

3.1.3 Estrategias proyectuales: productividad doméstica, austeridad exclusiva y contemplación

a) Productividad doméstica

Si bien el comienzo de la carrera artística de Marina Abramović está marcado por el estudio, prontamente descubrió una tensión entre su vida y su trabajo que consiguió conciliar mediante la fusión de ambas esferas, y por lo tanto de su vivienda con sus espacios de producción. Todos sus hogares —desde la furgoneta o carpas hasta sus amplios apartamentos en Manhattan o su inmenso terreno suburbano con diversas construcciones— han expuesto tanto la productividad latente de su espacio doméstico como el aumento de la domesticidad del espacio de trabajo creativo. La implicación de Abramović en su trabajo hizo que la artista yuxtapusiera en una única localización concreta vivienda, ocio, retiro y trabajo. Si, por ejemplo, quitamos el mobiliario de su apartamento en SoHo, es simplemente un cubo blanco, tal como son las galerías donde realiza sus *performances*. La diferencia está en la domesticidad que traen consigo los objetos que coloca allí, lo que separa la producción de la *performance*. Por último, si el estudio moderno, que Abramović muchas veces niega en entrevistas y textos, era esencialmente (y probablemente aún lo siga siendo) un espacio masculino, su defensa es a través de la casa, un espacio feminizado desde el siglo XVII (Rybczynski, 2013), o del estudio doméstico.

b) Austeridad exclusiva

Tanto sus viviendas como sus estudios y viviendas-estudios presentan una arquitectura despojada, utilizando la austeridad como un rasgo expresivo pero que no desafía política ni socialmente al sistema establecido, sino que lo refuerza mediante el lujo de sus amplios y sobrios espacios, el exclusivo mobiliario y los distinguidos objetos de autor. O sea, esta estrategia nada tiene que ver con cierto resurgimiento de la estética *povera* en la contemporaneidad asociada a los bajos costes, ensamblaje y crudeza de los materiales con el fin de preservar la conexión con procesos a escala ecológica, material o cultural, señalada por Alejandro Zaera-Polo (2016). Tampoco tiene que ver exactamente con las denuncias de Pier Vittorio Aureli (2016) sobre la *austeridad chic* o el *minimalismo* como dispositivos estéticos neocapitalistas. Abramović aboga por una arquitectura asociada al retiro espiritual, a lo monástico, lo individual, a cierto sacrificio, pero conectada con la esencia y ubicuidad de su trabajo, donde el cuerpo es el eje y donde no debe haber distracciones: menos pero de lujo (Figura 65).

c) Contemplación

Tanto a nivel urbano como suburbano, los estudios de Abramović tienen un componente de separación drástica de lo público. La relación es a partir de la observación y contemplación de *lo otro* y de las vibraciones que pueden originarse en cada uno de los lugares, tanto naturales como arquitectónicos. La conexión es generalmente unilateral, visual a través

ESTRATEGIAS DE RETIRO

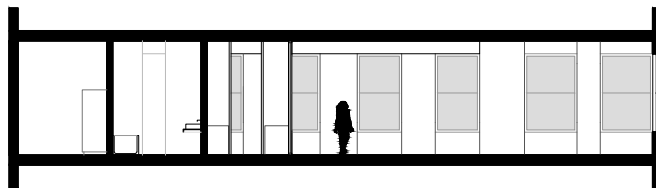
NÓMADE
Furgoneta por Europa



NÓMADE
Camping en el desierto



URBANO
Oficina en la ciudad



SUBURBANO
Cabaña en el bosque

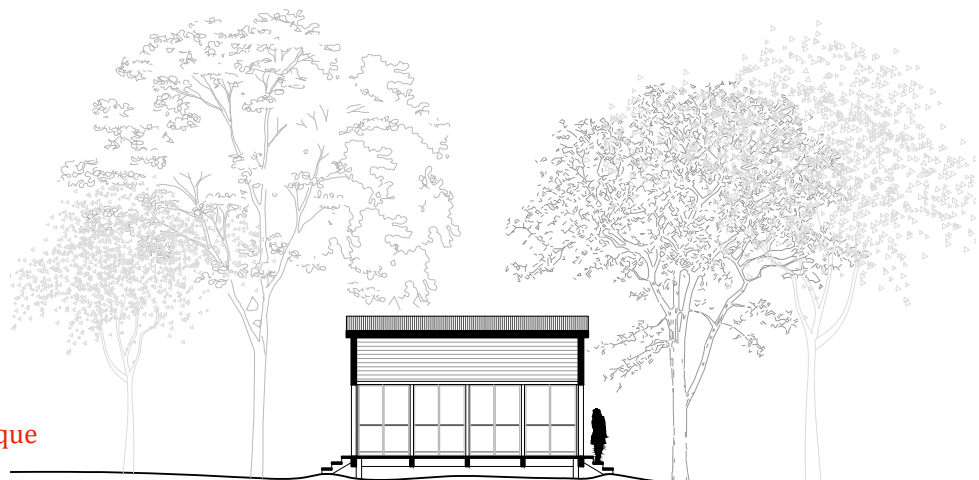


Fig.64. Secciones a escala 1.200 de uno de los edificios de su estudio, elaboradas por el autor en base a fotografías e imágenes satelitales. Estrategias de retiro de la artista.

de grandes aberturas que miran el paisaje o la ciudad, pero con una barrera clara entre el adentro y el afuera. Dentro de una práctica artística sostenida y exigente, cabe esperar períodos de quietud marcados por un tiempo que puede servir al artista para ser un espectador. En esos momentos, se pasa de la acción a la contemplación, que es una forma de arte en sí misma, en este caso apoyada por una arquitectura centrada en vaciar el interior y direccionar la energía hacia fuera. El nomadismo es un recurso para poder acrecentar e impulsar este voyerismo.

AUSTERIDAD EXCLUSIVA

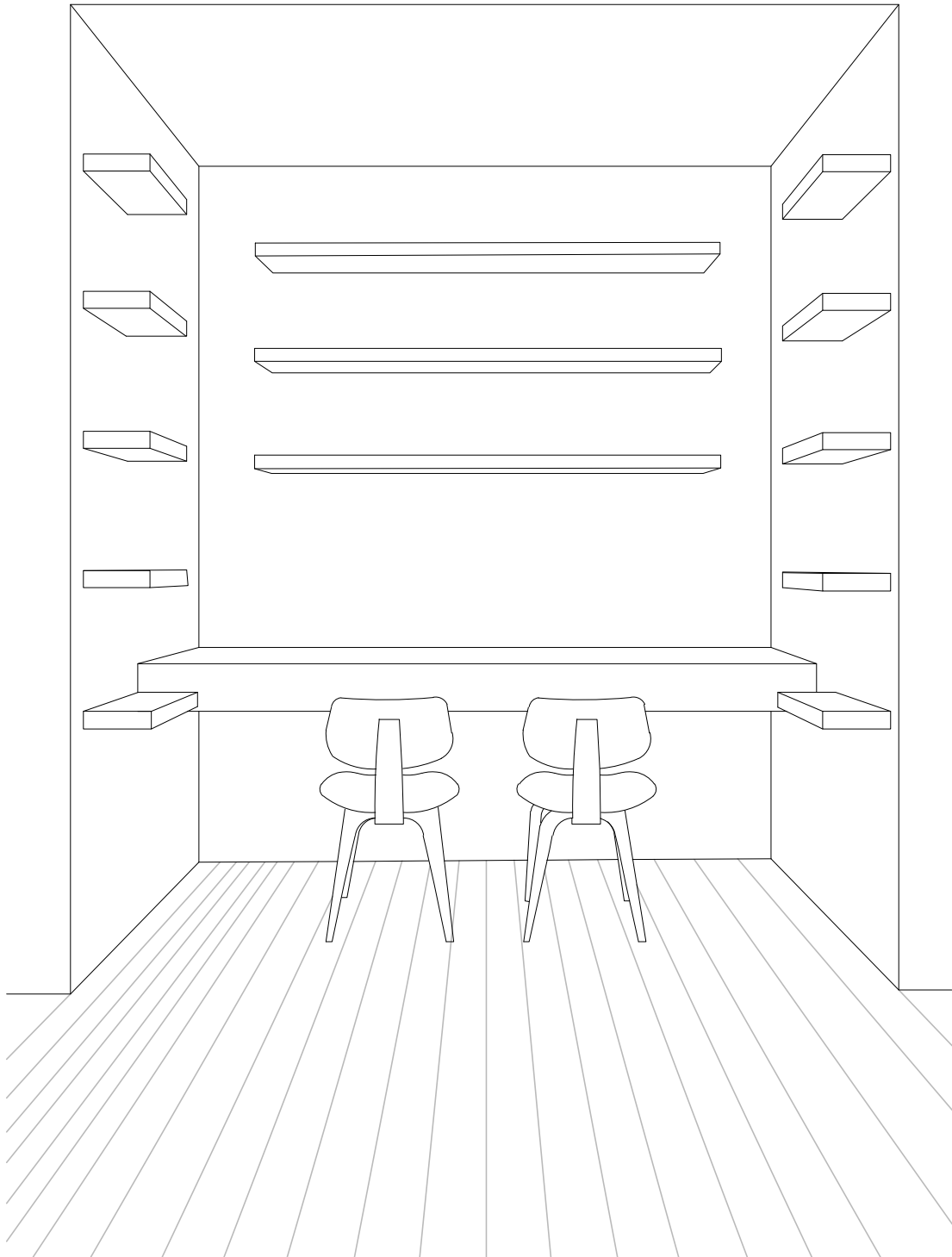


Fig.65. Representación del espacio de trabajo y concentración en el apartamento de Soho de Marina Abramovič, vinculado a la estrategia proyectual de austeridad exclusiva. Elaborado por el autor en base a la figura 29.

3.2. Ai Weiwei y su estudio mediático

3.2.1. La hipermediatización colaborativa del arte

The most original thinking is done by individuals, whereas the most powerful object is always created by collective wisdom.

(Wellner, 2009, p. 22)¹⁶¹

Mil y un turistas chinos visitando Alemania por primera vez y en interacción social con los ciudadanos locales y otros participantes de la exposición “Documenta 12”; noventa toneladas de varillas de acero enderezadas manualmente y alineadas formando una pila ondulante en un espectro de rojos y marrones oxidados; nueve mil mochilas escolares en colores primarios en la fachada del museo Haus der Kunst en Múnich para deletrear la frase en mandarín “Ella vivió felizmente durante siete años en este mundo”; cien millones de semillas de porcelana, cada una de ellas pintada cuidadosamente a mano por artesanos, dando lugar a un extenso paisaje monocromático; tres mil doscientos cangrejos de porcelana increíblemente reales apilados como cangrejos de río en la esquina de una enorme habitación; diez mil bicicletas sin pedales integradas en una instalación de más de diez metros de altura; seis mil taburetes de madera de tres patas, típicos de las familias chinas de la dinastía Ming, producidos por artesanos y colocados uno al lado del otro.

Estas son algunas de las obras artísticas del artista chino Ai Weiwei (1957-), quien tiene una historia de vida ya bien conocida. Hijo del laureado poeta Ai Qing (1910-1996), creció en campos de trabajo en Xinjiang, protestó con el vanguardista Star Group en 1978 y se fue a Nueva York en 1981 (figura 1). Allí llevó una vida bohemia, siguió de cerca la obra de Warhol —su primer libro en inglés fue *The Philosophy of Andy Warhol (From A to B and back again)*—, Duchamp, Jasper Johns, Fluxus y luego Jeff Koons (Weiwei y Pins, 2014). Dejó rápidamente la pintura por otros medios como la escultura, la fotografía y el video (Mendes y Weiwei, 2022), al mismo tiempo que abandonó sus clases en Parsons School of Design, al igual que había dejado la escuela de cine en Beijing (Jones, 2016). Luego, en una declaración muy warholiana, afirmó: “I wanted to do some art works where I would not put any effort or skill into it” (Jones, 2016, p. 89).¹⁶²

Luego de doce años en Nueva York, regresa a China debido a que su padre se encontraba enfermo, y diseña su estudio-residencia en Caochangdi (figura 2), en el noreste de Beijing. Las repercusiones de su diseño lo llevan a fundar FAKE Design en 2003, un estudio

161. “El pensamiento más original lo hacen los individuos, mientras que el objeto más poderoso lo crea siempre la sabiduría colectiva.”

162. “Quería hacer algunas obras de arte en las que no pusiera ningún esfuerzo ni habilidad.”

de arquitectura con el que realizaría más de setenta proyectos en toda China y Mongolia (Weiwei, 2011). Durante más de una década, las autoridades chinas toleraron sus provocaciones a cambio de sus servicios como diplomático cultural (Callahan, 2014); sin embargo, su defensa mediática de las víctimas del terremoto de Sichuan de 2008 cruzó un límite respecto al Estado. En 2011 su recientemente construido estudio en Shanghái es demolido (figura 5), él es golpeado violentamente por la policía y puesto en régimen de incomunicación por ochenta y un días. Previsiblemente, luego de su exitosa exposición en Tate Modern de Londres con su obra *Sunflower seeds*, su arresto lo convirtió en una figura política global con un apoyo sin precedentes en todo el mundo (Tan y Weiwei, 2021) “frequently recycled, made in large quantity, and easily transmittable across analog and digital borders, Ai’s art and activism mark the turn(s). De hecho, cuando el gobierno chino cobró a Weiwei más de dos millones de dólares en impuestos y le concedieron quince días para pagar, miles de personas empezaron a donar dinero en solidaridad (Sorace, 2014).

En 2014, después de cuatro años de arresto domiciliario, las autoridades chinas le devolvieron el pasaporte y Weiwei emigró a Alemania (figura 4), donde impartió clases en la Universidad de las Artes de Berlín (DW Documentary, 2017). Inmediatamente se estableció como una voz artística destacada a nivel global en cuestiones de derechos humanos y justicia social, abordando temas como la crisis mundial de refugiados. En 2018, las autoridades chinas derriban sin previo aviso su estudio Zuo You en Caochangdi (figura 3); emigra primero a Londres y luego a Alentejo en Portugal (figura 6), donde está construyendo un nuevo estudio (Rose, 2023). En el sentido tradicional, Ai Weiwei no es solo un artista, sino también un arquitecto, escritor, editor, coleccionista, restaurador, director y gestor social y cultural a partir de una larga acumulación de recursos, experiencia e iniciativa. Todo esto basado en tres pilares fundamentales: la hipermediatización, el *crowdsource* y, llamativamente, el estudio.

Lo primero, logrado a partir de las nuevas plataformas digitales y de la exposición de su propia figura, arte y activismo —treinta y dos documentales que suman más de dos días enteros en horas de video disponibles en plataformas *online*; más de dos mil setecientos textos en su *blog* virtual de 2006 a 2009 al que Hans Ulrich Obrist llamó “one of the greatest social sculptures of our time” (Wellner, 2009, p. 5);¹⁶³ cerca de doscientos mil posts en Twitter,¹⁶⁴ veinticinco mil publicaciones en Instagram (figura 7); cerca de diecisiete millones de resultados en Google en menos de medio segundo cuando buscamos su nombre—, marca el giro del arte contemporáneo global hacia la participación, los medios de comunicación digitales y el compromiso social (Tan y Weiwei, 2021)”

Ai Weiwei llega a su público objetivo a través de internet y los medios de comunicación, una forma de exposición que el propio artista desarrolló y perfeccionó. Su hipermediatización llega en forma de *blogs*, posts, fotografías, videos, entrevistas, publicaciones y

163. “una de las mayores esculturas sociales de nuestro tiempo”.

164. Twitter era un servicio de microblogueo que funcionó hasta julio de 2023; luego fue rediseñado como X.



Fig. 1. Autorretrato de Ai Weiwei en su estudio de Long Island, Nueva York, en 1983.

Fig. 2. Fotografía de Ai Weiwei en la puerta de su casa-estudio en Caochangdi, en 2009. Por Frederick J. Brown.

Fig. 3. Fotografía de Ai Weiwei en su estudio Zuo You en Beijing, 2014.

Fig. 4. Fotografía de Ai Weiwei en su estudio de Berlín, 2015. Por Jens Umbach.

Fig. 5. Fotografía de las protestas por la demolición del estudio de Ai Weiwei en Jiading, Shanghai, 2011.

Fig. 6. Fotografía de Ai Weiwei durante la construcción de su nuevo estudio en Alentejo, Portugal, 2023. Por Metson Scott.



Fig.7. Fotografía satelital de la casa-estudio de Ai Weiwei en Caochangdi, Beijing. Por Google Earth.
Fig. 8. Fotograma del vídeo Ai Weiwei on Beijing – ‘A Prison For Freedom of Speech’ | Artist Cities, de 2015.
Fig. 9, 10 y 11. Fotografías de la casa-estudio de Ai Weiwei en Caochangdi, Beijing, de 2022.



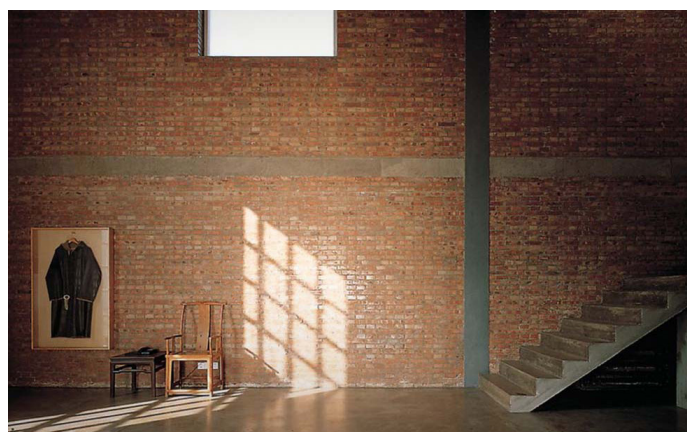
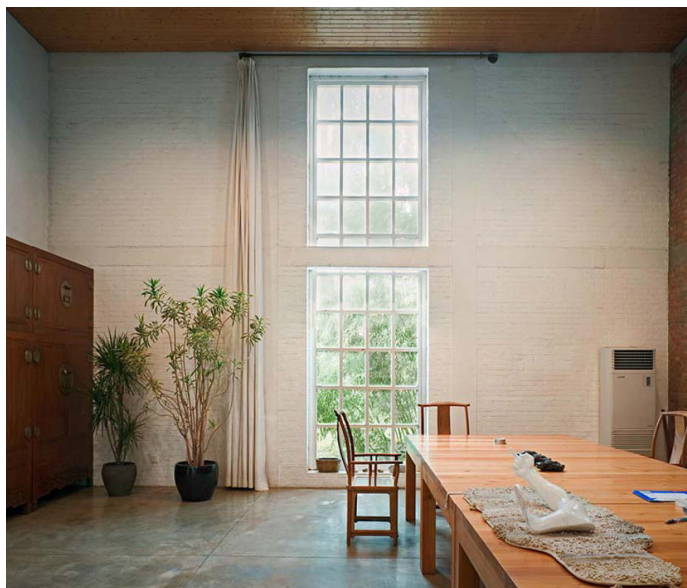


Fig. 12, 13, 14, 15 y 16. Fotografías de la casa-estudio de Ai Weiwei en Caochangdi, Beijing, de 2022.

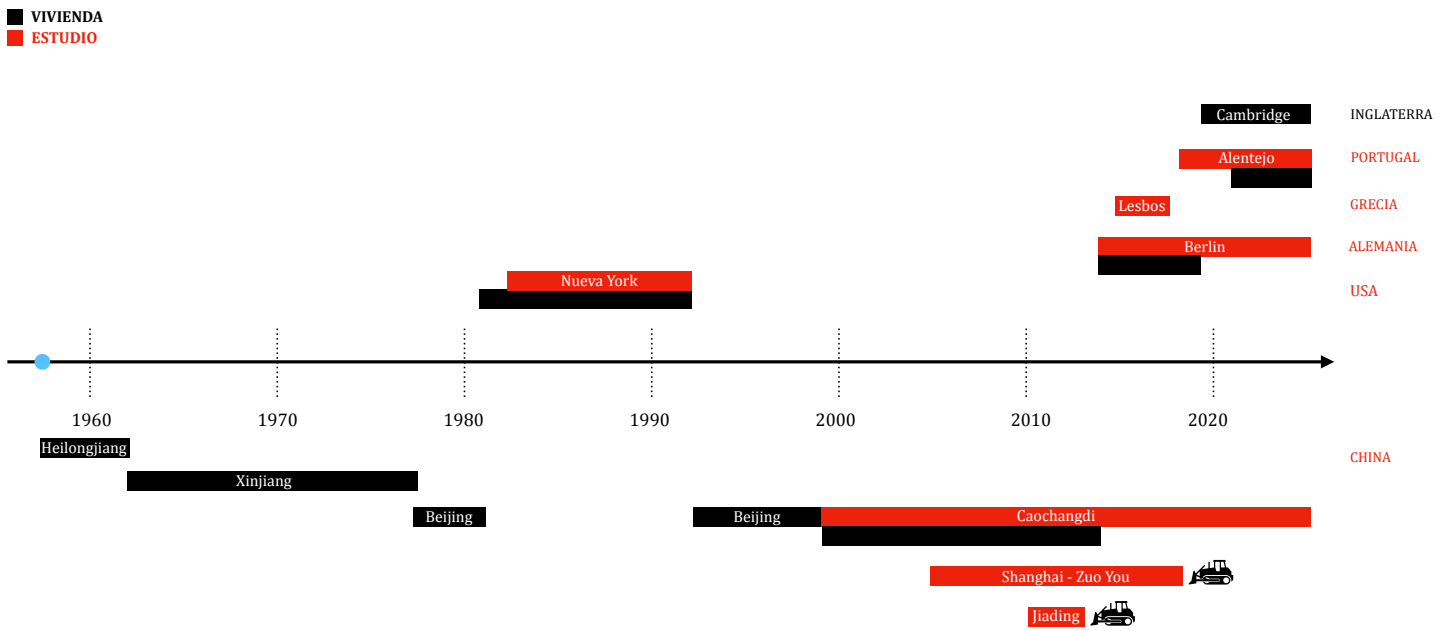


Tabla 1. Timeline con las viviendas y estudios de Ai Weiwei en diferentes ciudades y países. Elaboración del autor.

autovigilancia. Parecería que Weiwei entendió que los medios de comunicación contemporáneos se han convertido, con diferencia, en la mayor, más amplia, eficaz y poderosa máquina de producción de imágenes (Groys, 2013). Al mismo tiempo, hoy todos somos consumidores y productores a la vez, sin intermediarios más que las mismas plataformas, lo que nos lleva de la representación a la copresentación (Han, 2014).

Para Boris Groys (2009), la *self-documentation* se ha convertido hoy en una práctica y obsesión de masas,¹⁶⁵ a diferencia de la anterior pasión por el coleccionismo que definió la modernidad de los siglos XIX y XX. En este anterior período, artefactos de todo tipo se convertían en objetos de contemplación artística. En la actualidad, la producción contemporánea de arte de masas reside en subir fotos, videos y textos para autodiseñarse y autodocumentarse, y lo que es más importante, esto se hace en colaboración, ya que requiere la participación y reacción de un círculo de seguidores o “amigos” (Dillet y Puri, 2016). Sin embargo, la contracara de esta hipermediatización ha llevado a que en los medios de comunicación internacionales la obra de Weiwei a menudo parezca tener menos atención que sus declaraciones o sus posiciones políticas, y a pesar de su reconocimiento global, el público en general rara vez puede identificar obras específicas del artista (Dillet y Puri, 2016).

Por otro lado, la práctica de Ai Weiwei revela la combinación de la hipermediatización con el trabajo artesanal delegado, una fabricación artesanal que le ha dado fama mundial a China. Según el *Cambridge Dictionary*, el término *crowdsourcing*, con el cual identificamos el trabajo de este artista, significa ‘encargar tareas a un grupo numeroso de personas o al público en general’, por ejemplo, pidiendo ayuda en internet, en lugar de que las tareas sean realizadas dentro de una misma “empresa” por los empleados. El estudio de Weiwei emplea, por un lado, asistentes, trabajadores y artesanos; y por otro, empresas, fábricas, talleres y plantas de producción de las que él no es el único cliente. Sus subcontratos van desde ingenieros, por ejemplo la empresa internacional Arup, con la cual diseñó junto con los arquitectos suizos Herzog & De Meuron el estadio El Nido para las Olimpiadas de Beijing 2008, hasta mil seiscientos trabajadores de pequeños talleres de la ciudad china de Jingdezhen para que fabricaran y pintaran a mano e individualmente, durante dos años y medio, cien millones de semillas de porcelana para su obra *Sunflower seeds*.

Weiwei es consciente del aspecto social y colectivo de su producción y siempre hace visibles a los técnicos y artesanos cuyas habilidades hacen posible su obra. Por ejemplo, en su obra *Straight* se incluyen videos de hombres y mujeres trabajando en el acopio, cargado, traslado y enderezamiento de los hierros en su estudio en Beijing y fuera de él durante cuatro años (Ai Weiwei, 2020). Este trabajo continuó incluso el tiempo en que el artista estuvo retenido por la policía, lo que significa que hay una invocación al mismo tiempo devocional, conmemorativa y una distancia hacia la labor para la realización de su obra artística. O sea, mientras estas obras rinden homenaje a la destreza, manualidad y conocimientos de los trabajadores, el artista ocupa el lugar de un preciso gestor cultural

165. “autodocumentación”.

que debe encontrar el mejor lugar para “adquirir” una amplia filial de mano de obra y conocimiento artesanal, y el mejor subcontrato para suministrarla.

En el caso de Weiwei, la participación y colaboración mediante las plataformas virtuales llega a extremos. Por un lado, *Fairytale* fue la primera obra —una *performance* a escala épica que se aleja al extremo de la concepción de obra como objeto o mercancía— en la que Weiwei utilizó internet como herramienta para reclutar participantes y en la cual, finalmente, quedó plasmado el poder de lo que en la modernidad se denominaba *la era de las masas* (Le Bon, 1995, p. 20) y ahora sería, según Byung-Chul Han, “el enjambre digital” (2014, p. 26). Weiwei invitó a través de su *blog* a mil y un ciudadanos chinos de todas las clases sociales a participar de “Documenta 12”, en Kassel, Alemania, con el compromiso de que estos describieran su experiencia e interactuaran con ciudadanos y en diferentes actividades de la exposición. Con un equipo de cuarenta personas, Weiwei consiguió los pasaportes y visados de los visitantes, así como su alojamiento en una antigua fábrica de la ciudad (Ponzanesi, 2019). *Fairytale* fue la congestión de interacciones interpersonales y culturales entre Oriente y Occidente y de un público no especialista con los tradicionales agentes del campo en que se superaron los marcos tradicionales de las jerarquías artísticas locales e internacionales, en un concepto tan sencillo y potente que traspasaba las fronteras geográficas, lingüísticas y socioculturales (Dillet y Puri, 2016). Al mismo tiempo, los participantes se convirtieron en coproductores de la instalación social de Weiwei y en el propio material de este proyecto artístico: se realizaron entrevistas, fotografías y grabaciones de video con los participantes, que luego se incluyeron como parte de la documentación de los catálogos. O sea, el artista se concibe ahora como un colaborador y productor de situaciones; la obra de arte como un proyecto en curso con un principio y un final poco claros; mientras que el público se reposiciona como coproductor o participante (Bishop, 2012).

Por otro lado, el 20 de marzo de 2009 Ai Weiwei publicó una invitación a voluntarios en su *blog* para que se unieran a un esfuerzo colectivo: Citizens Investigation Group. Este colectivo fue constituido formalmente en su estudio de Beijing (Xu, 2016) para buscar los nombres de cada niño fallecido en el terremoto de Sichuan del año anterior.¹⁶⁶ Este último derrumbó más de siete mil aulas y mató a miles de estudiantes. La convocatoria reunió a un equipo informal de unos cien voluntarios que se congregaron en su estudio y luego viajaron a las zonas afectadas por el terremoto para entrevistar a familias, funcionarios y trabajadores, y luego revelar y difundir la información encontrada. Sin embargo, cuando le preguntan a Huan Kankan, una voluntaria del grupo, si las autoridades sabían que eran gente de Ai Weiwei, esta responde: “En mi opinión, no éramos la gente de nadie. Solo hacíamos el mismo trabajo. Fue eso lo que siempre pensé. Estábamos haciendo el mismo trabajo que Ai Weiwei” (Klayman, 2012).¹⁶⁷ Las visitas a su *blog* superaron los diez millones y la información circuló ampliamente a nivel global. Hasta el 8 de mayo de 2009,

166. El Grupo de Investigación Ciudadana (Citizen Investigation Group, CIG) de Ai Weiwei se constituyó formalmente el 15 de diciembre de 2008.

