada.

En el contexto del estudio moderno, este era concebido como una “fortaleza de la soledad”, orientada hacia el cultivo de la introspección y resguardada de las influencias de la producción urbano-industrial. Sin embargo, en la era post-estudio, estas influencias, antes evitadas, comenzaron a ser acogidas como parte integral del proceso creativo (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.

Como contó Richard Serra (1994), cuando empezó a producir esculturas a gran escala a finales de la década de 1960 se vio obligado a salir del estudio: “The estudio has been replaced by urbanism and industry. Steel mills, shipyards, and fabrication plants have become my on-the-road extended studios” (p. 168).¹²⁰ Al mismo tiempo, el deseo de realizar *earthworks* monumentales y arte ecológico llevó a algunos artistas a recuperar lugares abandonados, como fue el caso de Agnes Denes (2005), que reflexionando sobre su obra *Wheatfield – A Confrontation: Battery Park Landfill*, de 1982 (figuras 29 y 30), declaró que un vertedero del sur de Manhattan era su “estudio” (p. 25).

El estudio moderno era considerado un espacio reservado exclusivamente para artistas masculinos. Y de hecho, tal como hemos visto en el capítulo 1, las artistas femeninas protagonistas en él eran consideradas excepciones. Sin embargo, la era post-estudio pretendía cambiar esto y afianzar un proceso que había comenzado con el expresionismo abstracto tardío. Lo femenino se redimensiona en el campo artístico y se subvierte su rol pasivo por uno activo, y la *estética femenina* por el arte feminista. Este último cuestionó la noción de individualidad y genialidad artística para propiciar las experiencias colectivas, y al mismo tiempo, referenció al cuerpo como signo para repensar la relación entre objeto y sujeto (Lippard, 1976). En este sentido, Martha Rosler (2006) argumenta que el estudio pretendía incorporar lo femenino a través de una redefinición de la subjetividad producida socialmente y no naturalmente; recordemos que la mujer estaba asociada a la terrenalidad y cercanía a la naturaleza. Nunca antes tantas pintoras se habían presentado como protagonistas en sus estudios. Basta pensar en las fotografías de Helen Frankenthaler, Elaine de Kooning, Lee Krasner, Lynda Benglis, Eva Hesse o Yayoi Kusama (figuras 31, 32 y 33).

120. “El urbanismo y la industria han sustituido al estudio. Las acerías, los astilleros y las plantas de fabricación se han convertido en mis estudios ampliados.”



Fig.25. Fotograma del video "Walking in an Exaggerated Manner Around the Perimeter of a Square" de Bruce Nauman de 1967.

Fig.26. Fotograma del video "Bouncing Two Balls Between the Floor and Ceiling with Changing Rhythms" de Bruce Nauman, de 1967.

Fig.27. Bruce Nauman "Failing to Levitate in My Studio" de 1966.

Fig.28. Bruce Nauman "Self Portrait as a Fountain" de 1966.



Fig.29 y 30. Fotografías de la obra Wheatfield - A Confrontation: Battery Park Landfill de Agnes Denes en Manhattan en 1982.

Fig.31. Fotografía de Yayoi Kusama con esculturas en su estudio de Nueva York, 1964.

Fig.32. Fotografía de Eva Hesse en su estudio en 134 Bowery en Nueva York, 1968. Por Hermann Landshoff.

Fig.33. Fotografía de Lynda Benglis trabajando en una pintura a la cera, en su estudio en Baxter Street, Nueva York, en 1972. Por Elliot Schwart.

2.4.5. Apuntes arquitectónicos sobre el post-estudio

*On the contrary, the studio is attractive precisely because it represents
expanse, an expanse both temporal and spatial.*

(Siegel, 2010, p. 311)¹²¹

Investigando los estudios de Pollock y Warhol, descubrimos que los artistas han utilizado la arquitectura para explorar aspectos específicos de la cultura del estudio, pero también de la llamada práctica post-estudio. Esto significa considerar una visión más amplia que incluye un carácter público, una identidad colectiva y una relación más estrecha con revelar o exponerse (tabla 1 y 2). Existen una serie de matices que serán reflejados aquí de manera textual y gráfica (Figura 34, 35, 36, 37 y 38). Por un lado, vimos cómo Smithson y Buren conectaban con la cultura del estudio —en lugar de dejarla atrás por completo como ambos manifestaban— incorporando a sus espacios de trabajo lugares de concentración y definiendo sus procesos de producción como esencialmente individuales. Por otro lado, descubrimos que dos de las exploraciones de Buren con su práctica post-estudio, la transición de la superficie al espacio y la cualidad performativa, habían sido experimentadas previamente por Pollock (dentro y fuera de su estudio), Warhol y Smithson.

En primer lugar, advertimos que existe un cierto paralelismo entre la postura de Warhol y la de Buren a la hora de concebir sus espacios productivos: la intención radica en trasladar las contingencias del contexto público y urbano a los procesos de creación artística, aunque el primero lo aplica a un espacio interior y el segundo a uno exterior. En este sentido, la práctica nómada de Buren tenía una conexión implícita con el espacio público de la ciudad, con el objetivo de lograr un intercambio significativo de iguales entre el artista y el tejido urbano. Al mismo tiempo, la oficina de Buren, ocupada esporádica o brevemente, representaba la necesidad del artista de disponer de un espacio de concentración privado, aunque fuera para gestionar su trabajo, planificar o realizar investigaciones artísticas. Esta ambivalencia también era visible en el caso de Warhol. La ubicación de The Silver Factory se definía por la oportunidad de aprovechar la dinámica especulativa de la ciudad, así como por la reivindicación (consciente o inconsciente) de la memoria urbana. Al mismo tiempo, presentaba una arquitectura que combinaba la interacción, la celebración y la exhibición con el trabajo, generando una tensión particular en su entorno urbano. Así, la isotropía artificial producto de la aplicación total del plateado provocaba, cuando se quería, una desconexión de los ciclos productivos normativos de la ciudad.

121. “Por el contrario, el estudio es atractivo precisamente porque representa la extensión, una extensión tanto temporal como espacial.”

En segundo lugar, aunque Buren y Warhol reconocen la influencia, el impacto y la trascendencia del contexto productivo en la obra de arte, responden a esta postura de forma diferente. La práctica de Buren siguió siendo, en todo momento y paradójicamente, el resultado de una acción autoral. La supuesta desaparición del estudio en su obra fue el nuevo punto de partida, aunque ello no significara renunciar a un proceso creativo individual. Si *él* es su estudio, su estudio no podría existir sin *él*. Además, esto podría interpretarse como una reivindicación de la autoría, uno de los legados más reconocidos y arraigados del estudio moderno. Por otro lado, Warhol definió la arquitectura de la Silver Factory por su particular deseo de construir y dar forma a una identidad tanto individual como colectiva. El espacio permitía actividades dispares y simultáneas de diferentes personas a través de una arquitectura a escala industrial y su indeterminación interior. Conceptos como confort, orden, especificidad o intimidad se ignoraban por completo. Esta arquitectura atraía a las personas entre sí, reconociendo el valor de la experiencia social y la interacción humana. Cada proyecto artístico ponía de relieve el proceso creativo como una experiencia esencialmente social, pero, al mismo tiempo, todo lo que se producía en este espacio, aunque la participación de Warhol fuera nula o mínima, era automáticamente suyo.

En tercer lugar, hemos demostrado que, en mayor o menor medida y con estrategias diferentes, Pollock, Warhol y Smithson abrieron las puertas de sus espacios creativos. El primero lo hizo al principio vinculando su estudio con el espacio expositivo, como en el caso de la exposición en la Betty Parsons Gallery. Después, a través de la fotografía y los films documentales. Los registros de Pollock trabajando dentro y fuera del estudio impulsaron e influyeron en las siguientes generaciones de artistas. Por un lado, reafirmando el estudio como espacio privado de arquitectura doméstica, estacional y precaria. Por otro, centrándose en el proceso creativo que implicaba tiempo y espacio, que desembocaría en la *performance* y, paradójicamente, en el cuestionamiento de la condición privada del estudio. Warhol oscilaba entre ocultar y revelar, enfatizando esto último mediante la sobreexposición de su estudio a través de grabaciones audiovisuales y el acceso casi directo desde la calle. Esta estrecha conexión con la ciudad permitía que la gente lo visitara en busca de oportunidades para llevar a cabo experimentos artísticos de vanguardia, aunque fueran completos desconocidos para Warhol. Al mismo tiempo, su espacio interior abría todas las zonas a todos los visitantes, por lo que casi no había espacios privados. Los invitados penetraban inmediatamente en todo el estudio, contrastando con una transición gradual entre espacios sociales e íntimos. La Silver Factory no era un espacio público, pero definitivamente tampoco un espacio oculto. Smithson, por otro lado, presentaba su estudio como un espacio esencialmente de investigación y concentración, a través de fotografías como las de Gianfranco Gorgoni y las obras artísticas de Nancy Holt.

Por último, tanto Pollock como Warhol o Smithson, lejos de concebir sus estudios como contextos restrictivos, los consideraban generativos. Para el primero, su espacio de producción era un campo de pruebas con el objetivo de convertir lo espacial en el siguiente campo de producción artística. Cubrir paredes y suelo con sus obras de arte no era un acto

de sustitución, sino de construcción. Le permitió experimentar sus tres dimensiones. En el mismo sentido, The Silver Factory fue concebida como un entorno activo y en evolución, con una arquitectura adaptable, interior e indeterminada. Y para Smithson, su estudio era el lugar a donde volver para concentrarse, investigar y planificar nuevas obras que se producirían fuera de él, ya sea en el exterior o en las propias galerías.

Esta primera parte de la tesis ha mostrado que el estudio moderno y la práctica post-estudio no son radicalmente opuestos. Su supuesta confrontación puso de manifiesto las deficiencias de una categorización tajante. El debate pretende iluminar la expansión del concepto de estudio, en particular desde una esfera exclusivamente privada a una combinación con lo público. Vimos que el péndulo oscila, según los casos, hacia un modelo moderno (privado, individual, oculto) o post-estudio (público, colectivo, revelador), pero sin dejar de reconocer ambos extremos (Figura 37).

Pollock, Warhol y Smithson emplearon diferentes estrategias proyectuales para preservar los rasgos principales de la cultura del estudio, al tiempo que implementaron otras para explorar en una dirección que coincide con la práctica post-estudio (tabla 2). En última instancia, los estudios de Pollock y Warhol podrían considerarse precursores del post-estudio más que una causalidad contraria. El intento de ir más allá del estudio fue en realidad un avance hacia un modelo más abierto e inclusivo, una oportunidad para permitir procesos genuinamente experimentales que transformaron la práctica de los artistas a través de la arquitectura. Este punto de inflexión nos obliga a visitar el estudio en un ejercicio de reflexión y crítica arquitectónica.

POLLOCK

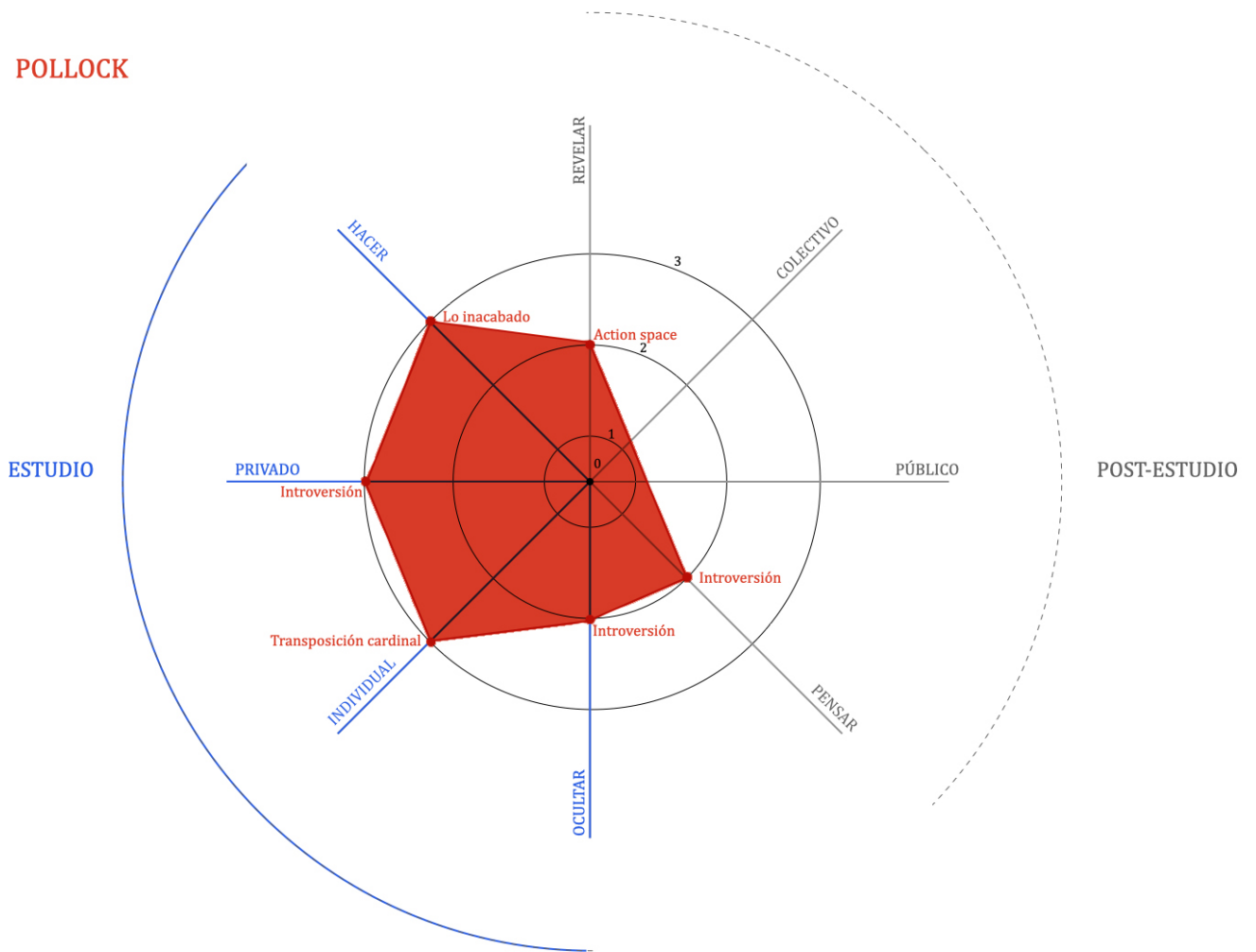


Fig.34. Diagramas donde se vinculan las diferentes características del estudio y post-estudio junto con las estrategias proyectuales utilizadas por Pollock. Elaborado por el autor.

WARHOL

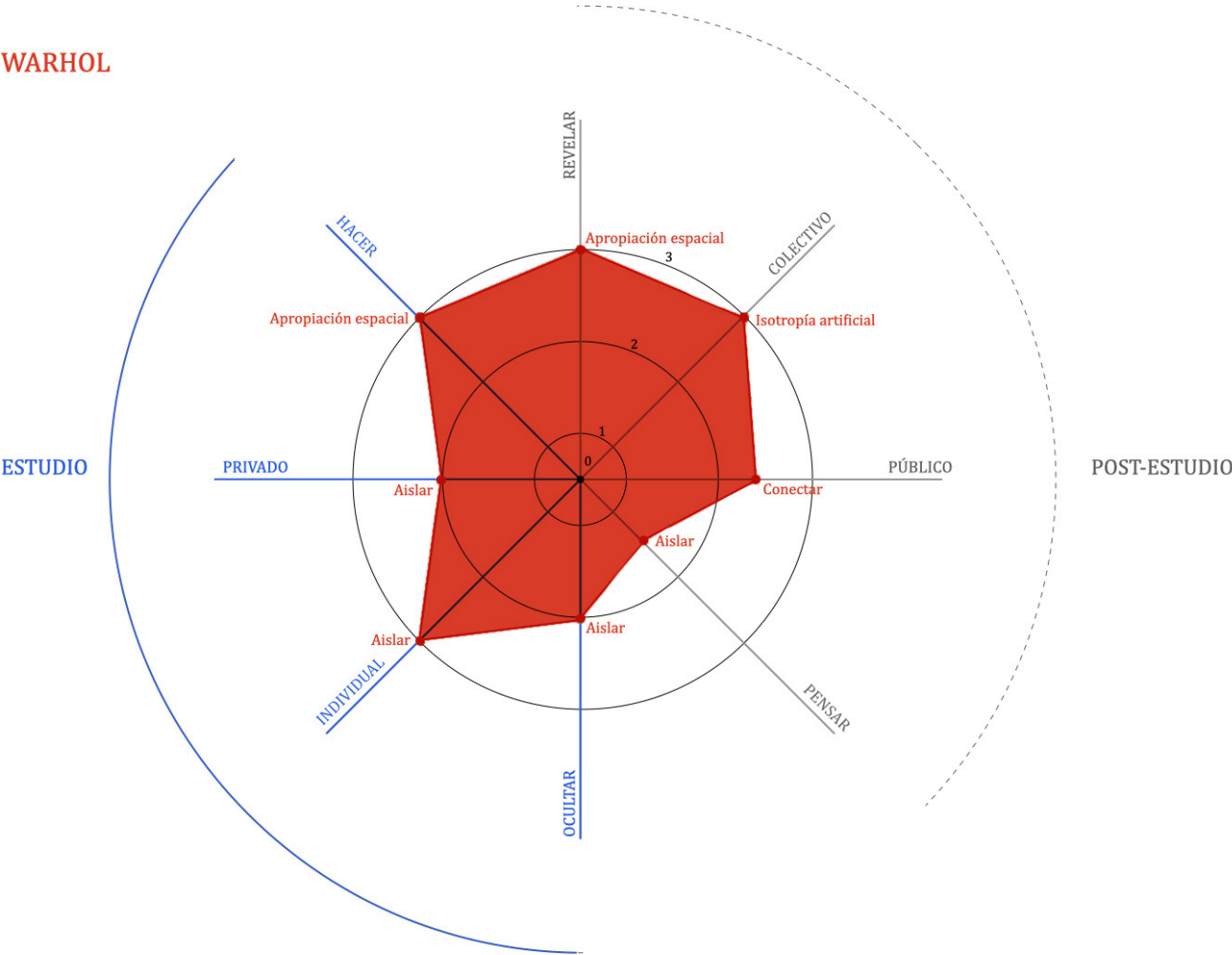


Fig.35. Diagramas donde se vinculan las diferentes características del estudio y post-estudio junto con las estrategias proyectuales utilizadas por Warhol. Elaborado por el autor.