167. La versión original del documental está en mandarín.

Ai Weiwei había concedido casi setenta entrevistas a medios de comunicación extranjeros, entre ellos NBC, BBC, Reuters y NHK, lo que puso bajo presión al gobierno chino (Xu, 2016). Al cabo de un tiempo, la iniciativa se convirtió en una movilización autoorganizada y los activistas de la red continuaron sus actividades incluso después de la detención de Weiwei, lo que podría poner nuevamente en cuestión la noción de autoría. Sin embargo, tal como escribe Sandra Ponzanesi (2019), Weiwei es “a public intellectual who navigates the terrain between individual expression and collective action” (p. 216),¹⁶⁸ y no al revés. En su discurso no hay tensión ni cuestionamiento a este vínculo ni al rol de cada una de las partes en el proceso artístico.

El trabajo de Ai Weiwei plantea un giro deliberado y problemático pero contra las nociones singulares y originales del arte. La escala de sus proyectos deja en evidencia una aceptación de *la multitud* como forma de enfrentar cambios estructurales, aunque este concepto esté hoy en día en crisis por su alcance virtual. Al mismo tiempo, su obra tiene a menudo un carácter curatorial, de reunión o transformación intencionada de objetos (o personas) encontrados, o de objetos fabricados según sus especificaciones, que debe mucho a Marcel Duchamp y sus *readymades*. De todas formas, como veremos a continuación, sus cuestionamientos y avances sobre los límites del arte dejan por fuera a los agentes del campo institucional y al circuito estudio-museo/galería.

168. “un intelectual público que navega entre la expresión individual y la acción colectiva”.

3.2.2. Casa-estudio en Caochangdi

My studio in Caochangdi is the most important location in my life.

(Tate, 2015)¹⁶⁹

A lo largo de su carrera, Ai Weiwei entendió al estudio como un pilar fundamental para desarrollar su práctica artística socialmente comprometida. Luego de intensos cuestionamientos al Estado chino, el artista fue víctima de una serie de acciones que tuvieron como centro de los ataques sus estudios. Unos fueron demolidos y en otros soportó la instalación de quince cámaras para su vigilancia (Callahan, 2014). Es que Weiwei tiene, y ha tenido desde 2006, más de un espacio de trabajo concreto. Y desde 2015, estos estudios se encuentran en diferentes países (tabla 1). El fenómeno de tener espacios de trabajo en más de un continente y hacer arte que aborde cuestiones pertinentes a estos diversos lugares es una faceta más de la globalización en el campo del arte (Iskin, 2016).

En 1999, Ai Weiwei compra un económico terreno en un típico pueblo productor de verduras, diseña arquitectónicamente su propio estudio-residencia en una tarde y luego lo construye en cien días (Koegel, 2008). Implantado en Caochangdi,¹⁷⁰ un pueblo de migrantes creado sin planificación urbana a doce kilómetros del centro de Beijing, que constituye ahora el quinto anillo dentro del Gran Beijing, este lugar se convirtió en un próspero centro artístico y cultural cuando diferentes artistas, estudios y galerías, siguiendo a Weiwei, empezaron a instalarse en la zona en torno al año 2000 (figuras 17 y 18). Todos estos espacios están bien conectados a escala global con otros centros artísticos de Estados Unidos y Europa, apareciendo regularmente en publicaciones occidentales como el *New York Times* y *Artinfo*. No es exagerado decir que Caochangdi es hoy el resultado de la atracción gravitatoria de Ai Weiwei (Xiao Mina, 2012).

El elemento central del recinto de Weiwei de quinientos metros cuadrados es su gran patio, con césped central, flanqueado por bambú, árboles de hoja ancha y enredaderas sobre los muros. Luego, una pequeña estructura en forma de pabellón en una esquina sirve de espacio de oficina, y el edificio principal —su estudio y residencia—, que tiene forma de *T*, está ubicado en la parte posterior del predio. La volumetría del conjunto es clara y simple, hay una composición de sólidos y vacíos bien proporcionada y una expresa intención de generar una homogeneidad monocromática de las superficies exteriores a partir de una piel construida con los tradicionales ladrillos azul-gris de Beijing (Klein, 2011). Todo el predio está definido por un muro perimetral de mampostería (figuras 8, 9, 10, 11, 19, 20, 21, 22 y 23).

169. "Mi estudio en Cao Chang Di es el lugar más importante de mi vida."

170. *Caochangdi* significa 'pradera' en español.

El estudio cuenta con una estructura de pilares y vigas de hormigón armado vista hacia el interior, junto con la mampostería de ladrillos rojos que en algunas paredes están pintados de blanco. El espacio central del estudio —que también funciona como espacio de exposición— es en doble altura, sin ventanas y con dos claraboyas que lo iluminan desde lo alto. El resto de los espacios interiores son formalmente claros, amplios e introspectivos y con unas pocas aberturas, las principales acentuando la verticalidad, y otras cenitales (figuras 12, 13, 14, 15 y 16).

El proyecto arquitectónico de Ai Weiwei, al igual que su obra artística, pone el acento en un saber colectivo y una mano de obra calificada. Esto se traduce aquí en una arquitectura con reminiscencias vernáculas y locales y una reducción de las cualidades esenciales hacia la proporción y la materialidad. No hay casi detalles y los materiales son locales y asequibles. Estas condiciones trajeron como consecuencia que este proyecto se convirtiera en un prototipo arquitectónico, adaptado y transformado no solo por el propio Weiwei en futuros proyectos como China Art Archives and Warehouse, Courtyard 105, Courtyard 104, Three Shadows Photography Art Centre o Red Brick Galleries (figura 24), sino también imitado por los habitantes de Caochangdi (Geiser, 2011).

El hecho de que el muro sea la característica definitoria de su estudio tiene varios niveles de significación y connotación. Primero, vale la pena recordar que en diciembre de 1978 el grupo artístico Stars, al que pertenecía Ai Weiwei, convirtió un largo muro de ladrillos de la calle Xidan en Beijing —luego llamado Muro de la Democracia— en un foco de la disidencia al pegar carteles y proclamas con sus esperanzas y súplicas de una forma de gobierno democrático (Kunzru, 2011). Weiwei fue detenido y condenado a pasar quince años en un campo de trabajo antes de partir hacia el Lower East Side en Nueva York. En este sentido, el muro representa una postura activa contra el gobierno chino y un límite material claro frente a él, dado que su presencia física constante del otro lado del muro es un intento de vigilar y controlar las acciones del artista. En última instancia, el énfasis que Ai Weiwei pone en el muro establece una dicotomía entre una frontera con una fuerte carga política y una estructura material que enmarca un entorno para actividades creativas y cotidianas. El estudio tiene una placa sobre el muro de entrada con la dirección rotulada “258 FAKE”, escrita con dos caracteres chinos: *FA* (que significa ‘desarrollo’) y *KE* (que significa ‘clase’). Cuando se pronuncia en chino suena como la palabra en inglés *FUCK* (Jones, 2016).

Este proyecto no solo fue el inicio de la carrera de Ai Weiwei como arquitecto, sino que es un caso especialmente singular que conviene explorar por cuatro razones fundamentales. Primero, fue el propio artista quien esbozó sus intenciones en una servilleta, luego diseñó los planos arquitectónicos y dirigió el proceso de construcción de su estudio levantado de cero. En este sentido, su estudio puede analizarse como obra arquitectónica dentro del contexto específico e histórico del estudio artístico, pero como un proyecto que fue conceptualizado, planificado y materializado por el propio artista, vinculado a su proceso

creativo y de producción.

En segundo lugar, este estudio no puede considerarse de forma aislada, ya que actuó como un modelo para los siguientes diseños arquitectónicos de Ai Weiwei dentro de su empresa FAKE Design. Por lo tanto, el estudio debe reconocerse dentro de un sistema mucho mayor y no se pueden subestimar la amplitud de su influencia y el alcance de su significado político, social, artístico y arquitectónico. En este sentido, la práctica arquitectónica de Weiwei no puede considerarse separadamente, sino como un paradigma dentro de toda su obra.

En tercer lugar, este estudio es aún más interesante porque no solo actúa como tal. Contiene otras dimensiones que es necesario abarcar. Es también el hogar del artista, por definición un espacio de independencia, seguridad y autonomía. Esto se ve reflejado en la propia arquitectura, ya que Ai Weiwei responde con una construcción precisa, sencilla y sobre todo sólida —recordemos la importancia otorgada al muro y la exposición de la estructura de hormigón armado—, posiblemente para contrarrestar la débil y apresurada arquitectura china. Esta ya había sido puesta en evidencia a partir de su obra artística como consecuencia del trágico terremoto en Sichuan, en el que murieron ochenta y siete mil ciento cincuenta personas. Al mismo tiempo, su estudio fue el lugar donde el artista estuvo recluido en prisión domiciliaria durante cuatro años, en un ambiente constantemente patrullado por la policía y seguido por cámaras de vigilancia de las autoridades chinas. Podría decirse entonces que el estudio se reafirma como un potente símbolo de libertad.

A partir de la creciente fama de Ai Weiwei, que mantenía reuniones con periodistas, curadores y clientes, hasta encuentros sociales con colaboradores, colegas y amigos, pasando por el montaje y la instalación de prototipos y obras de arte, y la propia exposición del espacio a partir de sus redes sociales, el estudio también adoptó un carácter público (Geiser, 2011). Este concepto se reafirma luego, cuando los ataques de las autoridades chinas sobre Weiwei se centran en la demolición de sus estudios en Shanghái y cientos de personas asisten a un último evento allí como señal de resistencia política y validación del estudio como espacio social (Marsden y Warren, 2010).

En cuarto lugar, cabría preguntarse si el estudio de Ai Weiwei podría analizarse como una obra de arte por derecho propio, ya que “Ai Weiwei repeatedly stresses that he operates as an artist” (Geiser, 2011, p. 31),¹⁷¹ y al mismo tiempo, cuando le preguntan acerca de la relación entre arte y arquitectura, declara: “I actually never really separate those things: art, architecture, design and even curating. To me they are just different angles or different ways to talk about the same things. Architecture, or design, people say, have a practical aspect, but I would also say that art has a practical aspect” (Ambrozy, 2011).¹⁷² Siguiendo esta lógica, el estudio de Weiwei podría considerarse un *readymade*, por definición: estos

171. “Ai Weiwei insiste una y otra vez en que actúa como artista.”

172. “En realidad nunca he separado estas cosas: arte, arquitectura, diseño e incluso comisariado. Para mí no son más que ángulos diferentes o formas distintas de hablar de las mismas cosas. Se dice que la arquitectura o el diseño tienen un aspecto práctico, pero yo también diría que el arte tiene un aspecto práctico.”

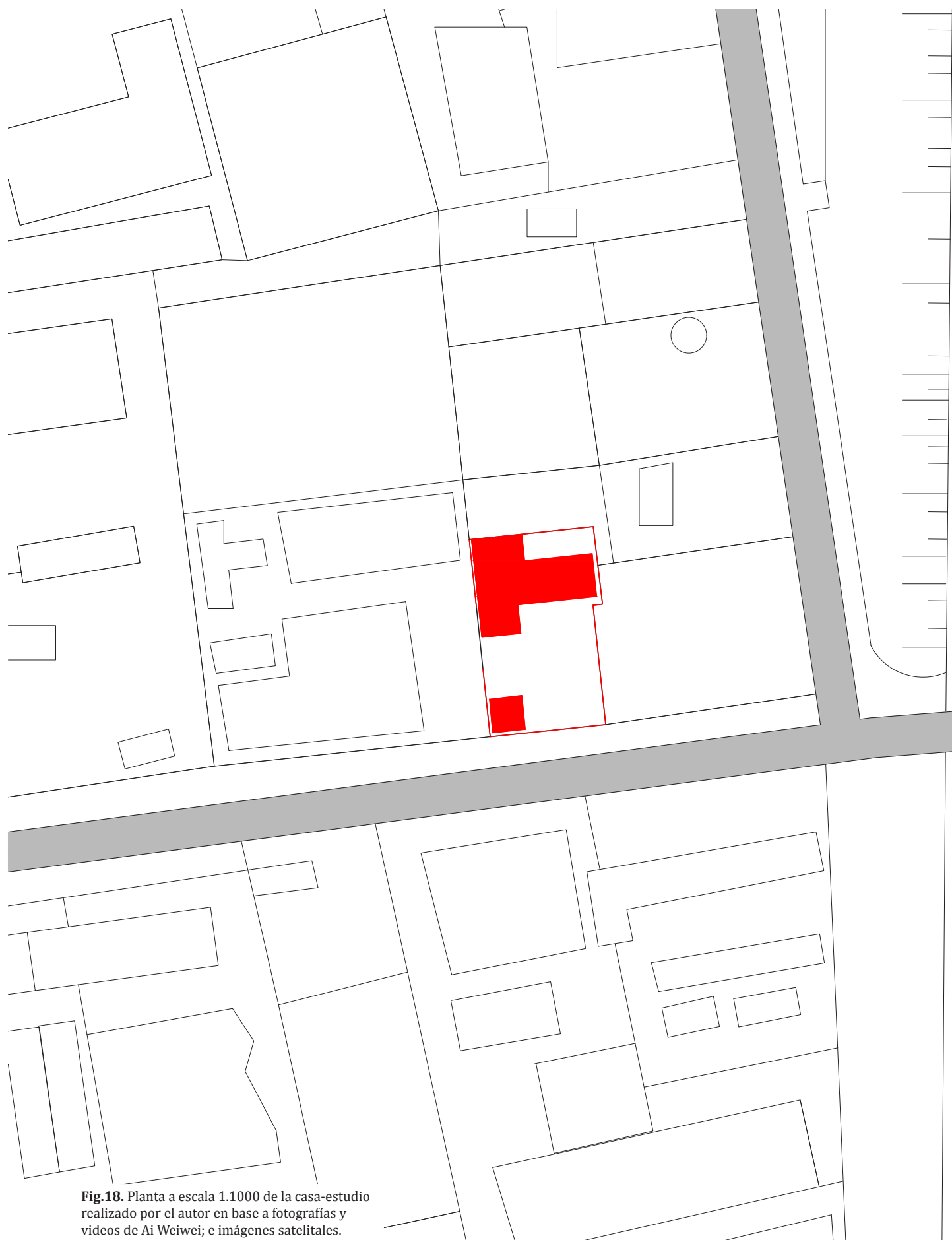


Fig.18. Planta a escala 1.1000 de la casa-estudio realizado por el autor en base a fotografías y videos de Ai Weiwei; e imágenes satelitales.

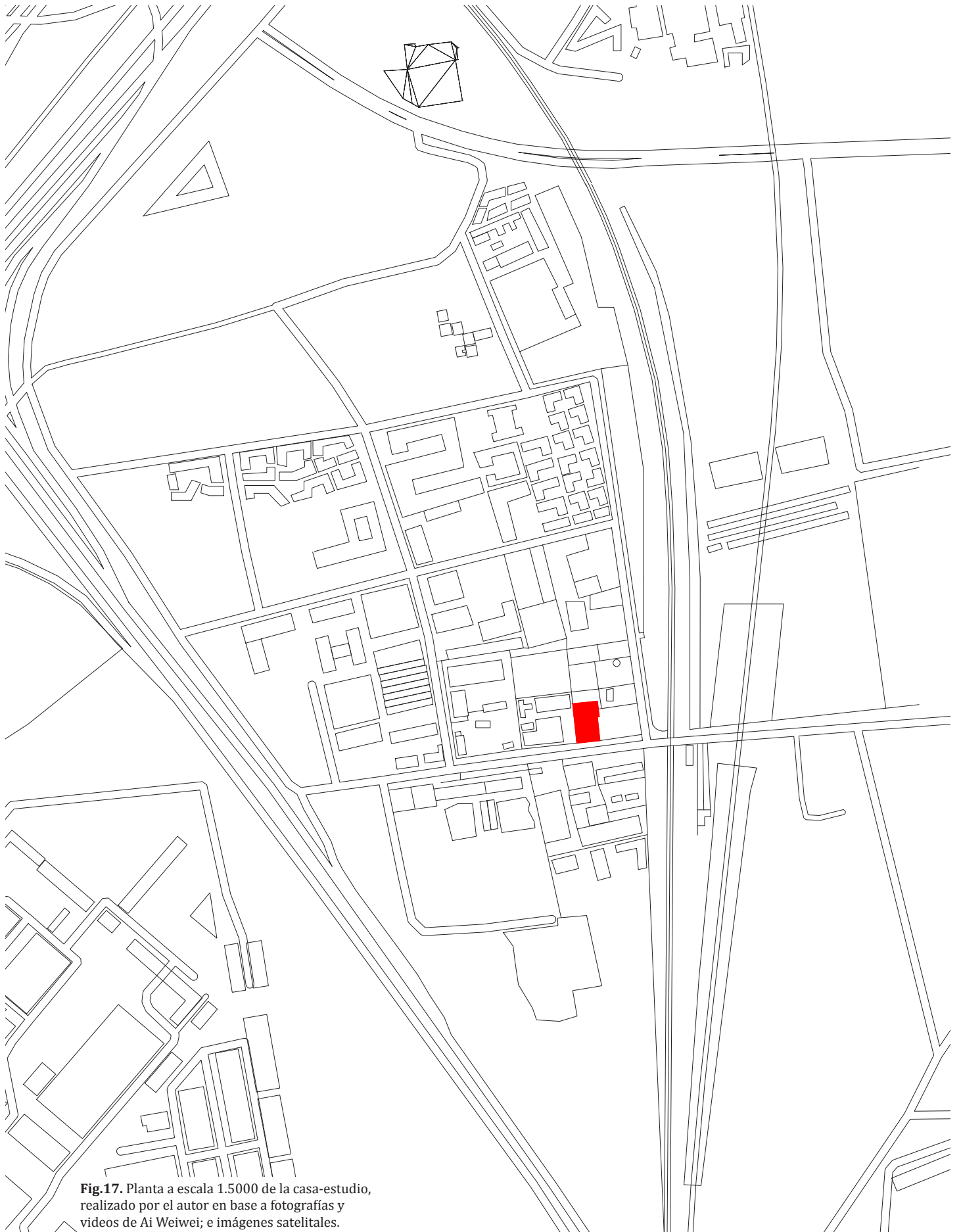


Fig.17. Planta a escala 1.5000 de la casa-estudio, realizado por el autor en base a fotografías y videos de Ai Weiwei; e imágenes satelitales.

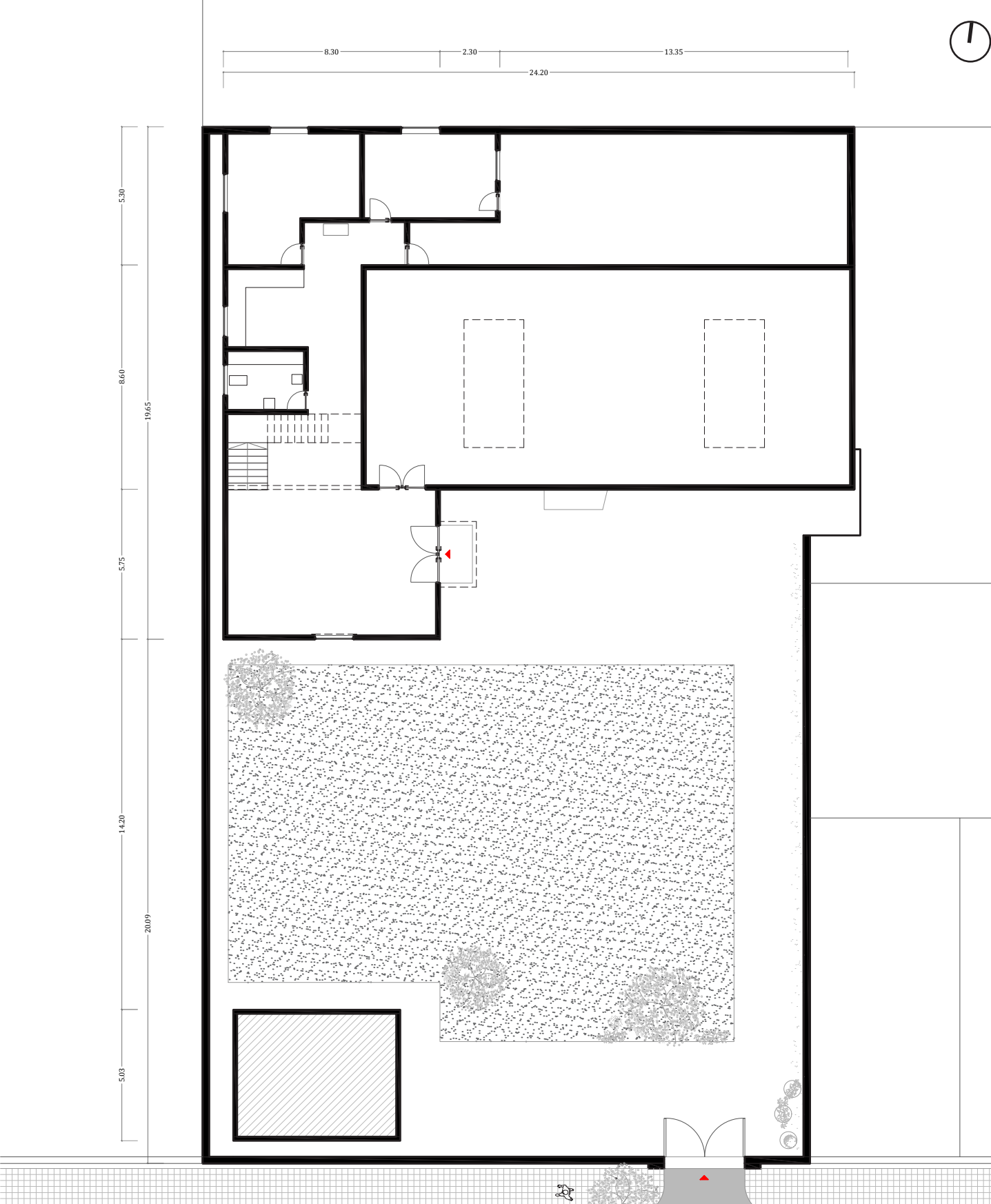


Fig.19. Planta acceso a escala 1.200 de la casa-estudio realizado por el autor en base a fotografías y videos de Ai Weiwei; un plano de HIC (archivo de arquitectura) e imágenes satelitales.

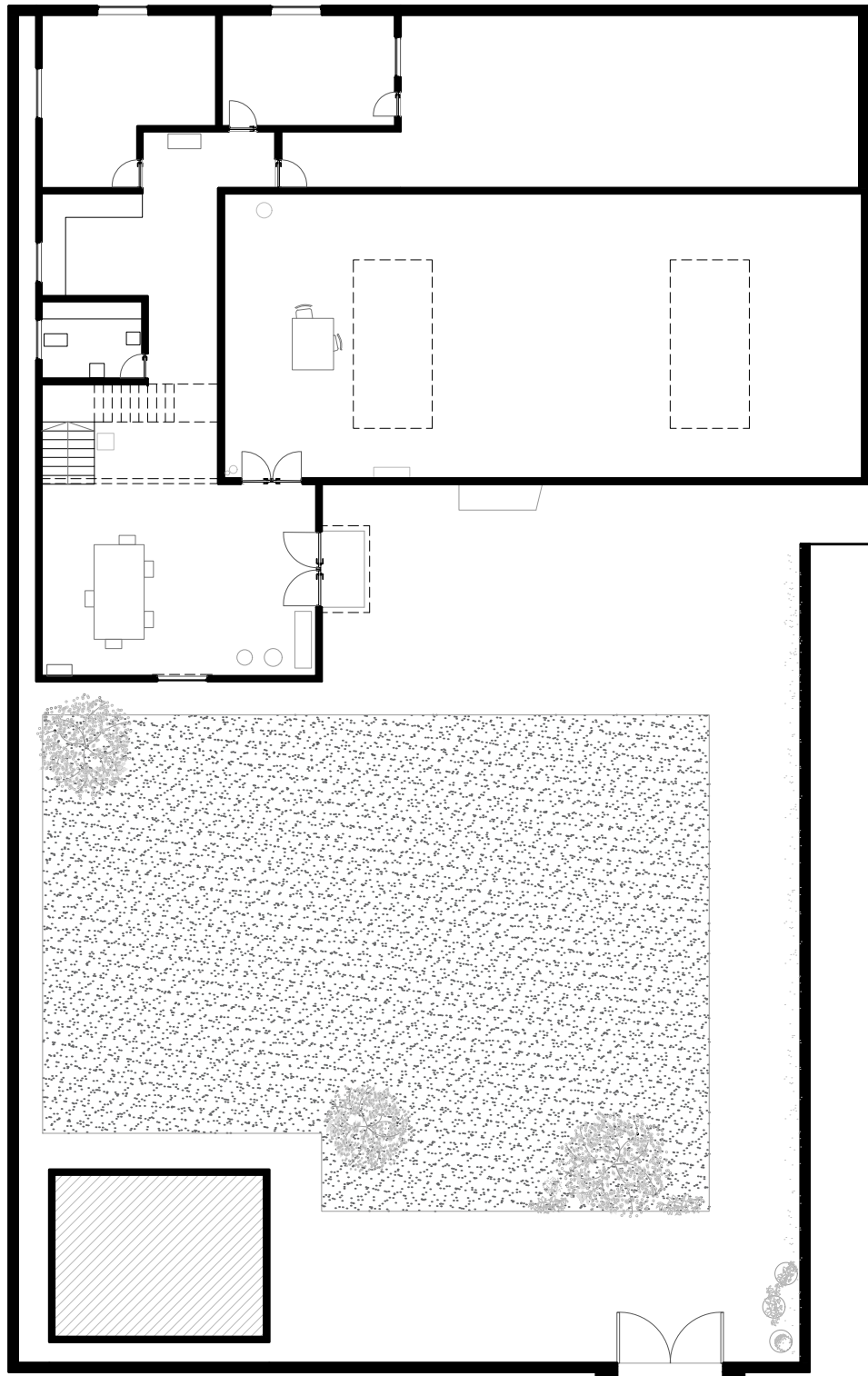


Fig.20. Planta acceso a escala 1.200 de la casa-estudio realizado por el autor en base a fotografías y videos de Ai Weiwei; un plano de HIC (archivo de arquitectura) e imágenes satelitales.

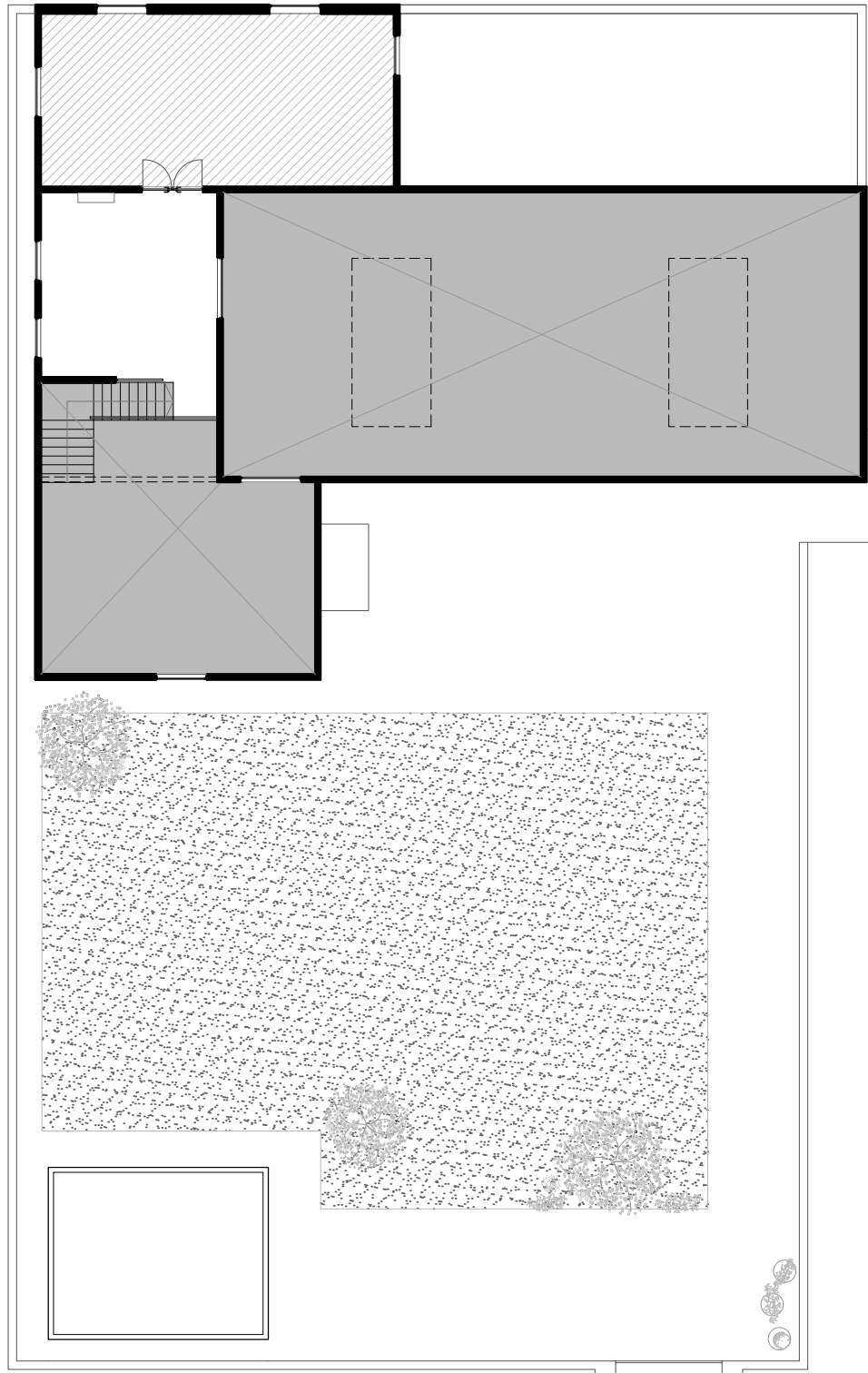


Fig.21. Planta primer nivel a escala 1.200 de la casa-estudio realizado por el autor en base a fotografías y videos de Ai Weiwei; un plano de HIC (archivo de arquitectura) e imágenes satelitales.

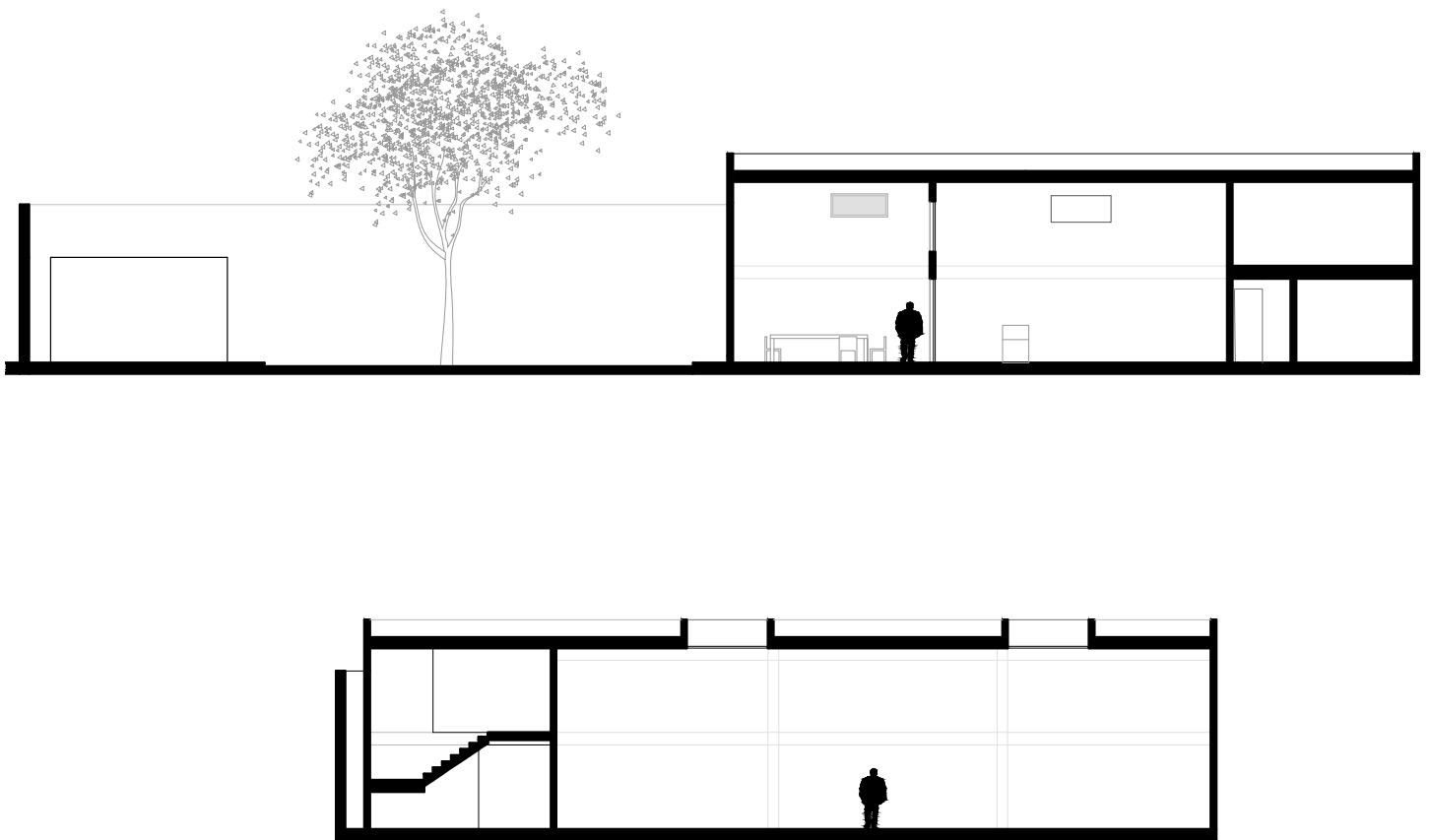


Fig.22. Secciones a escala 1.200 de la casa-estudio realizado por el autor en base a fotografías y videos de Ai Weiwei; un plano de HIC (archivo de arquitectura) e imágenes satelitales.

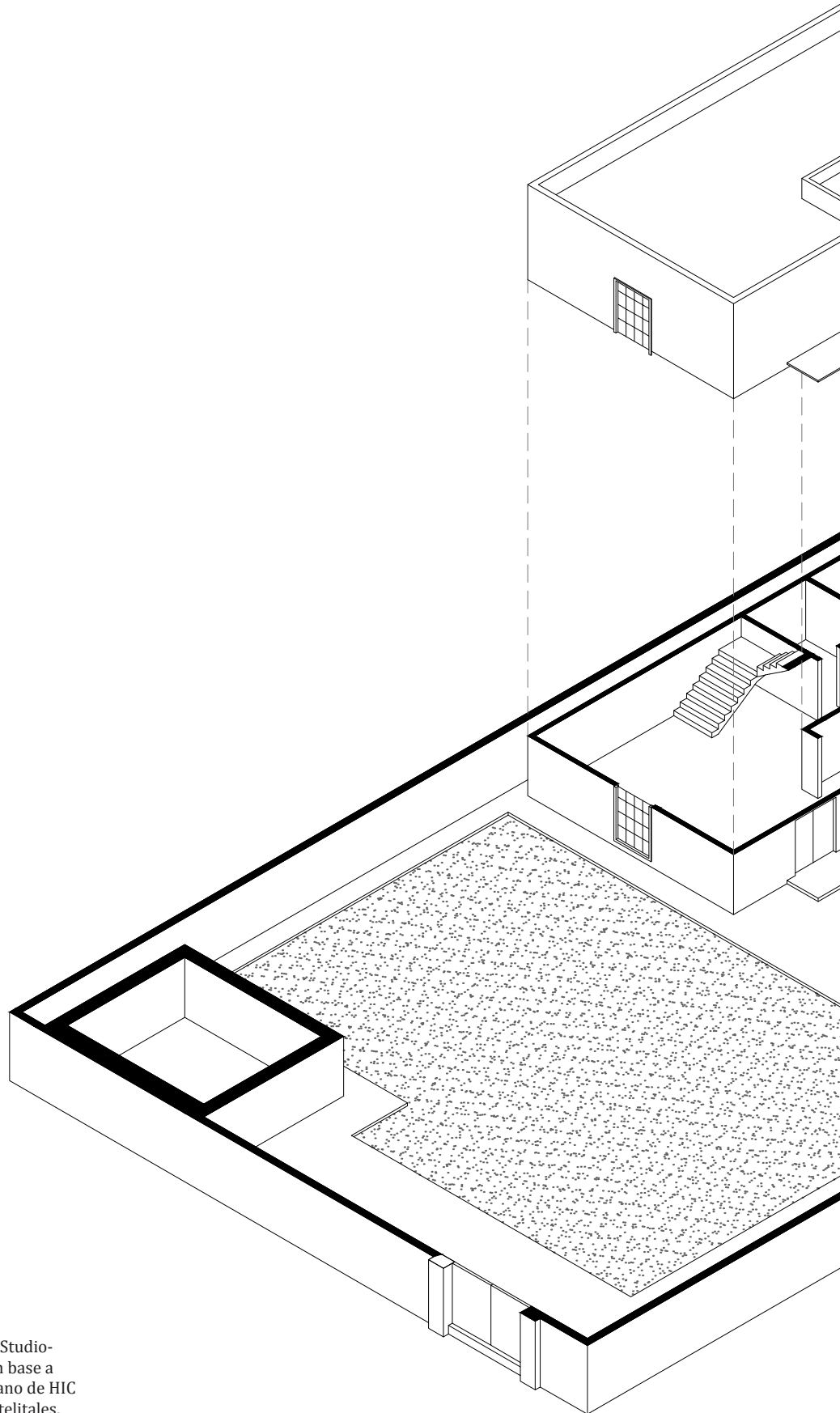
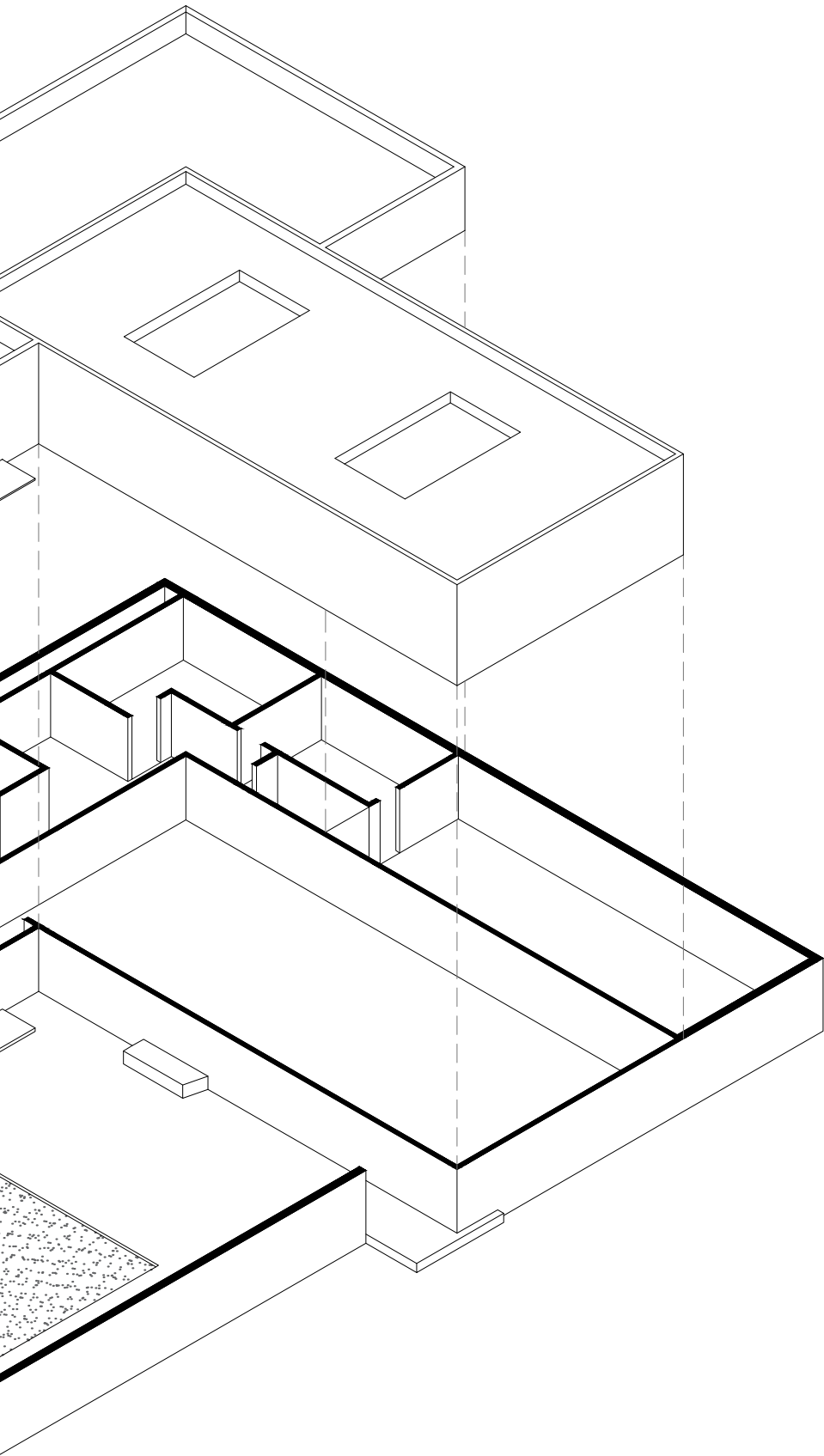


Fig.23. Axonométrica a escala 1.200 de Studio-House de FAKE realizado por el autor en base a fotografías y videos de Ai Weiwei; un plano de HIC (archivo de arquitectura) e imágenes satelitales.



no tienen necesariamente características comunes a nivel de soporte, forma o estilo, y se les asigna un propósito y contexto diferente de los que se entiende fueron los originales (De Duve y Krauss, 1994). Ai Weiwei convirtió su estudio, desde un lugar de exploración, investigación, producción y difusión, alimentándolo conceptualmente como un espacio disidente, con una extensión virtual, y suspendido entre significados y coexistencias. El propio artista declara: “Everything is a readymade for me” (Mendes y Weiwei, 2022, p. 171).¹⁷³

Tal fue el impacto de su estudio en Caochangdi que las autoridades municipales de Shanghai incentivaron la construcción de un nuevo estudio en una zona periférica de la ciudad — el distrito norte de Jiading, conocido por sus viñedos—, con la intención de que allí se desarrollara un nuevo centro cultural. Weiwei diseñó un edificio de planta rectangular, con retranqueos y quiebres en el primer nivel, una cubierta facetada en diagonal y un gran patio en el centro. Un armazón de hormigón visto establecía una retícula rígida y ortogonal rellena de ladrillos rojos que era quebrada por las diferentes alturas de la cubierta. En su interior no tenía definiciones programáticas claras, sino que se componía de espacios que jugaban con el volumen, la luz y las conexiones visuales (figuras 25, 26 y 30). Sin embargo, el edificio nunca llegó a ocuparse, ya que las autoridades lo demolieron a principios de 2011 en respuesta a las críticas cada vez más abiertas de Ai contra el gobierno (Goodwin, 2015). Antes de su demolición, quiso utilizarlo como lugar para una *performance*, divulgando mediante internet una invitación a un banquete de cangrejos de río en el propio estudio como protesta contra su destrucción. Weiwei fue puesto bajo arresto domiciliario en Beijing dos días antes de la fiesta, pero unas ochocientas personas se presentaron de todos modos (figura 27).

Las demoliciones en toda China son un mecanismo habitual, utilizado por las autoridades como una supuesta respuesta necesaria debido al crecimiento urbano.¹⁷⁴ En 2011, China se convirtió por primera vez en un país mayoritariamente urbano, con más de la mitad de la población viviendo en ciudades, lo que llevó —evitablemente— a la destrucción de viviendas tradicionales, dispersas en laberintos de *hutong* o callejones, o en zonas suburbanas, para levantar edificios de apartamentos, oficinas y centros comerciales. Este país, tradicionalmente basado en una economía agraria, recibió una gran ola de migración desde las reformas capitalistas de Deng Xiaoping en las décadas de 1980 y 1990 (Xiao Mina, 2012). Si bien históricamente el Partido Comunista Chino ha concedido un gran valor a los centros creativos, reconociendo oficialmente al arte como una industria cultural vital,¹⁷⁵ los residentes en zonas periféricas, aun con permisos oficiales, saben que los equipos de demolición pueden llegar en cualquier momento.

173. “Todo es un readymade para mí.”

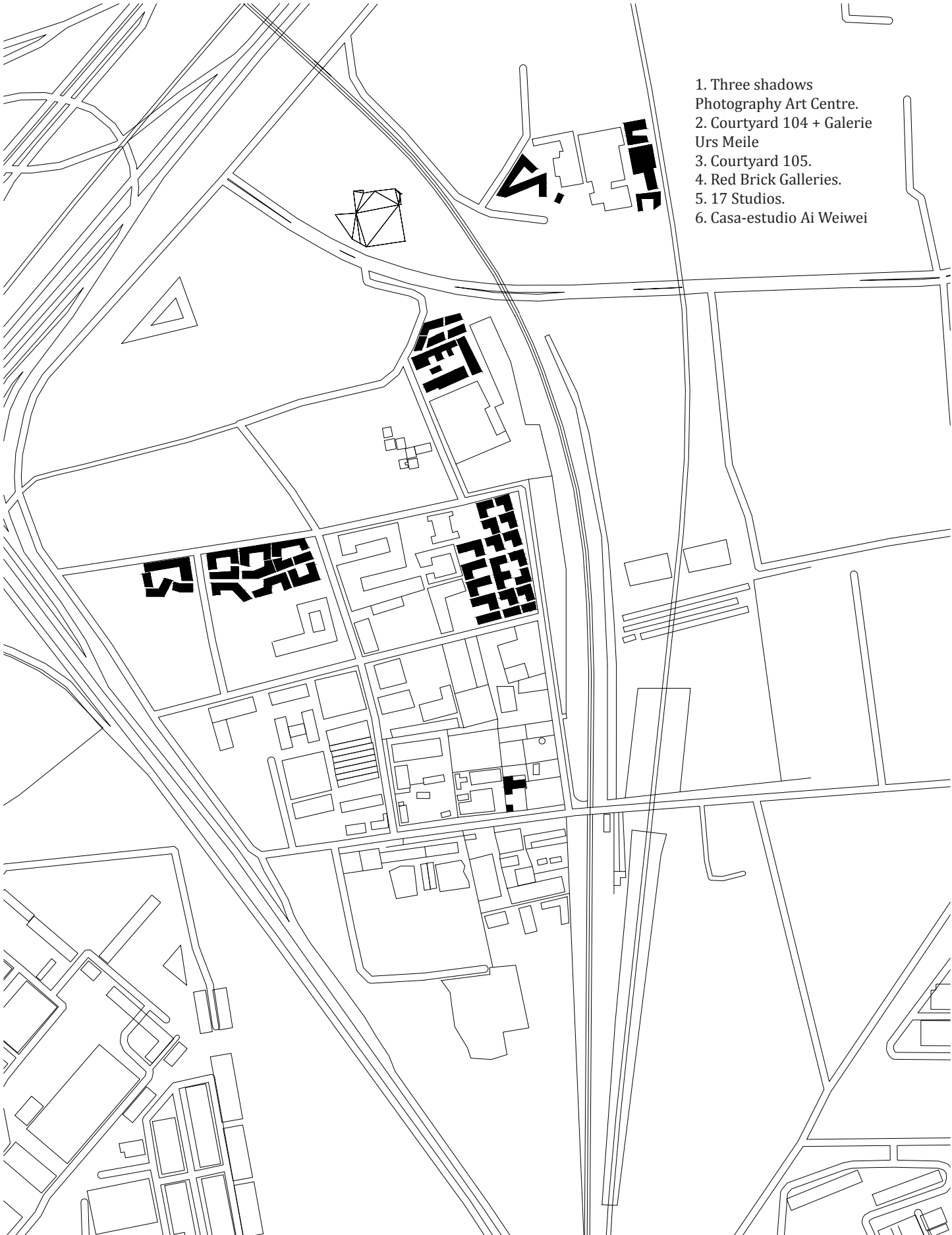
174. Cada año se construyen en China 2.000 millones de metros cuadrados. En 2006, China consumía la mitad del hormigón de todo el mundo y un tercio del acero.

175. Recientemente, las ventas en subastas de arte chino superaron a las de Estados Unidos y ahora suponen alrededor del 40% del mercado mundial.

Pero el estudio en Jiading no fue el único estudio de Ai Weiwei que las autoridades chinas demolieron. Su estudio más grande, que ocupaba desde 2006, fue repentinamente derrumbado en 2018 luego de haber recibido una orden de desalojo unos días antes. Lejos del centro de Beijing, el distrito artístico Zuo You constaba de antiguos edificios de las décadas 1960 y 1970 reconvertidos en estudios de artistas, viviendas y oficinas. El estudio de Weiwei dominaba el complejo con una inmensa nave industrial, antiguamente utilizada como fábrica de piezas de automóviles, con una estructura de vigas y pilares prefabricados de hormigón y muros de ladrillo. Fue destruido en el correr de cuatro días. Un gran número de obras del artista seguían en el edificio y no pudieron ser trasladadas antes de que comenzara la demolición, a tal punto que diversos videos, publicados por Ai Weiwei desde Berlín, mostraban a sus ayudantes intentando quitar cuidadosamente el polvo de unas esculturas (figura 34). El artista le rindió homenaje al estudio ZuoYou con en una serie de publicaciones en Instagram que destacaban algunas de las obras que realizó allí, incluidas *Fairytales Chairs* y *Template*, ambas de 2007, así como creaciones más recientes, como su obra sobre barcos de refugiados *Life Cycle* de 2018. Un par de años antes, el artista ya había declarado en una mesa redonda con los arquitectos suizos Jacques Herzog y Pierre de Meuron, con quienes había colaborado recientemente en el Serpentine Pavillion, que la arquitectura era considerada por las autoridades chinas como una “dangerous threat” (Mairs, 2016).¹⁷⁶

Es claro que tanto para las autoridades como para Ai Weiwei el estudio es un lugar de libertad e identidad, central para la creación pero también para la investigación y divulgación. Las demoliciones, así como también el estricto control y vigilancia sobre este espacio, significan un golpe y una amenaza a su poder simbólico. Al mismo tiempo, resultan una confirmación de su condición, amplían sus connotaciones y crean nuevos significados. El control aumenta su exposición pero al mismo tiempo lo protege porque los controladores ahora también resultan controlados por la ubicuidad de un enjambre virtual. El sobresalto provocado por el derrumbamiento no precede a un goce por haberse librado del pasado ni por una sensación de final, sino por la ratificación de un inevitable nuevo comienzo aún más cargado de energía y poder social.

176. “peligrosa amenaza”.



- 1. Three shadows
Photography Art Centre.
- 2. Courtyard 104 + Galerie
Urs Meile
- 3. Courtyard 105.
- 4. Red Brick Galleries.
- 5. 17 Studios.
- 6. Casa-estudio Ai Weiwei



Fig. 25, 26, 27, 28 y 29. Fotografías del estudio de Ai Weiwei en Jiading, de 2011. Por Duyanpili.
Fig. 30. Fotografía de la maqueta del estudio de Ai Weiwei en Jiading, en la Exposición del artista en Royal Academy of Arts de Londres, en 2015.

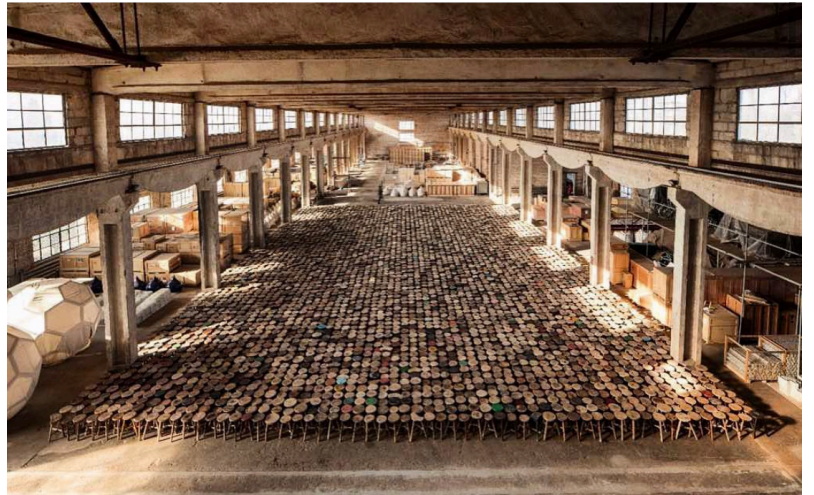


Fig.31. Obra Ai Weiwei – Study of Perspective, Zuo You Studio, Beijing, China, 2007.

Fig.32 y 33. Fotografías del estudio Zuo You de Ai Weiwei.

Fig.34. Captura de pantalla de la cuenta oficial de Instagram de Ai Weiwei documentando la demolición por parte de las autoridades chinas de su estudio Zuo You.

Fig.35. Fotografía de la demolición del estudio Zuo You.



Fig. 36. Fotografías del nuevo estudio de Ai Weiwei en Portugal, en 2024. Por Jo Metson Scott.

3.2.3. Estrategias proyectuales: pragmatismo artesanal, la dimensión virtual y claridad arquitectónica

a) Pragmatismo artesanal

La palabra *pragmatismo* (no referida a consideraciones filosóficas), es elegida aquí para abordar la calidad de lo ordinario, lo esencial, y el valor de superar las limitaciones prácticas centrándose en sus posibilidades. Esto es reflejo del trabajo arquitectónico realizado por Ai Weiwei en sus estudios, sobre todo en cuanto a la estructura y forma. Al mismo tiempo, la palabra *artesanal* está incluida por el valor que le da el artista a ciertos procedimientos constructivos y materiales vinculados a la tradición local que no hace otra cosa que conectar con el trabajo manual, colectivo y ancestral de su cultura. En este caso, lo artesanal no está asociado por ejemplo al ornamento, sino a realizar un trabajo sencillo y repetitivo –por ejemplo, la utilización sistemática del ladrillo como paramento– que reduzca todo esfuerzo superfluo.

b) Extensión virtual

Sus estudios incorporan una realidad virtual además de la física, que no solamente expone los espacios, sino que los carga de significados y coexistencias. Weiwei elige extender sus estudios a esta nueva dimensión, dándoles relevancia en su proceso creativo como medios para su producción, pero también resaltándolos como espacios de libertad. Desde la perspectiva del artista chino, internet es una herramienta que lo conecta con una comunidad mayor (y occidental) que puede al mismo tiempo amplificar su mensaje como protegerlo. Esta realidad implica para Weiwei la separación entre sus estudios productivos de gran tamaño (Zuo You o Jiading), y estudios para pensar (Caochangdi y Berlín), de menor escala, que incluyen áreas para el trabajo virtual. El propio Weiwei dice: “I have to be polite and so to prove I’m an artist I have this large space, which normal people would not have. I mean, who wants this space with such high ceilings and roof-lighting? Every day I sit in front of the computer. Physical space is not so important any more since the arrival of the computer.” (Ambrozy, 2011).¹⁷⁷

c) Claridad interior

En el estudio de Weiwei no hay (casi) diseño en el interior, o mejor dicho, todo se reduce a una cuestión de la calidad de los espacios y una simpleza de la forma que genera libertad de movimiento y adaptabilidad. Hay una honestidad constructiva que muestra cada material de forma cruda sin terminaciones ni dificultades. Esta simplificación resalta la textura y los procesos constructivos que moldean cada material. Todos sus estudios son

177. “Tengo que ser educado, así que para demostrar que soy un artista tengo este gran espacio, que la gente normal no tendría. Quiero decir, ¿quién quiere este espacio con techos tan altos e iluminación cenital? Todos los días me siento delante del ordenador. El espacio físico ya no es tan importante desde la llegada del ordenador.”

de base rectangular, con estructuras de vigas y pilares de hormigón armado, ladrillos de mampostería de diferentes colores, pisos de hormigón lustrado, cielorrasos vistos, barandas metálicas mínimas. No hay ruidos ni distracciones, solo claridad y el silencio de lo individual.

3.3. Olafur Eliasson y su estudio global

3.3.1. El mundo globalizado del arte contemporáneo

The built-in tension between research and production is fueled by Eliasson 's insistence that his studio is "like a laboratory".
(Jones, 2007, p.318)¹⁷⁸

Cerca de cien personas acostadas en el suelo de concreto de la inmensa *Turbine Hall* del renovado museo *Tate Modern* (Moore & Ryan, 2000), mirando hacia arriba, hacia una ilusión solar creada por el artista danés Olafur Eliasson (1967-) con espejos, marcos de aluminio forrados, una máquina de niebla y luces de baja frecuencia. Estas últimas limitan los colores emitidos al amarillo y al negro, creando así un brillante contraste entre la luz "solar" y la zona circundante. La icónica instalación, que estuvo expuesta desde octubre de 2003 hasta marzo de 2004,¹⁷⁹ fue creada específicamente como pieza central para los 125.000 metros cúbicos de espacio. Al mismo tiempo que duplicaba visualmente el volumen de la sala con espejos, ofrecía una multiplicidad de puntos de vista: laterales (desde las galerías y núcleos de circulación en varios niveles); centrados (desde la potente rampa de acceso); elevados (desde la plataforma que cruza la sala como un blacón); y rasantes (desde el propio suelo de la sala). El gigantesco espejo instalado en el techo devolvía la imagen del espectador, generando curiosidad y habilitando un borroso reflejo (Figura 1,2 y 3).