SMITHSON

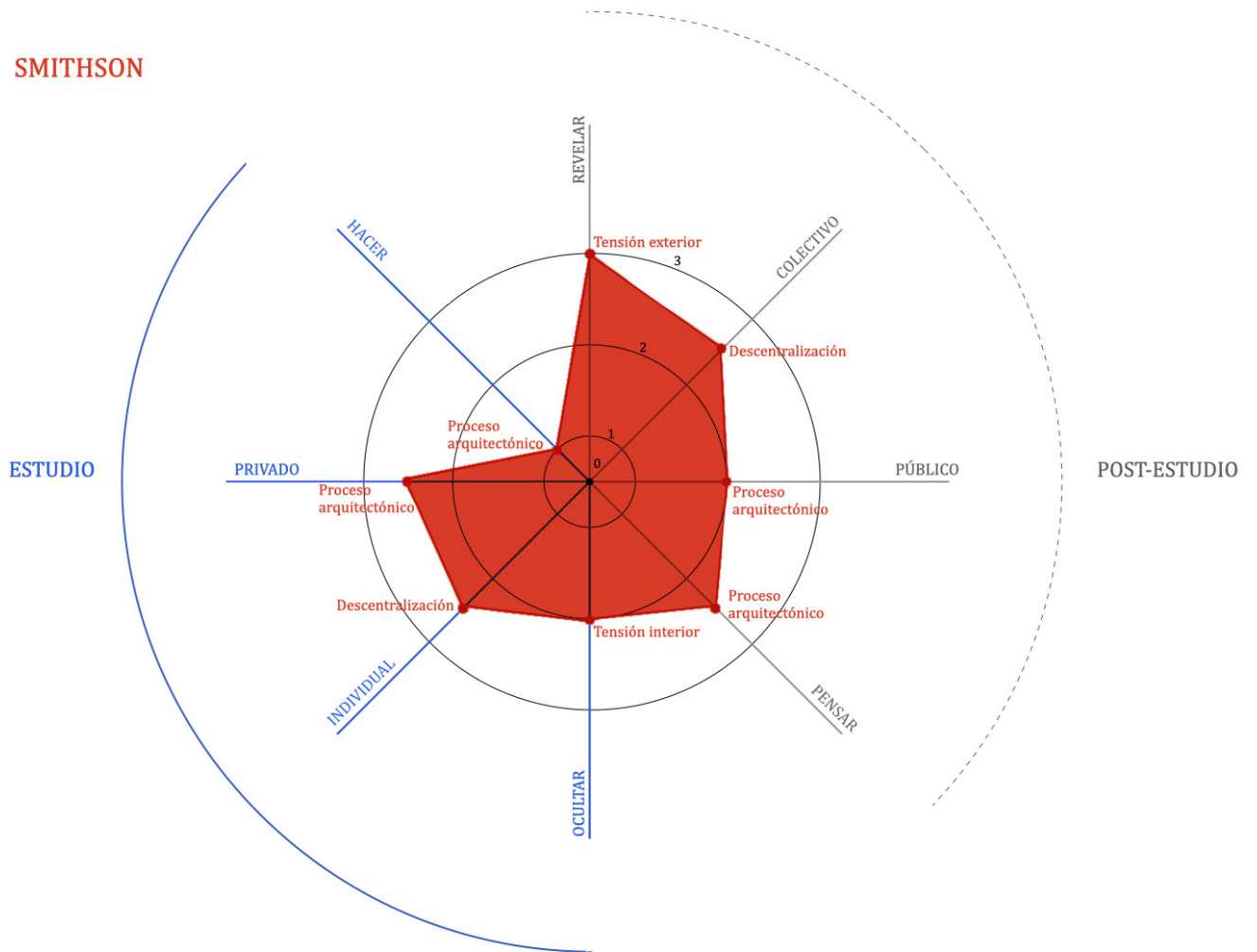


Fig.36. Diagramas donde se vinculan las diferentes características del estudio y post-estudio junto con las estrategias proyectuales utilizadas por Smithson. Elaborado por el autor.

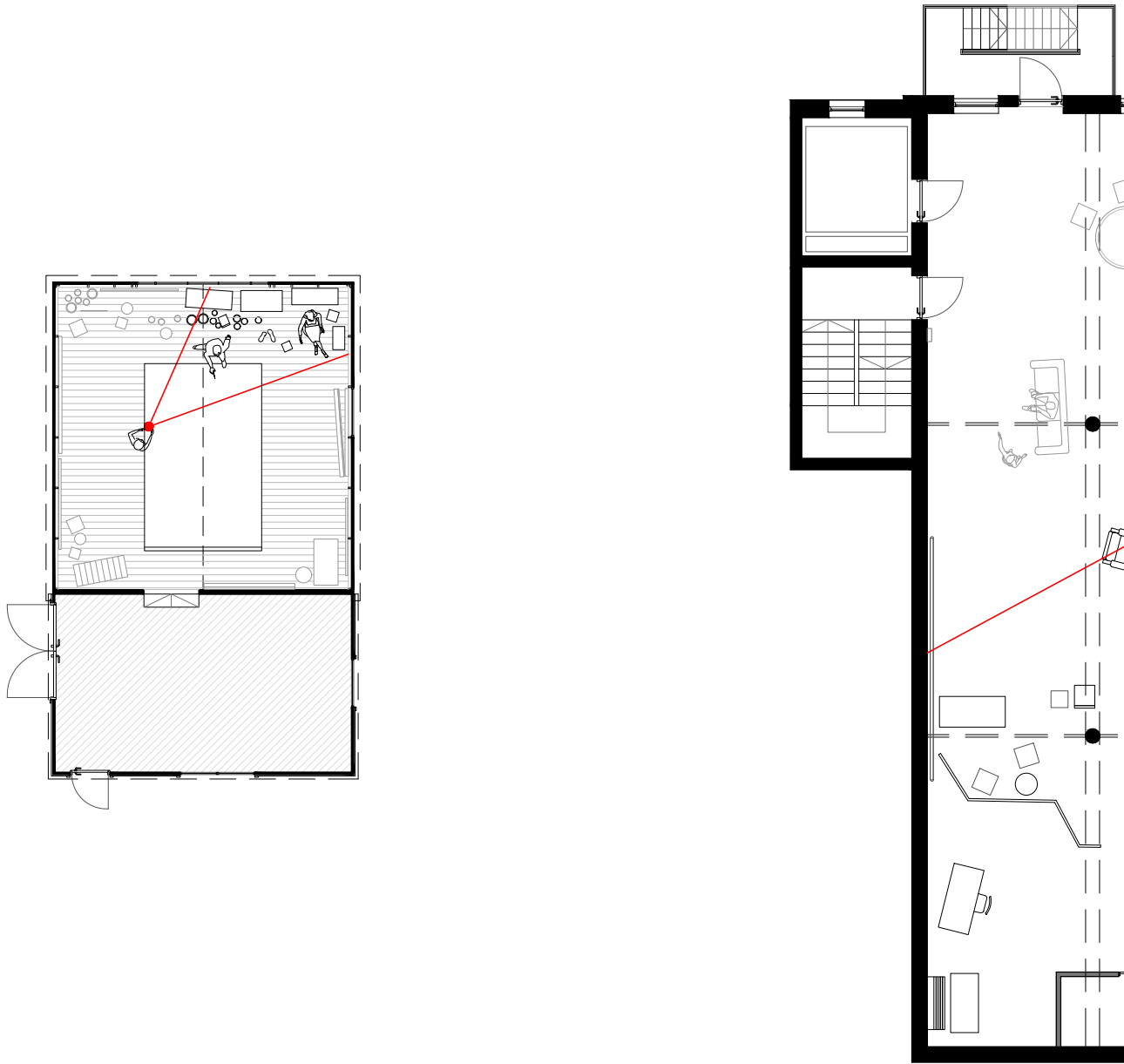
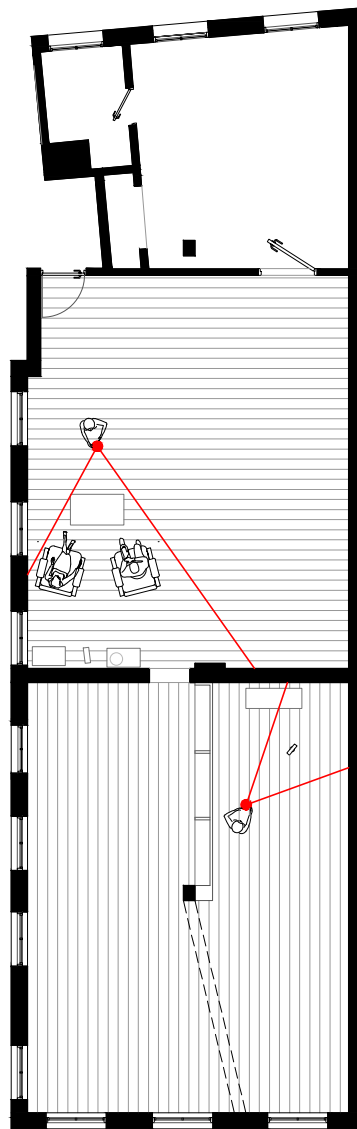
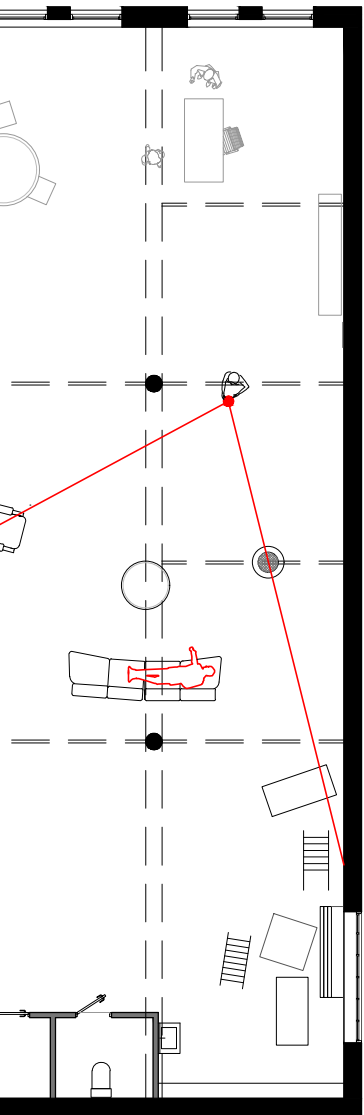


Fig. 39. Plantas de los estudios de Pollock, Warhol y Smithson, a escala 1.200 para su comparación arquitectónica. Elaborado por el autor.



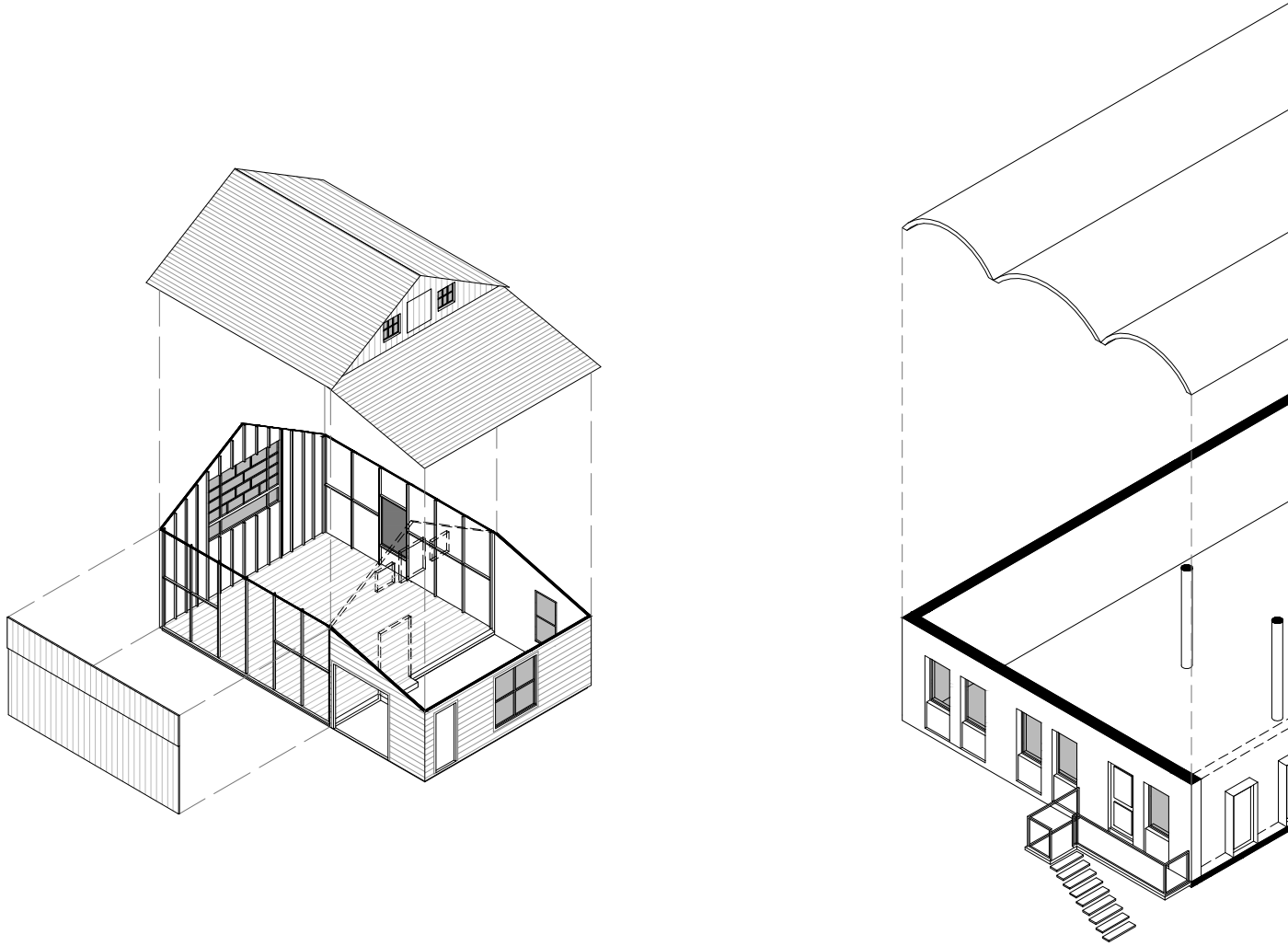
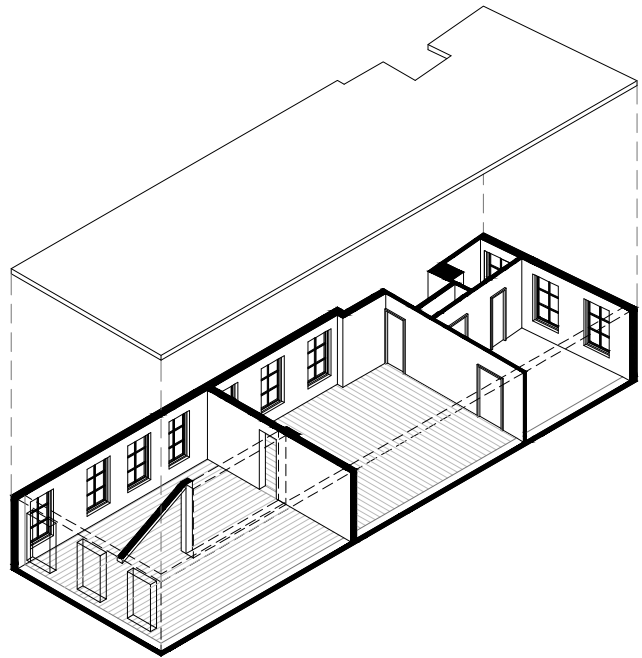
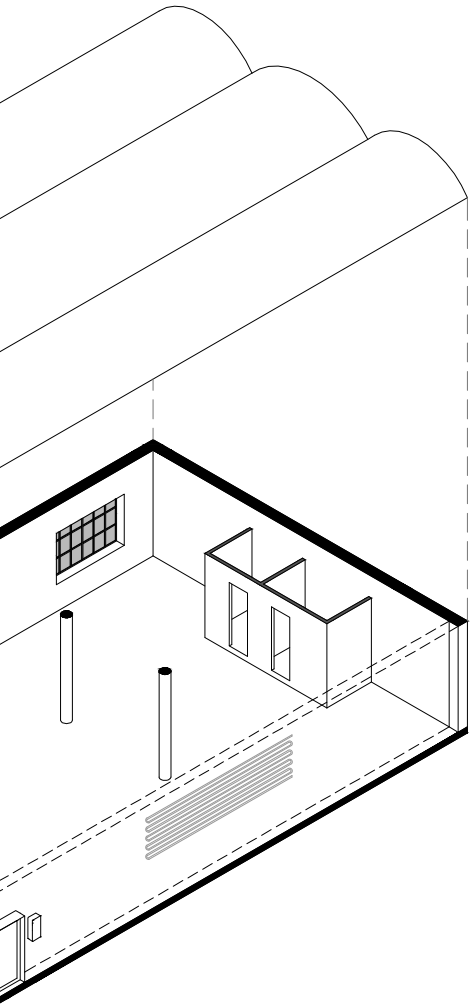


Fig. 40. Axonómicas de los estudios de Pollock, Warhol y Smithson, a escala 1.200 para su comparación arquitectónica. Elaborado por el autor.



3. Segunda parte: Del post-estudio al estudio transdisciplinar

3.1. Marina Abramović y su estudio en el cuerpo

3.1.1. El cuerpo y la performance

Using my body as an extension of my painting-constructions challenged and threatened the psychic territorial power lines by which women, in 1963, were admitted to the Art Stud Club so long as they behaved enough like the men, and did work clearly in the traditions and pathways hacked out by the men.

(Schneemann, 2001, p. 55)¹²²

A partir de la década de 1960, la propia materialidad de la pintura y la conexión del cuerpo del artista con el lienzo —siendo el epítome de esto el *action painting* de Jackson Pollock— dieron lugar a numerosas actuaciones en las que el cuerpo era visto como un material integral de la pintura y viceversa. La gestualidad del cuerpo de Pollock constituyó una de las principales fuentes de inspiración interpretativa para los artistas que pretendían activar su cuerpo con relación a la obra de arte. Como destaca el crítico Thomas McEviley, Pollock preparó el terreno “para reivindicar que la persona del artista era en realidad el arte” (Warr y Jones, 2011, p. 24).

La artista estadounidense Carolee Schneemann (1939-2019) dio un paso fundamental en 1963, cuando se posicionó desnuda en el centro de una enorme pintura en su *loft* (Goldberg y Anderson, 2004). En esta *performance*-instalación (figura 1), conocida a través de una serie de fotografías y documentación textual que incluye su libro *More Than Meat Joy* (1997) Schneemann quería que su cuerpo se combinara con la obra, convirtiendo el deseo de Pollock de estar en la pintura por tener la pintura en el cuerpo y legitimar su cuerpo femenino como un sujeto liberado (Warr y Jones, 2011). Paralelamente, cabe recordar la obra *Vagina Painting*, de la artista japonesa Shigeko Kubota (1937-2015), en 1965, en la que la artista se puso un pincel en la entrepierna y se paseó en cuclillas sobre el lienzo parodiando la forma de pintar de Pollock (figura 2).

El cuerpo del artista, anteriormente ocultado, se empieza a mostrar en este período de una forma cada vez más agresiva e reivindicativa —acorde con los movimientos de protesta de las décadas de 1960 y 1970— como el lugar del *yo* y donde el dominio público

122. “Utilizar mi cuerpo como una extensión de mis construcciones pictóricas desafiaba y amenazaba las líneas de poder territorial psíquico por las que, en 1963, las mujeres eran admitidas en el Club de Arte de los Sementales siempre que se comportaran lo suficiente como hombres, y trabajaran claramente en las tradiciones y caminos labrados por los hombres.”

coincide con el privado, donde lo social se produce, negocia y adquiere sentido (Warr y Jones, 2011). Es que, tal como apunta la obra del teórico urbano marxista Henri Lefebvre (2013), es el medio por el que nos materializamos como seres sociales, por el que producimos espacio social.