Durante cinco meses *The Weather Project* creó un sol artificial que irradiaba luminosidad mientras estaba envuelto en una fina niebla. La densidad de ésta última variaba a lo largo de la exposición. La instalación era una representación de los elementos naturales de nuestro entorno, y un cuestionamiento al proceso y percepción del tiempo. Las cualidades de la obra son materiales pero también inmateriales (Píriz, 2018), por ejemplo, la temperatura juega un papel preponderante, ya sea real o psicológica. El controlado escenario creado por Eliasson provocaba la inmersión total de los visitantes en el espacio, que deambulaban sin rumbo por la sala, otros se detenían a apreciar este atardecer permanente, otros se sentaban y cerraban sus ojos, y otros disfrutaban jugando con el cielo reflectante en el que se había convertido la cubierta (Figura 4).

178. "La tensión inherente entre investigación y producción se ve alimentada por la insistencia de Eliasson en que su estudio es «como un laboratorio».

179. Esta obra formaba parte de las *Unilever Series*, en la cuál para ese momento ya habían participado otros artistas como Louise Bourgeois, Juan Muñoz y Anish Kapoor; y luego seguirían otros como Ai Weiwei con su obra *Flower Seeds* en 2010.

Una vez dentro, para el espectador era imposible escapar. La obra no fue creada para ser vista, sino para observar a través de ella (Píriz, 2018). Los visitantes pasan a formar parte de la obra, ya sea de forma pasiva o activa, consciente o inconsciente. Todas las fotografías y videos oficiales de la obra incluyen a las personas (Eliasson, s. f.). Nadie sabrá si simplemente observan o están involucrados en una reflexión que incluso puede exceder a la obra, pero el artista se preocupa por agregar capas de información a su discurso, mientras que intenta correr al objeto artístico del centro e incorporar al tiempo y al espacio. El movimiento forma parte de este proceso, hay un esfuerzo implícito del visitante en atravesar el espacio, encontrar una posición, y negociarla con el otro, a veces en semi-penumbra, mientras los efectos atmosféricos van cambiando los límites arquitectónicos de la sala.

La atmósfera es sobrecogedora y sensual, pero el diseño de la instalación crea un espacio de ambigüedad: el «cielo» es un reflejo del suelo, el sol recuerda tanto el amanecer como el atardecer, y la neblina le otorga un aire romántico y al mismo tiempo distópico. La primera reacción de los visitantes es probablemente preguntarse qué hace un sol dentro de una sala de un museo, y luego de un período de extrañamiento, preguntarse cómo se logra el “truco”. Para la sorpresa de muchos, el artista pone en primer plano sus propios elementos de construcción, los cables, las luces y la pantalla que crean el sol son claramente visibles, así como las máquinas que producen el vapor (Liinamaa, 2004).

La genealogía, el proceso creativo y la ejecución de la obra tiene diversas conexiones que la vinculan directamente con la arquitectura. Por un lado, está ligada al concepto de “atmósferas”, al cuál el propio artista remite en el libro *Architectural Atmospheres: On the Experience and Politics of Architecture* (Böhme et al., 2014). Sus cualidades fenomenológicas, esenciales y experienciales, que reivindican la vigencia de los textos de Edmund Husserl (1982), Martin Heidegger (2015), y Maurice Merleau-Ponty (1994),¹⁸⁰ han sido puestas de nuevo en la escena arquitectónica contemporánea a través de figuras como el arquitecto finlandés Juhani Pallasmaa (2022), y los suizos Herzog & De Meuron y Peter Zumthor. Éste último, justamente, titula uno de sus libros “Atmósferas” (2006), donde expone su visión sobre la arquitectura como una disciplina profundamente sensorial, y que encuentra en la interacción entre las personas, los objetos y el entorno su verdadera razón de ser.

En esta misma línea, también hay, según lo que plantea el filósofo francés Bruno Latour (1947-2022) en su texto *Atmosphère, Atmosphère* (2003), un paralelismo entre el trabajo artístico de Eliasson y las ideas filosóficas contemporáneas de Peter Sloterdijk (1947-). El autor destaca cómo el artista, a través de obras como *The Weather Project*, explora las “condiciones atmosféricas” de la existencia humana. En lugar de ver la tecnología y la naturaleza como opuestos, Eliasson crea un espacio donde estas categorías se entremezclan y donde las atmósferas diseñadas invitan a la reflexión colectiva sobre nuestro entorno y

180. Según Alex Coles (2012), el libro *Fenomenología de La Percepcion* de Merleau-Ponty (1994) es un libro clave para Eliasson en sus inicios, ya que en él se plantea un debate sobre lo óptico y lo táctil en términos de la relación del cuerpo con los objetos y el color.

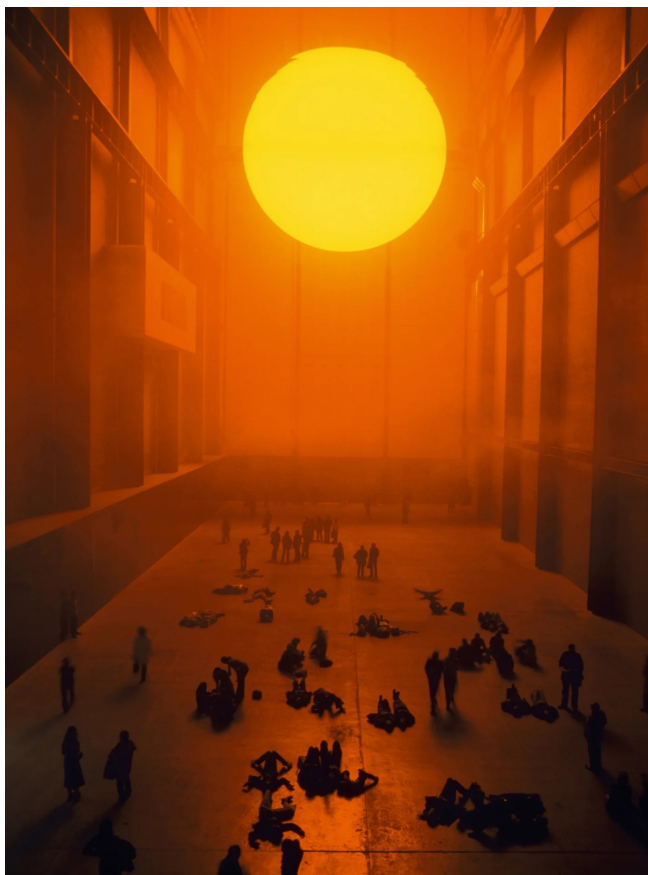


Fig.1, 2 y 3. Fotografías de The Weather Project, 2003. Tate Photography.
Fig.4 y 5. Fotografía de The Weather Project, 2003. Por Olafur Eliasson.



Fig.6. Fotografía del pabellón flotante The Blur de Diller Scofidio + Renfro para la Expo Suiza de 2002. Por Diller Scofidio + Renfro.

Fig.7. Fotografía del pabellón suizo en la 8va Bienal de Arquitectura de Philippe Rahm, 2002.

Fig.8. Fotografía de 360 room for all colors de Olafur Eliasson, 2002.

Fig.9. Fotografía del pabellón Your black horizon de Olafur Eliasson y David Adjaye, 2005.

Fig.10. Fotografía del pabellón Serpentine Gallery Pavilion de Studio Olafur Eliasson y Kjetil Thorsen, 2007.





Fig.11, 12. Fotografías de Life de Studio Olafur Eliasson en Fondation Beyeler del arquitecto Renzo Piano, 2021.
Fig.13. Fotografía de Riverbed de Studio Other Spaces, 2014.

No.	Título de la obra	Año
1	Your strange certainty still kept	1996
2	Your sun machine	1997
3	Your windy corner	1997
4	Your windless arrangement	1997
5	Your position surrounded and your surroundings positioned	1999
6	Your repetitive view	2000
7	Your spiral view	2002
8	Your welcome reflected	2003
9	Your utopia	2003
10	Your silent running	2003
11	Your space embracer	2004
12	Your yellow versus red versus blue	2004
13	Your perfect lovers	2005
14	Your uncertainty of colour matching experiment	2006
15	Your wave is	2006
16	Your watercolour horizon	2006
17	Your relativity of white	2006
18	Take your time	2008
19	Your waste of time	2009
20	Your uncertain shadow (growing)	2010
21	Your uncertain shadow (colour)	2010
22	Your uncertain shadow (black and white)	2010
23	Your split second house	2010
24	Your roundabout movie	2010
25	Your star house	2011
26	Your shared planet	2011
27	Your cosmic campfire	2011
28	Your body of work	2011
29	Your rainbow panorama	2011
30	Your plural view	2011
31	Your sound galaxy	2012
32	Your viewing orbit 1	2013
33	Your uncertain archive	2014
34	Your trust	2014
35	Your space review (up)	2014
36	Your unpredictable sameness	2014
37	Your star	2015
38	All your views	2015
39	Your solar nebula	2015
40	Your solar attention	2015
41	Your positive void (orange)	2015
42	Your unpredictable path	2016
43	Your sense of unity	2016
44	The speed of your attention	2018
45	Your surprise turquoise puddle	2019
46	Your solidified flare	2019
47	Your planetary window	2019
48	Your passing glacial	2019
49	Your space binnacle (lost and not lost)	2020
50	Your sooner than later	2020
51	Your submerged spectator	2021
52	Your unexpected journey	2022
53	Your timekeeping window	2022
54	Your view matter	2022
55	Your power kaleidorama	2022
56	Your polyamorous sphere	2022
57	Your sun compass	2023
58	Your pearl garden	2023
59	Your sunset shadow	2024
60	Model for your circular city	2024
61	Your rainbow horizon	2024
62	Your psychoacoustic light ensemble	2024
63	Your pluralistic coming together	2024
64

Tabla 1. Listado de títulos de obras de Studio Olafur Eliasson que incluyen la palabra “Your”. Elaborado por el autor en base a la web oficial de Studio Olafur Eliasson.

las formas de habitarlo. El artista propone trascender las divisiones tradicionales entre lo natural y lo artificial, lo privado y lo público. Su arte sugiere un “laboratorio expandido” donde la experimentación no busca el control absoluto, sino un entendimiento compartido de cómo vivir de manera civilizada en un mundo condicionado por fuerzas tanto humanas como no humanas.

Al mismo tiempo, *The Weather Project* está ligada a fenómenos atmosféricos creados artificialmente a una escala real, una cuestión que ha sido recientemente objeto de publicaciones de diversos arquitectos, como es el caso del reconocido Philippe Rahm (2020). Tal como lo menciona Tomás García Píriz (2018), también comenzaron a desarrollarse obras arquitectónicas cuando este tema originó ciertos cuestionamientos a inicios del siglo XXI: el difuso pabellón flotante *The Blur* de Diller Scofidio + Renfro para la Expo Suiza de 2002 (Figura 6), donde se intenta ofrecer a los visitantes una experiencia inmersiva que desafía su dependencia de la percepción visual clara y definida; o el proyecto *Hormonorium* del propio Rahm del mismo año, que ejemplifica el complejo diálogo entre lo natural y lo artificial (Figura 7).

Así como Eliasson pretende trascender ciertas dicotomías tradicionales, su obra también juega con la tensión entre contenedor y contenido. *The Weather Project* es una obra interior, claramente artificial, privada, pero que intenta replicar ciertas condiciones exteriores al mismo tiempo que pretende reinterpretar el tiempo producido por la cultura global. Hay una cierta dislocación que incorpora una conciencia del lugar, algo que hace acordar al artista norteamericano Robert Smithson y sus *Sites/Non-sites* de la primera parte de la Tesis. La instalación de Eliasson no hubiera funcionado de la misma forma en otra ciudad, sin referenciar a la famosa niebla londinense, a la falta de horas de sol anuales que recibe la capital inglesa, pero tampoco es concreta en cuanto a una ubicación específica exterior. ¿Es la obra que está contenida dentro el museo, y éste dentro de la ciudad? ¿O es la obra que dentro del espacio que la define contiene a la ciudad y al museo?

Eliasson enfatiza repetidamente, casi de forma obsesiva, que su estudio se centra prioritariamente en el proceso de investigación más que en los productos [inales. Sin embargo, los elementos que [inalmente emergen de su estudio, ya sea para su exhibición, comercialización o análisis, son predominantemente objetos físicos (Ursprung, 2016). Aunque dedica un esfuerzo considerable al desarrollo discursivo y al análisis conceptual —como lo demuestra el catálogo cargado de datos y debates que acompañó su exposición *The Weather Project*—, la atención del público y la crítica se concentró casi exclusivamente en la propia instalación.

Uno de los aspectos clave de la relación entre Eliasson y sus obras tiene que ver con la importancia que le otorga el artista al *usuario*, ya no más *observador* o *espectador*. Esto se manifiesta espacialmente mediante las instalaciones inmersivas como *Riverbed* de 2014 o *Life* de 2021 (Figura 11, 12 y 13), y discursivamente con el insistente “Your” a través de

los títulos de más de cien de sus obras (Tabla 1) y sus publicaciones. Esta palabra en inglés presenta una ambigüedad ya que es un adjetivo posesivo que puede ser un “tú” singular, o un “vuestro” colectivo. Hay aquí una manifiesta intención de alcanzar la atención de ese usuario y también al lector de sus reflexiones. Para Eliasson el significado de la obra se materializa a través del usuario, quien al recorrerla, vivirla, transitarla y experimentarla, le otorga propósito y sentido.

Las obras de Eliasson fueron creciendo espacialmente tanto en escala como en complejidad, al mismo tiempo que el artista desarrollaba colaboraciones con diferentes arquitectos. Desde instalaciones con rasgos arquitectónicos como *360° room for all colors* de 2002 (Figura 8); pabellones como *Your black horizon* de 2005 (Figura 9) junto con el arquitecto tanzano David Adjaye (1966-) o *Serpentine Gallery Pavilion* de 2007 (Figura 10) junto con el arquitecto noruego Kjetil Thorsen (1958-); pasando por *Your rainbow panorama* de 2011 (Figura 14, 15 y 16), donde Eliasson y su estudio ganaron un concurso de arquitectura con una propuesta para la transformación y ampliación en la azotea del ARoS Aarhus Art Museum en Copenhage; hasta edificios de cero completamente nuevos, como *Fjordenhus* de 2018 (Figura 17 y 18), el primero diseñado por Eliasson y el arquitecto alemán Sebastian Behmann (1969-) con Studio Olafur Eliasson.

Si bien el propio Behmann decía en 2010, “One thing that is important to stress is that we try not to distinguish between art and architecture projects, but rather see them as all being more or less complex projects that require extensive knowledge and project organization” (Coles, 2012, p.203),¹⁸¹ cuatro años más tarde él y Eliasson fundan Studio Other Spaces (SOS). Este es un estudio de arquitectura basado en el interés compartido de ambos por la experimentación especial y el deseo de desarrollar todos los aspectos de un proyecto arquitectónico en cada una de sus etapas, desde su diseño preliminar, hasta su funcionamiento o incluso su reutilización (*Studio Other Spaces., s. f.*).

Aunque está claro que arquitectura y arte son dos disciplinas distintas, los intercambios de conceptos y herramientas disciplinarias entre ambas han sido recíprocos desde la década de 1960 y hasta la contemporaneidad. En el caso de Eliasson, como muchos otros artistas con el foco en lo espacial, la arquitectura ha sido un vehículo definitorio para su práctica, un medio a través del cual movilizar pensamientos y articular ideas. Eliasson adopta convenciones, el lenguaje y la escala de la arquitectura como parte fundamental de su obra, utilizando planos, croquis y maquetas, construyendo estructuras y pabellones, o interviniendo en espacios públicos. Paralelamente, y con una intensidad similar, diferentes arquitectos han adoptado estrategias de las artes visuales, realizando exposiciones y participando en bienales y eventos artísticos. Según el historiador y crítico de arquitectura Anthony Vidler (1941-2023), “This intersection has engendered a kind of intermediary art, comprised of objects that, while situated ostensibly in one practice, require the interpretive

181 . “Una cosa que es importante destacar es que intentamos no distinguir entre proyectos de arte y arquitectura, sino que consideramos que todos son proyectos más o menos complejos que requieren amplios conocimientos y organización”.

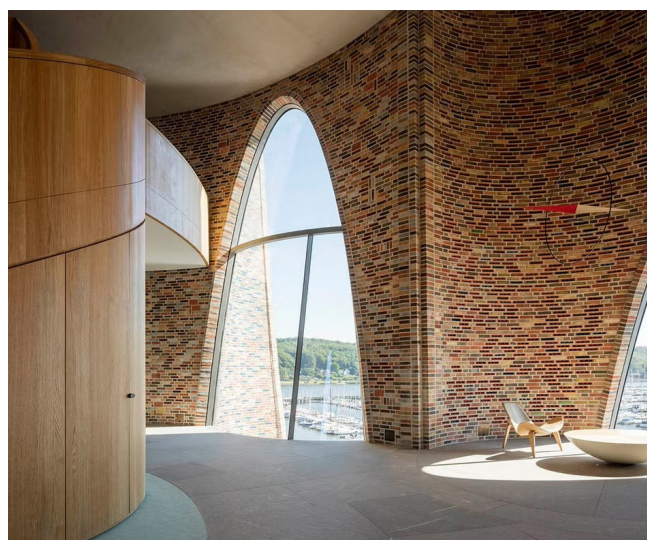


Fig.14, 15 y 16. Fotografías de Your rainbow panorama de Studio Olafur Eliasson, 2011.
Fig.17 y 18. Fotografías de Fjordenhus de Studio Other Spaces, 2018.

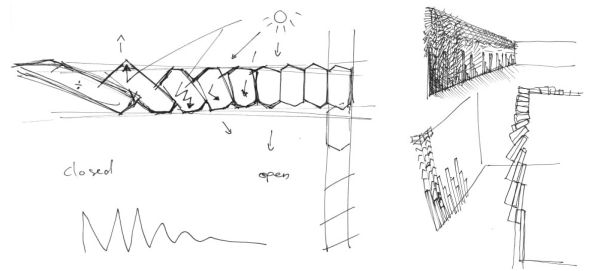


Fig.19. Fotografía de Cirkelbroen de Studio Olafur Eliasson, 2015.
Fig.20. Fotografía de City lab for desalination architecture de Studio Olafur Eliasson, 2023.
Fig.21. Fotografía de Atmospheric wave wall de Studio Olafur Eliasson, 2020.
Fig.22 y 23. Fotografías y croquis de Façade for Harpa Reykjavik Concert Hall and Conference Centre de Studio Olafur Eliasson, 2013. Fotografías por Nic Lehoux.



Fig.24 y 25. Fotografías exteriores del Studio Olafur Eliasson en Berlín, en 2015.

Fig.26. Imagen del Studio Olafur Eliasson en Berlín, extraída del Google Earth.

Fig.27. Fotografía exterior de la ampliación del Studio Olafur Eliasson en Berlín.

Fig.28. Fotografía del Drawings Museum de Berlín, que se encuentra por delante de Prenzlauer Berg.

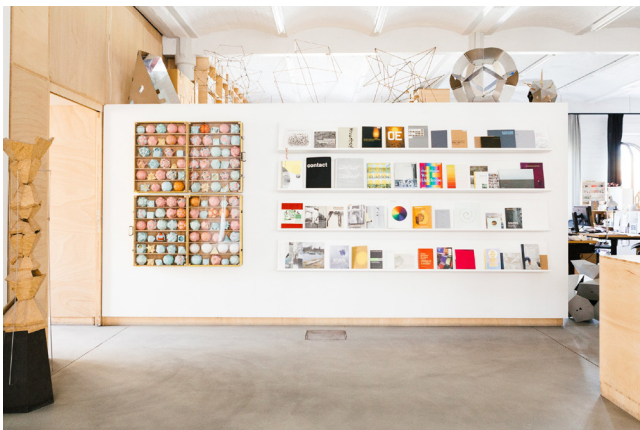


Fig.29, 30, 31 y 32. Fotografías del Studio Olafur Eliasson en Berlín, en 2015. Por Philipp Langenheim.

terms of another for their explication” (Davidts et al., 2019, p.11),¹⁸² algo que podemos relacionar con muchas de las obras artísticas de Eliasson.

Llama entonces la atención que Eliasson se haya decidido a crear un nuevo estudio de arquitectura para diferenciar sus obras artísticas de sus obras arquitectónicas, en un momento donde ambas disciplinas se cruzan y sus obras – *Cirkelbroen* (Figura 19), *City lab for desalination architecture* (Figura 20), *Atmospheric wave wall* (Figura 21), *Façade for Harpa Reykjavik Concert Hall and Conference Centre* (Figura 22 y 23), solamente por nombrar algunas diferentes a las ya mencionadas – suspenden deliberadamente las distinciones tradicionales entre las respectivas disciplinas. Quizá esto tenga que ver con continuar explorando los procesos y herramientas creativas específicas de los arquitectos para poder seguir alimentándose de ellas.

182. “Esta intersección ha engendrado una especie de arte intermedio, compuesto por objetos que, aunque situados ostensiblemente en una práctica, requieren los términos interpretativos de otra para su explicación.”

3.3.2. *Studio Olafur Eliasson*

I might be wrong, of course, but understand me right: the content that we are working with is what defines the form of the studio. But this is obviously also a generalization since form can fuel content as well.

(Coles, 2012, p. 192) ¹⁸³

Luego de la caída del muro, Berlín se convirtió en una de las ciudades más atractivas para la producción cultural debido a los bajos alquileres de grandes espacios, tanto estudios como apartamentos (Ursprung, 2016). Según Klaus Biesenbach, director del MoMA PS1, curador del MoMA y fundador de la organización *Kunst-Werke* (KW), fue una época en la que Berlín Este parecía abandonada, lo que era muy seductor para los artistas. “Berlin is the most liberal, artist-friendly place I have ever been to”,¹⁸⁴ declaró luego de haber vivido allí durante quince años (Loos, 2018). Mientras Nueva York es el centro neurálgico del mundo del arte y, sin duda, su epicentro comercial; Londres y Hong Kong destacan por sus museos y subastas respectivamente; Berlín cuenta con muchos estudios de artistas reconocidos. El propio Ai Weiwei, Rirkrit Tiravanija (1961-), Tacita Dean (1965-), Andrea Zittel (1965-), Wolfgang Tillmans (1968-), Tomas Saraceno (1973-), Christine Sun Kim (1980-), y Anna Uddenberg (1982-), son solamente algunos de los artistas más destacados que tienen sus espacios de trabajo en la ciudad.

Olafur Eliasson se mudó a Berlín en 1995, más precisamente a un *loft* en Rungestraße que compartió con otros dos artistas, luego de vivir un par de años en Colonia, Alemania. Debido a su creciente éxito global y a los encargos de obras artísticas cada vez de mayor escala, decidió dejar de tercerizar su producción para crearlas con su propio equipo de colaboradores, y se mudó a un edificio del siglo XIX en *Prenzlauer Berg*, de cinco niveles y cinco mil metros cuadrados de planta (Figura 24, 44 y 45). En este antiguo complejo fabril, cercano al *Hamburguer Bahnhof Museum für Gegenwart*, también se encuentran los estudios de Ai Weiwei, la artista visual británica Tacita Dean, y el escultor alemán Thomas Demand (1964-).

La planta superior del estudio, la tercera, está dividida en dos partes. El espacio más pequeño se utiliza como taller de pintura, y el más grande para experimentos espaciales: instalar, exponer, fotografiar y hacer pruebas. La segunda planta está dedicada a la escuela de arte, creada en 2009 y llamada *Institute for Spatial Experiments*, incluye una serie de

183. “Puede que me equivoque, por supuesto, pero entiéndame bien: el contenido con el que trabajamos es lo que define la forma del estudio. Pero, obviamente, esto también es una generalización, ya que la forma también puede alimentar el contenido.”

184. “Berlín es el lugar más liberal y acogedor para los artistas en el que he estado.”

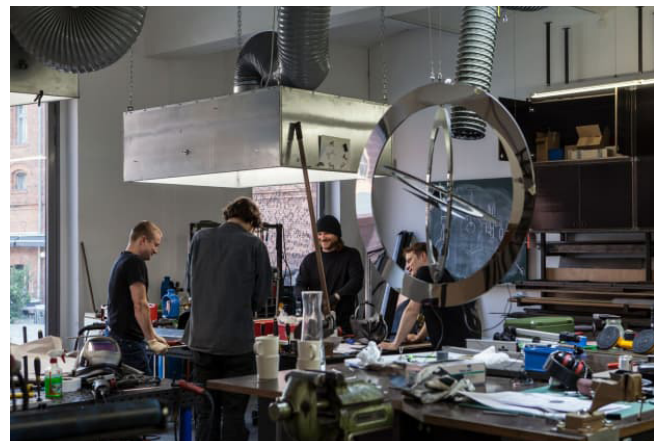
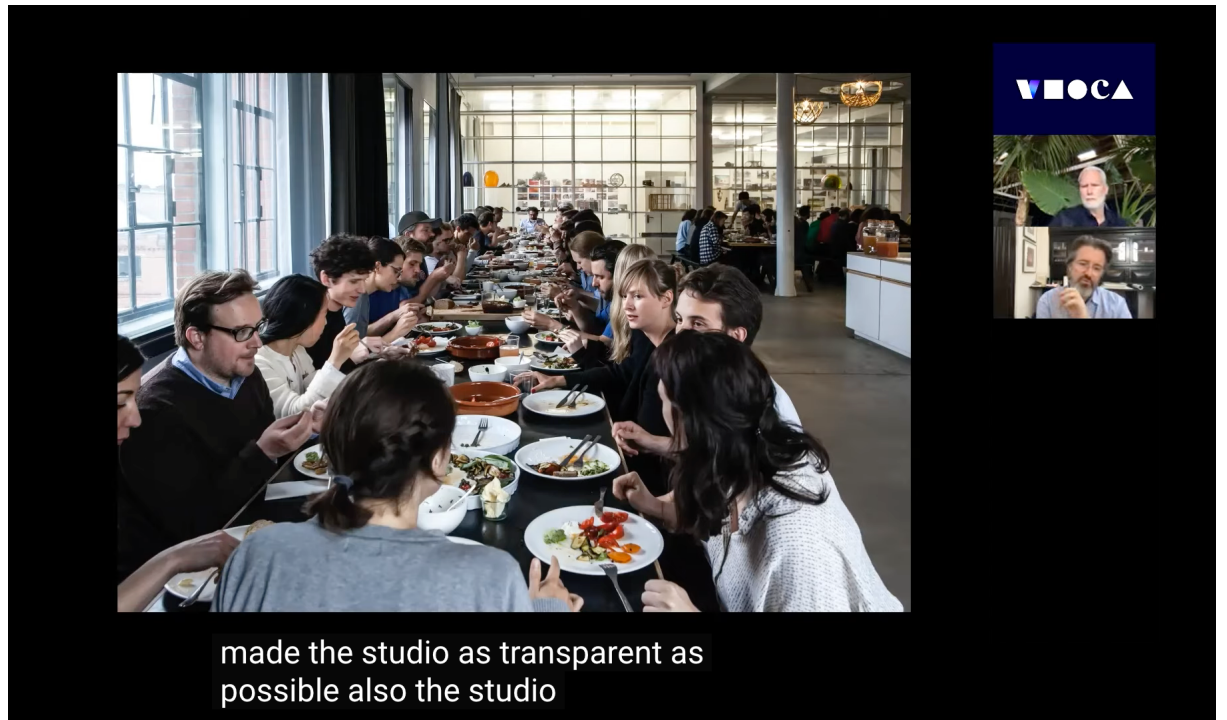


Fig.33. Fotograma del video Virtual Studio Visits: Klaus Biesenbach in Conversation with Olafur Eliasson de 2020.
Fig.34, 35 y 36. Fotografías del Studio Olafur Eliasson en Berlín, 2022. Por Evelyn Márquez.

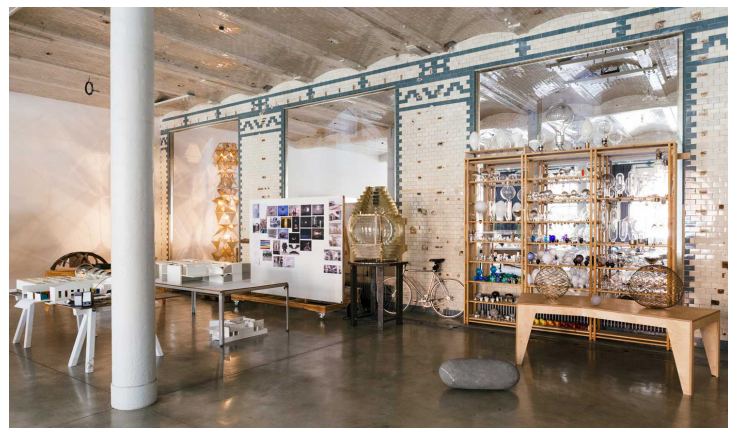




Fig.37, 38, 39 y 40. Fotografías del Studio Olafur Eliasson en Berlín, en 2015. Por Philipp Langenheim.

pequeños estudios para los estudiantes dentro de uno más grande. En la primera planta se encuentra la sala de maquetas, un área de arquitectura, una zona administrativa y el archivo donde se ubican los colaboradores que trabajan sobre el discurso del artista (y el estudio). Aquí, estanterías de bibliotecas y una serie de pizarras con imágenes de proyectos en distintas fases de desarrollo actúan como separadores espaciales (Figura X). En planta baja hay un gran espacio para probar instalaciones artísticas, seguido de una zona de producción y un espacio personal para el propio Eliasson. Enfrentado a éste espacio se encuentra la cocina y una larga mesa de comedor donde se sirve el almuerzo diario. Por último, en el subsuelo, está el taller de carpintería y un depósito.