La decisión de utilizar su propio cuerpo como parte de sus obras fue adoptada por una serie de artistas que trabajaban a escala internacional en la década de 1970, entre ellos Vito Acconci (1940-2017), Chris Burden (1946-2015), Joseph Beuys (1921-1986), Gina Pane (1939-1990), Yvonne Rainer (1934-), Yoko Ono (1933-), Stuart Brisley (1933-) y Valie Export (1940-) (MacRitchie, 1996). El uso de su propia carne como herramienta artística manifestaba una actitud desafiante ante la mercantilización y explotación de las obras que ahora eran intrínsecamente invendibles: si la obra de arte solo podía realizarse a través del cuerpo del artista, no podía comprarse ni venderse (figuras 4 y 9). Autoría y autenticidad estaban unidas en la singularidad irreductible del intérprete individual. Este giro hacia la *performance* y el arte corporal se basaba en la inmediatez fenomenológica del cuerpo vivo, su autenticidad singular y su objetivo de cuestionar los marcos institucionales a través de los cuales la obra de arte circulaba (Bishop, 2008). Además, también existía el deseo de que la obra fuera *real* (Martin, 1995), de que la experiencia estética se fusionara con la experiencia de peligro y dolor del artista, ejemplificada en obras como *Shoot Piece*, de Chris Burden de 1971 (figura 3), en la que una persona disparó al artista en el brazo (MacRitchie, 1996).

Para la mayoría de estos artistas internacionales el trabajo con el cuerpo solamente duró un tiempo limitado, hasta principios de la década de 1980, tras el cual volvieron al estudio y a la creación de objetos (Richards y Chamberlain, 2018). No es el caso de la artista yugoslava Marina Abramović (1946-), que desde el comienzo de su carrera ha mantenido su compromiso con la exploración del cuerpo y sus límites, tanto mentales como físicos. Sus *performances* pretendían producir estados de conciencia que pusieran a prueba los límites del conocimiento y la resistencia humanos, a tal punto que la artista estuvo a punto de morir en dos ocasiones.¹²³ Esto difiere de las intenciones más sociales, psicoanalíticas y filosóficas de gran parte de los referentes de la *performance* del momento (Martin, 1995). Abramović parecía preocupada principalmente por expresarse a través del *riesgo*, desafiando públicamente la comprensión de lo que constituía un riesgo admisible y por consecuencia situando su obra al margen de lo culturalmente aceptable (Richards y Chamberlain, 2018).

Abramović comenzó su vínculo con el arte a partir de la necesidad de definir un espacio propio. Su interés por la pintura cuando era niña llevó a sus padres a brindarle un estudio, que no era más que una pequeña habitación donde ella podía hacer lo que quisiera (Force, 2022). Así que en el apartamento familiar no solo tenía su propio dormitorio, sino

123. Un amigo de Abramović, el artista holandés Ben D'Armagnac, casi muere como resultado de una *performance* físicamente estresante en Nueva York en 1978. Abramović estaba ahí y recuerda la experiencia vívidamente, sobre todo porque por unos instantes pensó que había muerto (Thompson, 2004).

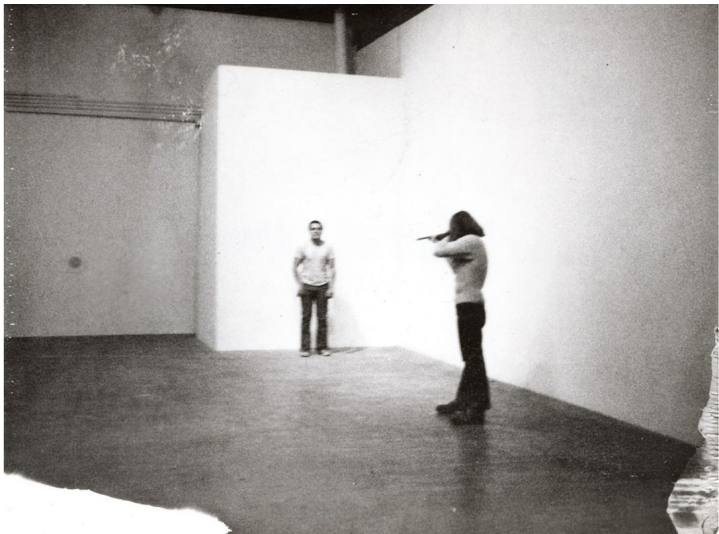


Fig.1. Fotografía de la obra "Eye Body #2 from Eye Body: 36 Transformative Actions for Camera" de 1963". Archivo Museum of Modern Art - MoMa, New York.

Fig.2. Fotografía de la obra "Vagina Painting" de Shigeko Kubota, realizada en el Perpetual Fluxfest, Cinematheque, en Nueva York, el 4 de julio de 1965.

Fig.3. Fotografía de la obra "Shoot" de Chris Burden, realizada en la galería F Space en California, en 1971.

Fig.4. Fotografía de la obra "Cut Piece" de Yoko Ono, realizada en el Carnegie Recital Hall de Nueva York, en 1964. Por Minoru Niizuma.

Fig.5. Fotografía de Marina Abramović pintando en su estudio en Belgrado, 1968.

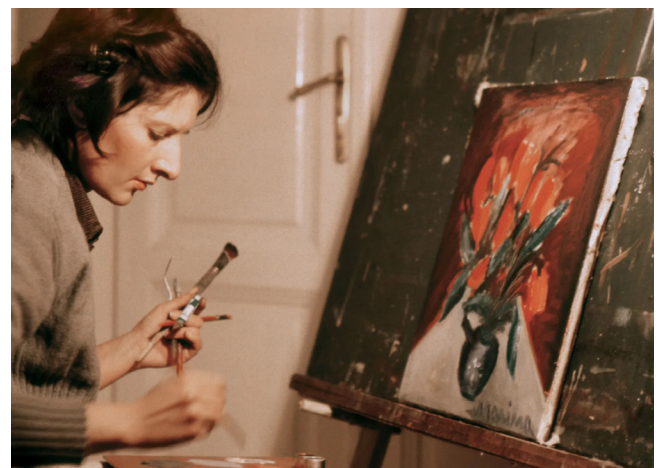




Fig.6. Fotografía de la obra "Summer Projects" de OHO Group con Milenko Matanović, 1969. Archivo Museum of Modern Art - MoMa, New York.

Fig.7. Fotografía de la obra "Feather Instrument" de Rebecca Horn, 1972.

Fig.8. Fotografía de la obra "Rhythm 0" de Marina Abramović en la Galleria Studio Morra, Napoles, en 1974. Por Donatelli Sbarra.

Fig.9. Fotografía de la obra "Soap & Eyes" de Vito Acconci, Junio de 1970.



también su propio estudio de pintura (Abramović, 2016). Durante su adolescencia juntó trescientas latas con betún marrón para lustrar zapatos y embadurnó su estudio con la pasta para que su madre no entrara en su espacio (Warr, 1995).

Continuó pintando e ingresó a la Academia de Arte de Belgrado, donde le enseñaron un estilo académico: desnudos, naturalezas muertas, retratos y paisajes (Abramović, 2016). En 1968, luego de pintar por la mañana en su estudio (figura 5), Abramović se reunía informalmente con cinco de sus compañeros de la academia, todos hombres excepto ella (Era, Neša, Zoran, Raša y Gera), a discutir obsesivamente acerca de una forma de hacer arte que fuera más allá de la pintura: “a way to put life itself into art” (Abramović, 2016, p. 24).¹²⁴

Fue a partir de ese momento que Abramović empezó a ser consciente de lo que estaba ocurriendo en la escena artística occidental de la *performance*, donde ya muchos artistas habían desafiado al público con propuestas poco convencionales. La *performance* se producía de forma rápida y económica, ya que el propio cuerpo del artista era el material principal. Además, era “a democratic mode, where young artists who did not have access to art galleries or enough money to produce studio art for exhibition could show their work quickly to other artists in the community” (Graham, 1999, p. 143).¹²⁵ Paralelamente, era una forma artística particularmente atractiva para las artistas femeninas, que no tenían nada que perder afirmando una práctica independiente fuera de los circuitos dominados por los hombres y el sistema estudio-galería-museo. La artista norteamericana Cheri Gaulke (1954-) explica: “In performance we found an art form that was young, without the tradition of painting or sculpture. Without the traditions governed by men” (Goldberg y Anderson, 2004, p. 129).¹²⁶ Incluso Vito Acconci observó: “My early work came out of a context of feminism, and depended on that context. Performance in the early seventies was inherently feminist art. I, as a male doing performance, was probably colonizing it” (Acconci y Prince, 1991).¹²⁷

Antes de ese momento, la mayor parte de su información y conocimiento sobre artistas fuera de Yugoslavia procedía de imágenes fotocopiadas, algunos videos pirateados y los testimonios de personas que afirmaban haber visto alguna *performance* original (Richards y Chamberlain, 2018). Con su grupo, denominado posteriormente Group 70, Abramović hablaba de artistas conceptuales como Lawrence Weiner (1942-2021) y Joseph Kosuth (1945-); del movimiento *arte povera* en Italia que convertía objetos cotidianos en arte; del movimiento Fluxus, anticomercial y antiarte, cuyas estrellas eran los provocadores artistas de la *performance* y el *happening* Joseph Beuys, Charlotte Moorman (1933-1991)

124. “una forma de poner la vida misma en el arte”.

125. “un modo democrático, en que los artistas jóvenes que no tenían acceso a galerías de arte o suficiente dinero para producir arte de estudio para exhibición podían mostrar su trabajo rápidamente a otros artistas de la comunidad”.

126. “En la *performance* encontramos un arte joven, sin la tradición de la pintura o la escultura. Sin las tradiciones gobernadas por los hombres.”

127. “Mis primeros trabajos surgieron de un contexto de feminismo y dependieron de ese contexto. La *performance* de principios de los setenta era un arte inherentemente feminista. Yo, como hombre que hacía *performance*, probablemente lo estaba colonizando.”

y Nam June Paik (1932-2006), y un grupo esloveno llamado OHO (figura 6) que rechazaba el arte como actividad separada de la vida: creían que cualquier parte de la vida podía ser arte (Abramović, 2016). Estos últimos se esforzaron por desmaterializar cada vez más el objeto artístico, lo que los llevó no tanto a la tendencia filosófica del arte conceptual angloamericano como al contenido religioso y esotérico inherente a las tradiciones balcánicas precomunistas (Martin, 1995).

A pesar de las diferencias conceptuales y contextuales, los paralelismos entre estos diferentes grupos de artistas animaron a sus miembros a invitarse mutuamente a presentar conferencias y *performances*, a organizar festivales, a reconocer activamente el trabajo de los demás y de esta forma establecer una red internacional informal (Ursprung y Elliott, 2013). Incluso, en 1969 algunos miembros de la OHO visitaron Belgrado para dar charlas a las que Abramović asistió y elogió, y posteriormente inspiraron a la artista a pensar en su primera *performance* propia (Abramović, 2016). La necesidad de viajar y vincularse con otros artistas performáticos permitió y fomentó un extraordinario grado de interacción entre colegas (Schimmel et al., 1998) que llevó al estudio —como espacio de producción y creación— a abrirse, expandirse, internacionalizarse y trasladarse junto con los propios artistas.

Al mismo tiempo, y de forma más evidente, estas *performances* iniciaron una desestabilización de la situación expositiva tradicional. Si bien durante toda su carrera Abramović se mantuvo dentro del sistema galería-museo (tabla 1), espacios definidos por el *cuadro blanco*, limpio, artificial y neutro, tanto la artista como el público —y por lo tanto la obra— se encontraban en una configuración cambiante e imprevisible (Ursprung y Elliott, 2013). Abramović subraya la importancia que tienen para ella el espectador y su conexión con este: "... that energy only happens if I am relating to the public; it doesn't happen if I'm alone in *my studio* doing something by myself. The public become like an electric field around me. And then the communication is possible because they can project on me like a mirror. I hope".¹²⁸

Desde que Abramović fue consciente de esto a partir de sus *performances*, continuó desarrollando la idea de crear un diálogo energético entre el artista y el espectador. Y aunque ella afirma que como artista su única idea es el cuerpo humano,¹²⁹ este concepto carecería de sentido sin la premisa adicional de utilizar el cuerpo de forma que precipite o catalice un intercambio de energías (Richards y Chamberlain, 2018). Pero vale la pena detenerse aquí para analizar cómo presenta Abramović al estudio: como un espacio solitario para la producción de ideas con una carga asociada a cierta oficialización del artista. Si bien Abramović piensa que las ideas artísticas vienen de la vida y una alternancia entre la reclusión

128. "esa energía solo se produce si me relaciono con el público; no ocurre si estoy sola en mi estudio haciendo algo por mi cuenta. El público se convierte en un campo eléctrico a mi alrededor. Y entonces la comunicación es posible porque pueden proyectarse en mí como un espejo. Eso espero".

129. En 1970, poco después de graduarse, Abramović viajó a Zagreb para realizar estudios de posgrado en el taller del maestro pintor Krsto Hegedušić. Él le dijo algo que la artista siempre ha recordado: si eres una buena artista puede que tengas una buena idea; si eres una genia, puede que tengas dos, y punto (Abramovic, 2016).

INDIVIDUALES	AÑO	NOMBRE	LUGAR	CIUDAD	PAÍS
	1974	<i>Rhythm 0</i>	Galleria Studio Morra	Napoles	Italia
		<i>Rhythm 2</i>	Gallery of Contemporary Art	Zagreb	Serbia
		<i>Rhythm 4</i>	Galleria Diagramma	Milan	Italia
		<i>Rhythm 5</i>	Student Cultural Centre	Belgrado	Serbia
	1975	<i>Rhythm 10</i>		Edimburgo	Escocia
		<i>Thomas Lips</i>	Galerie Krinzinger	Innsbruck	Austria
		<i>Warm/Cold</i>	Fruitmarket Gallery	Edimburgo	Escocia
		<i>Art must be Beautiful, Artist must be Beautiful</i>	Art Festival	Copenhage	Dinamarca
		<i>Role Exchange</i>	Galerie De Appel/Red Light District	Ámsterdam	Holanda
		<i>Freeing the Memory</i>	Galerie Dacic	Tubingen	Alemania
		<i>Freeing the Voice</i>	Student Cultural Centre Gallery	Belgrado	Serbia
	1976	<i>Freeing the Body</i>	Kunslerhaus Bethanien	Berlín	Alemania
	1977	<i>Interruption in Space</i>	Staatliche Kunstakademie	Dusseldorf	Alemania
		<i>Relation in Movement</i>	Musee d'Art Moderne de la Ville de Paris	París	Francia
		<i>Light/Dark</i>	Kunstmesse	Colonia	Alemania
		<i>Balance Proof</i>	Musee d'Art et d'Histoire	Génova	Italia
	1979	<i>The Brink</i>	Art Gallery of New South Wales	Sydney	Australia
		<i>Go...Stop...Back...Stop...</i>	National Gallery of Victoria	Melbourne	Australia
		<i>Communist Body/ Fascist Body</i>	Zoutkeergracht 11/118	Ámsterdam	Holanda
	1981	<i>Witnessing</i>	The Art Centre	Christchurch	Nueva Zelanda
		<i>6WF</i>	The Art Gallery of Western Australia	Perth	Australia
	1982	<i>Nightsea Crossing</i>	Skulpturenmuseum	Marl	Alemania
			Kunstakademie	Dusseldorf	Alemania
			Kunstlerhaus Bethanien	Berlín	Alemania
			Kolnischer Kunstverein/Molkerei	Colonia	Alemania
			Stedelijk Museum	Ámsterdam	Holanda
			Museum of Contemporary Art	Chicago	USA
			A Space/Town Hall	Toronto	Canadá
	1983	<i>Nightsea Crossing / Conjunction</i>	Museum Fodor	Ámsterdam	Holanda
		<i>Positive Zero</i>	Carré Theater	Ámsterdam	Holanda
		<i>Modus Vivendi</i>	Zattera di Babele	Roma	Italia
	1984	<i>Positive Zero</i>	Stadsschouwburg	Eindhoven	Holanda
		<i>Nightsea Crossing</i>	Museum van Hedendaagse Kunst	Gent	Bélgica
			Galerie/Edition Media	Furka	Suiza
		<i>Modus Vivendi</i>	Institute of Contemporary Art	Boston	USA
	1985	<i>Modus Vivendi</i>	Kunstmuseum	Bern	Suiza
			Saskia Theatre	Arnhem	Holanda
		<i>Nightsea Crossing</i>	Fundacao Calouste Gulbenkian	Lisboa	Portugal
			First International Biennial	Ushimado	Japón
			Bienal de Sao Paulo	San Pablo	Brasil
	1986	<i>Nightsea Crossing</i>	New Museum of Contemporary Art	Nueva York	USA
	1990	<i>Dragon Heads</i>	Museum of Modern Art	Oxford	Ingalterra
			Third Eye Centre	Glasgow	Escocia
			Caixa de Pensiones	Barcelona	España
			Kunstmuseum Bonn	Hamburgo	Alemania
	1992	<i>The Biography</i>	International Biennial of Innovative Visual Art	Madrid	España
			Kunsthalle	Viena	Austria
			Theater Am Turn	Frankfurt	Alemania
			Singel Theater	Antwerp	Bélgica
			Teatro Rialto	Valencia	España
	1993	<i>Dragon Heads</i>	Caixa de Pensiones	Barcelona	España
			Kunstmuseum	Bonn	Alemania
			Kunsthalle	Hamburgo	Alemania
	2002	<i>The House with an Ocean View</i>	Sean Kelly Gallery	Nueva York	USA
	2004	<i>The Biography Remix</i>	Fondazione Roma Europa	Roma	Italia
		<i>Virgin Warrior/Warrior Virgin</i>	Palais de Tokyo	París	Francia
	2005	<i>The Biography Remix</i>	Avignon Theatre Festival	Avignon	Francia
		<i>Self Portrait with Skeleton</i>	Art Basel	Basilea	Suiza
		<i>Seven Easy Pieces</i>	Solomon R. Guggenheim Museum	Nueva York	USA
	2010	<i>The Artist is present</i>	Solomon R. Guggenheim Museum	Nueva York	USA
	2012	<i>Marina Abramovic</i>	La Fabrica Gallery	Madrid	España

Tabla 1. Lista de performances individuales realizadas por Marina Abramović en su carrera artística y los lugares, incluyendo ciudad y país, donde fueron realizadas. Elaborada por el autor.

12. An artist's relation to solitude:

- An artist must make time for the long periods of solitude
- Solitude is extremely important
- Away from home
- Away from the studio
- Away from the family
- Away from friends
- An artist should stay for long periods of time at waterfalls
- An artist should stay for long periods of time at exploding volcanoes
- An artist should stay for long periods of time looking at the fast running rivers
- An artist should stay for long periods of time looking at the horizon where the ocean and sky meet
- An artist should stay for long periods of time looking at the stars in the night sky

13. An artist's conduct in relation to work:

- An artist should avoid going to the studio every day
- An artist should not treat his work schedule as a bank employee does
- An artist should explore life and work only when an idea comes to him in a dream or during the day as a vision that arises as a surprise
- An artist should not repeat himself
- An artist should not overproduce

Fig.10. Fotografía de los puntos 12 y 13 del An Artist's life Manifesto de Marina Abramović de 2011.

y la exposición, parecería que el estudio es el espacio para bajar esas ideas a tierra. En este sentido, el proceso creativo de Abramović se presenta profundamente intuitivo, con signos físicos y sensaciones, cerca de lo esotérico, donde la artista se transforma en una receptora y transmisora de ideas, una especie de alquimista (McEvelley, 1999).