La amplia planta, que se repite en planta baja y los niveles superiores, cuenta con una estructura central de pilares y vigas, y bovedillas. Además, cuenta con amplios ventanales en tres de sus fachadas de ladrillo visto. La adaptabilidad que provee la arquitectura del edificio admite la instalación, exposición y pruebas de prototipos y obras artísticas en los diferentes niveles. Al mismo tiempo, la libertad espacial que permite esta tipología industrial, tanto en metros cuadrados como en metros cúbicos, fomenta una planta abierta y redundante en una atmósfera de conectividad e interacción, en este caso, interdisciplinaria. El cuidado diseño del estudio intenta por varios medios — divisiones con estanterías, cortinas, pizarras con imágenes de proyectos, tabiques que no llegan al cielorraso, cocina abierta, etc.— generar una interacción entre todos los colaboradores, incluido Eliasson (Figura 29, 30, 32, 38 y 39). El propio artista declara en una entrevista “I made the studio as transparent as possible” (The Museum of Contemporary Art, 2020).¹⁸⁵

El artista comenzó trabajando con el ya mencionado Sebastian Behmann y Caroline Eggel, historiadora de arte y ahora encargada del departamento de exhibiciones del estudio. Luego se sumaron más colaboradores y fueron cinco, quince, se llegó a unos cincuenta, y actualmente en la web figuran ciento diez personas dentro de un equipo de trabajo formado por técnicos especializados, artesanos, arquitectos, carpinteros, herreros, electricistas, historiadores de arte, diseñadores gráficos, cineastas, comunicadores, escenógrafos, cocineros y administradores. Todos trabajan con Eliasson en el desarrollo, producción e instalación de obras de arte, proyectos y exposiciones, así como en experimentación, archivo, investigación, edición y comunicación. Además, hay un flujo constante de visitantes — desde profesores de neuroestética hasta fabricantes de lámparas —, se organizan talleres y conferencias para fomentar los intercambios artísticos e intelectuales con personas e instituciones dentro y fuera del mundo del arte (*Studio Olafur Eliasson*, s. f.).

Como dice el artista, sus colaboradores “supplement rather than replicate” (Jones, 2007, p.321),¹⁸⁶ logrando acercar entre diferentes disciplinas como el arte, la arquitectura, las matemáticas, la ingeniería y la física. Esta combinación de colaboradores de diferentes disciplinas y oficios le permite a Eliasson, además de idear y producir diferentes formatos

185. “Hice el estudio lo más transparente posible.”

186. “Complementan en lugar de replicar.”

de obras artísticas, exposiciones, y publicar libros, diseñar proyectos de arquitectura de forma regular, como mencionamos anteriormente, mediante una retroalimentación con su estudio paralelo *Studio Other Spaces*.

El estudio de Eliasson en Berlín es una fábrica de producción de obras y conocimiento, en un espacio que incentiva la conectividad, fricción, interacción e intercambio entre colaboradores de diferentes disciplinas. Su estructura es adaptable tanto desde un enfoque físico como el de gestión, lo que le permite supervisar integralmente el proceso de creación de sus obras. Esto incluye el control desde los primeros pasos con experimentos y bocetos conceptuales, hasta la elaboración de maquetas, modelos, pruebas estructurales y la producción final, ya sea dentro o fuera de su estudio (Ursprung, 2016). Sin embargo, Eliasson también tiene, al menos, otros tres estudios: una casa-estudio en Copenhague (Figura 51, 56, 57, 61 y 62), una galería -estudio en Reykjavik (Figura 63, 64 y 68), y una camper-estudio móvil que generalmente usa para recorrer paisajes en Islandia (Figura 69). Estos tres espacios artísticos conciben la creatividad y productividad desde el retiro, complementando al estudio de Berlín.

La casa-estudio en Copenhague fue diseñada en 1907 por el pintor, escultor y arquitecto J.F. Willumsen como vivienda y lugar de trabajo para él y su esposa, la escultora Edith Willumsen. Ubicado en el barrio residencial más septentrional de Copenhague (Figura 49), su arquitectura es robusta y particular, con una serie de ornamentos y detalles discretos. Cuenta con un amplio y alto espacio de trabajo con luz cenital, y luego una serie de habitaciones más pequeñas y domésticas (Figura 54, 58 y 61). Desde la primera década del siglo XXI, Eliasson pasa parte de la semana allí. Según Behmann, “The Copenhagen studio is a more contemplative studio space. ... We also have images and models of our current projects on the walls there. This gives [Eliasson] the opportunity to reflect on them and for us to talk without the pressures of the main studio here in Berlin.” (Coles, 2012, p.207).¹⁸⁷

La casa-estudio cuenta con bibliotecas, repisas, mesas de trabajo, pizarras, y materiales de pintura y fotografía (Figura 54, 56 y 60), donde junto con a uno o dos asistentes, puede trabajar con total independencia y dedicarse a pintar y a leer. Sin embargo, también es el lugar donde nacen los proyectos de mayor escala, Behmann lo aclara nuevamente, “Mostly this kind of projects begin with a discussion between the two of us in the studio in Copenhagen.” (Coles, 2012, p.207).¹⁸⁸ Además, esta casa-estudio es donde algunos miembros del estudio de Berlín, más allá del propio Eliasson, viajan con frecuencia para aprovechar el ambiente íntimo y reflexionar sobre los proyectos en curso.

187. “El estudio de Copenhague es un espacio más contemplativo. ... También tenemos imágenes y maquetas de nuestros proyectos actuales en las paredes. Esto le da [a Eliasson] la oportunidad de reflexionar sobre ellos y de hablar sin las presiones del estudio principal aquí en Berlín.”

188. “complementa en lugar de replicar.”



Fig.41. Planta a escala 1.5000 del Studio Olafur Eliasson en Berlín realizada por el autor en base a fotografías y videos oficiales e imágenes satelitales.

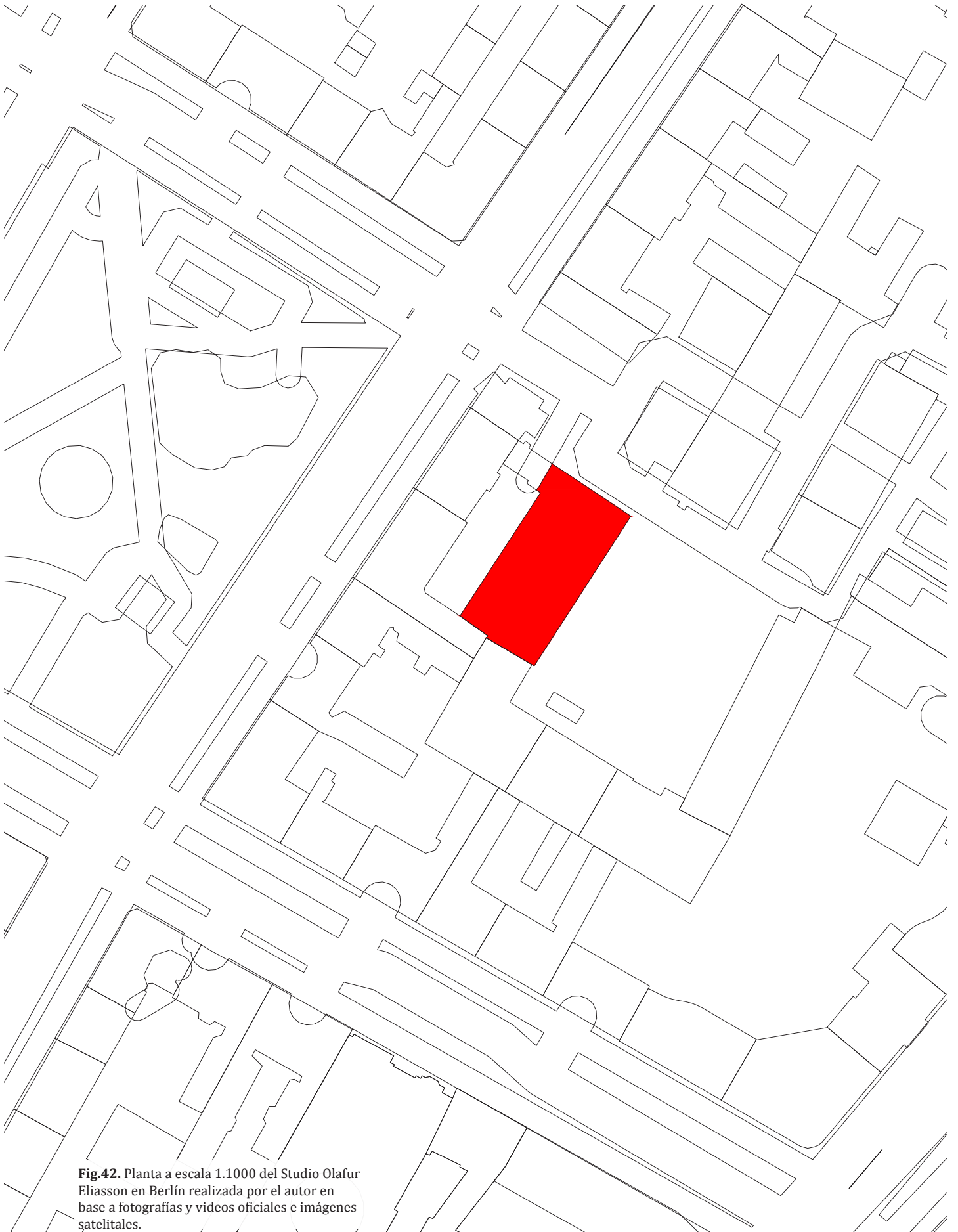


Fig.42. Planta a escala 1.1000 del Studio Olafur Eliasson en Berlín realizada por el autor en base a fotografías y videos oficiales e imágenes satelitales.

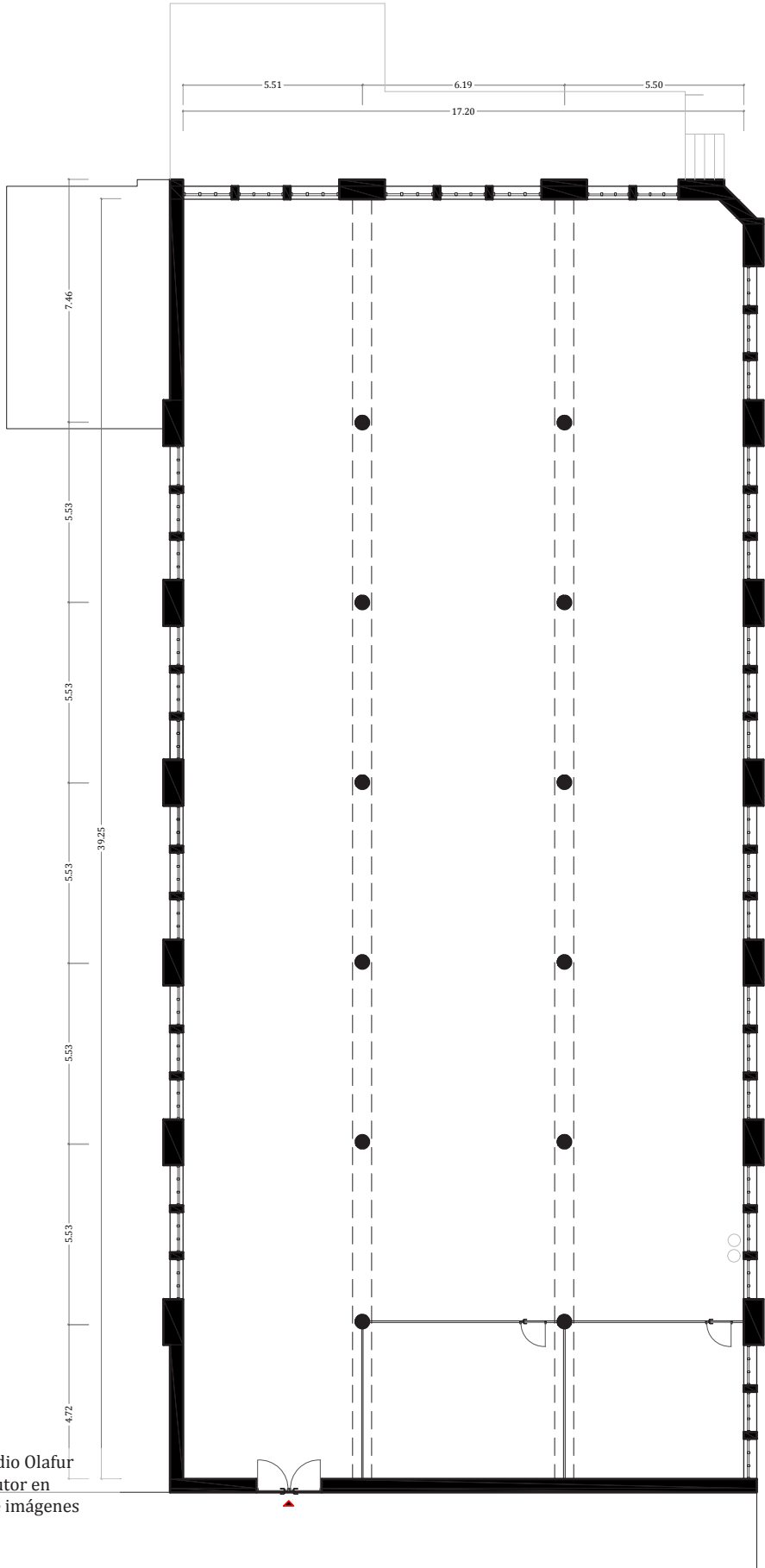


Fig.43. Planta a escala 1.200 del Studio Olafur Eliasson en Berlín realizada por el autor en base a fotografías y videos oficiales e imágenes satelitales.

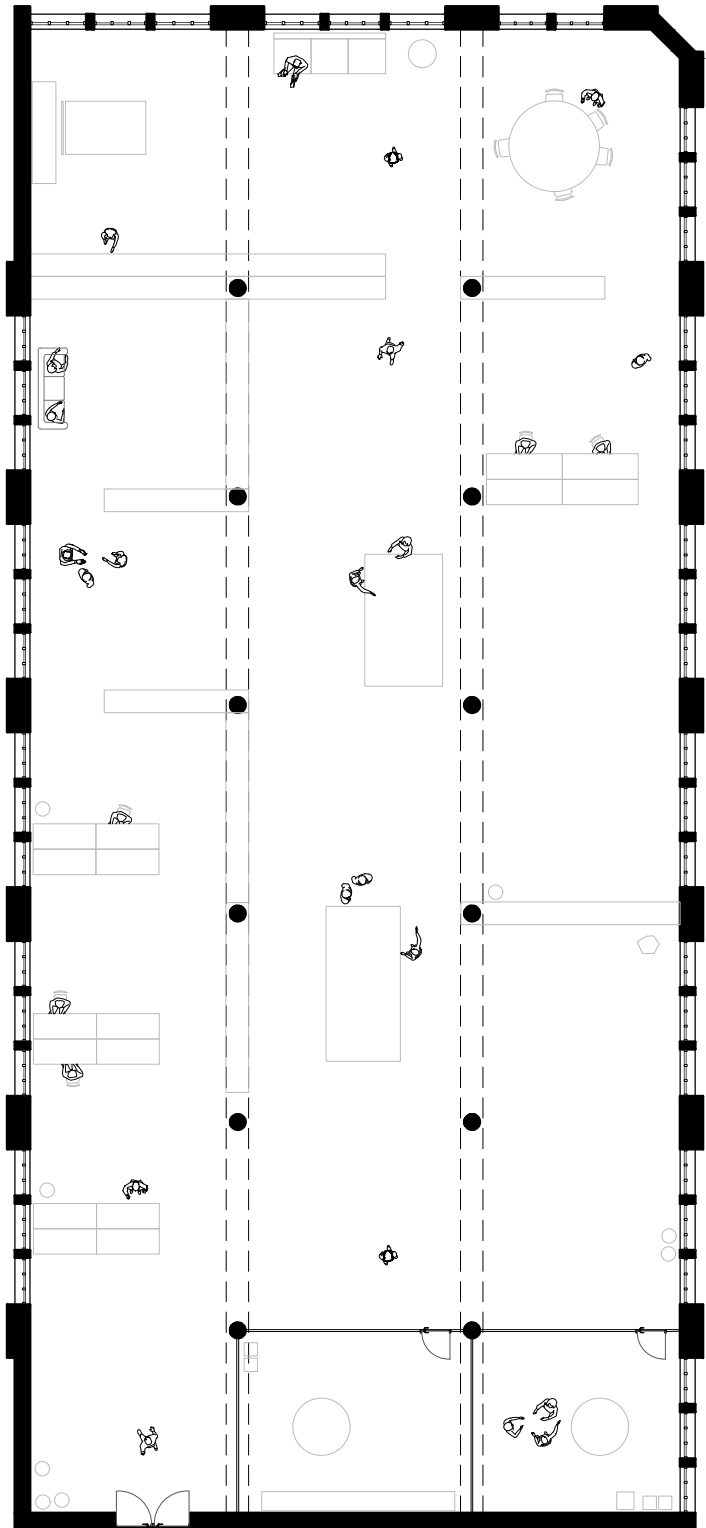


Fig.44. Planta a escala 1.200 del Studio Olafur Eliasson en Berlín realizada por el autor en base a fotografías y videos oficiales e imágenes satelitales.

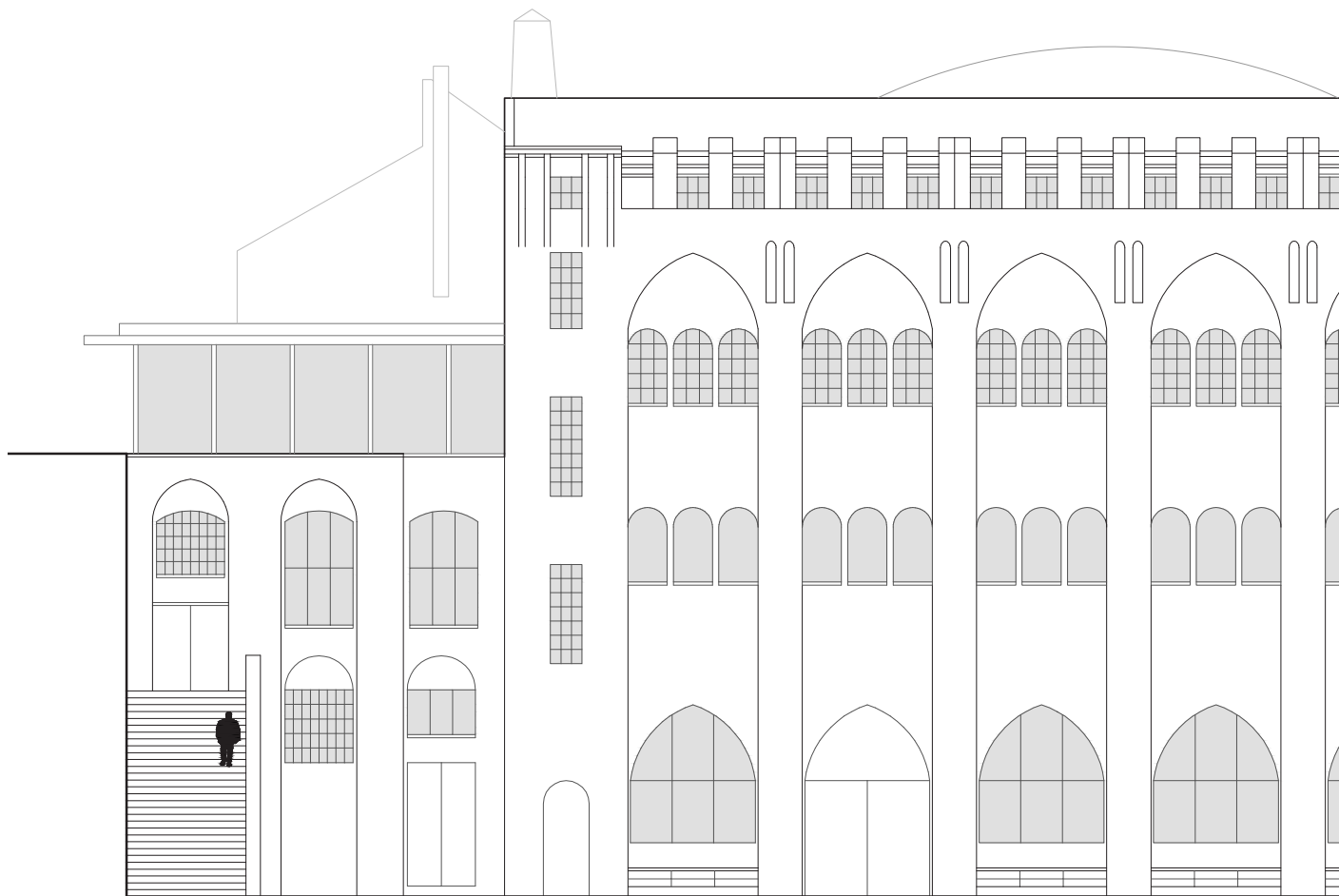
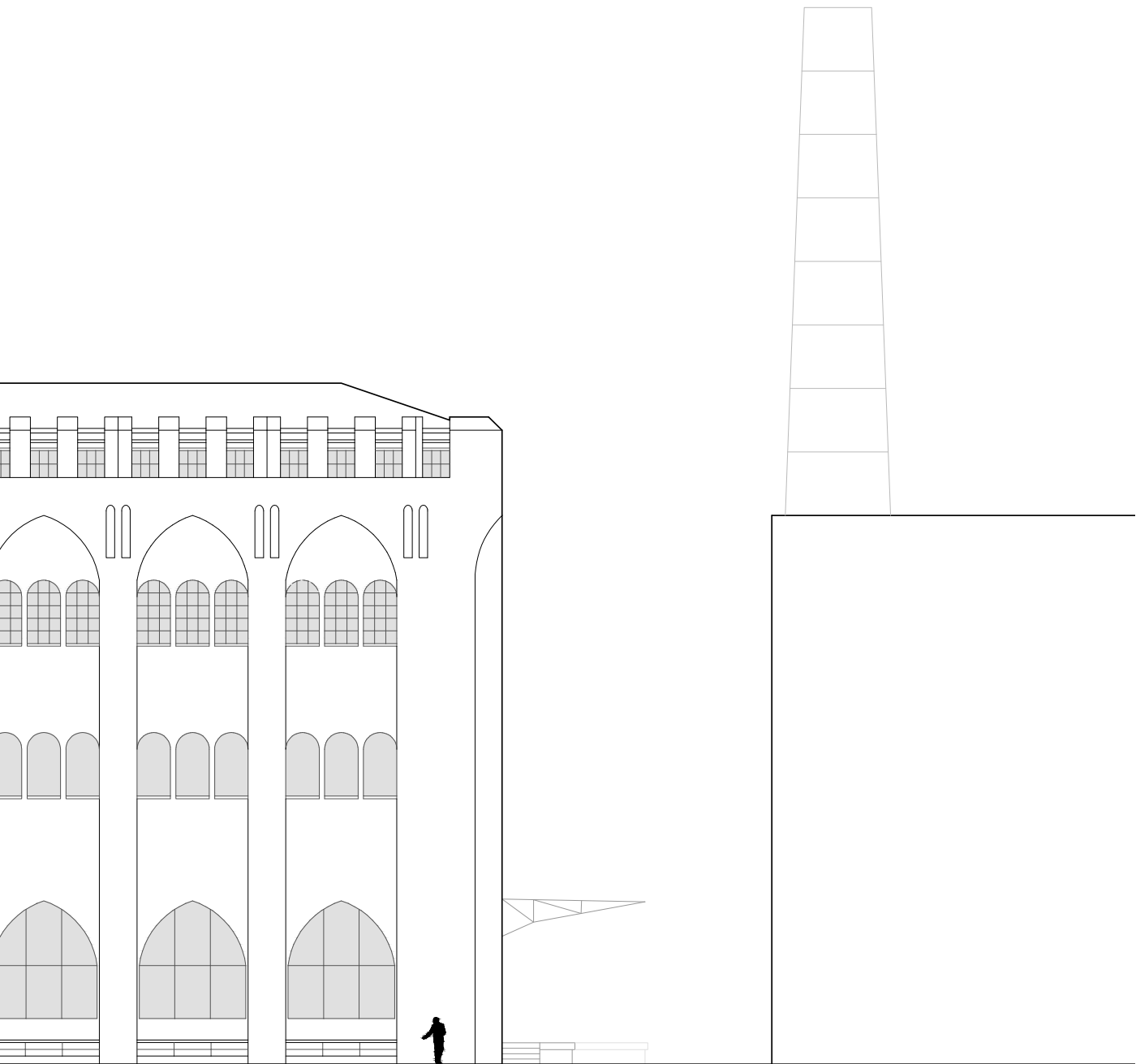


Fig.45. Fachada a escala 1.200 del Studio Olafur Eliasson en Berlín realizadas por el autor en base a fotografías y videos oficiales e imágenes satelitales.



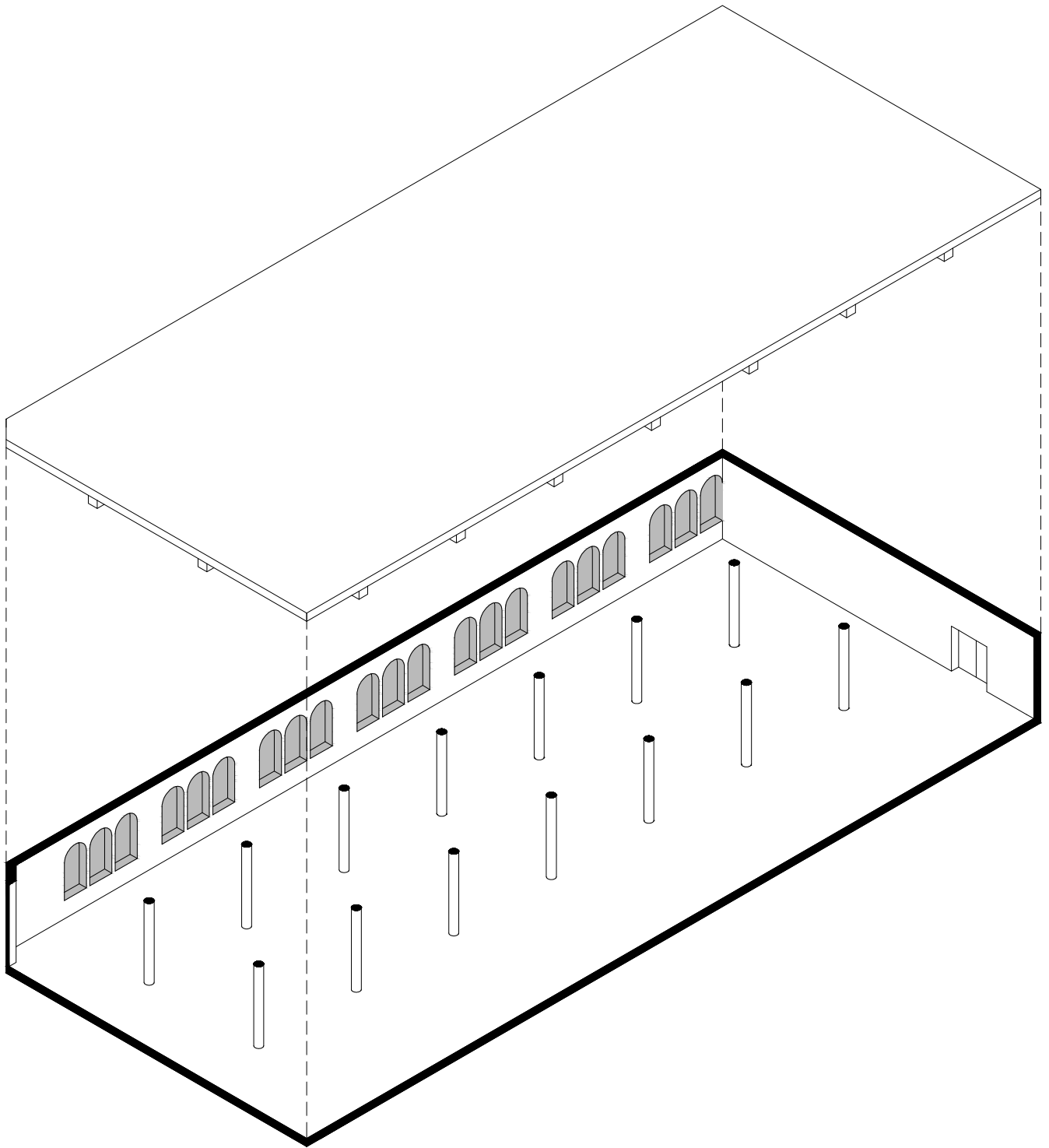


Fig.46. Axonométrica a escala 1.200 del Studio Olafur Eliasson en Berlín realizada por el autor en base a fotografías y videos oficiales e imágenes satelitales.