Ella misma lo explica: “When I am sitting *in my studio*, waiting for the opening of the ‘other’ system of thinking, preparing myself to get an idea, I’m changing without enterprising... And after a while, the idea manifests itself in front of me like a three-dimensional image, a hologram, it structures empty space into a colored image. That state of mind, I would like to maintain it” (Abramović y Negri, 1998, p. 409).¹³⁰

Más recientemente, menciona a la artista alemana Rebeca Horn (1944-) para ejemplificar el estado mental y onírico que el artista debe alcanzar: “After she has lunch, she goes to sleep. Except she’ll say: ‘I’m going to work’. When she wakes up, she will have had a dream. And then she’ll make her work. So, she counts her sleep as working hours. Many artists get their best ideas from their dreams or in a state of complete tranquillity” (Force, 2022).¹³¹

De todas formas, parecería que para Abramović el estudio no es el único espacio donde el artista puede alcanzar este estado de concentración, y la soledad es sumamente importante para ello. Esta situación se puede dar en la propia vida del artista, tomándose largos períodos de retiro, lejos de su hogar y lejos del estudio. Incluso, en su propio manifiesto (figura 10) la artista establece que “An artist should avoid going to the studio every day” (KunstSpektrum, 2014).¹³²

Dado que desde que Abramović partió de Belgrado no volvió a tener un estudio propio hasta 1992, la artista utilizó sus espacios de vivienda como espacios productivos, como es el caso del apartamento de su colega y pareja en Ámsterdam, el artista alemán Uwe Lay-siepen, conocido por su nombre artístico, Ulay (1943-2020). Los artistas compraron un rollo de papel blanco de tres metros de largo y lo pegaron en una pared de una habitación del apartamento. Luego comenzaron a apuntar ideas sobre el tipo de *performance* que querían hacer: había frases, bocetos y garabatos. En medio de este proceso, “inspiration struck” cuando vieron un péndulo de Newton que sirvió de referencia para su obra de cincuenta y ocho minutos *Relation in Space*, llevada a cabo en la Bienal de Venecia de 1976 (Abramović, 2016, p. 41).¹³³

130. “Cuando estoy sentada en mi estudio, esperando la apertura del ‘otro’ sistema de pensamiento, preparándome para tener una idea, voy cambiando sin emprender... Y al cabo de un rato, la idea se manifiesta ante mí como una imagen tridimensional, un holograma, estructura el espacio vacío en una imagen coloreada. Me gustaría mantener ese estado de ánimo.”

131. “Después de comer, ella se va a dormir. Excepto que dirá: ‘Me voy a trabajar’. Cuando se despierta, ella ha soñado. Y entonces ella hará su trabajo. Así que cuenta sus horas de sueño como horas de trabajo. Muchos artistas obtienen sus mejores ideas de sus sueños o en un estado de completa tranquilidad.”

132. “Un artista debe evitar ir al estudio todos los días.”

133. “la inspiración llegó”.

Tal como mencionamos anteriormente, para Abramović la línea que separa el arte de la vida debe mantenerse tan fluida y quizá tan indistinta como sea posible. Siguiendo el pensamiento de artistas como el francés Yves Klein (1928-1962), una reconocida influencia en el marco conceptual de Abramović (Richards y Chamberlain, 2018), la idea del artista en el centro de su propio discurso plantea la pregunta de si es posible distinguir en las *performances* de Abramović a la artista de su arte. Muchos autores dicen que no (Delbridge, s. f.; Martin, 1995; Richards y Chamberlain, 2018). Si esto fuera así, sería una justificación para tampoco distinguir al estudio del propio cuerpo del artista. Esto también justificaría lo que a simple vista podría parecer una contradicción: la extrema exposición de su cuerpo para las *performances* y su vida pública, y los largos períodos de soledad, austeridad y ascetismo autoimpuestos que la llevan a “desaparecer” durante meses. No son vacaciones, ella los llama “research trips”. Consisten en ir a lugares alejados de la civilización a conocer culturas y personas que utilicen sus cuerpos y mentes de un modo que ella no comprenda, generalmente retiros espirituales en Asia. Ambas actitudes son para Abramović una forma de mantener un equilibrio tanto para su vida como para su práctica artística.

3.1.2. El estudio, del nomadismo a la vida global

My favourite spaces in life are the prison, monastery and sanatorium, because they're dealing with regularity.

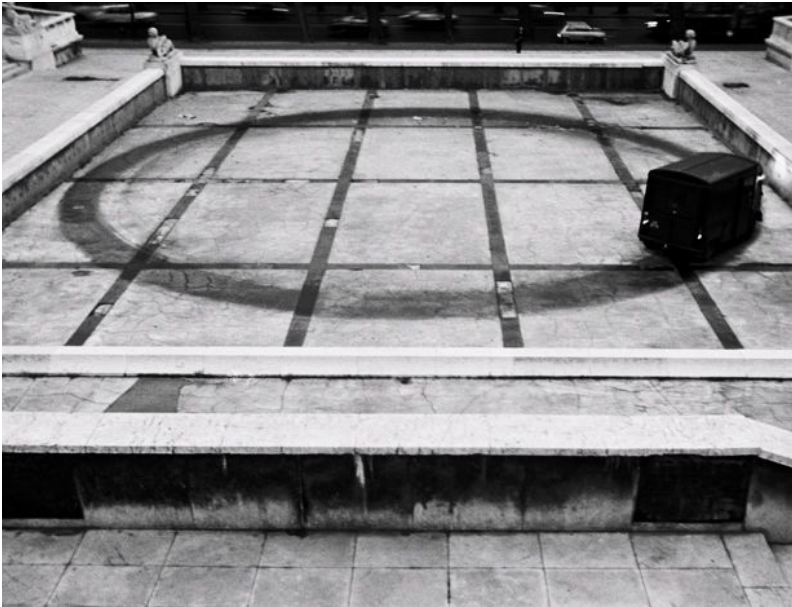
(Crisell, 2010, p. 94)¹³⁴

Parte de la reclusión autoimpuesta por Abramović fue llevada a cabo cuando junto con Ulay se comprometieron a vivir de forma nómada y compartida. Compraron una vieja furgoneta de policía Citroën que Ulay pintó de negro mate —otorgándole un aspecto utilitario y siniestro al mismo tiempo— y comenzaron una aventura que duró tres años (figuras 11, 13, 14, 15 y 16). No llevaron mucho equipaje: un colchón, una estufa, un archivador, una máquina de escribir y una caja para la ropa. Escribieron un manifiesto para su nueva vida en la carretera, estableciendo que el desplazamiento debía ser permanente, el contacto directo y las relaciones locales (figura 12). Luego partieron hacia Dusseldorf como primer destino (Richards y Chamberlain, 2018).

En este caso, cuando se combina vivienda y producción móvil, aparecen de forma más evidente dos componentes en los cuales no se había hecho énfasis anteriormente: la colaboración en la autoría y el cuerpo nómada. Ambos conceptos resultan importantes dado que cuestionan aspectos definitorios del estudio moderno. Durante el tiempo que trabajaron juntos, de 1975 a 1988, Abramović y Ulay utilizaron una serie de técnicas para explorar las posibilidades creativas de dos individuos muy comprometidos con su arte y que sentían una profunda conexión el uno con el otro. Todas sus obras se centraban en la creación de actuaciones sin ensayos previos, sin un final predeterminado y sin repeticiones (Richards y Chamberlain, 2018).

Su colaboración desdibujó y duplicó la figura *tradicional* del artista como cuerpo individual. Esto es importante dado que representa una estrategia para convencer al público de nuevas concepciones de la identidad artística vinculadas a la autoría. Otros artistas afines a la *performance*, como Gilbert & George, una pareja de artistas ingleses, también utilizaron la colaboración y crearon un nuevo personaje autoral que era distinto de la suma de las otras dos identidades (Green, 2000). Esto no parecía significar un cuestionamiento al entendido institucional de que los espacios de trabajo artísticos correspondían solamente a un autor, en este caso la nueva y tercera figura. Sin embargo, en la práctica, la asociación de Abramović y Ulay tenía una personalidad dominante para los agentes del campo del arte, y esa era la primera. Cuando se escribía sobre las *performances* en revistas de arte casi siempre se mencionaba a Abramović en un papel principal y en otras ocasiones Ulay era omitido por completo e incluso olvidado en las invitaciones a exposiciones (Abramović, 2016).

134. "Mis espacios favoritos en la vida son la cárcel, el monasterio y el sanatorio, porque tratan con la regularidad."



ART VITAL	
No fixed living place.	Mobile energy.
Permanent movement.	No rehearsal.
Direct contact.	No predicted end.
Local relation.	No repetition.
Self-selection.	Extended vulnerability.
Passing limitations.	Exposure to chance.
Taking risks.	Primary reactions.



Fig. 11. Fotografía de la performance “Relation in Movement: The Van” de Abramović & Ulay, de 1977 en París.

Fig. 12. Fotograma del Manifiesto publicado en el libro *Walk Through Walls: A Memoir* (Abramovic, 2016, p.42).

Fig. 13. Fotografía de Abramović tejiendo en la furgoneta en 1977.

Fig. 14. Fotografías de la exposición “Marina Abramović: The Artist Is Present”, desde el 14 de marzo hasta el 31 de mayo en MoMA, Nueva York. Por Jonathan Muzikar.

Fig. 15. Fotografías de la vida doméstica en la furgoneta en 1977-78.



Cuando en 2022 le preguntaron a Abramović sobre el peor estudio que tuvo (Force, 2022), la artista no dudó en mencionar cuando vivieron en la furgoneta con Ulay, estableciendo de esta forma que en ese pequeño espacio era donde pensaban y creaban sus *performances*. Según Ulay, el hecho de vivir en una furgoneta era una necesidad para ellos, para poder trabajar tenían que reducir sus necesidades al mínimo (Kontova, 1978). Abramović se sentía como una “modern nomad”,¹³⁵ y aún lo siente así: “Even if I am Yugoslavian, I haven’t been a Yugoslavian artist, and here I do not feel like an American artist. I don’t have a strong sense of belonging to any given nationality. I am used to thinking about a kind of global space” (Kontova, 2007).¹³⁶

En 1979, Abramović y Ulay sentían que habían agotado todas las posibilidades de la *performance* debido a los esfuerzos físicos que habían realizado y a los elementos que ya habían utilizado. Además, era la época en la que muchos de los primeros artistas de la *performance* la habían dejado atrás debido a la situación extremadamente vulnerable que representaba realizarlas (Goldberg, 1979).¹³⁷ Paralelamente, había una demanda del mercado a los artistas de que tuvieran algo que vender (Abramović, 2016). Volver al estudio, a la creación de objetos, para Abramović era una especie de regresión (Kaplan, 1999). Ella no quería volver a la pintura y a Ulay no le interesaba volver a la fotografía.

Buscando explorar otros terrenos, la pareja se retiró de la escena artística europea para explorar cuatro desiertos: el Sahara, el Gobi, el Thar y el interior de Australia. Entre octubre de 1980 y marzo de 1981 emprendieron un viaje a través de las regiones más remotas de Australia central (figuras 17 y 18), durante el cual experimentaron una variedad de desgarradores ejercicios físicos y mentales. Pasaron gran parte de su viaje luchando con la incomodidad física de acampar solos durante períodos prolongados en remotos lugares del desierto y luego se sumaron a una comunidad de aborígenes locales, con una cultura absolutamente nómada.

Los aborígenes del desierto amaban y buscaban el silencio, pero vivían en la tensión de una red de relaciones y comunidad. Confiaban en la oscilación entre la acción y la contemplación para permitir que la vida espiritual floreciera en comunidad. De la misma manera, la práctica de trabajar solo en un estudio puede permitir al artista navegar experiencias similares de tensión entre, por un lado, la necesidad de silencio y concentración y, por otro, el compromiso de habitar un mundo junto a otras personas. Una experiencia nutre y proporciona recursos para la otra. Esta tensión fue la respuesta de Abramović y Ulay a los años ochenta. Trabajar con el cuerpo, pero con el área mental de una manera diferente (Kaplan, 1999).¹³⁸

135. “nómada moderna”.

136. “Aunque soy yugoslava, no he sido una artista yugoslava y aquí no me siento una artista americana. No tengo un fuerte sentido de pertenencia a ninguna nacionalidad determinada. Estoy acostumbrada a pensar en una especie de espacio global.”

137. Es el caso por ejemplo de Chris Burden, Vito Acconci y Dennis Oppenheim (1938-2011).

138. Un ejemplo que representa este proceso es la obra *Nightsea Crossing*, en la que los artistas se sentaban durante largos períodos frente a frente en una mesa del museo. Nadie los veía empezar ni terminar la *performance*. Cuando el público llegaba al museo, ellos ya estaban ahí. Cuando se iban, seguían ahí. Era una *performance* que requería de un esfuerzo físico y mental enorme de los artistas. Fue realizada veintidós veces durante noventa días entre 1981 y 1987.

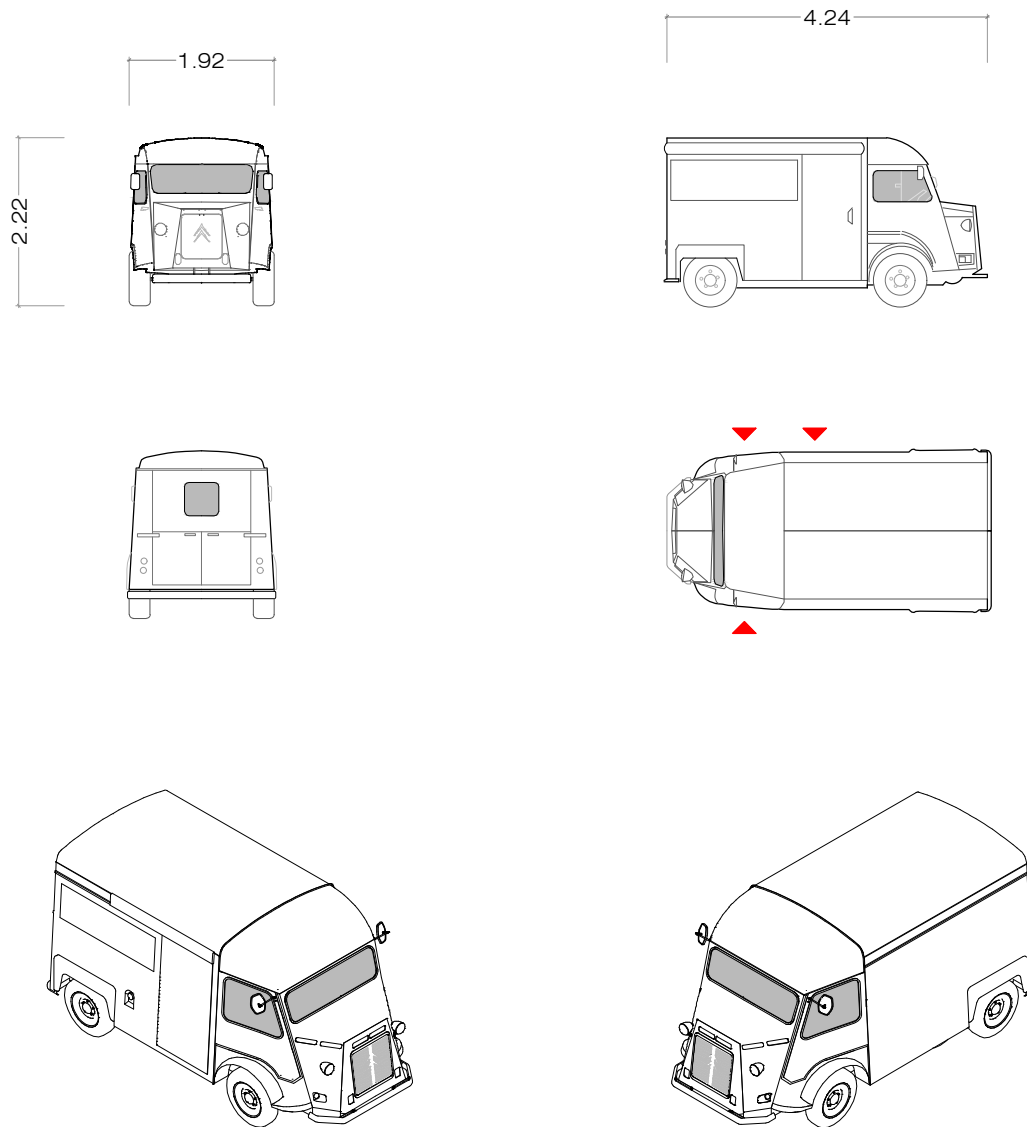


Fig.16. Planta, secciones y axonómicas a escala 1.100 elaborada por el autor de la furgoneta citroen type H en la cuál la artista vivió y trabajó con Ulay durante tres años (1976-1978), a partir de fotografías del Archivo Museum of Modern Art – MoMa, New York.



Fig. 17. Fotografía de Abramović en el Great Victoria Dessert de Australia, en 1980.

Fig. 18. Fotografía del desayuno de Abramović y Ulay en el desierto central de Australia en 1981.

Fig. 19. Fotografía exterior de la casa en Binnenkant 21, Amsterdam, que Abramović compró y remodeló para vivir y trabajar.

Fig. 20. Fotografía interior de la casa en Binnenkant 21, Amsterdam.

Fig. 21. Fotografía de Marina Abramović y Jacob Samuel trabajando en su estudio de Ámsterdam en 1996.



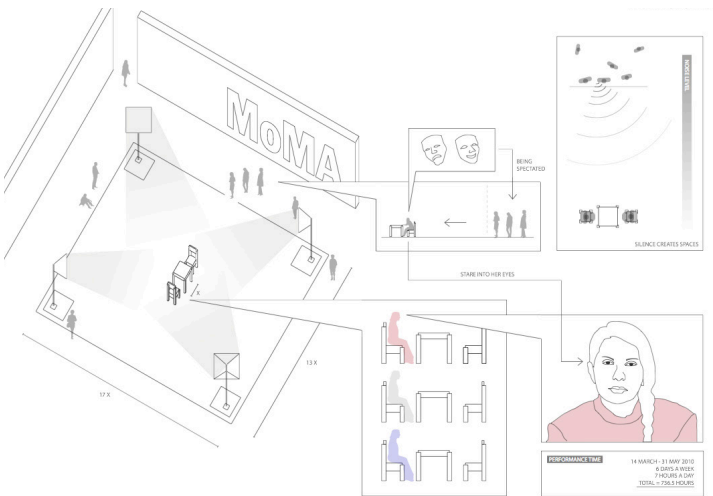


Fig.22. Fotografía de la exposición Marina Abramović. The Artist is Present, de 2009 en el MoMa de Nueva York. Sean Kelly Gallery.

Fig.23. Fotografía de la exposición Marina Abramović. The Artist is Present, de 2009 en el MoMa de Nueva York. Por Ruth Fremson.

Fig.24. Esquema de la performance de Marina Abramović en The Artist is Present, de 2009 en el MoMa de Nueva York.

Fig.25. Fotografía de Marina Abramović tejiendo en su estudio Nueva York, 2020. Por Marco Anelli.

Luego, regresaron a Ámsterdam y continuaron sus viajes siguiendo invitaciones, bienales, trabajos como docentes y otros lugares donde realizar sus *performances*. Hasta que en 1988 Abramović y Ulay culminaron con su relación personal y profesional con la *performance* realizada en la Gran Muralla China, luego de que cada uno saliera de un extremo de ella y se encontraran a medio camino de sus dos mil quinientos kilómetros de extensión. Luego de vivir en un *loft* junto a Ulay y otros artistas en Zoutkeetsgracht 16/18, cerca del puerto de Ámsterdam, mudarse con sus amigos Pat Steir y Joost Elffers, Abramović compró una casa donde tenía varios espacios de trabajo (figuras 19, 20 y 21), pero le costó varios años ponerla en condiciones. En 1992, Abramović obtuvo una beca de la organización alemana DAAD para trabajar en Berlín durante un año que le otorgó una casa y un estudio. “This new studio was very important for me”,¹³⁹ escribió en *Walk Through Walls* (Abramović, 2016, p. 97), ya que le permitió preparar nuevas obras que representaban su independencia definitiva de Ulay. Ese año presentó *Biography* por toda Europa: Madrid, Viena, Fráncfort y Berlín, entre otras ciudades.

Hacia finales del siglo XX, Abramović era una artista respetada a nivel mundial, pero ocupaba, según el curador Klaus Biesenbach, un rol relativamente secundario, algo así como una “artist’s artist” (Force, 2022).¹⁴⁰ Todo eso cambió en la década siguiente, tras el éxito de su retrospectiva en el MoMA de Nueva York, donde Abramović permaneció sentada sin moverse seis días a la semana, siete horas al día, durante un total de setecientas horas, permitiendo a cualquiera sentarse frente a ella (figuras 22, 23 y 24). La obra se convirtió en un fenómeno popular, con gente haciendo fila fuera del museo para tener la oportunidad de participar, incluyendo algunos personajes culturales como los actores James Franco, Alan Rickman, Sharon Stone y Jemima Kirke; los músicos Lou Reed, Michael Stipe y Bjork, y los artistas Anya Liftig¹⁴¹ y el propio Ulay.¹⁴² Desde entonces, Abramović ha aparecido en un video musical de Jay-Z, ha trabajado con Lady Gaga y siente predilección por la ropa de los diseñadores de moda Walter van Beirendonck y Riccardo Tisci (Force, 2022).

Ahora, Abramović es consciente de las contradicciones que hay en el encuentro de su vida profesional: su condición de celebridad contrasta con los rigores de su eventual austeridad autoimpuesta. Y es por ello que se afirma en esta tensión entre exposición y retraimiento. En algunos casos insiste: “A studio makes you lazy and comfortable, and you repeat yourself” (Beard, 2016),¹⁴³ y enfatiza su condición móvil para la realización de las *performances*, al mismo tiempo, el tiempo que estas involucran: “Some of my best ideas have come from sitting on a plane: from the window seat you see the vast expanse and the

139. “Este nuevo estudio era muy importante para mí”.

140. “artista de artistas”.

141. Anya Liftig (1977-) es una artista de Brooklyn que el sábado 27 de marzo de 2010 se presentó con un vestido largo azul oscuro y una trenza negra recogida sobre un hombro, como una doble de Abramović. Se sentó frente a ella y adoptó una pose de espejo. Y allí se quedó, para desconcierto del personal del museo y de los visitantes, todo el día. Esto fue parte de su propia *performance*, titulada *The Anxiety of Influence*, con la que buscó generar una obra original a partir de su admiración por Abramović (Berg, 2010).

142. Batió récords de asistencia en el MoMA, atrayendo a 850.000 visitantes.

143. “Un estudio te hace perezoso y cómodo, y te repites.”

bigger picture beyond” (Evans, 2020).¹⁴⁴ Y agrega: “So, actually, I have time in my work, which I don’t have in life” (Kontova, 2007).¹⁴⁵

Si bien Abramović ha repetido incansablemente que “I really dislike studios” (Harding, 2020),¹⁴⁶ “I don’t work in a studio” (Evans, 2020),¹⁴⁷ “I’ve never really had a studio” (Beard, 2016),¹⁴⁸ “You know, I don’t work in a studio” (Meistere, s. f.),¹⁴⁹ estas declaraciones vienen acompañadas de varias contradicciones. Primero, Abramović no separa su vida —y su cuerpo— de su trabajo, lo que la lleva a difuminar el límite entre vivienda y estudio (tabla 2), a tal punto que cuando la consultan acerca de los estudios que ha tenido, responde: “The most difficult time was in the ‘80s, when Ulay and I lived in a car for five years”.¹⁵⁰ Y luego continúa: “That was really the worst because I don’t like chaos. Here in upstate New York, I have 10,000 square feet where everything is perfectly organized”.¹⁵¹ Aquí la artista se refiere a la propiedad en el norte del estado de Nueva York, en Malden Bridge, en un entorno suburbano, donde cuenta con una casa, dos galpones de unos novecientos cuarenta metros cuadrados totales, además de dos graneros y una cabaña de retiro en el bosque mirando hacia un río (figuras 42 y 43). Sus declaraciones llevan a pensar que Abramović considera su estudio todo el predio, incluidas sus construcciones y el entorno natural. Segundo, la artista declara que su “oficina” es en su *loft* en SoHo, “where I go to plan my projects” (Harding, 2020),¹⁵² algo que hace acordar a lo planteado anteriormente por Daniel Buren (figuras 32 y 33). Para Abramović, la oficina es el lugar para comunicarse con el mundo exterior. No basta con hacer la obra, hay que dedicar la misma cantidad de energía a colocarla en el espacio adecuado. O sea, el proceso creativo empieza por “observing street life and nature” (Evans, 2020),¹⁵³ una posición de retraimiento artístico similar a la postura moderna, pero luego la artista precisa un espacio de investigación, concentración, planificación y difusión para poder llevar adelante sus obras. La diferencia aquí es que a ese espacio Abramović no lo llama *estudio*, sino *oficina*.

Considerada hoy una de las artistas femeninas más importantes del mundo, Abramović sigue aceptando las notables exigencias físicas y mentales de la *performance*, por lo que su trabajo la llevó a refugiarse en el campo, lejos de su apartamento en el SoHo neoyorquino. Ella misma lo explica: “I moved to Manhattan from Amsterdam, and knew within two years that the place would kill me if I didn’t have somewhere to escape to” (Cutler, 2015).¹⁵⁴ Tanto su *loft* en la esquina de Grand y Wooster Street como su casa y estudio suburbano

144. “Algunas de mis mejores ideas han surgido sentada en un avión: desde la ventanilla ves la inmensidad y el panorama más amplio que hay más allá.”

145. “Así que, en realidad, tengo tiempo en mi trabajo, cosa que no tengo en mi vida.”

146. “Me disgustan mucho los estudios.”

147. “No trabajo en un estudio.”

148. “Nunca he tenido un estudio.”

149. “Yo no trabajo en un estudio.”

150. “La época más difícil fue en los 80, cuando Ulay y yo vivimos en un coche durante cinco años.”

151. “Eso fue realmente lo peor porque no me gusta el caos. Aquí, en el norte del estado de Nueva York, tengo 10.000 pies cuadrados en los que todo está perfectamente organizado.”

152. “donde planifico mis proyectos”.

153. “observar la vida en la calle y la naturaleza”.

154. “Me mudé a Manhattan desde Ámsterdam, y en dos años supe que el lugar me mataría si no tenía un lugar al que escapar.”

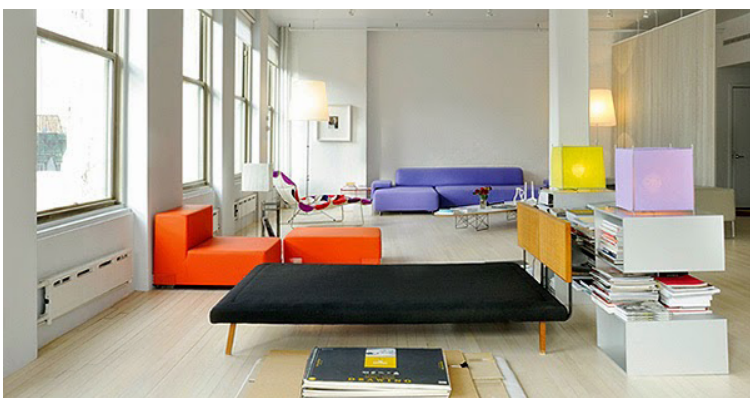
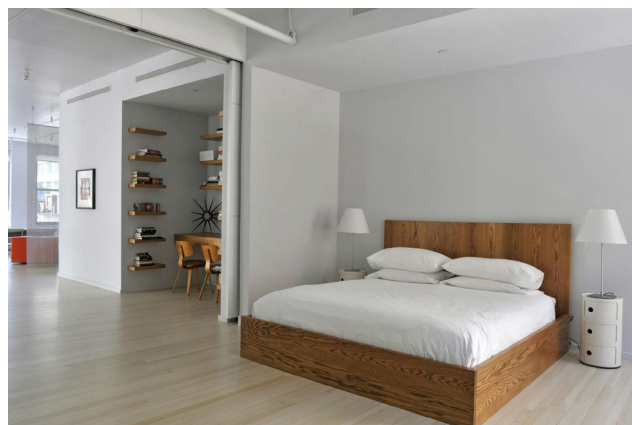


Fig.26, 27, 28, 29, 30 y 31. Fotografías interiores del loft de Marina Abramović en la esquina entre Grand y Wooster Street, en Manhattan. Por Gianni Franchellucci.

en el norte del estado de Nueva York fueron diseñados por el arquitecto Barlis Wedlick, pero con una impronta claramente establecida por la artista. El énfasis en la sencillez, en proporcionar un lugar de refugio sirve de contrapeso a la carrera de Abramović, en la que se expone perpetuamente hasta un grado casi inigualado por ningún otro artista. Sus espacios entonces intentan proporcionar, e incluso incentivar, una profunda relajación, catarsis e introspección.

El apartamento que compró la artista para vivir sola en 2001 y renovó, de casi 300 metros cuadrados y con techos de 3,5 metros de altura, conservó la estructura original de la antigua fábrica de tejidos construida en la década de 1880 (Von Moos, 2015), pero eliminó todo el resto de su interior, incluidos muros y tabiques (figuras 34, 35 y 36). Las paredes restantes y cielorrasos fueron entonces pintados completamente de blanco, los pisos de madera llevados a un color claro, que resalta la luz natural que ingresa por tres fachadas: norte, este y sur. El espacio tiene un aire de austeridad que celebra el valor ético y estético de una economía de medios autoimpuesta. Si bien Abramović parece estar lejos del ascetismo,¹⁵⁵ práctica comúnmente entendida como la abstinencia de los placeres mundanos, sus espacios de vivienda y trabajo cargan con un aura monástica solamente para proporcionar refinamiento, lujo y color mediante la reducción del mobiliario y objetos de colección a una mínima pero destacada expresión. En el *living*: el *chaise longue* Antibodi contrasta con los sofás cúbicos morado, gris y naranja de la diseñadora Patricia Urquiola, mientras la mesa de centro elíptica es de Charles y Ray Eames (figuras 28 y 31). En el comedor: las sillas Gio Ponti de los años cincuenta rodean la mesa diseñada por el artista Paolo Canevari, ambas de composición geométrica y simétrica, y la lámpara colgante

Logico Triple Nested fue diseñada por Michele de Lucchi (figura 26). En su escritorio, el único espacio delimitado por tres paredes ciegas y blancas: dos sillas Thonet de contrachapado moldeado, una mesa de madera flotante que va de lado a lado del nicho, una lámpara de mesa cromada, un reloj con forma de estrella de mediados de siglo, una *laptop*, un teléfono y estantes con libros (figura 29).

Este último espacio recuerda al *studiolo*, un tipo de habitación privada con sus orígenes en el Renacimiento, que representaba lo más íntimo de la casa, ya que estaba dedicada a la actividad intelectual. Era un espacio con la capacidad de trasladar a una persona a su auténtico mundo interior a través de su decoración y los objetos que contenía, con la madera como material característico. Además, se ubicaba contiguo al dormitorio, como sucede aquí.¹⁵⁶ Por otro lado, si quitáramos los objetos nos quedaríamos con un espacio que tiene solamente lo esencial: una célula genérica y anónima, y por eso cuestionadora

155. Muchos autores han escrito sobre este tema, entre ellos Friedrich Nietzsche (2011) así como de la posterior transformación de su significado por obra de la interpretación judeo-cristiana. El segundo tratado analiza la mala conciencia, cuya causa en épocas primitivas era la culpa entendida no en el sentido de responsabilidad moral, sino como equivalente a deuda material. La última parte, que anuncia el nuevo ideal del superhombre, analiza el significado del ascetismo.”

156. Generalmente, los *studiolos* estaban compuestos por paneles de madera que contenían una extraordinaria colección de objetos, y visiones interiores y exteriores que transformaban por completo el espacio original. Véase Ramos Alderete et al., 2021.



Fig.32. Planta a escala 1.5000 del loft de Marina Abramović en la esquina entre Grand y Wooster Street, en Manhattan. Elaborada por el autor a partir de fotografías e imágenes satelitales.

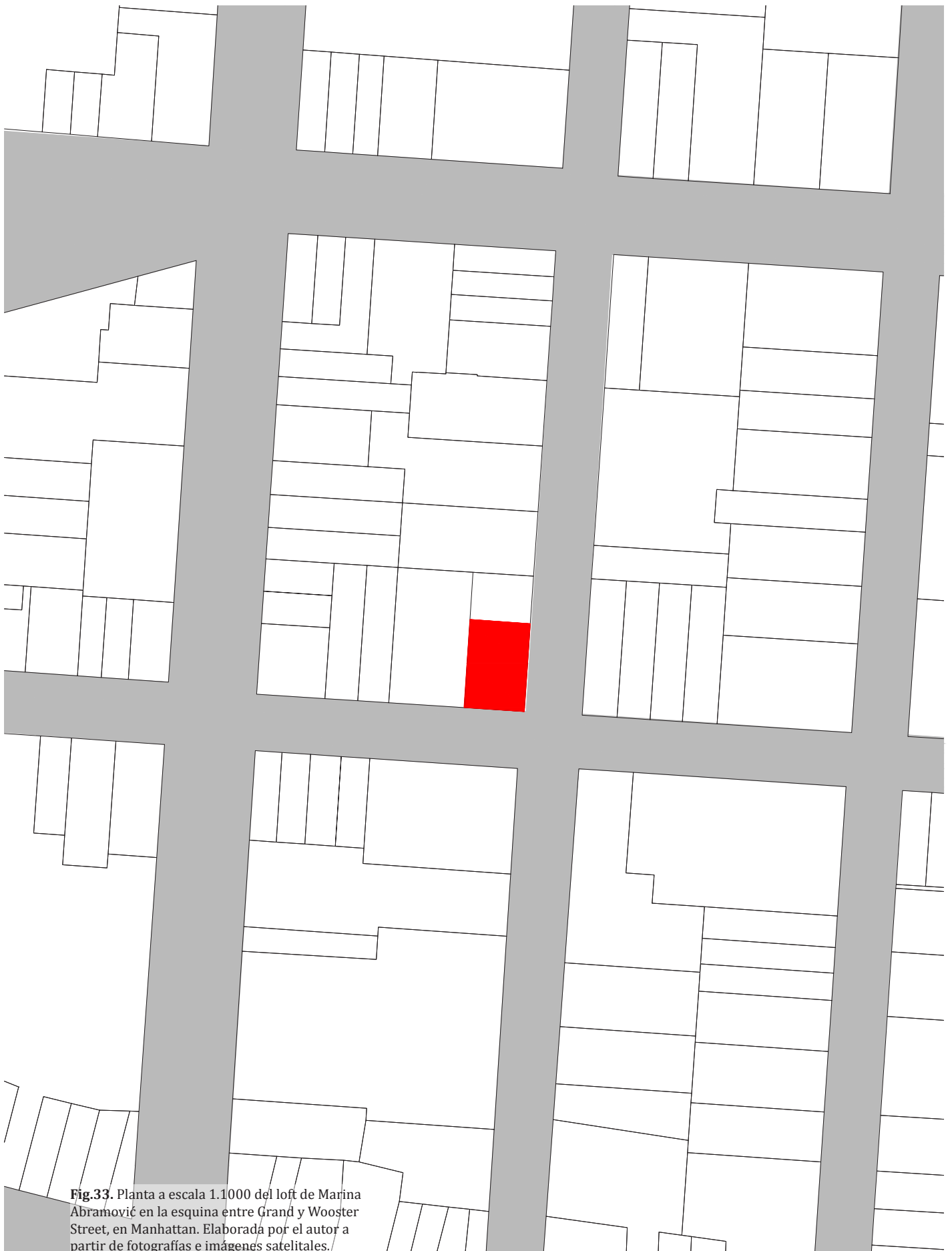
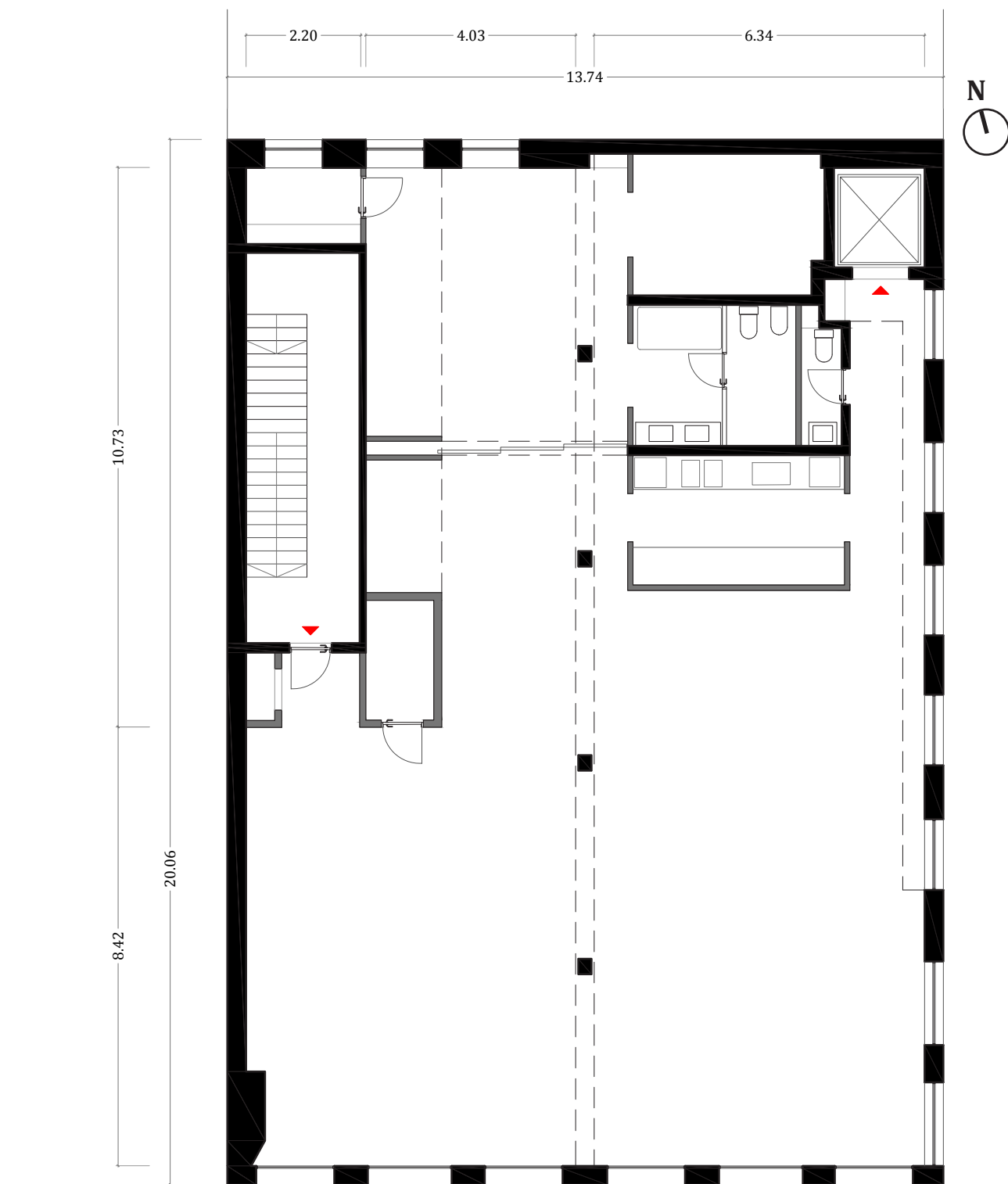


Fig.33. Planta a escala 1.1000 del loft de Marina Abramović en la esquina entre Grand y Wooster Street, en Manhattan. Elaborada por el autor a partir de fotografías e imágenes satelitales.