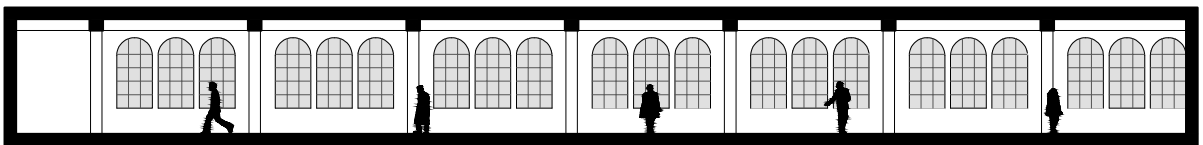
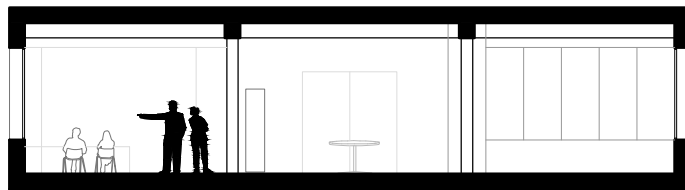


Fig.47 y 48. Sección transversal y longitudinal a escala 1.200 del Studio Olafur Eliasson en Berlín realizada por el autor en base a fotografías y videos oficiales e imágenes satelitales.

Por otro lado, en 2022 una antigua fábrica vinculada a la pesca fue reformada en Reykjavik por los arquitectos locales Kurt og Pí para convertirla en un nuevo centro artístico, albergando otro estudio para Eliasson, y dos galerías (Figura 63 y 68). El estudio satélite de Eliasson se encuentra en la última planta, al final de una escalera de hormigón, con barandillas recuperadas de la estructura de acero original de la fábrica. El estudio consta de un grupo de habitaciones conectadas por vanos y puertas, paredes claras, pisos de microcemento y el mínimo mobiliario necesario en madera (Figura 64, 65 y 66). Desde las ventanas orientadas al este del estudio, Eliasson puede contemplar el puerto y una de sus creaciones artísticas directamente vinculada a la arquitectura: la fachada del Harpa Reykjavik Concert Hall and Conference Centre, inaugurado en 2011. Según el propio artista, “Opening a satellite studio in Reykjavik is, for me, a very natural step. ‘I’ve always felt emotionally connected to Iceland; its landscape and unique light conditions have been a strong source of inspiration, and an environment in which to test artistic ideas – almost like a studio situation itself.” (Parsons, 2022).¹⁸⁹ Por último, Eliasson también tiene un estudio-rodante en Islandia que es básicamente una furgoneta camper con una burbuja de plástico encima que le permite tomar fotografías del paisaje (Coles, 2012).

Studio Olafur Eliasson sirve como punto de referencia para entender cómo se organiza y presenta el trabajo del artista. Su complejidad tiene que ver con la desconcertante variedad de proyectos, la profundidad de sus investigaciones y la alta cantidad de personas en juego. Su estudio se manifiesta como una red de espacios que son una fusión de la esencia de la producción anterior a la globalización (*offline*), un núcleo espacial de retiro y creatividad con firma de autor y con una ubicación geo referencial precisa; y al mismo tiempo, exponiendo una condición contemporánea (*online*), que utiliza la conectividad para impulsar una producción que incluye una tensión entre investigación, la propia obra artística y el usuario. En otras palabras, Eliasson explota los beneficios de la conectividad en su estudio de Berlín, con una mayor escala, una mezcla de programas que se retroalimentan, una diversidad de profesionales, técnicos y artesanos con distintas nacionalidades que interactúan de forma continua e intencionada; y por otro lado, aprovecha los beneficios de contar con otra serie de espacios de menor escala y en ciudades menos metropolitanas, con un ambiente mucho más cercano a lo doméstico, donde pocas personas pueden trabajar en simultáneo, y que se disponen explícitamente como un lugar para la reflexión y el retiro.

189. “Abrir un estudio satélite en Reikiavik es, para mí, un paso muy natural. Siempre me he sentido emocionalmente vinculado a Islandia; su paisaje y sus condiciones de luz únicas han sido una gran fuente de inspiración y un entorno en el que poner a prueba ideas artísticas, casi como un estudio en sí mismo.”

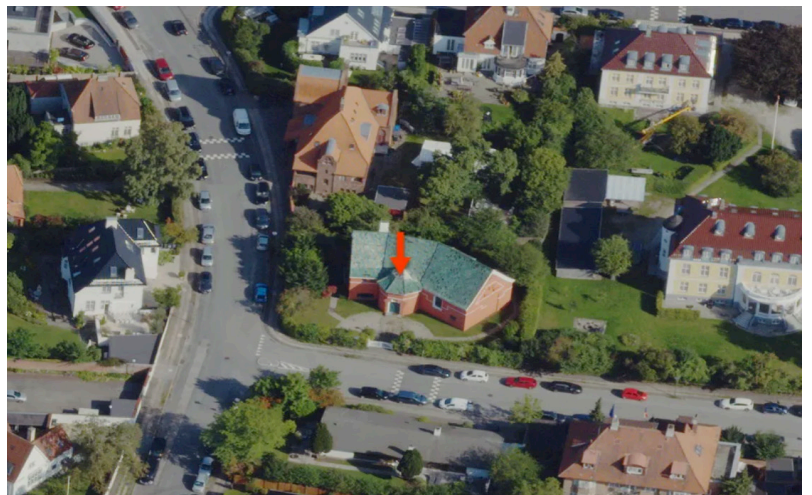
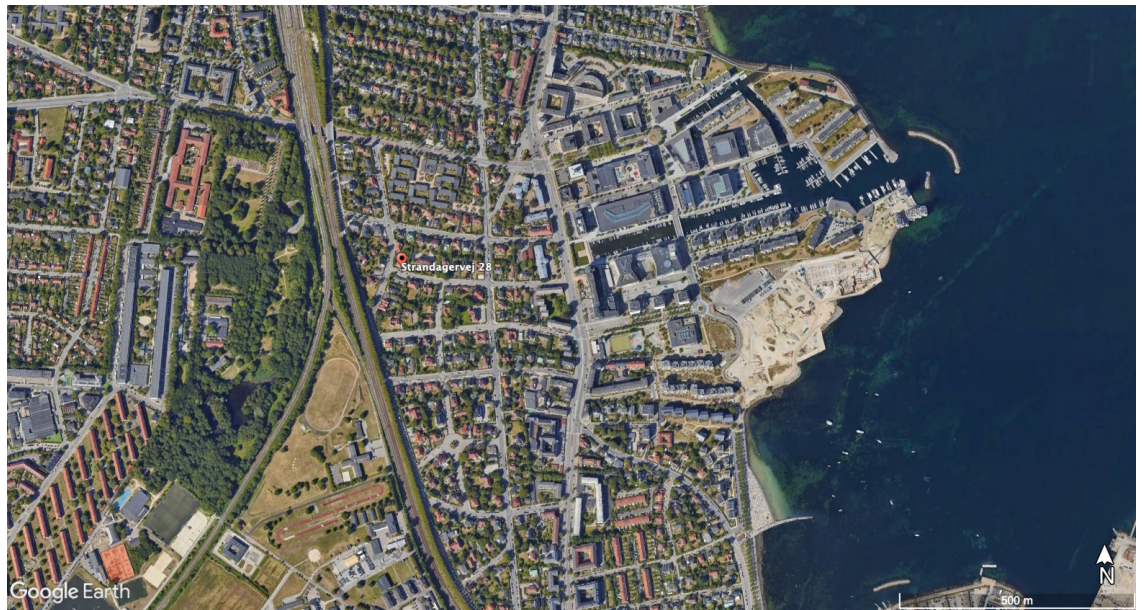


Fig.49. Imagen satelital tomada de Google Earth con la ubicación de la casa-estudio de Olafur Eliasson en Copenhage.
Fig.50, 52, 53. Fotografías del catálogo patrimonial de la casa.
Fig.51. Fotografía exteriores de la casa-estudio de Olafur Eliasson en Copenhage.



Fig.54, 55, 56, 57, 58, 59 y 60. Fotografías exteriores e interiores de la casa-estudio en Copenhague de Olafur Eliasson.

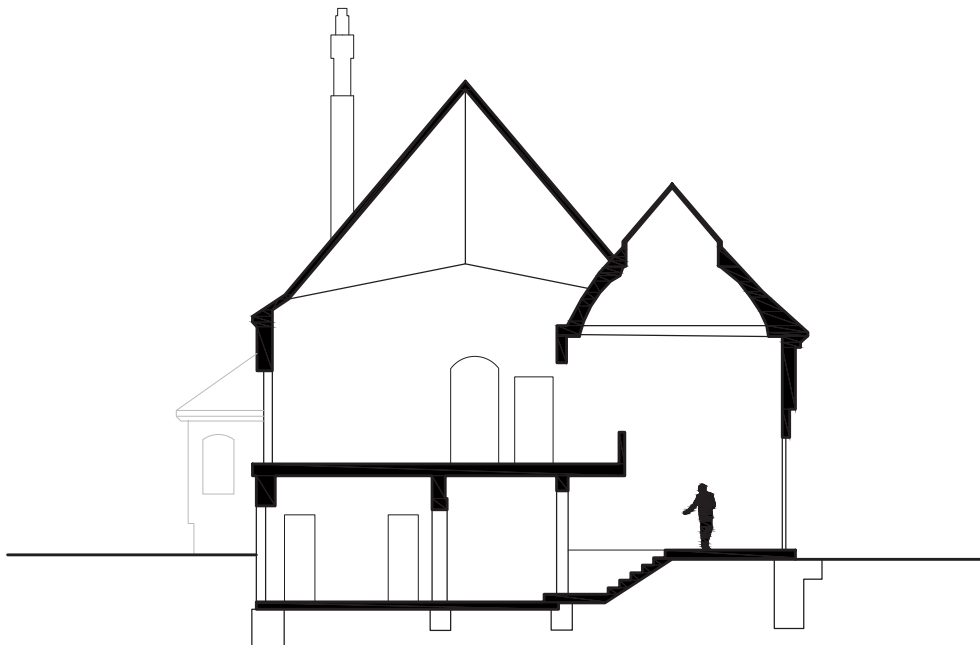


Fig.62. Secciones a escala 1.200 de la casa-estudio de Olafur Eliasson en Copenhage, realizada por el autor en base a fotografías y videos oficiales e imágenes satelitales.

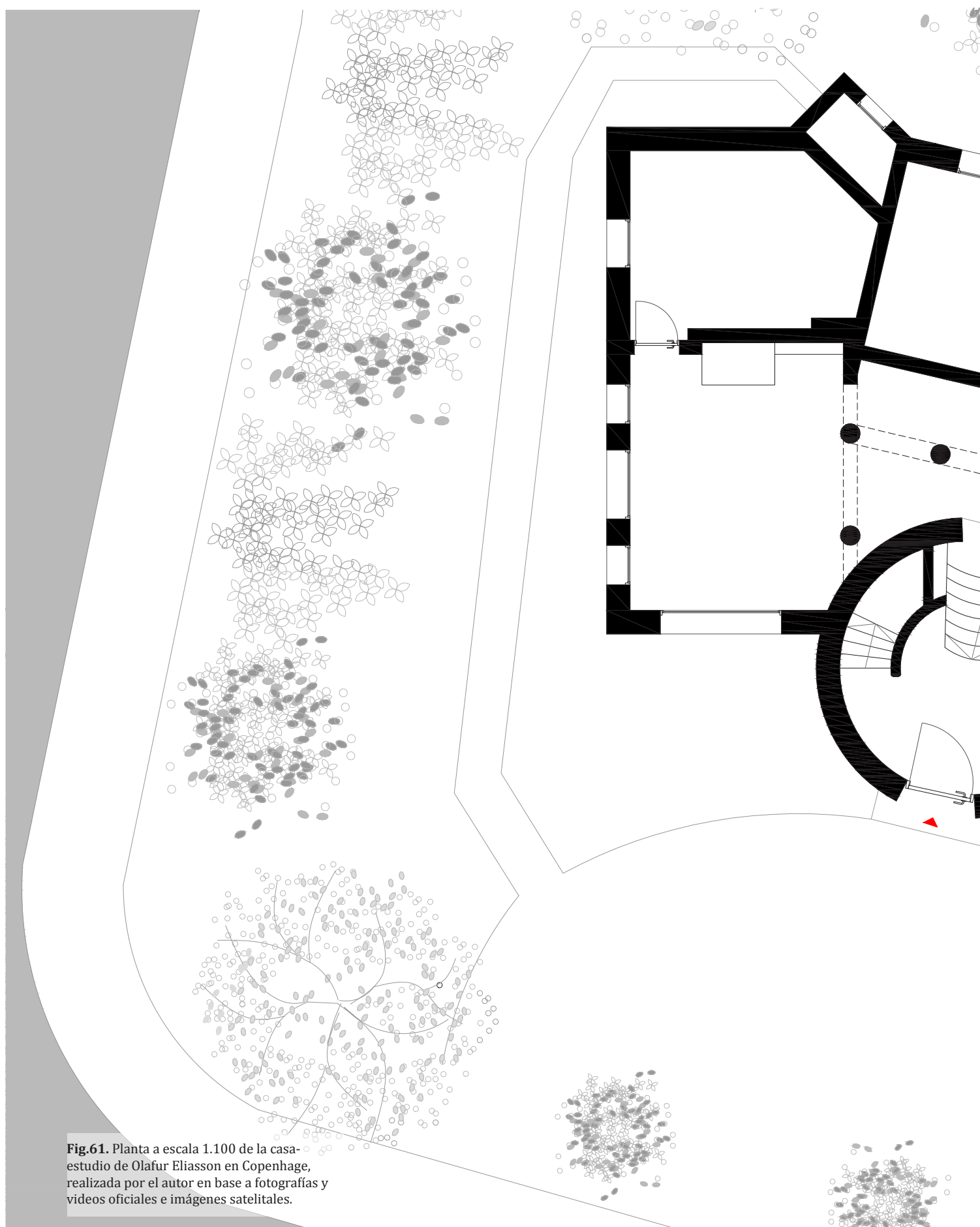


Fig.61. Planta a escala 1.100 de la casa-estudio de Olafur Eliasson en Copenhage, realizada por el autor en base a fotografías y videos oficiales e imágenes satelitales.



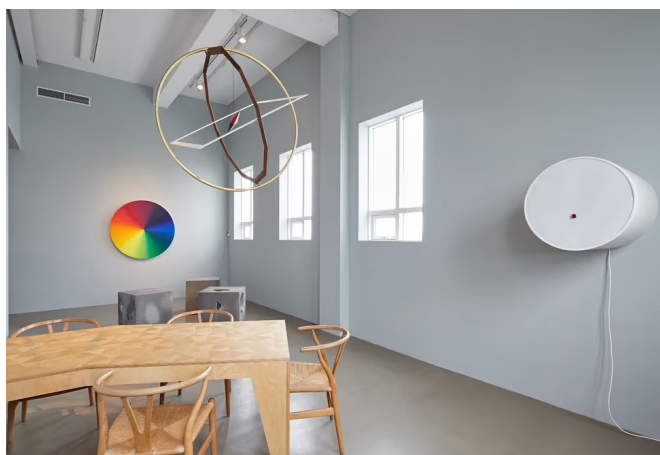


Fig.63, 64, 65, 66, 67, 68 y 69. Fotografías exteriores e interiores de la casa-estudio en Copenhage de Olafur Eliasson.

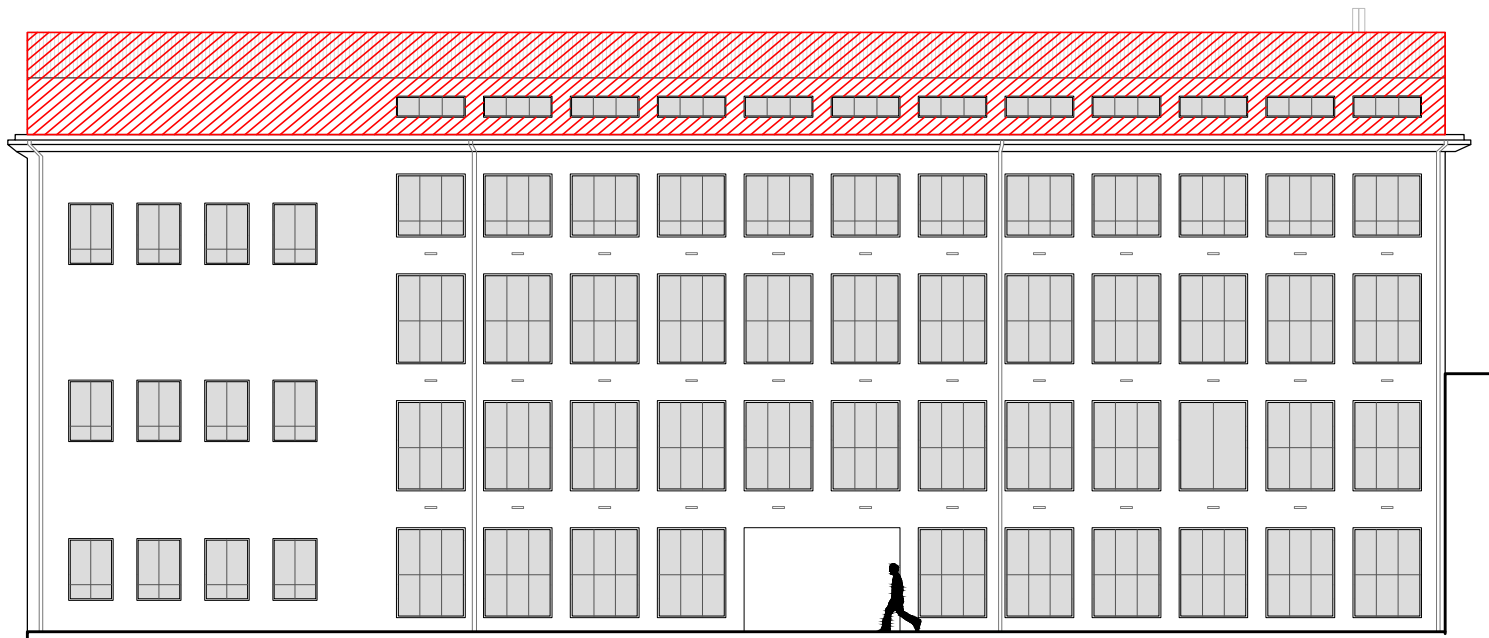
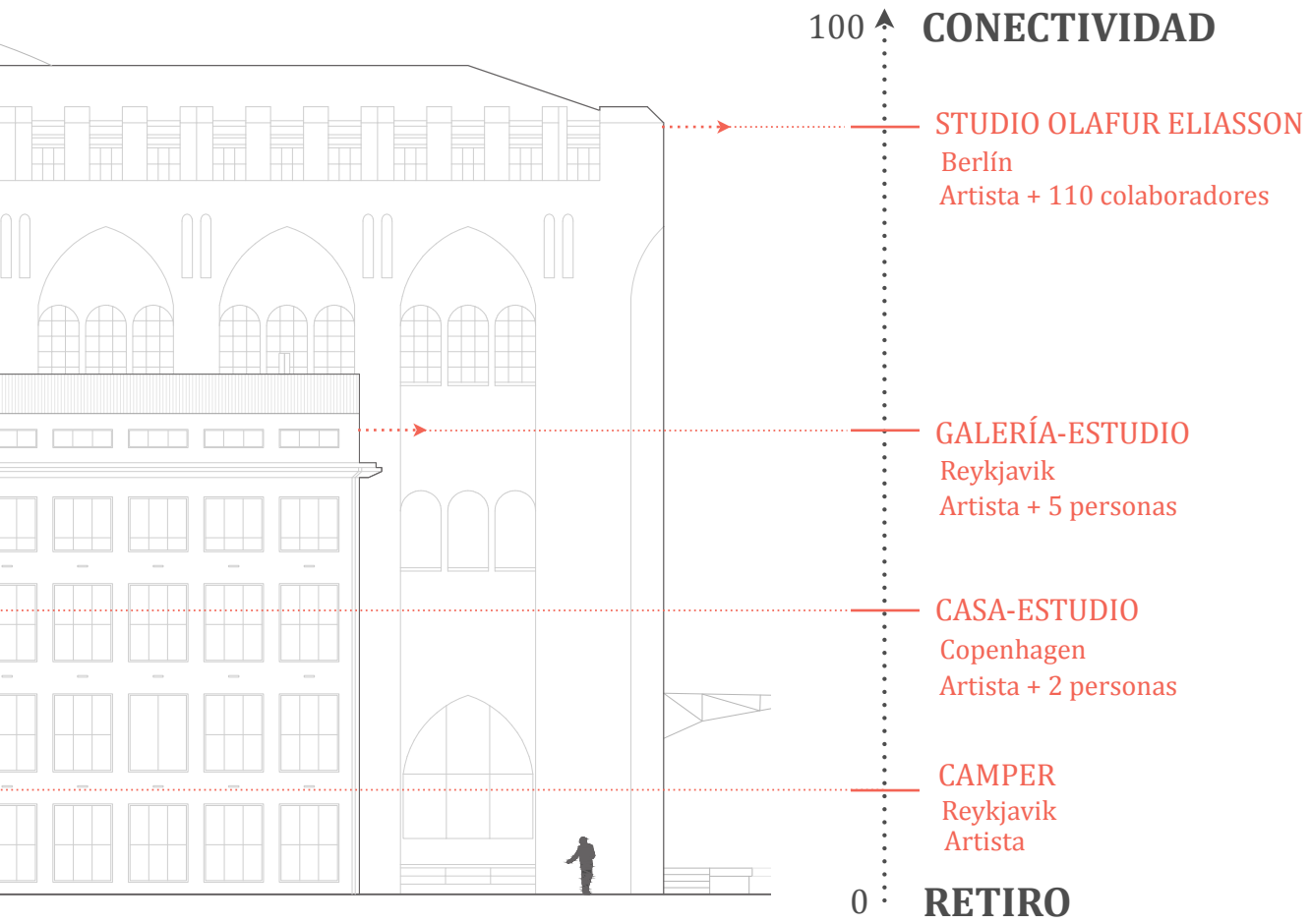


Fig.70. Fachada a escala 1.200 de la galería-estudio de Olafur Eliasson en Reykjavik, realizada por el autor en base a fotografías e imágenes satelitales.

RETIROS EN RED



Fig.71. Esquema de fachadas a escala 1.200 de los diferentes estudios de Olafur Eliasson. Vinculado a la estrategia proyectual Retiros en Red. Realizado por el autor.



3.3.3. Estrategias proyectuales: diseño total, congestión artificial y retiros en red

a) Diseño total

En su estudio, éste entendido por la red de espacios que lo conforman y la carga discursiva y simbólica utilizada por el artista, Eliasson no deja nada librado al azar. En este sentido, parece hacer una especie de reinterpretación de la obra de arte total, concepto desarrollado por el músico alemán Richard Wagner (1813-1883), y que pretendía conseguir una unidad identificativa de todas las artes mediante una obra comunitaria (Pérez Garrido, 2018). Aquí Eliasson quiere alcanzar un estudio que funcione en todos los niveles, que incluya retiro y conectividad, estudio, post-estudio, y post-post-estudio, abarcando y utilizando todo lo disponible a su favor: desde la creación de un discurso para su práctica que tiene el centro en éste espacio; la reutilización de una infraestructura industrial en desuso —la incorporación de la mitología del loft—; el diseño relajado que combina en su interior lo doméstico y terciario en clave contemporáneo; la exposición controlada de uno del núcleo social del estudio, la cocina comunitaria con un chef seleccionado específicamente; la creación de espacios satélites que funcionen como lugares de reflexión y concentración; la exploración de sectores enfocados en la producción, investigación y ocio, con un intencionado paralelismo con las empresas tecnológicas de vanguardia; hasta la selección de los trabajadores, que incluye historiadores y creadores de narrativas; todo está calculado y diseñado para sacar el máximo provecho del estudio.

b) Congestión artificial

El cuidado diseño de su estudio en Berlín está basado en la intencionada creación de encuentros entre los diferentes trabajadores, personal, estudiantes, visitantes y e propio artista. Se genera una congestión artificial concebida desde su arquitectura. Ésta intenta por varios medios como la planta abierta –divisiones con mobiliario, cortinas, tabiques que no llegan al cielorraso, cocina abierta, mesas compartidas, etc.– y la preponderancia de espacios sociales, generar interacción y rozamiento con el objetivo de aumentar la creatividad. Esta estrategia proyectual, que concibe la creación a partir de la conectividad, se complementa con la siguiente, fundada desde el retiro.

c) Retiros en red

Eliasson creó en Berlín un centro de producción —material e inmaterial— que a partir de su arquitectura genera una interacción interdisciplinaria de alto grado entre él y sus colaboradores. En un momento en que la transparencia de los procesos es especialmente valiosa, y en la que los engranajes creativos se incorporan al resultado, la conectividad —ya sea de personas, tecnologías, habilidades, programas, etc.— es tal, que el artista necesita incorporar una serie de espacios satélites que funcionen como lugares de retiro

y reflexión. Hay aquí un intento de escapar, aunque sea temporalmente, de la lógica contemporánea vinculada a la productividad colectiva. Éstos espacios de concentración, la casa-estudio en Copenhage, la galería-estudio en Reykjavik, o su estudio-rodante, son de una escala menor o individual, con un grado mayor de conexión con su entorno a pesar de sus características introvertidas, y con ambientes más vinculados a lo doméstico o al ocio (Figura 69).

3.4. El post-post-estudio

3.4.1. La era post-post estudio

Perhaps the studio I want is a place in which one can have a similar experience of being both inside and outside at the same time – a studio without walls. Can I make this kind of a place for myself?

(Reed, 2010, p. 119)¹⁹⁰

En las primeras décadas del siglo XXI, una plétora de publicaciones (Beeson et al., 2015; Buren, 2007; Coles, 2012; Davidts, 2006; Davidts y Paice, 2009; Doherty et al., 2004; Eastwood, 2017; Esner et al., 2013; Fig, 2015; Hoffmann, 2012; Jacob y Grabner, 2010; Jones, 2012; Scanlan, 2010) y exposiciones han tratado de reevaluar el estatus del estudio del artista y su relación con la práctica artística contemporánea.¹⁹¹

Alcanzar una definición o comprensión única y coherente del estudio contemporáneo es poco realista, pero sobre todo es inútil para apreciar la complejidad de este espacio. En la actualidad, el estudio artístico puede ser un lugar cerrado o al aire libre, una oficina, una mesa de cocina y una *laptop*, un apartamento, una galería o museo, una habitación de hotel, un apretado espacio durante un viaje en avión, entre otros. Este cambiante estudio perdura en el sistema artístico, reflejando una flexibilidad que responde a nuevas posibilidades y prácticas que siguen evolucionando.

Las razones del estatus actual del estudio tienen que ver con la respuesta de los artistas a los cambios sociales, culturales, políticos y económicos (como siempre lo han hecho), que hoy reflejan una era móvil, globalmente interconectada y redes impulsadas por la tecnología (Gielen, 2014b). Existen diversas opiniones e incluso controversia en torno al valor, relevancia, función y contribución del estudio a la práctica artística actual. Algunos autores, como Wouter Davidts y Kimberly Paice (2009) o Lane Relyea (2010), defienden al estudio como referente crítico para la práctica; otros, como Pascal Gielen (2014a), Sloterdijk (2012) o Richard Sennett (2009), lamentan o cuestionan la pérdida de habilidades y formas tradicionales de trabajo asociadas al estudio por sus valores éticos; otros, como David Eastwood (2017), invitan a explorar la dimensión virtual del estudio y

190. "Quizá el estudio que quiero es un lugar en el que se pueda tener una experiencia similar a estar dentro y fuera al mismo tiempo: un estudio sin paredes. ¿Puedo crear un lugar así para mí?"