GRAND STREET

Fig.34. Planta a escala 1.100 del loft de Marina Abramović en la esquina entre Grand y Wooster Street, en Manhattan. Elaborada por el autor a partir de fotografías e imágenes satelitales.

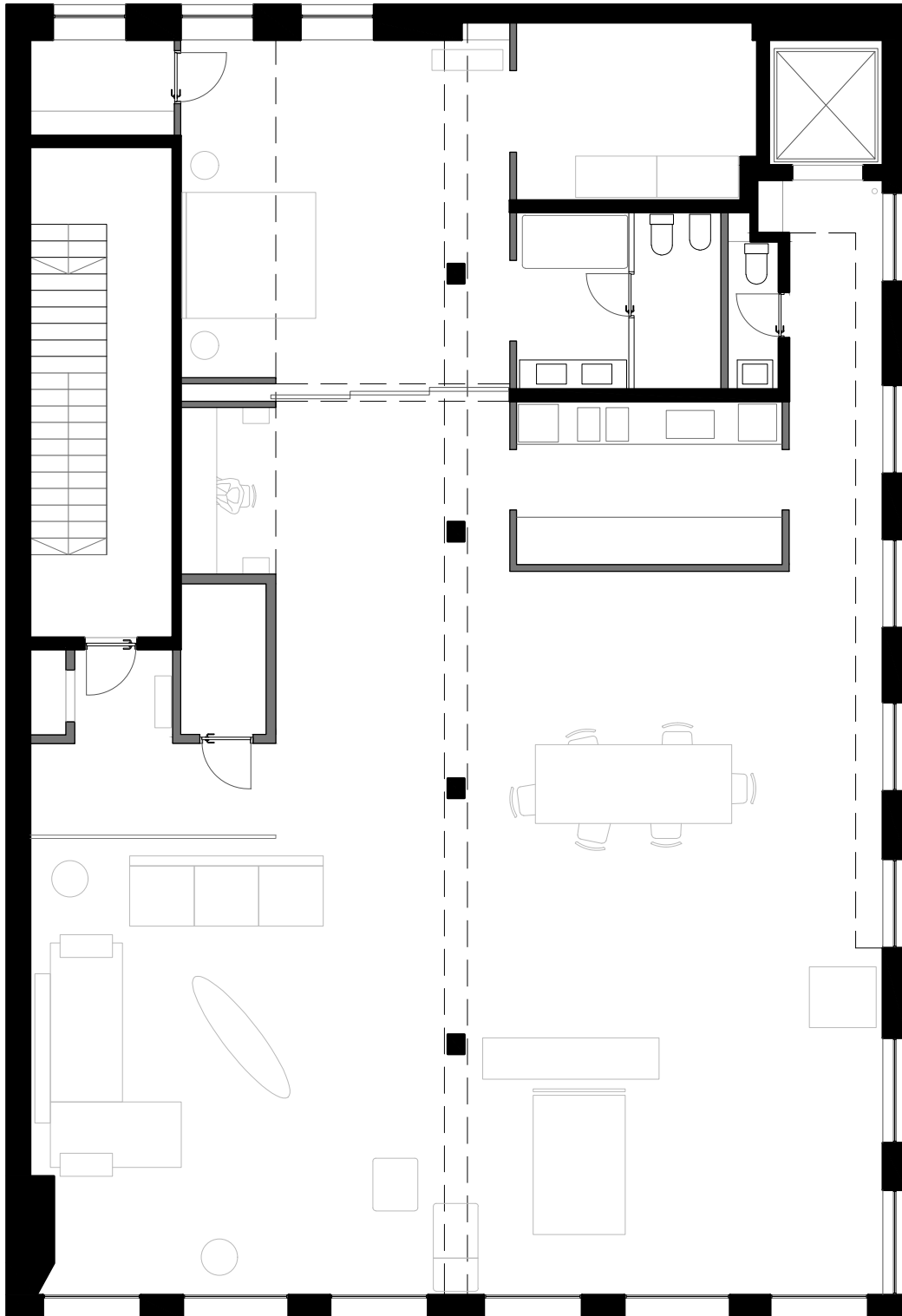


Fig.35. Planta a escala 1.100 con mobiliario del loft de Marina Abramović en la esquina entre Grand y Wooster Street, en Manhattan. Elaborada por el autor a partir de fotografías e imágenes satelitales.

de las condiciones sociales y políticas dadas, pero que con ellos refleja la identidad y el estatus de la artista.

Esta misma estética general se traslada a las construcciones en su terreno de diez hectáreas en Malden Bridge, una región caracterizada por su belleza natural y su rica historia artística y cultural (Nicolini, 2019). En este caso, pasamos del ambiente urbano a lo suburbano, en un intento de reconciliación con la naturaleza a través de su contemplación. Abramović lo aclara: “It’s a place to rehearse, rest and think between projects” (Cutler, 2015).¹⁵⁷ O sea que combina el retiro, que puede ser su casa, pero también la cabaña donde a veces pasa cinco o seis días sin comer, donde lee, escribe y se baña en el río a unos pocos metros de ella (figuras 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50 y 51). Estos retiros, según la propia artista, podrían ser considerados trabajo, tal cual lo hace su colega Rebeca Horn. Incluso, Abramović ha impartido diversos talleres con ejercicios de concienciación que van desde caminar en cámara lenta y sentarse en el bosque con los ojos vendados hasta contar granos de arroz y meditar en las instalaciones —principalmente la cabaña y los graneros—. Es que la artista también utiliza sus instalaciones como espacio temporal para el Marina Abramović Institute (MAI), ya que este carece actualmente de un espacio permanente después de que las limitaciones financieras la obligaran a abandonar los planes de reconversión de un antiguo teatro en Hudson por OMA (Marina Abramović Institute, 2012).

Su propia casa, con forma de estrella de seis puntas, presenta, al igual que su *loft*, un interior homogéneo, blanco y despojado (figuras 37, 39 y 40). Esta “perversión” del ascetismo, según Pier Vittorio Aureli (2016), ha pasado de ser una imagen a ser moda y también se ha convertido en una ideología. Incluso cuenta que el origen del encargo de un monasterio en Nový Dvůr al arquitecto británico John Pawson (1949-), conocido por su arquitectura minimalista, surge luego de la visita de un monje a su tienda de Calvin Klein en Nueva York (Aureli, 2016, p. 59).

En este caso, como si fuera el abad de una orden monástica, Abramović impone a otros artistas, colaboradores, invitados y a ella misma una estricta disciplina que es reforzada por un diseño moderado pero de lujo. Sus amplias y luminosas habitaciones albergan un mobiliario cuidadosamente seleccionado que incluye un sofá de Patricia Urquiola, una mesa de Cappellini y varios objetos diseñados por Achille Castiglioni, Jasper Morrison e Isamu Noguchi. Las paredes están libres de obras de arte y adornos: “I’m an artist and I need white space to think” (Nicolini, 2019), dice Abramović,¹⁵⁸ un concepto que había repetido antes cuando declaraba: “The studio in my house was an empty space with a table and a white sheet of paper, ready for when I had an idea” (Crisell, 2010, p. 94).¹⁵⁹ Esto da la pauta de que la artista utiliza estrategias que toma de su trabajo y las lleva a su domesticidad y viceversa.

157. “Es un lugar para ensayar, descansar y pensar entre proyecto y proyecto.”

158. “Soy una artista y necesito espacio blanco para pensar.”

159. “El estudio en mi casa era un espacio vacío con una mesa y una hoja de papel blanca, pronta para cuando tuviera una idea.”

Esto se hace aún más evidente cuando el fotógrafo italiano Marco Anelli le pidió a Abramović tomarle fotos para su libro *Artist Studios New York* (Anelli et al., 2020); la artista es retratada en un sofá tejiendo un chal, en un claro intento de subvertir el típico retrato de un genio masculino trabajando en su estudio repleto de materiales, y cambiarlo por un ambiente doméstico, banal y femenino (figura 25). Lo mismo sucede cuando la entrevistan en uno de sus hangares-estudio, habla mientras teje con agujas de madera e hilo (figura 52). La propia artista lo resume mejor que nadie: “My work is my life” (Nicolini, 2019).¹⁶⁰

Por último, su estudio —en este caso un lugar más para la producción— consta de dos hangares que incluyen depósito de obras, biblioteca y zonas de investigación. Aunque, según las fotografías, estos edificios parecen utilizarse principalmente para el archivo de obras de la artista, la catalogación y organización de su acervo. Uno de ellos está dividido en dos grandes espacios, conectados entre sí, uno con paredes y techos revestidos con placas de madera contrachapada y el otro terminado con yeso blanco. En el primero se encuentra el depósito de obras, y en el segundo la biblioteca, las zonas de trabajo y el archivo de los materiales que requieren mayor cuidado, como cintas de video, pósteres, recortes de diarios, documentos, cartas, incluso ropa (figuras 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58 y 59). El segundo edificio es una única habitación con la aislación vista donde se encuentran las obras de mayor tamaño (figura 60). Ambos edificios tienen un piso de hormigón pulido y sus pocas aberturas al exterior; sus terminaciones toscas y sus instalaciones y estructuras vistas refuerzan su condición industrial.

160. “Mi trabajo es mi vida.”



Fig.37. Fotografía exterior de la casa de Marina Abramović con forma de estrella de seis puntos, y diseñada por el arquitecto Dennis Wedlick en los años 1990. Por Reto Gunttil en 2015.

Fig.38. Fotografía exterior de uno de los graneros de Marina Abramović en Malden Bridge.

Fig.39 y 40. Fotografías interiores de la casa de Marina Abramović en Malden Bridge.

Fig.41. Fotografía exterior de uno de los edificios que conforman el estudio de Marina Abramović en Malden Bridge. Por Weston Wells.

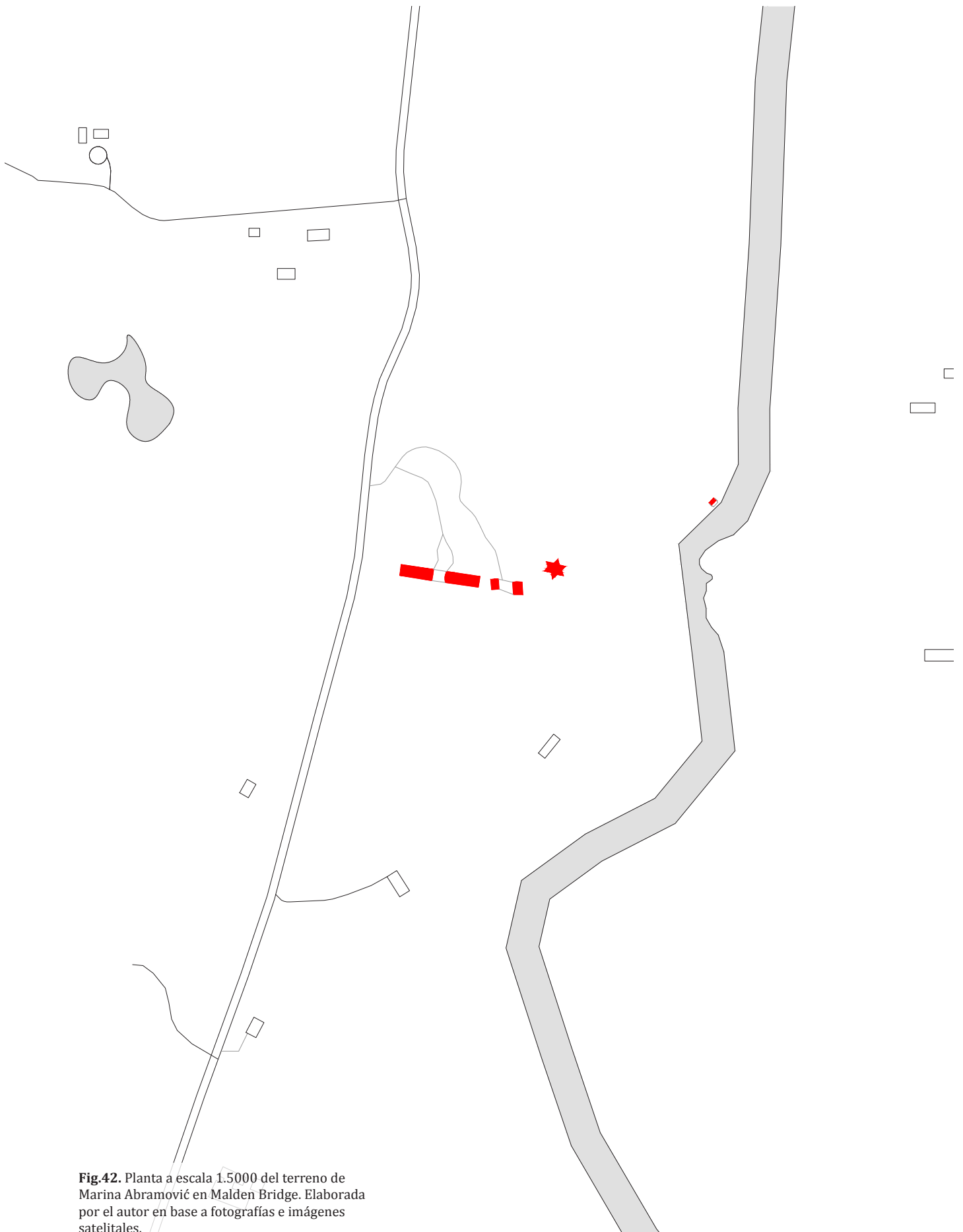


Fig.42. Planta a escala 1.5000 del terreno de Marina Abramović en Malden Bridge. Elaborada por el autor en base a fotografías e imágenes satelitales.

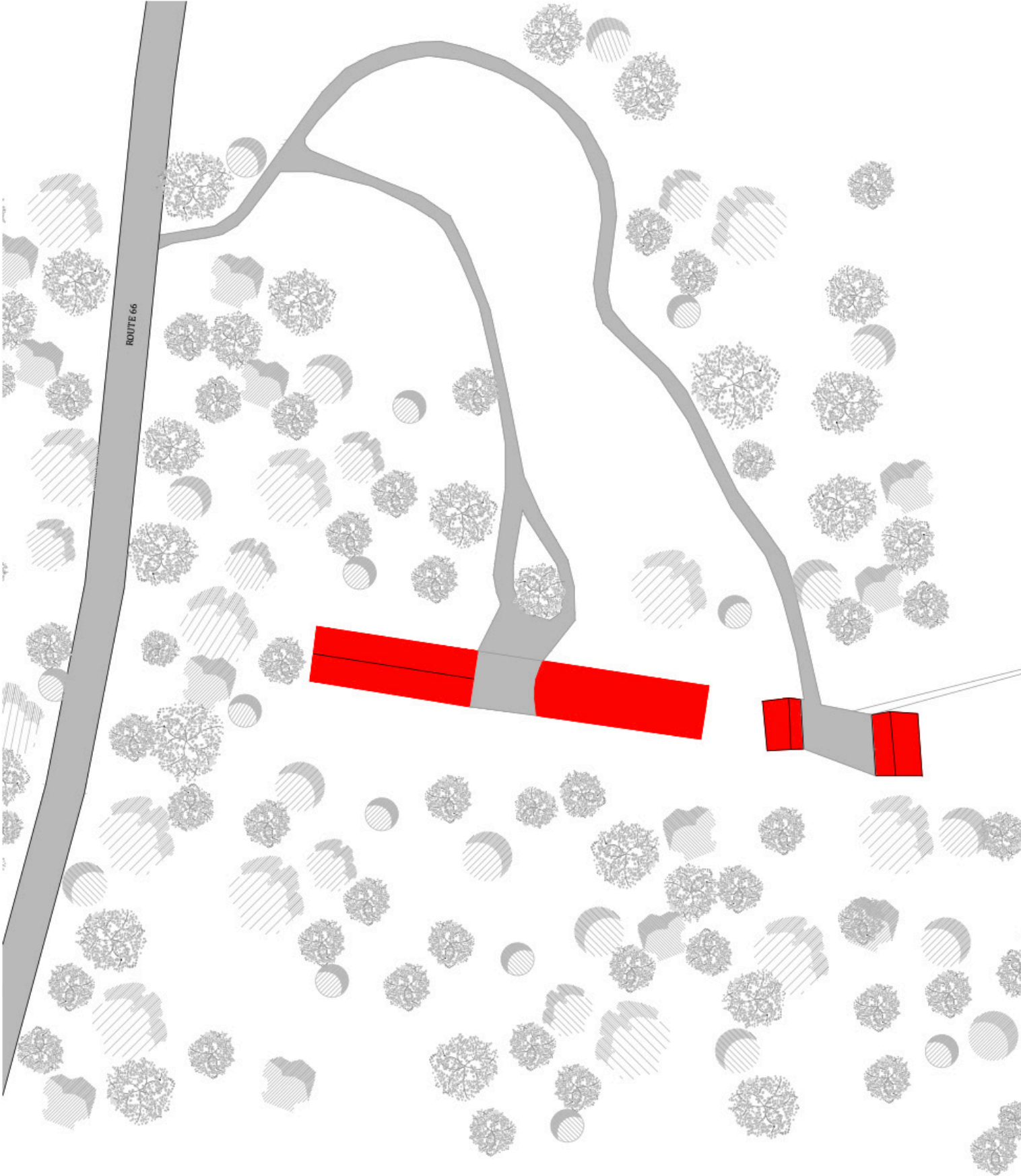


Fig.43. Planta a escala 1.1000 elaborada por el autor en base a fotografías, e imágenes satelitales.

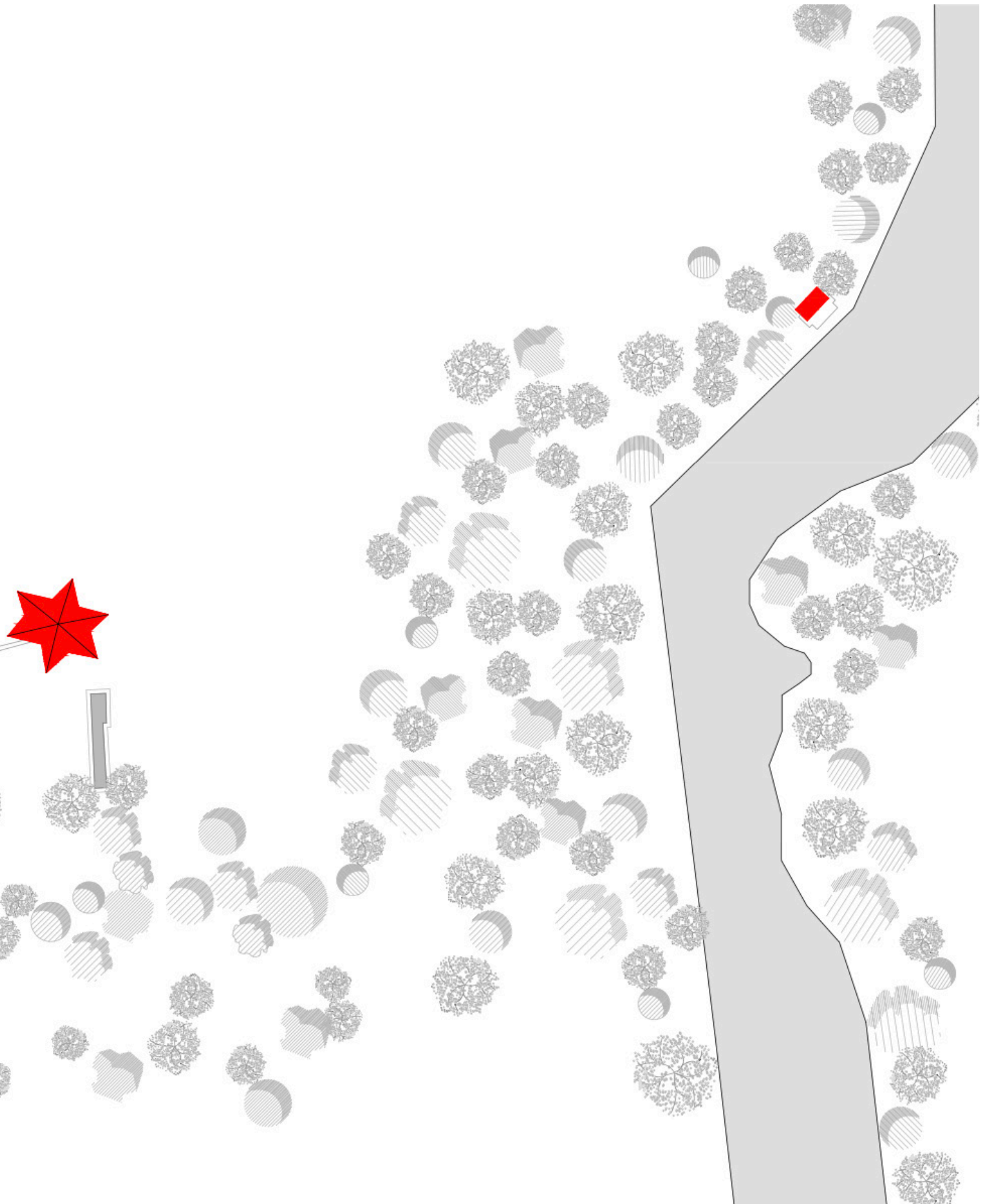




Fig.44 y 45. Fotografías exteriores de la cabaña de retiro de Marina Abramović en Malden Bridge, en 2015. Por Reto Guntil.

Fig.46. Fotografía de Marina Abramović en su cabaña junto al río en su casa al norte del estado de Nueva York, en Malden Bridge, en 2015. Por Reto Guntil.

Fig.47. Fotografía de la cabaña de retiro de Marina Abramović en Malden Bridge, en 2015. Por Reto Guntil.

Fig.48. Fotograma del vídeo The Abramovic Method Practiced by Lady Gaga, de 2013.

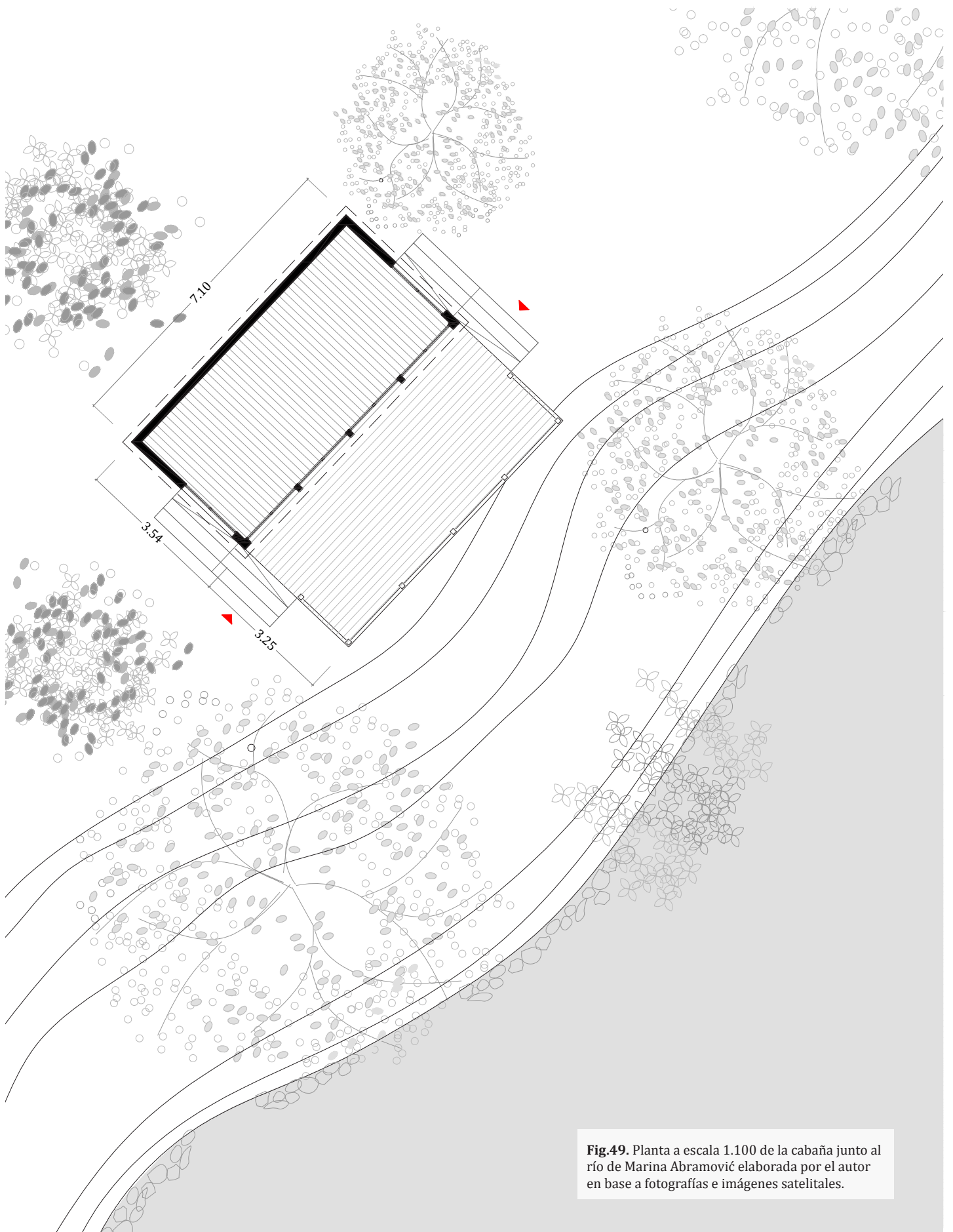


Fig.49. Planta a escala 1.100 de la cabaña junto al río de Marina Abramović elaborada por el autor en base a fotografías e imágenes satelitales.

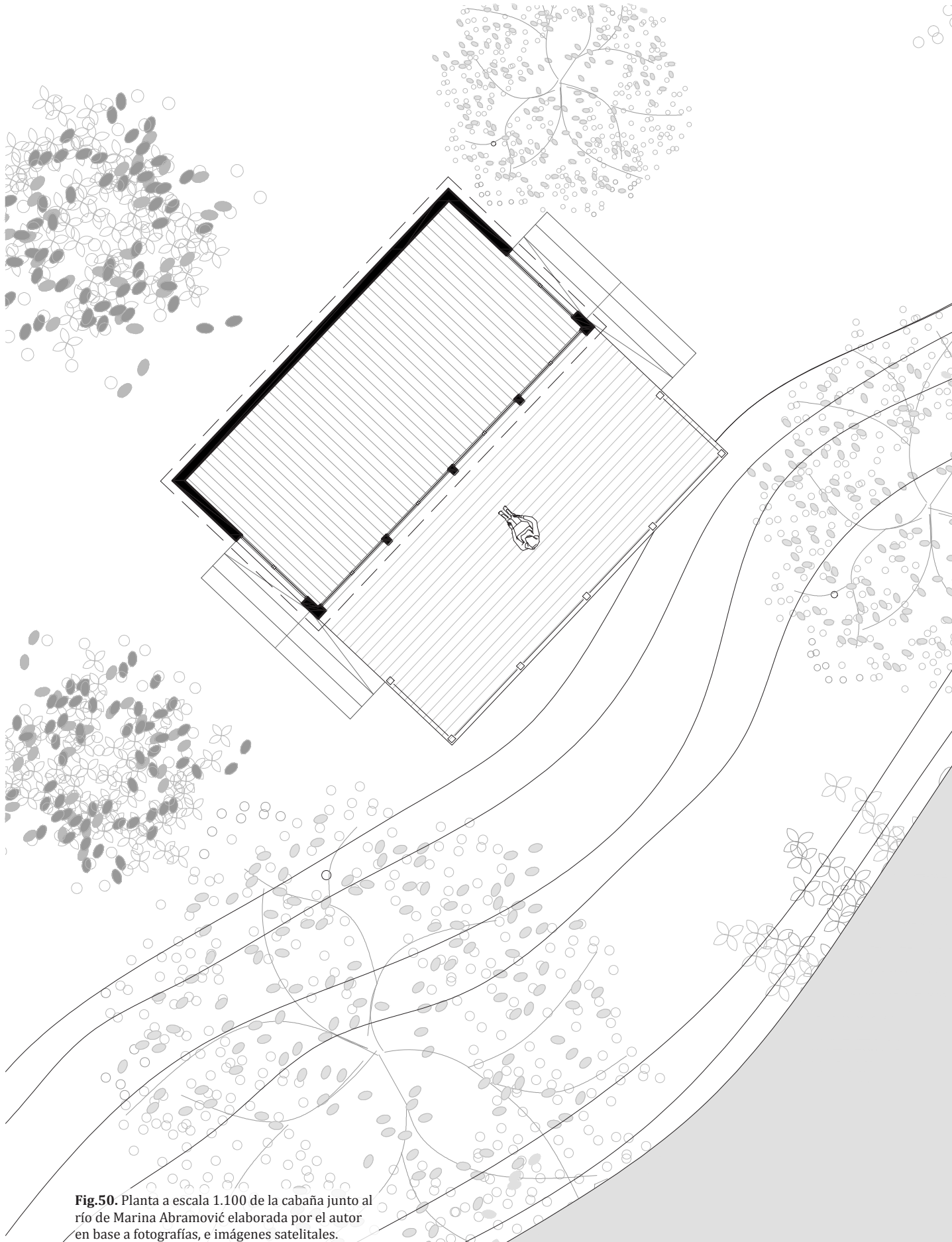


Fig.50. Planta a escala 1.100 de la cabaña junto al río de Marina Abramović elaborada por el autor en base a fotografías, e imágenes satelitales.

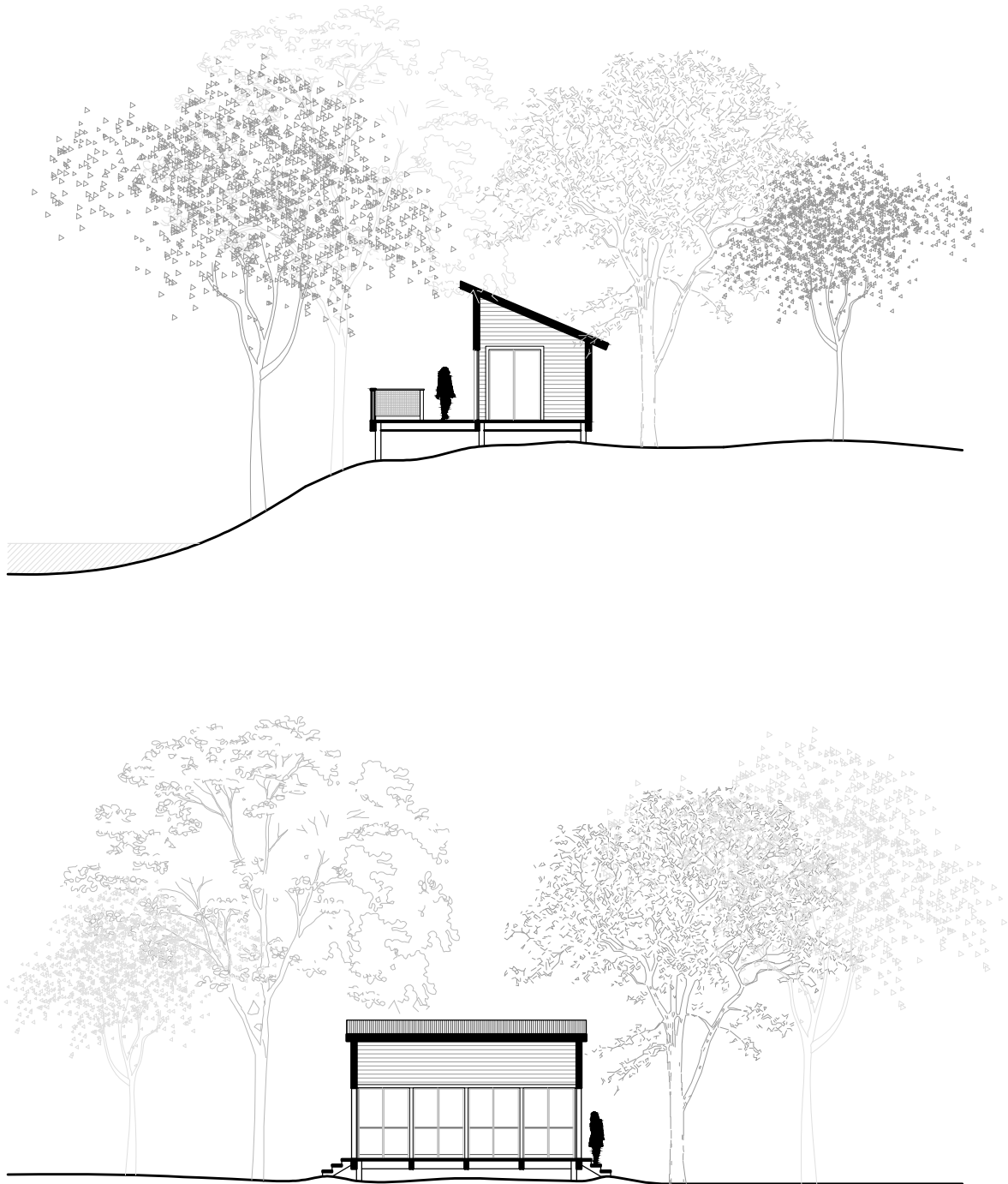


Fig.51. Secciones a escala 1.200 de la cabaña junto al río de Marina Abramović elaborada por el autor en base a fotografías e imágenes satelitales.

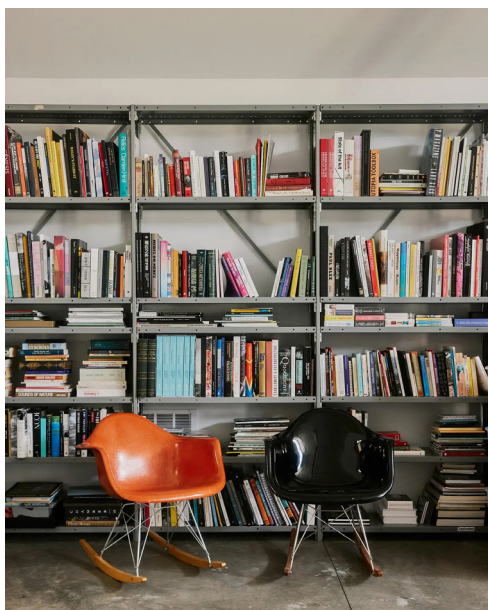


Fig.52. Fotografía de Marina Abramović en su estudio tejiendo junto a José Luis Pérez Pont en 2020.
Fig.53, 54, 55 y 56. Fotografías interiores de su estudio en 2022. Por Emiliano Granado.



Fig.57, 58, 59 y 60. Fotografías del interior del estudio de Marina Abramović en 2022. Por Emiliano Granado.

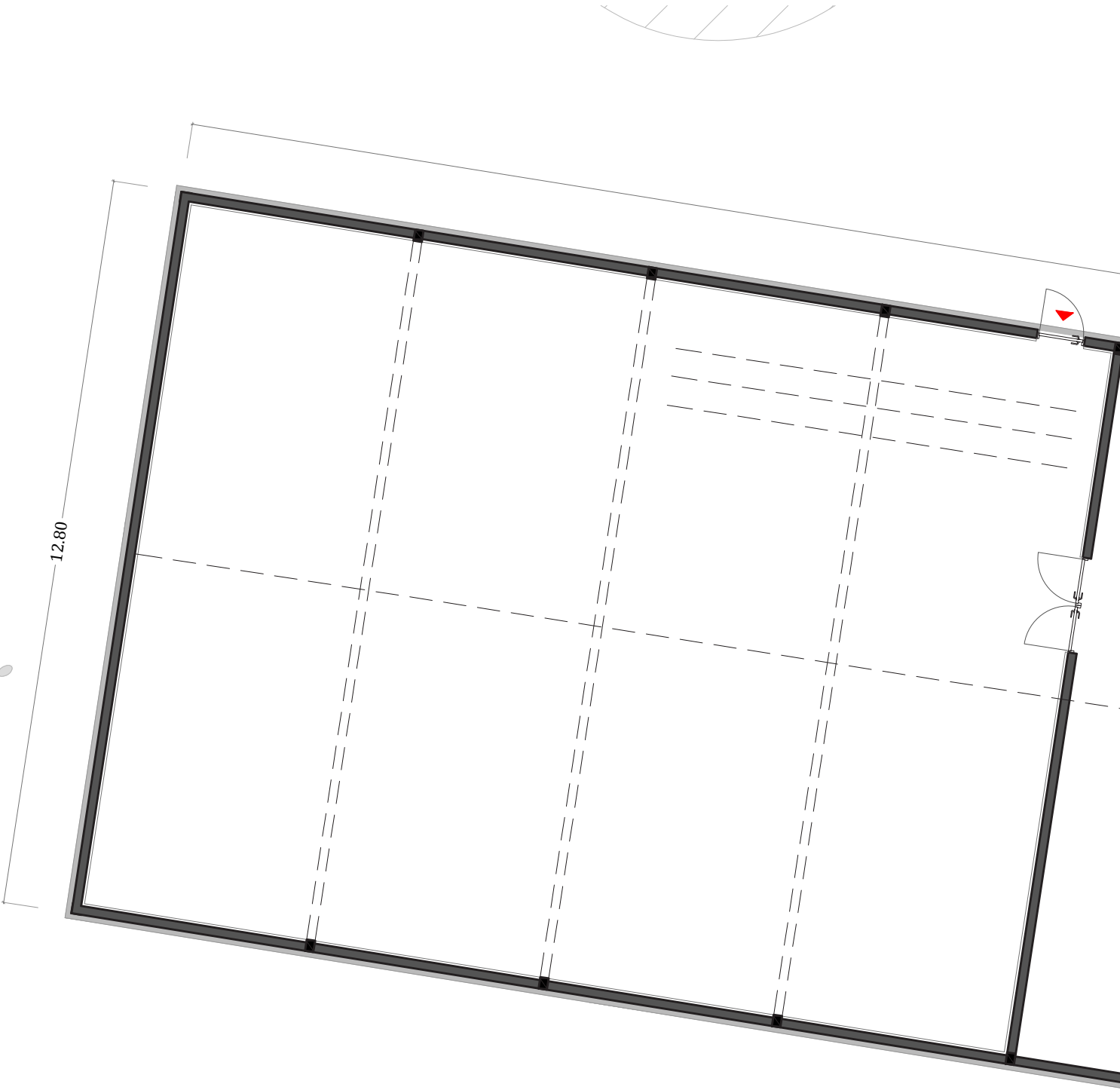
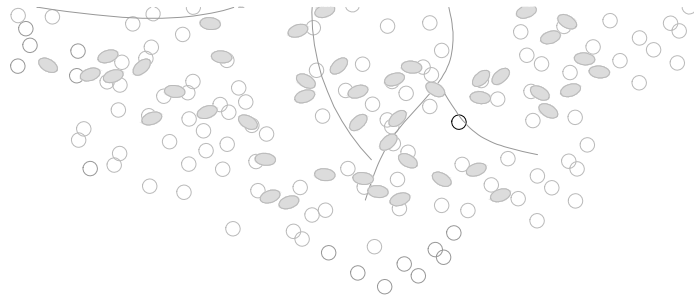
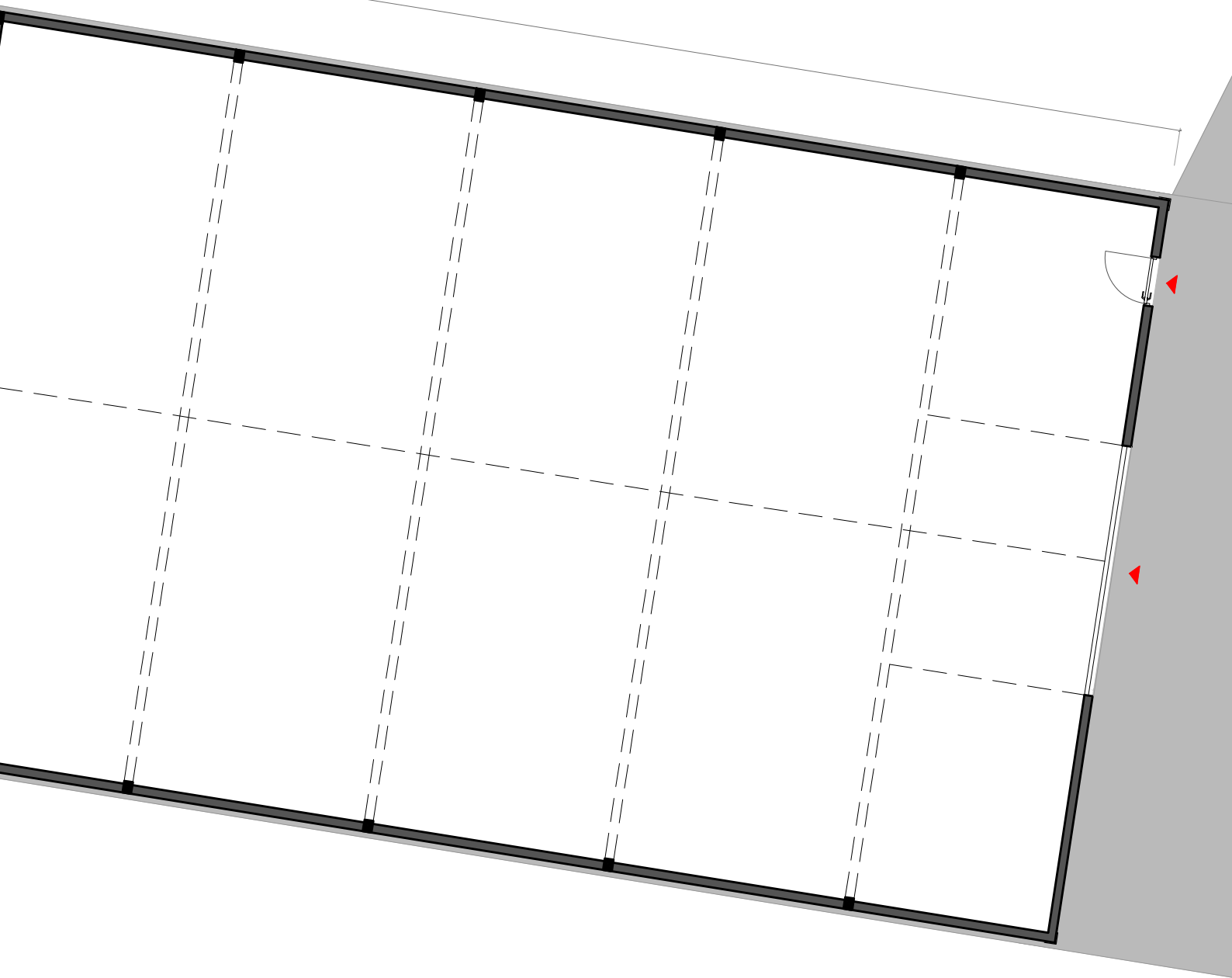