191. "The Studio" en Dublin City Gallery The Hugh Lane en Dublin, 2006; "Many Places at Once" en CCA Wattis Institute for Contemporary Arts en San Francisco, 2014; "Post-Studio" en el Museo Jumex de México DF, 2018; "Post-Studio Art" en Mai 36 Galerie en Zurich, 2018; "The Everywhere Studio" en Institute of Contemporary Art de Miami, 2018; "In Production: Art and the Studio System" en LACMA en Los Ángeles, 2020; "The Future of the Studio" from a Female's Artists' Perspective en ICI en Berlín, 2023; "In and Out of the Studio" en ICI en Berlín, 2023; entre otras.

su reinterpretación póstuma; mientras que otros, como Alex Coles (2012), abogan por la fluidez entre campos que responda a métodos híbridos de práctica artística en un estudio sin especificidad física ni geográfica.

Dentro de este panorama, algunos autores establecen la aparición del término *post-post-estudio* en la década de 1990 (Fraser, 2016), aunque no queda claro su origen. Será recién en 2008 cuando el artista Joe Scanlan (2010) lo acuñe para referirse a su propio trabajo y al de algunos otros artistas contemporáneos como Pawel Althamer, Tino Sehgal y Artur Zmijewski. A través de su proyecto llamado “Donelle Woolford”, Scanlan cede su estudio y delega su trabajo a otros que ocupan su lugar. El artista, un hombre blanco estadounidense, contrata provocativamente a diferentes jóvenes actrices afroamericanas para interpretar el personaje de una joven y emergente artista llamada Donelle Woolford (figura 1) que realiza residencias y participa en exposiciones en su nombre. Scanlan se autodenomina *autor* de Woolford, pero no de su obra (Thorne, 2012). Tal como escribe Scanlan (2010, p. 153), “In what might be called a post-post studio practice, the idea of the studio artist makes a comeback”.¹⁹² Aquí, a diferencia de lo que ocurría antes en el estudio moderno y en la era post-estudio, el cuerpo del artista no es garante suficiente de autenticidad. Sin embargo, cuando este no lo es, parece que el estudio sí lo es, y viceversa.

Un retorno al modelo de estudio moderno parecería imposible después del sismo que significaron las décadas de 1960 y 1970 en el mundo del arte. Sin embargo, en el post-post-estudio hay una intención de volver a visitar este espacio. No para replicar la experiencia solitaria del expresionismo abstracto, aunque ese modo romántico de acercamiento al estudio pueda continuar hoy de alguna forma en algunos artistas, sino para utilizarlo como una entidad redefinida, ampliada y abierta a diferentes posibilidades. Mientras que el discurso post-estudio hablaba del estudio en términos peyorativos, abogando por su abandono e incluso su *extinción*, el post-post-estudio adopta su lenguaje pero lo extiende a nuevas tecnologías y situaciones (Eastwood, 2017). El post-post-estudio implica la formación de un nuevo modelo de estudio, construyendo sobre, pero también yendo más allá de las estrategias y códigos propios del post-estudio (Beeson et al., 2015). Según Caitlin Jones (2012), el post-post-estudio podría entenderse menos como una reacción contra las normas establecidas de producción del estudio moderno y más como una reacción a la ampliación de las plataformas culturales contemporáneas. Es que el sistema artístico hoy está definido por lo colectivo, la red y el mercado (Gielen, 2014a).

Lane Relyea, en su libro *Your Everyday Art World* (2014), concibe la posición actual del estudio como una respuesta a las condiciones neoliberales y globales que rigen nuestro mundo. Desde la década de 1990, la autora cree que se ha utilizado el auge de las estructuras y comportamientos en red y sus manifestaciones concretas dentro del campo del arte: la base de datos, la plataforma, el proyecto y el agente libre o el DIY (Do

192. “En lo que podría llamarse una práctica post-post-estudio, la idea del artista de estudio reaparece.”

It Yourself).¹⁹³ Todos estos son términos en los que el mundo del arte ha llegado a confiar en gran medida, significaron un giro hacia un arte de la performatividad, la sociabilidad y la agitación. En este contexto el estudio adopta entonces un nuevo tipo de identidad, con un modelo disperso, fluido y móvil que ha sustituido al tradicional espacio fijo, autónomo y trascendente. El estudio ya no se identifica como un espacio separado, resistente y autodeterminado.

La red *network* que rige al sistema artístico actual es a la vez integradora y descentralizadora, en el sentido de que privilegia los lazos casuales o débiles sobre los compromisos formales, con el fin de aumentar la posibilidad de vínculos fortuitos que salgan de cualquier nexo o grupo de comunicación (Relyea, 2014). Esto ha ido en detrimento de las instituciones y queda reflejado en el desplazamiento de la supremacía simbólica del museo a las bienales y del artista a los curadores o comisarios *independientes*. Esto ha vuelto al mundo del arte cada vez más plano, la profundidad es muy difícil de conseguir. Hoy, el o la artista es internacional o no es nadie, así como el/la curador/a o comisario/a está conectado/a o no es nadie (Gielen, 2014a).

Basándose en las teorías sociológicas críticas de Luc Boltanski y Eve Chiapello en *El nuevo espíritu del capitalismo* (2002), que alude a la naturaleza horizontal, nómada y dispersa de la cultura habilitada tecnológicamente, Relyea examina en su texto *Studio Unbound* (2010) los efectos que la red está provocando: “Whereas Buren helped shape the premises of the institutional critique by speaking of artists’ studios and exhibition sites as belonging to a system of ‘frames, envelopes and limits’, Obrist and Vanderlinden talked about ‘establishing... networks, fluctuating between highly specialized work by scientists, artists, dancers, and writers’; [...] and ultimately about a creative blur between the making and the exhibiting of work” (p. 341).¹⁹⁴

Relyea se refiere al libro de casi quinientas páginas publicado por Hans Ulrich Obrist y Barbara Vanderlinden (2001) con motivo de la exposición “Laboratorium” realizada en Amberes. Obrist (1968-) es curador y crítico de arte, actualmente es director de la Serpentine Gallerie de Londres y lideró el *ranking* elaborado por la revista *Art Review* (Power 100 Most Influential People in 2016 in the Contemporary Artworld, s. f.) de las cien personalidades más poderosas del arte contemporáneo en 2016. Vanderlinden (1965-) es curadora internacional, crítica e historiadora de arte. Ambos representan el ascenso contemporáneo de los curadores, ahora convertidos en colaboradores y coproductores de los artistas, al mismo tiempo que productores no solo de exposiciones,

193. DIY o en español *hágalo usted mismo* o *bricolaje* se refiere al concepto de construir, modificar o reparar cosas por uno mismo sin la ayuda directa de profesionales o expertos. Su actual utilización puede considerarse una reacción cultural a la creciente especialización y una búsqueda de empoderamiento, identidad y autorrealización.

194. “Mientras que Buren contribuyó a dar forma a las premisas de la crítica institucional al hablar de los estudios de los artistas y de los lugares de exposición como pertenecientes a un sistema de ‘marcos, envolturas y límites’, Obrist y Vanderlinden hablaron de ‘establecer... redes, fluctuando entre el trabajo altamente especializado de científicos, artistas, bailarines y escritores’; [...] y, en última instancia, de un desenfoque creativo entre la realización y la exposición del trabajo.”

sino de eventos, libros, películas y videos, en definitiva, proyectos en cualquier medio o combinación de medios.

El libro *Laboratorium* (Obrist, 2001) explora el laboratorio y el estudio, destacando investigaciones científicas y artísticas sobre los límites y posibilidades de los lugares donde se fabrican el conocimiento y la cultura. Además, hay varios ensayos y entrevistas que rastrean las implicaciones intelectuales del lugar de trabajo y el proceso de las investigaciones artísticas, arquitectónicas y científicas (Buren, 2001; Galison y Jones, 2001; Koolhaas, 2001; Mekas, 2001). Es que es en el espacio de trabajo donde encontramos similitudes: tanto los artistas como los científicos trabajan en el terreno de la imaginación y la experimentación. Sin embargo, estamos ante la idea de la exposición como un proyecto permanente y abierto de investigación, que es básicamente lo que realiza un artista en su estudio. O sea, hay aquí un intento de exteriorizar completamente al estudio pero dentro del marco institucional y sin las contingencias de lo urbano: “the studio made into a showroom display, a tableau vivant” (Relyea, 2010, p. 344).¹⁹⁵

Esto concuerda con lo que plantea el filósofo alemán Peter Sloterdijk en su libro *Has de cambiar tu vida* (2012, p. 551), donde escribe acerca de un “desplazamiento del arte en cuanto poder de producción (junto con el ‘lastre’ de los antiguos maestros) a un arte como poder de *exposición* (con toda su libertad de efectos)”. En medio de este giro exhibicionista, no debería sorprender que el estudio, al menos como concepto —si lo entendemos como un lugar para la reflexión profunda, la desconexión, la identidad individual y la materialidad—, pierda peso. Tal como escribe Relyea (2010, p. 349), ahora “Rather the studio is all exterior”.¹⁹⁶

Claire Bishop, en su texto *Antagonism and Relational Aesthetics* (2004), escribe acerca de una tendencia paradigmática, ejemplificada con el Palais de Tokyo y las reformas llevadas a cabo por el estudio Lacaton & Vassal desde 1999 (Gili, 2007; Casqueiro Barreiro et al., 2011) donde se reconceptualiza el modelo de *cubo blanco* de exposición de arte contemporáneo como estudio o laboratorio experimental. Esto lo logran dejando el espacio interior desnudo e inacabado, resaltando la estructura de hormigón armado original del edificio y su aspecto crudo, industrial y moderno (figuras 2 y 3). Se produce entonces un total acuerdo entre dos paradigmas aparentemente contradictorios: ruina y conservación. Sin embargo, “Yet what the viewer is supposed to garner from such an ‘experience’ of creativity, which is essentially institutionalized studio activity, is often unclear” (Bishop, 2004, p. 52).¹⁹⁷

Judith Rodenbeck (2010) explica esta situación a través de la instalación *Seed Stage*

195. “el estudio convertido en un escaparate, un *tableau vivant*”.

196. “Más bien, el estudio es todo exterior.”

197. “Todavía, lo que se supone que el espectador debe obtener de esta ‘experiencia’ de creatividad, que es esencialmente una actividad de estudio institucionalizada, a menudo no está claro.”

del artista estadounidense Corin Hewitt (1971-). En el vestíbulo del Whitney Museum of American Art en Nueva York, el artista construyó un espacio de trabajo totalmente funcional, en el que pasaba los días no solo creando arte, sino también cocinando comida, haciendo réplicas escultóricas de sus alimentos y fotografiando tanto la comida como el arte, manteniendo incluso un cubo de compostaje en el que gusanos y microbios digerían tanto los restos de comida como impresiones de las fotografías desechadas (figuras 4 y 5). Construida como una habitación dentro de otra, *Seed Stage* dejaba a los visitantes un estrecho pasillo que recorría su perímetro, desde el que podían mirar hacia el interior a través de aberturas verticales. Llevar *el estudio* al museo plantea una colaboración disfuncional con el público, que no es un participante relacional sino un *voyeur*, y el estudio, una especie de montaje de un artista real o ficticio que en lugar de transparentar el proceso creativo lo opaca. Lo mismo se podría comentar de la obra de diferentes artistas como Rirkrit Tiravanija (1961-), Gareth James (1970-), Jean Silverthorne (1950-), Gillian Wearing (1963-) y Hilary Lloyd (1964-).

Parecería que, al contrario de lo que plantea la autora (Rodenbeck, 2010), la dimensión escénica de la obra intenta rescatar nuevamente las nociones de misterio artístico solitario y de inaccesibilidad del estudio moderno, aun cuando se pueda ver al artista trabajando en vivo los fines de semana y algunas de las obras, las fotografías, sean expuestas en la parte exterior de la instalación a medida que se terminan.

En los últimos años han aparecido numerosas maquetas, modelos a escala, copias y reconstrucciones totales o parciales de estudios como intentos museológicos de encapsular estudios de épocas pasadas mediante la conservación y reconstrucción póstuma. Algunos ejemplos destacados son el estudio de Constantin Brancusi al lado del Museo Pompidou en París; el estudio de Francis Bacon (1909-1992) en la Dublin City Gallery The Hugh Lane (figuras 6 y 7), trasladado desde su ubicación original en Londres; el estudio de Eduardo Paolozzi (1924-2005) exhibido en The National Galleries of Scotland en Edimburgo (figura 8); la reconstrucción del estudio de Jackson Pollock en su retrospectiva celebrada en el MoMA de Nueva York en 1998; o la conversión de estudio a museo de la casa-estudio de Diego Rivera y Frida Kahlo en la ciudad de México, entre otras. Estas reconstrucciones deslocalizan al estudio y desdibujan sus límites con el concepto de museo, lo que plantea interrogantes sobre su representación y comprensión (Eastwood, 2017). Estas reconstrucciones póstumas de estudios modernos incorporan visitas virtuales y son expuestas al mundo a través de publicidad y redes sociales virtuales.

Bruce Nauman, quien ha convertido al estudio en un elemento central de su práctica artística, creó en 2001 la videoinstalación *Mapping the Studio I (Fat Chance John Cage)* y *Mapping the Studio II with color shift, flip, flop & flip/flop (Fat Chance John Cage)*, con proyecciones de video inmersivas del material filmado por la noche en su estudio en Galisteo, Nuevo México (figuras 9, 10, 11 y 12). La obra consiste en mostrar el espacio cuando el artista no se encontraba allí. El video capta la salida de Nauman del estudio



Fig.1. Fotografías de Abigail Ramsay, Jennifer Kidwell, y Namik Minter como Donelle Woolford.
Fig.2 y 3. Fotografías del Palais de Tokyo, obra de Lacaton & Vassal. Por Philippe Ruault.
Fig.4 y 5. Fotografías de la obra Seed Stage de Corin Hewitt de 2009. Por Sheldan C. Collins y Corin Hewitt

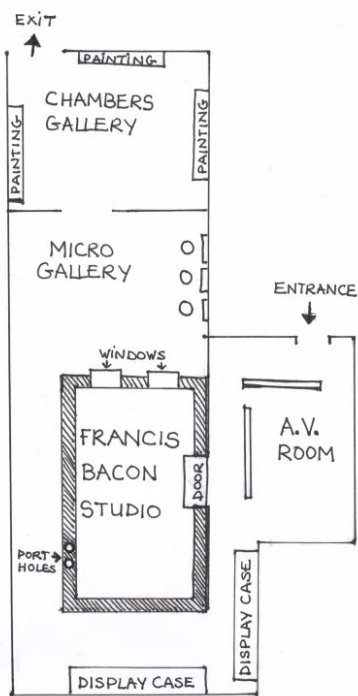


Fig.6. Plano del estudio de Francis Bacon dentro de Dublin City Gallery The Hugh Lane.

Fig.7. Fotografía del estudio original de Francis Bacon en 7 Reece Mews, Londres, 1998. Por Perry Ogden.

Fig.8. Fotografía de la recreación del estudio de Eduardo Paolozzi en The National Galleries of Scotland en Edimburgo, 2017. Por Pitheadgear.

Segunda parte: Del post-estudio al estudio transdisciplinar



MAPPING THE STUDIO II
With color shift, flip, flop, & flip/flop
(Fat Chance John Cage)
© Bruce Nauman 2001

DVD Sperone loc5 pg9 Location 5: Ladder/Screen Page 9 of 12

Title 2						
Chapter	hr	min	sec	frame	Description of Events	total time
20	0	55	26	17	Bug on right of screen	3 55 26 17
	0	56	20	28	Mouse right of door	3 56 20 28
21	0	57	43	17	Mouse right of door	3 57 43 17
22	0	58	04	23	Mouse on board at right	3 58 04 23
	0	58	21	22	Flop frame	3 58 21 22
23	1	00	00	00	DVD transfer point 5	4 00 00 00
	1	00	35	22	Moth	4 00 35 22
24	1	01	05	26	Mouse left of sculpture	4 01 05 26
	1	01	54	13	Mouse sculpture enter left (hard to see)	
25	1	02	22	24	Mouse left of door	4 02 22 24
26	1	03	02	00	Noise	4 03 02 00
27	1	04	21	29	Noise	4 04 21 29
28	1	05	13	15	Mouse left of door	4 05 13 15
	1	05	33	07	Cat lower right (3:30)	4 05 33 07
29	1	07	13	08	Noise (low)	4 07 13 08
	1	07	29	11	Beginning of video tape 5, Cat (new position)	
30	1	09	00	13	Moth plus Noise	4 09 00 13
	1	09	06	17	Bruce Noise Only	4 09 06 17
	1	09	10	01	Noise	4 09 10 01
31	1	09	52	25	Cat (meow)	4 09 52 25

(Note: chapter/time is approx. 5 seconds before description of events)

Fig.9 y 10. Fotografías de la obra de Bruce Nauman, Mapping the Studio I (Fat Chance John Cage) en 2004. Por Bruce Nauman.

Fig.11 y 12. Fotografías del libro realizado por Bruce Nauman para su obra Mapping the Studio II with color shift, flip, flop & flip/flop (Fat Chance John Cage) en 2002.



tras encender las cámaras y procede a documentar la presencia de algún ratón y el desinteresado gato del estudio. Según Robert Storr (2010) “It is the life of the studio after the life of art has been suspended. It is the artist’s environment absent the artist and his transformative presence” (p. 60).¹⁹⁸ Aun en el absentismo del artista, el *studio* —póstumo o no— lo legitima.

El post-post-estudio ya no se define por las dimensiones físicas o la especificidad geográfica del espacio de producción. En su lugar, el modelo contemporáneo puede funcionar sin ningún tipo de límites disciplinarios o espaciales (Coles, 2012). O sea, responde a formas de trabajo que pueden no estar permanentemente ubicadas en un espacio fijo. Vale la pena repasar la observación de Davidts y Paice (2009, p. 6), que señalan: “Furthermore, it is now rare for art to be produced in a single spot and by a sole individual. Rather it comes into being on myriad ‘sites’, via both physical and virtual bases, and through the collaboration of different people with varied skills and backgrounds”.¹⁹⁹

La práctica artística está ahora vinculada a la dispersión, movilidad, conexión tecnológica y especialización y al uso de asistentes (Coles, 2012). La creatividad —un término que según Gielen (2014a) está actualmente en crisis— se ha externalizado. Ya no solamente los estudios funcionan como grandes empresas, en los casos de los artistas más reconocidos, sino como centros que tercerizan los servicios siguiendo una lógica contemporánea para ser más flexibles y escalables con menores riesgos económicos. Los servicios y contratos a corto plazo han desplazado el énfasis de los puestos de trabajo estables y la producción hacia el capital humano individual y sus actuaciones personalizadas (Relyea, 2014). Incluso, el artista inglés Damien Hirst (1965-), el más célebre del grupo Young British Artists,²⁰⁰ es considerado un “cultural entrepreneur” (Enhuber, 2014),²⁰¹ cuando hay un debate académico desde hace varias décadas que ocupa a los investigadores del espíritu empresarial en la definición de qué es y qué es lo que hace un emprendedor.

Por ejemplo, en 2014 el artista estadounidense Jeff Koons (1955-) tenía 128 ayudantes en su estudio en los pisos ocho y diez de 475 10th Avenue de Manhattan: 64 en el departamento de pintura, 44 en el de escultura, 10 en el digital y 10 en administración (Sischy, 2014). Esto sin mencionar a los especialistas, fabricantes e instituciones a las que consultaba, que llegaban hasta el Center for Bits and Atoms de MIT. Paralelamente, Damien Hirst ha llegado a emplear 150 ayudantes entre su estudio de Gloucestershire, un área rural en el suroeste

198. “Es la vida del estudio una vez suspendida la vida del arte. Es el entorno del artista, ausente el artista y su presencia transformadora.”

199. “Por otra parte, hoy en día es raro que el arte se produzca en un único lugar y por un único individuo. Más bien se produce en una miríada de ‘sitios’, a través de bases tanto físicas como virtuales y mediante la colaboración de diferentes personas con competencias y trayectorias variadas.”

200. La etiqueta Young British Artists (YBA) se aplica a un grupo heterogéneo de artistas británicos —Damien Hirst, Cornelia Parker, Christine Borland, Tracey Emin, Sarah Lucas, Michael Landy, Gary Hume, Anya Gallaccio, Jenny Saville, Marc Quinn, entre otros— que empezaron a exponer juntos en 1988 y que se dieron a conocer por su apertura a materiales y procesos, tácticas de impacto, *shock* y actitud emprendedora. La primera vez que se utilizó el término fue en 1992 (Corris, 1992).

201. “emprendedor cultural”.

de Inglaterra, y su estudio principal en Londres (figuras 13 y 14). En particular, para la realización de las *spot paintings*, unos lienzos con 1.400 puntos de pintura, geoméricamente implacables, repartidos por galerías de todo el mundo. Más de 300 de ellos se expusieron en once sedes de la Galería Gagosian a principios de este año, lo que ilustra la magnitud de la operación de Hirst. El artista japonés Takashi Murakami (1962-) tiene 90 asistentes entre Tokio y Nueva York en la empresa que dirige, llamada Kaikai Kiki (figuras 15 y 16). Esta se dedica a un sinfín de actividades: arte, diseña productos, actúa como mánager, agente y productora de otros siete artistas japoneses, dirige un festival de arte llamado Geisai y realiza trabajos multimillonarios para empresas de moda, televisión y música (Thornton, 2009).

3.4.2. Sociabilidad

Bringing these private and obsessive workspaces into the museum, if anything, posits a dysfunctional collaboration with the audience: we are voyeurs rather than relational participants, and the studio, whether the artist's or that of a fictional persona, is a generative but fundamentally opaque site. And yet – Courbet was right, somehow – we are implicated within it.

(Rodenbeck, 2010, p. 340)²⁰²

Esthétique Relationnel es el título original del libro del curador, crítico e historiador de arte francés Nicolas Bourriaud (1965-), publicado en 1998. En él, el autor intenta caracterizar la práctica artística producida en la década de 1990, obras de final abierto, interactivas, que a menudo parecen proyectos en curso más que objetos terminados. Este libro significó un paso importante para identificar las tendencias recientes en el arte contemporáneo (Bishop, 2004) y definir un arte relacional, que busca establecer encuentros intersubjetivos literales o potenciales en los que el significado se elabora colectiva y socialmente, y no en un espacio privatizado de consumo individual.

En este sentido, Bourriaud (2008) sostiene que el arte relacional toma como horizonte teórico “la esfera de las interacciones humanas y su contexto social, más que la afirmación de un espacio simbólico autónomo y privado” (p. 13). Aunque el autor seguramente escriba esto con los espacios de exposición en mente, en definitiva, parece ser allí donde se crean estos lazos sociales que definen el arte relacional —aun cuando dentro de un museo estos son autónomos y privados—; esta definición también debería incluir, o al menos afectar, al estudio.

Esta idea de Bourriaud de considerar la obra de arte como un desencadenante potencial de la participación —como ya hemos visto anteriormente— no es nueva: recordemos los *happenings* de Allan Kaprow, como por ejemplo *Household: Women licking jam off a car* de 1964; los experimentos con instrucciones para el público de Fluxus, como la obra *Touch Poem for Group of People (from Grapefruit)* de Yoko Ono en 1963; la *performance* de los años setenta y obras como *Rhythm 0* de Marina Abramović en 1974 (figuras 17, 18, 19 y 20). Cada una de estas intervenciones iba acompañada de una retórica democrática, participativa y respondiendo a nociones interactivas, sociales e incluso relacionales.

202. “Llevar estos espacios de trabajo privados y obsesivos al museo, en todo caso, plantea una colaboración disfuncional con el público: somos *voyeurs* en lugar de participantes relacionales, y el estudio, ya sea del artista o de un personaje ficticio, es un lugar generativo pero fundamentalmente opaco. Y sin embargo, Courbet tenía razón: estamos implicados en él.”

Incluso, el arte relacional parece oponerse a una obra de arte portátil y autónoma que trasciende su contexto, y propone una obra que esté totalmente sujeta a las contingencias de su entorno y su público; algo que también hemos visto y ejemplificado con el texto *The Function of the Studio* (1979) de Daniel Buren y su práctica de *affichages sauvages*. Pero entonces, ¿cuál es la diferencia concreta que presenta el arte relacional?

La principal diferencia, según Bourriaud —quien se esfuerza por distanciar la obra contemporánea de las obras de generaciones anteriores—, es el cambio de actitud hacia el cambio social: en lugar de la agenda utópica de la década de 1960, los artistas de hoy solo buscan soluciones provisionales en el aquí y ahora. En lugar de cuestionar el aparato institucional o intentar cambiar su entorno social, cultural, político o económico, los artistas de hoy simplemente intentan habitar el mundo de una manera mejor a partir de microtopías funcionales en el presente (Bishop, 2004). Bourriaud (2008) lo resume de la siguiente manera: “las obras ya no tienen como meta formar realidades imaginarias o utópicas, sino constituir modos de existencia o modelos de acción dentro de lo real ya existente, cualquiera que fuera la escala elegida por el artista” (p. 12).

Otra diferencia parece ser que el público es concebido como una comunidad: en lugar de una relación única entre la obra de arte y el espectador, el arte relacional establece situaciones en las que los espectadores no solo son abordados como una entidad colectiva y social, sino que se les dan los medios para crear una comunidad, por muy temporal o utópica que esta sea (Bishop, 2004). Esto tiene que ver con una respuesta a las relaciones virtuales de internet y la globalización, que, por un lado, han suscitado el deseo de una interacción más física y cara a cara entre las personas, y por otro, fomentan e insisten más en el uso que en la contemplación.

Al mismo tiempo, el arte relacional tiende a utilizar formas culturales existentes, incluidas otras obras de arte, y las remezcla a la manera de un DJ o un programador (Bishop, 2004). Bourriaud (2007) denomina a esta estrategia *posproducción* y la desarrolla en su libro posterior a *Estética relacional*. Cada vez más artistas interpretan, reproducen, reexhiben o utilizan obras realizadas por otros, intentando erradicar la distinción tradicional entre producción y consumo, creación y copia, *readymade* y obra original. Aquí también aparece el estudio.

Existen diversos casos de artistas que intervienen estudios póstumos, creando así una nueva obra en base a la reconstrucción póstuma del estudio de otro artista. Por ejemplo, el estudio reconstruido de Nam June Paik (1932-2006), quien poco antes de morir vendió su caótico espacio de trabajo en Broome Street en Nueva York como una instalación y esta se envió a Seúl, donde se convirtió en el centro de la obra del artista alemán contemporáneo Christian Jankowski (1968-) tras recibir una invitación del Nam June Paik Art Center. La obra, llamada *Cleaning Up the Studio* (Christian Jankowski, s. f.), muestra en video a una empresa de limpieza coreana limpiando el estudio reconstruido, aspirando el polvo,

organizando los materiales, puliendo los muebles, ordenando documentos (figuras 21, 22 y 23). Esta obra indica la posibilidad de que estos espacios póstumos sean reinterpretados e incorporados a una nueva dimensión del estudio, dejando de lado sus concepciones previas y modernas (Eastwood, 2017).

Algunos artistas que se mencionan con regularidad vinculados al arte relacional son Maurizio Cattelan (1960-), Rirkrit Tiravanija (1961-), Phillippe Parreno (1964-), Pierre Huyghe (1962-), Liam Gillick (1964-), Christine Hill (1968-), Vanessa Beecroft (1969-), Jorge Pardo (1963-) y Carsten Höller (1961-). Muchos de estos artistas del arte contemporáneo pasan más tiempo volando en un avión que en sus propios estudios, si es que tienen uno. Muchos otros artistas ya no residen en una sola ciudad. Rirkrit Tiravanija, por ejemplo, vive y trabaja en Nueva York, Berlín y Tailandia, algo que parece imposible (Davidts, 2006). Los artistas nunca han tenido tanta movilidad, ni tampoco sus estudios. El mundo del arte se ha convertido en una red cada vez más amplia de espacios de exposición y eventos en constante expansión, pero también de lugares de trabajo y *residencias* temporales.

En gran parte de la práctica de Tiravanija subyace el deseo de erosionar la distinción no solo entre el espacio institucional y el social, sino también entre el artista y el espectador. Desde 1990, cuando empezó a cocinar *pad thai* casero en galerías de arte de Nueva York para los visitantes, Tiravanija se centró cada vez más en crear situaciones en las que el público pudiera producir su propia obra. La frase “a lot of people” aparece regularmente en su lista de materiales, y es el título de su más grande exposición hasta la fecha en el MoMA de Nueva York (Rirkrit Tiravanija: A Lot of People, 2023). El principal camino para lograr esta relación (supuestamente) equivalente entre el artista, la actividad y el visitante fueron las reproducciones: lo que él mismo llama “parallel spaces” (Gillick y Tiravanija, 1995, p. 107), estructuras físicas reinventadas que operan como plataformas para la actividad cotidiana.²⁰³

Por ejemplo, su obra *Rehearsal Studio n.º 6*, en Kunst Halle Sankt Gallen en 1996, dispuso una réplica de una sala de ensayo musical neoyorquina en la que el artista suele reunirse con amigos, que incluía guitarras eléctricas, amplificadores y batería, lo que permitía a los visitantes tomar los instrumentos y crear su propia música (figura 24). O en *Untitled: 1996 (Tomorrow is Another Day)*, donde construye una réplica de su apartamento de tres habitaciones en Nueva York que los visitantes podían utilizar para comer, dormir o mirar televisión las veinticuatro horas del día (figuras 25, 26 y 27). Al mismo tiempo, Tiravanija también ha reinterpretado obras icónicas de la arquitectura como en *Untitled: 1997 (Glass House)*; esta obra erigida en el jardín de esculturas del MoMA de Nueva York es una versión en escala 1:2 de la famosa *Casa de Cristal* de Philip Johnson de 1949 (Tiravanija, 1997) y será utilizada como aula infantil (figura 28).