Fig.61. Planta a escala 1.100 de uno de los edificios de su estudio elaborada por el autor en base a fotografías e imágenes satelitales.



36.86



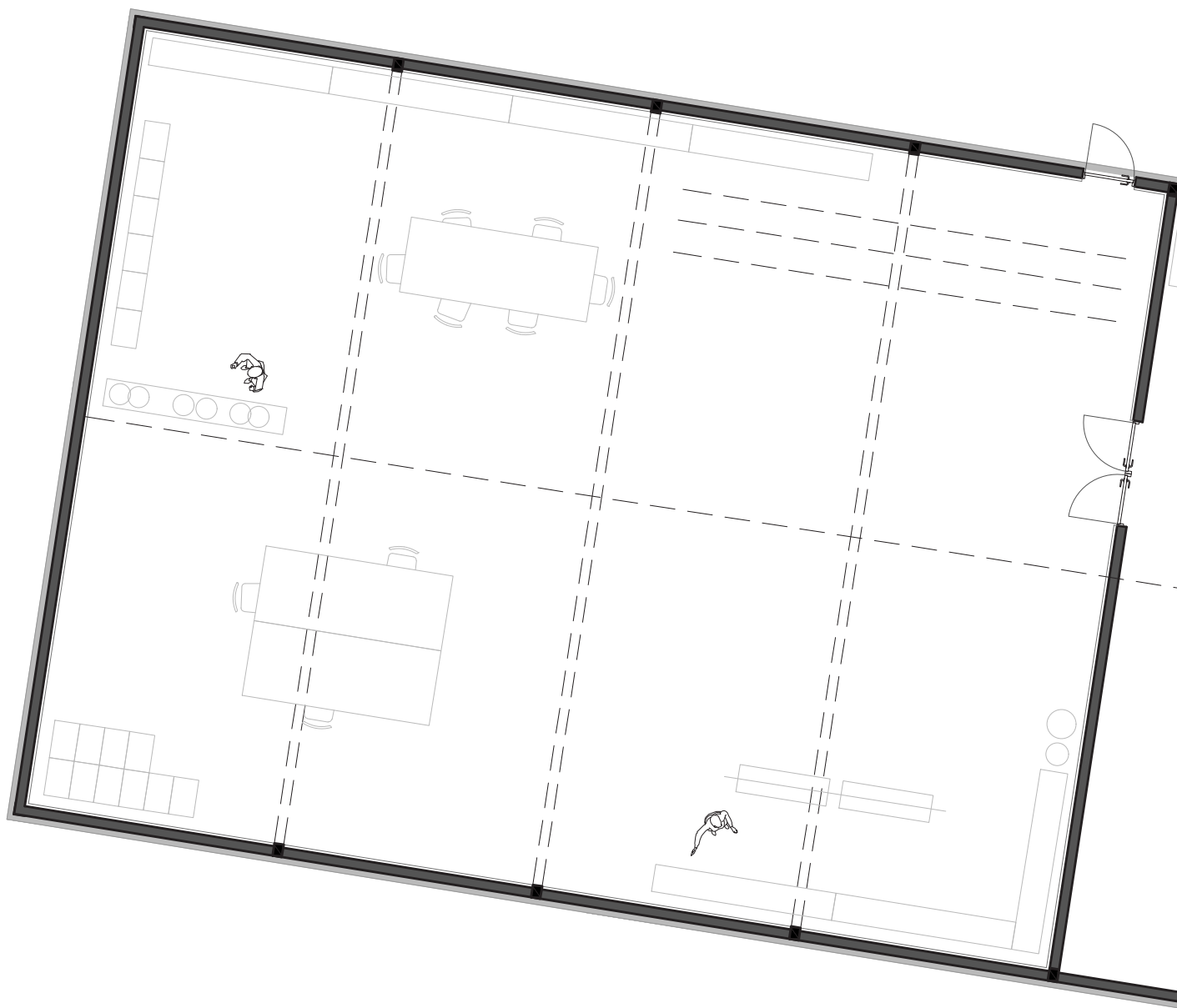
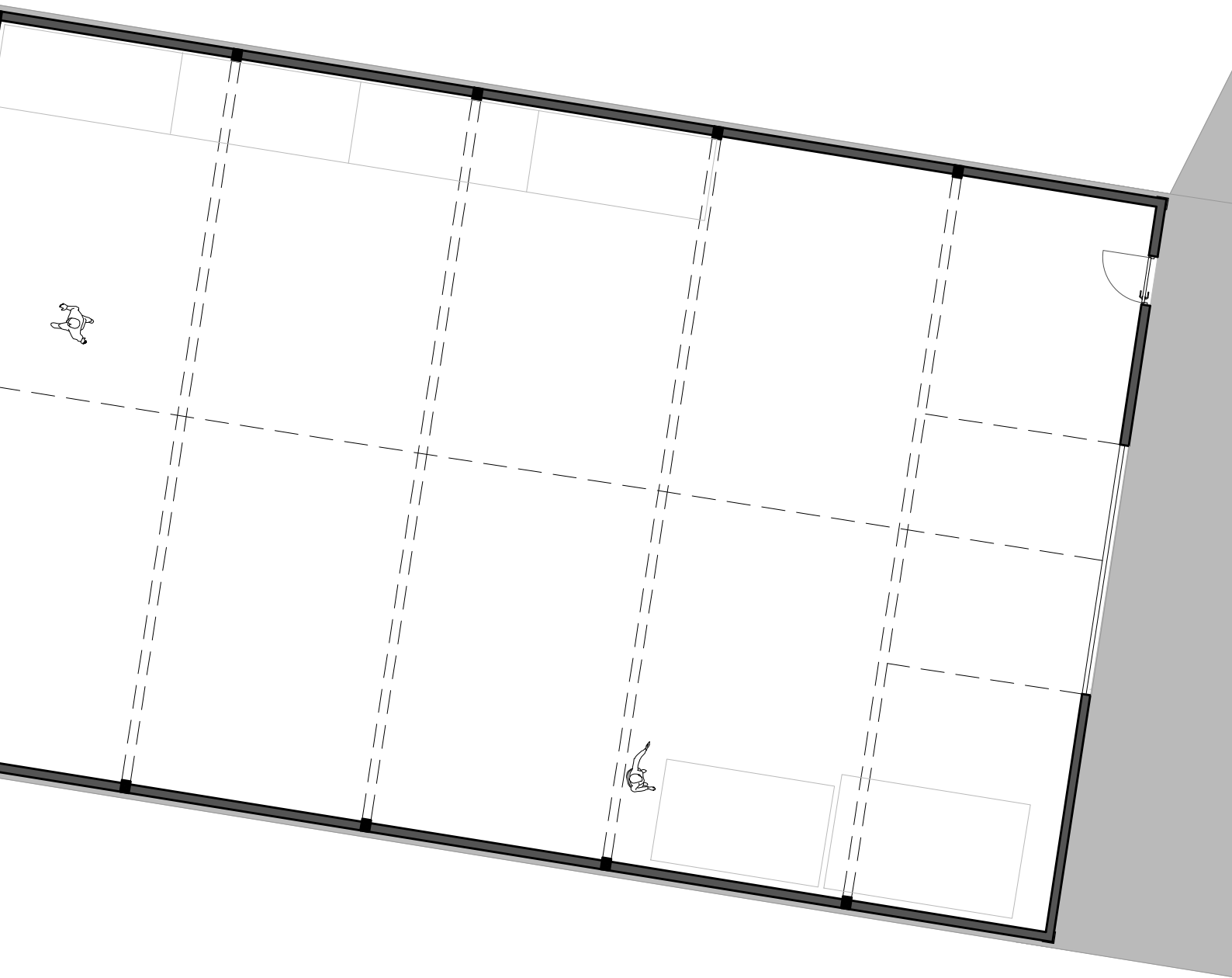
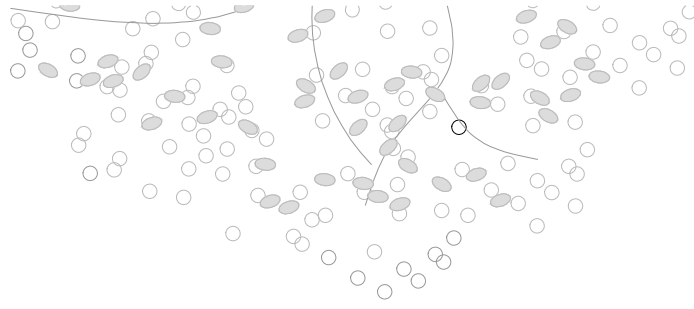


Fig.62. Planta a escala 1.100 de uno de los edificios de su estudio elaborada por el autor en base a fotografías e imágenes satelitales.



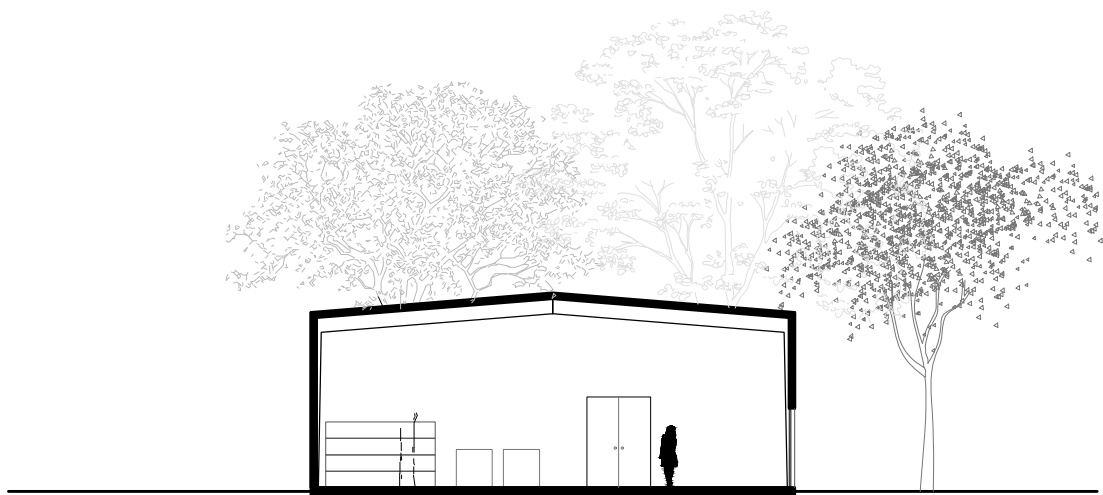
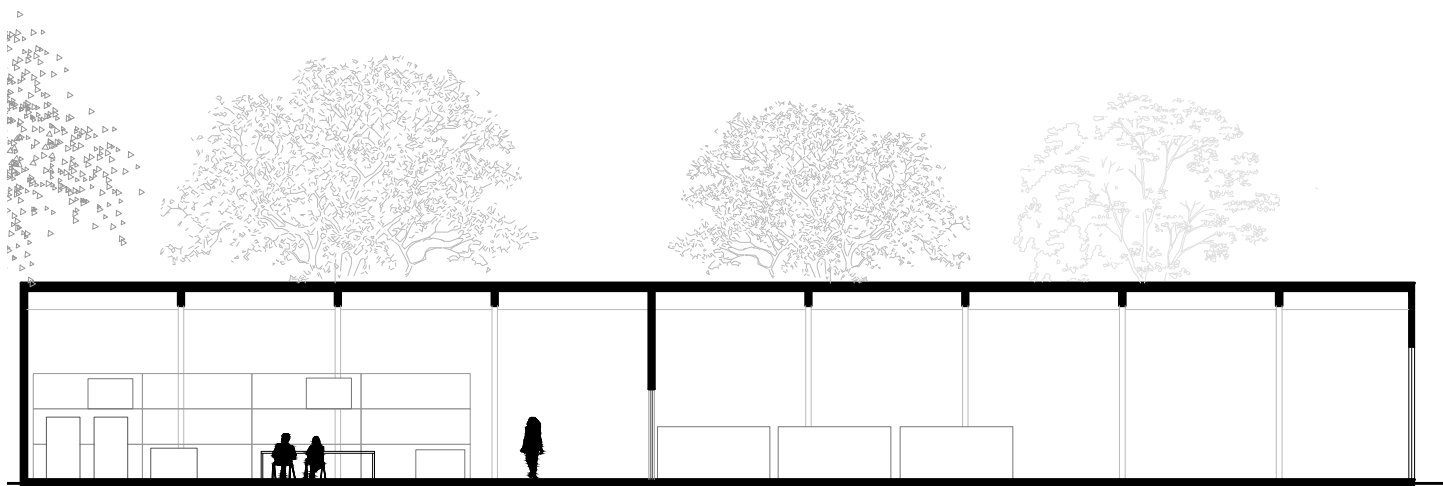


Fig.63. Secciones a escala 1.200 de uno de los edificios de su estudio, elaboradas por el autor en base a fotografías e imágenes satelitales.

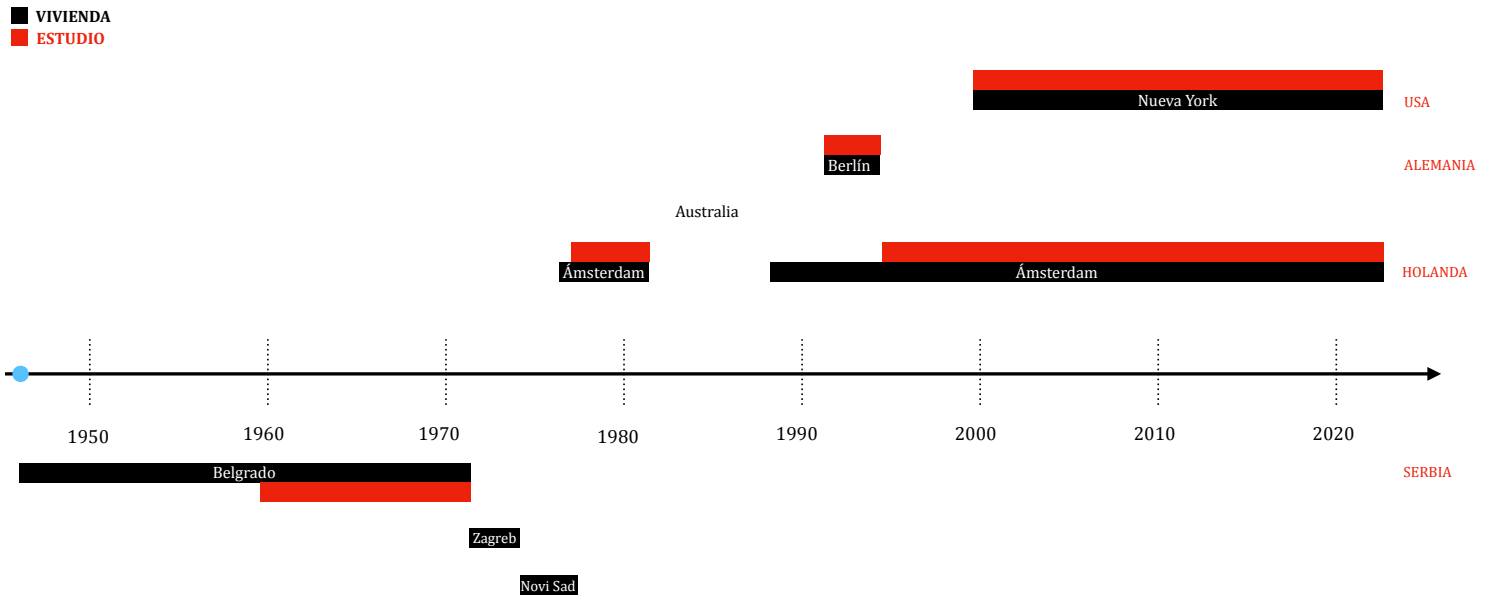


Tabla 2. Timeline con los lugares donde Marina Abramović ha tenido vivienda y estudio. Elaborada por el autor.