203. La definición de *espacios paralelos* puede referirse tanto a la relación de sus instalaciones con los lugares que las contienen como a su relación con el mundo en general.

Por un lado, las reproducciones del artista de cocinas, estudios, casas, cafés, aulas se entrometen en la atmósfera enrarecida de un museo o galería de arte y sirven como su opuesto, una alternativa o contraste. Por otro lado, el hecho de que estén en exhibición las contrapone forzosamente con las situaciones del “mundo real” que emulan. Aunque los proyectos “desmaterializados” de Tiravanija tienen una clara influencia de artistas de los años sesenta y setenta —precursores de la *performance*, por ejemplo—, e incluso de otros anteriores vinculados al dadaísmo, se podría argumentar que, en el contexto del modelo económico dominante de globalización actual, sus obras no cuestionan la lógica imperante de la exposición sobre la producción, sino que simplemente la reproducen.

Si bien el arte de Tiravanija parecía ofrecer una alternativa a la experiencia “tradicional” de los objetos autónomos en cubos blancos estériles, la introducción —romántica— de situaciones sociales “reales” en el espacio de la galería fue contrarrestada por el propio marco físico. Las salas de exposición enfatizaban la transformación de la sociabilidad en un espectáculo. Este análisis habla de la incorporación simbólica, una especie de devoración del estudio por los museos y espacios de exposición. Esto va en consonancia con la advertencia que hacía Hal Foster en 1996 (p. 306): “the institution may displace the work that it otherwise advances: the show becomes the spectacle where cultural capital collects”.²⁰⁴

204. “la institución puede desplazar el trabajo que de otro modo adelanta: el *show* se convierte en el espectáculo donde se acumula el capital cultural”.

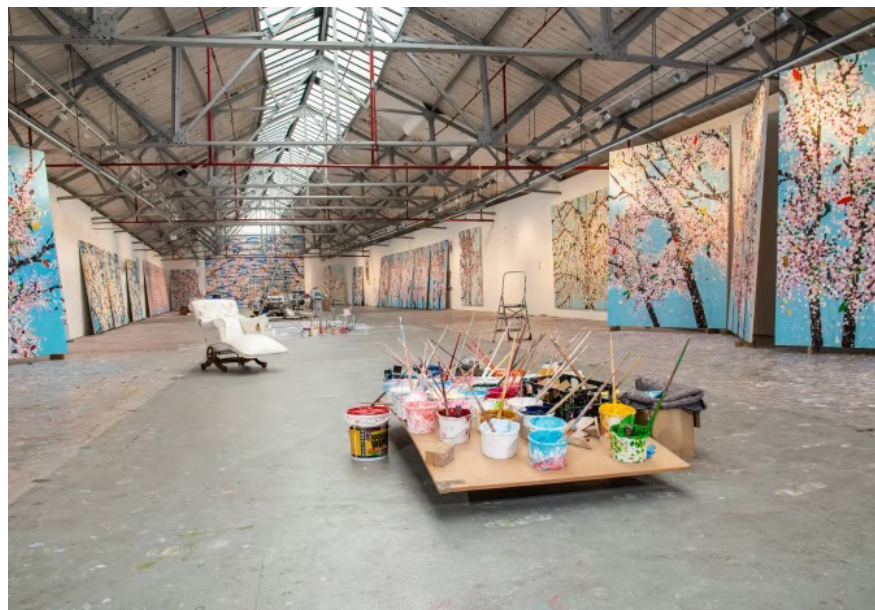


Fig.13. Fotografía del espacio central del estudio de Damien Hirst en Londres, en 2021. Por Alexander Coggin.

Fig.14. Fotografía de Damien Hirst en su estudio en Londres, en 2019.

Fig.15 y 16. Fotografía del interior del estudio de Takashi Murakami en Tokyo, en 2017. Por Fumino Osada.



Fig.17. Fotografía del Happening de Alan Kaprow Household: Women licking jam off a car de 1964.

Fig.18. Fotografía de la obra Touch Poem # 5 de Yoko Ono, 1960. Por John Bigelow Taylor.

Fig.19. Fotografía de la obra Instruction No. 2 (Please Wash Your Face) de Ben Patterson, de Fluxus, en 1964.

Fig.20. Fotograma de la performance Rhythm 0 de Marina Abramović, en 1974.



Fig.21 y 22. Fotogramas de la obra *Cleaning Up the Studio* de Christian Jankowski de 2010.

Fig.23. Fotografía de la instalación *Nam June Paik Broome Street studio*, en Nam June Paik Art Center, en Seúl.

Fig.24. Fotografía de la instalación *Rehearsal Studio No. 6* de Rirkrit Tiravanija en Kunst Halle Sankt Gallen en 1996.



Fig.25. Fotografía de la obra Untitled:1996 (Tomorrow is Another Day) de Rirkrit Tiravanija. Por David Zwirner

Fig.26. Fotograma del video realizado por João Miguel Queiroz de la obra Untitled:1996 (Tomorrow is Another Day) de Rirkrit Tiravanija.

Fig.27. Fotografía del libro de la obra Untitled:1996 (Tomorrow is Another Day) de Rirkrit Tiravanija.

Fig.28. Fotografía del la obra Untitled: 1997 (Glass House) de Rirkrit Tiravanija en el MoMa de Nueva York.

3.4.3. Virtualidad

In the process of interacting with the digital world, we can consider real space as the site where our bodies come into contact with the technological devices by which we experience virtual space.

(Legrady, 1999, p. 105)²⁰⁵

La cita del artista George Legrady (1950-) con la que comienza este capítulo describe la experiencia visual, sensorial y corporal del espectador cuando observa arte virtual en espacios físicos, como museos o galerías, pero también en la pantalla de un ordenador. Sin embargo, también implica y afirma (probablemente inconscientemente) una conexión entre el proceso creativo del artista, más allá de que este se concentre en medios digitales y/o virtuales, y el entorno real donde el proceso creativo se lleva a cabo. Es en el segundo escenario donde nos detendremos a continuación.

Como punto de partida, podemos decir que la aparición de internet significó, sin dudas, un cambio en la práctica y las dinámicas internas y externas del estudio. Por un lado, explica la mayor divergencia entre el estudio físico, al cual nos hemos referido hasta ahora, y el estudio que involucra a un ordenador portátil y su entorno real inmediato. Esto implica una postura que desarrollaremos y explicaremos, pero se puede resumir en la creencia de que, más allá de que el proceso de ideación, investigación, ejecución, exposición y difusión de la obra se realice en medios digitales, el contexto espacial y físico donde se trabaja es el estudio, y este también puede incluir el espacio virtual, pero el estudio no puede ser únicamente el ordenador portátil. Esto tiene que ver con que el “estudio como *laptop*” (Jones, 2012) no resulta en una negación abierta del estudio, sino que es consecuencia de cómo lo digital ha cambiado la producción en general en nuestra sociedad. El legado artístico se amplifica ahora para los que trabajan digitalmente y en entornos *online*, o incluso crean obras artísticas virtuales.

Esencialmente, un ordenador portátil es un elemento personal. Nuestros ordenadores organizan, disponen y precisan cómo nos comunicamos, trabajamos, distraemos, relajamos y creamos, a tal punto que nuestras mentes y cuerpos se han integrado completamente a su forma: el teclado es nuestra herramienta de lenguaje y la pantalla una extensión de nuestra visión. Todas las herramientas *online*, webs, apps y programas informáticos proporcionan un acceso rápido y sencillo a una plataforma de datos, conocimientos y

205. “En el proceso de interacción con el mundo digital, podemos considerar el espacio real como el lugar en el que nuestros cuerpos entran en contacto con los dispositivos tecnológicos que nos permiten experimentar el espacio virtual.”

redes sin precedentes. Pero, más importante aún, el ordenador portátil permite el *multitasking*, lo que altera significativamente el proceso temporal del estudio tradicional: los momentos de investigación, producción y difusión se yuxtaponen y se reorganizan continuamente, incluyendo los períodos de distracción o procrastinación (Jones, 2012).

Como afirma Caitlin Jones (2012): “There is the distraction factor (ready to access to email, Facebook, YouTube, etc.), the easy research factor (What painter wrote that essay about post-studio practice?), but most importantly, it provides access to an unprecedented platform for sharing and collaboration” (p. 118).²⁰⁶ O sea que el acceso a internet, inalámbrico y digital, tiene el potencial de reunir a diferentes artistas, geográficamente distantes y sin una posición fija ni base principal, para compartir y colaborar. El artista podrá estar solo en su espacio físico, pero contará con la posibilidad de tener contacto inmediato con una comunidad virtual mucho más amplia. Las convenciones tradicionales del *estudio abierto* quedan obsoletas, ya que, por su propia naturaleza, el estudio virtual permanece siempre abierto mientras haya conexión. Sin embargo, a pesar de que existen diversas plataformas —por ejemplo *Nasty Nets*, uno de los tantos *blogs* donde un colectivo informal de artistas publica enlaces, bocetos de obras e ideas para que otro las utilice y desarrolle— y algunos autores, como Lane Relyea (2010), escriban que “the studio is now that place where we know we can always find the artist when we need to, where she or he is always plugged in and online, always accessible to and by an ever more integrated and ever more dispersed art world” (p. 349),²⁰⁷ la realidad del estudio contemporáneo normalmente no alcanza las fantasías asociadas con el ciberespacio y la conectividad a internet no equivale a un estudio virtual colaborativo (Eastwood, 2017).

Pero ¿qué ocurre cuando el estudio es un ordenador portátil en la mesa del comedor del apartamento del artista?, ¿o el estudio es un ordenador portátil en la mesa de una cafetería? Según Ann-Sophie Lehmann (2009), una artista del colectivo KKEP (www.kkep.com) le contó acerca del proceso de creación de una obra en colaboración entre Ámsterdam y otra artista en Nueva York. Trabajando en diferentes turnos por la diferencia horaria, se enviaban el trabajo una a la otra a través de internet, con lo que no solo conseguían hacer el doble de trabajo del que habrían hecho en la misma zona horaria, sino que también se beneficiaban de la aportación creativa de los distintos entornos en los que vivían. Esto es un indicio de que la ubicación física del artista se solapa y alimenta creativamente al espacio virtual, o sea que es mucho más que un lugar donde enchufar el ordenador y preparar un café.

206. “La aparición de internet explica probablemente la mayor divergencia entre un estudio físico y el estudio con ordenador portátil. Están el factor distracción (fácil acceso al correo electrónico, Facebook, YouTube, etc.), el factor investigación fácil (¿qué pintor escribió ese ensayo sobre la práctica post-estudio?), pero lo más importante es que proporciona acceso a una plataforma sin precedentes para compartir y colaborar.”

207. “el estudio es ahora ese lugar donde sabemos que siempre podemos encontrar al artista cuando lo necesitamos, donde él o ella siempre está conectado y en línea, siempre accesible a y por un mundo del arte cada vez más integrado y más disperso”.

En el libro *Where the Action is: The Foundations of Embodied Interaction* (2001), Paul Dourish aborda las bases filosóficas de la interacción persona-ordenador, introduciendo la distinción entre *espacio* y *lugar* en su llamado a un diseño social para entornos virtuales colaborativos. Según el autor, y tomando su definición de las ciencias sociales, los espacios forman parte del material con el que se construyen los lugares. Por un lado, en cuanto a estructura física, topología, orientación y conexión, los espacios ofrecen oportunidades y limitaciones. Por otro lado, los lugares reflejan concepciones culturales y sociales, pudiendo tener propiedades temporales; un mismo espacio puede ser lugares distintos en momentos diferentes. Esta diferenciación ayuda a identificar el espacio de trabajo creativo del artista: se trata de un lugar conformado social y culturalmente, creado a partir del tejido híbrido de espacios virtuales y físicos.²⁰⁸

Por otro lado, la construcción de obras de arte digitales pone presión sobre el artista, ya que exige un amplio abanico de conocimientos: concepción, producción y tecnología están estrechamente interrelacionadas. Para crear una obra de arte —ya sea una instalación en una galería o museo, o una obra completamente virtual—, un artista debe ser a la vez ingeniero, programador, diseñador gráfico y conocedor de *software* y *hardware*, o debe tener acceso a personas (asistentes, colaboradores o subcontratados) capaces de dar forma a estas tecnologías y materiales (Lehmann, 2009). Pero ¿cómo pueden visualizarse tanto el estudio virtual como los procesos creativos que tienen lugar allí?

La obra *Shadow, Glare* de la artista canadiense Erin Shirreff (1975-) simula digitalmente el efecto de luz y sombras moviéndose por la pantalla de un ordenador a través de una sutil intervención visual: el programa presenta una serie cambiante de formas traslúcidas que parecen flotar entre la superficie real de la pantalla y el escritorio inmaterial (figuras 29, 30 y 31). Esta obra pone de relieve la compleja negociación entre el espacio real y el virtual en la que entramos, a menudo sin pensar, cada vez que se enciende la pantalla. Es una reflexión acerca de la incipiente fisicidad que rodea al espacio digital y un retrato revelador del artista en su estudio, con momentos de distracción, concentración y zonas intermedias entre las dos anteriores.

Así como podemos visitar estudios virtuales de artistas contemporáneos, también podemos acceder a estudios póstumos físicos desde la virtualidad. Siguiendo la línea del capítulo anterior y marcando una tendencia actual de la exposición de estudios póstumos como objetos artísticos del pasado, empaquetados como mito de la creatividad, aquí vemos cómo este fenómeno se extiende y amplifica a partir de la virtualidad. Por ejemplo, tal como nos cuenta David Eastwood (2017), no hace falta desplazarse a Edimburgo para conocer el estudio de Eduardo Paolozzi. En el sitio web del museo se puede controlar

208. Michel de Certeau (1996) (1925-1986) define el espacio y el lugar de forma opuesta: el lugar como una configuración instantánea de posiciones y el espacio como un cruzamiento de movi­lidades transitado. El lazo social es lo que articula y genera diálogo y cohesión entre ambos.

una vista de 180 grados del espacio y hacer clic en distintas secciones para abrir cuadros emergentes con información sobre puntos de interés. El estudio está dividido en zonas para las distintas actividades: mesas para leer y trabajar con papel, estanterías con libros de consulta, una gran mesa central para modelar y trabajar con moldes de escayola y una cama para descansar (figura 32). Al llamar la atención del público mediante estas encarnaciones en línea, los estudios pasan a ser difundidos virtualmente, distribuidos a través de publicidad y redes sociales, estableciendo así una presencia en la conciencia pública más general. Si el estudio moderno dependía de los medios de comunicación de la época para su reproducción, que incluían una serie de filtros como los propios fotógrafos, editores, críticos y autores, hoy el post-post-estudio puede ser un estudio virtual abierto a la *nube* y a los internautas globales,²⁰⁹ donde los intermediarios desaparecen, siendo el público los propios productores de su amplificación.

Si bien algunos autores (Eastwood, 2017; Jones, 2012) utilizan la nube como una metáfora adecuada para conceptualizar la topografía cada vez más compleja del estudio, esta parece servir únicamente para explicar su nuevo carácter virtual. Si pensamos al estudio como la conjunción del entorno físico y virtual para la creación artística, esto debería ir en la línea que argumenta Ann-Sophie Lehmann (2009) a favor de un modelo basado en el concepto de *heterotopías* de Michel Foucault (1984). Tal como lo explica el filósofo francés en su conferencia dictada en 1967, las heterotopías son un tipo específico de espacio que tiene dentro de sí poderes, fuerzas, ideas, regularidades o discontinuidades; donde se pueden yuxtaponer en un solo lugar real múltiples espacios y emplazamientos que son en sí mismos incompatibles; que tienen la curiosa propiedad de estar en relación con todos los demás sitios pero que operan diferencialmente con el tiempo tradicional, y que abren la posibilidad de crear nuevos espacios con sus propias lógicas. Este concepto sugeriría entonces que el cruce simultáneo del espacio real y no real, coexistiendo en una misma estructura, crearía uno nuevo: el post-post-estudio.

209. El término *nube* hace referencia a *cloud* (en inglés); representa una red de servidores distribuidos por todo el mundo que están operativos las 24 horas del día los 365 días del año y funcionan como un único ecosistema para que podamos almacenar todo tipo de datos, programas y plataformas informáticas.

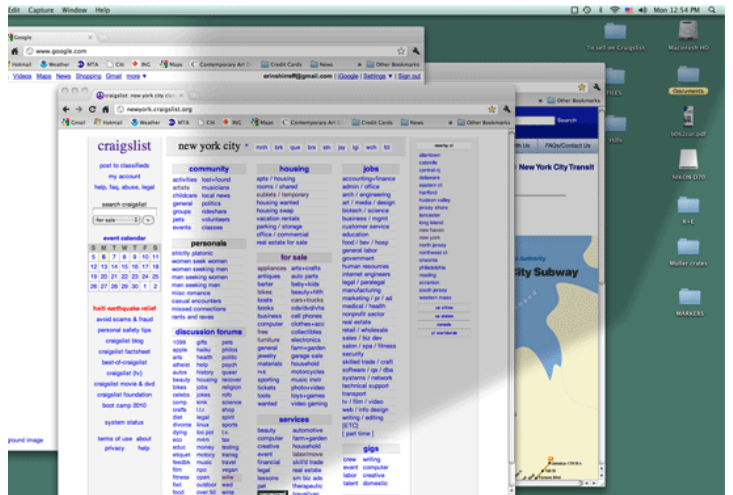
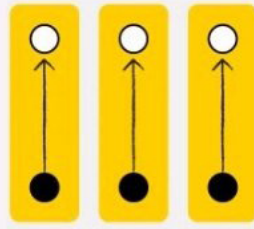


Fig.29, 30 y 31. La obra Shadow, Glare de la artista canadiense Erin Shirreff, de 2010.
Fig.32. Fotografía de la recreación del estudio de Eduardo Paolozzi en The National Galleries of Scotland en Edimburgo. Por Antonia Reeve.

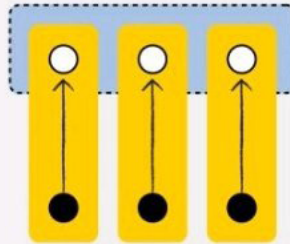


- Objetivo, conocimiento compartido
- Disciplina
- ⊙ Partes interesadas participantes
- Conocimiento académico
- Conocimiento convencional
- ▭ Paraguas temático



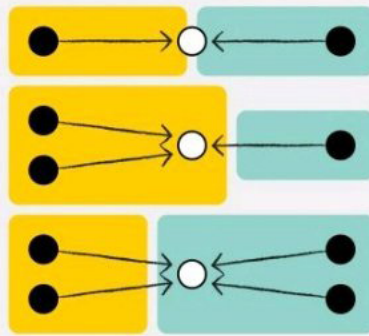
Disciplinario

- Una sola disciplina académica
- Objetivo disciplinario
- Desarrolla nuevos conocimientos disciplinares



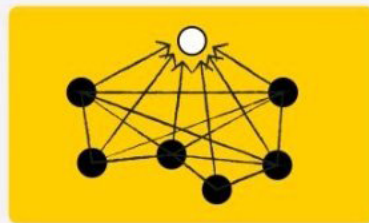
Multidisciplinario

- Múltiples disciplinas
- Múltiples objetivos disciplinares bajo el mismo paraguas temático



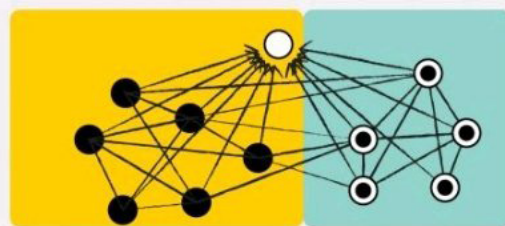
Participatorio

- Participantes académicos y no-académicos
- Intercambio de conocimientos sin integración



Interdisciplinario

- Cruza barreras disciplinares
- Desarrollo conocimiento integrado
- Se nutre de las «interdisciplinas» y contribuye a ellas



Transdisciplinario

- Traspasa las fronteras disciplinares y sectoriales
- Fijación de objetivos comunes
- Desarrolla conocimientos integrados para la ciencia y la sociedad
- Se nutre de las «interdisciplinas» y contribuye a ellas

Fig.33. Representación esquemática de la investigación Transdisciplinaria. Traducida por el autor de Morton et al. (2015), originalmente en Tress et al. (2005).

3.4.4. El estudio transdisciplinar

The amount of research undertaken in the studio makes no claims to the studio as a primary site for the production of the meaning of its output. If artists and designers continue to insist on requiring a studio – and in some cases highlighting its role in their practice – then shouldn't the way each of them mobilizes it be a crucial component of any analysis of their practice? The place and means by which a work is generated – which, on occasion, has a hand in shaping its reception – must be accounted for

(Coles, 2016, p. 11)²¹⁰

En el libro *The Transdisciplinary Studio* (2012), el crítico Alex Coles aboga por un modelo de estudio de naturaleza expandida, fluida y dispersa; uno que encarne prácticas colectivas y colaborativas, cambios tecnológicos, discusiones y grupos de reflexión, y que puede incluir una amplia gama de disciplinas que construyan las prácticas de artistas, arquitectos y diseñadores. Coles se refiere al estudio como un espacio de conocimiento que no tiene fronteras estables, está al mismo tiempo entre, a través y más allá de todas las disciplinas. O sea, el modelo de estudio transdisciplinario que presenta es uno de colaboración entre trabajadores sumamente especializados en la práctica y la teoría y la participación en el diálogo que generan.

El libro profundiza en cuatro estudios pioneros y transdisciplinares, según el autor, los de Jorge Pardo Sculpture, Konstantin Grcic Industrial Design, Studio Olafur Eliasson y Åbäke. Su estructura juega activamente con la premisa conceptual de todo el proyecto: poner al estudio, al artista y también a los colaboradores, ayudantes y empleados, y por lo tanto al proceso creativo, en el mismo plano. El autor piensa en los trabajadores de cada estudio como coproductores activos del espacio y de la obra, incluidos aquellos encargados de la generación de un discurso desde el interior del estudio hacia el exterior. Otra serie de entrevistas con curadores, críticos, antropólogos, diseñadores y artistas sirven para terminar de contextualizar este modelo con pretensiones no jerárquicas. En la práctica esta estructura parece tratarse más bien de presentar la investigación en el estado más crudo posible, permitiendo que los patrones emerjan gradualmente y sin hacer explícitas demasiadas líneas divisorias ni principales.

210. “La cantidad de investigaciones realizadas en el estudio no reivindican el estudio como lugar primordial para la producción del significado de su producción. Si los artistas y diseñadores siguen insistiendo en la necesidad de un estudio —y en algunos casos destacan su papel en su práctica—, ¿no debería ser la forma en que a cada uno de ellos lo moviliza un componente crucial de cualquier análisis de su práctica? El lugar y los medios por los que se genera una obra —que, en ocasiones, influye en su recepción— deben tenerse en cuenta.”

En la introducción, Coles (2012) hilvana su justificación para definir este nuevo modelo de estudio rastreando las raíces en el post-estudio, las anomalías posteriores y, más adelante, la diferencia entre los métodos de trabajo de los estudios interdisciplinarios y transdisciplinarios. Lo que el autor intenta exponer es una notable desconexión entre la práctica del estudio contemporáneo y la teoría a la hora de dar cuenta del cambio estructural del mundo del arte, por lo que afirma: “the operative model piloted by practitioners still exceeds the interpretative model developed by critics and theorists” (Coles, 2012, p. 10).²¹¹

Justamente, Coles critica a los historiadores por el uso repetitivo de dos textos de cuatro décadas atrás, *Network: The Art World Described as System*, de Lawrence Alloway (1972), y *The Function of the Studio*, de Daniel Buren (1979). El primero, como ya vimos, considera que el estudio —y las obras producidas en este espacio— forma parte de un sistema lineal: estudio-galería-museo-literatura. Algo que fue cuestionado por Buren a partir de su intención de generar un cortocircuito dentro de este sistema superando al estudio. Coles considera que en la actualidad ninguno de los dos relatos sobre el estudio se sostiene, incluso con la revisión contemporánea del texto original de Buren por el propio artista (2007), y prefiere que se reconozcan todas las actividades que tienen lugar dentro y fuera de los estudios.

Coles establece los orígenes de la transdisciplinariedad en la neovanguardia de los años sesenta, con ensayos colaborativos de Félix Guattari y Sergio Vilar (Genosko, 2003), y llega hasta los setenta con una cita de Jean Piaget, pero no avanza más hacia la contemporaneidad y la relación de lo transdisciplinario con el arte y la arquitectura. Sin embargo, el autor parece tener la ambición de sustituir todas las etiquetas vinculadas a la práctica artística contemporánea, incluidas algunas creadas por autores como Nicolas Bourriaud (2008) o Hal Foster (2011), hasta el término *interdisciplinar*, para dejar a su modelo *transdisciplinar* como un único marco superior (figura 33). “Whether the output of the studios analyzed can be accurately characterized by any of the already aging terms currently circulating in art and design – the ‘relational’, the ‘participatory’, the ‘art-architecture complex’, ‘designart’ – their transdisciplinary structure is a fundamental aspect of how they operate and so requires investigation” (Coles, 2012, p. 11).²¹²

El libro no historiza ni contextualiza los cambios en las espacialidades, organización y estructura productiva de la cultura del estudio. Sin embargo, esto es una debilidad en cuanto no se pueden plantear interesantes puntos de convergencia entre el modelo y la lógica de las prácticas laborales neoliberales. Por ejemplo, la precarización del trabajo de los ayudantes y colaboradores es mencionada pero no se profundiza en este ni en otros factores de la dinámica contemporánea del trabajo creativo. Si bien Eliasson habla de la

211. “el modelo operativo pilotado por los profesionales sigue superando al modelo interpretativo desarrollado por críticos y teóricos”.

212. “Independientemente de que la producción de los estudios analizados pueda caracterizarse con exactitud por alguno de los términos ya envejecidos que circulan actualmente en el arte y el diseño —lo ‘relacional’, lo ‘participativo’, el ‘complejo arte-arquitectura’, ‘designart’—, su estructura transdisciplinar es un aspecto fundamental de su funcionamiento y, por tanto, requiere investigación.”

necesidad de hacer fuerza ante el sistema capitalista altamente manipulador, parecería que la línea que separa la creatividad del mercado es tan difusa como la que separa las disciplinas o las instituciones.

Resulta importante entonces reconocer el modelo transdisciplinar en esta investigación como un nuevo paradigma de estudio, pero incluso más importante, al texto de Coles como un referente ineludible, aunque obviamente criticable, a la hora de hablar del estudio contemporáneo. La existencia de espacios privados y semiprivados para las personas clave en los procesos creativos, y de espacios comunes para el diálogo, el debate y la producción indica que este modelo engloba idealmente múltiples funciones y requiere una variedad de espacios con diferentes grados de intimidad para alcanzar sus objetivos. Este modelo es un reflejo de una colección de prácticas especializadas muy ordenadas y funcionales que mantienen un diálogo entre sí y se emplean bajo la dirección de un único artista para, en última instancia, emitir su voz. En este sentido, se asemeja a los modelos de estudio modernos, donde finalmente todos los procesos desembocan en un único autor reconocible.

3.4.5. Apuntes arquitectónicos sobre el Post-post-estudio

The studio now integrates.

(Relyea, 2010, p.349)²¹³

Al investigar los estudios de Marina Abramović, Ai Weiwei y Olafur Eliasson, descubrimos que los artistas han utilizado diferentes estrategias proyectuales para reivindicar la cultura del estudio mientras integra nuevas lógicas de la cultura contemporánea. Esto no es una cuestión menor, dado que dentro de un contexto artístico definido por lo colectivo, la red y el mercado, al estudio se le exige un modelo disperso, fluido y móvil que sustituya el dogma tradicional. Sin embargo, éste espacio mantiene su esencia como lugar privado y de concentración, al mismo tiempo que incluye aspectos como la virtualidad y transdisciplinariedad. Aunque esto parezca una concepción contradictoria, el estudio logra adaptarse para amoldarse a estas nuevas condiciones creativas. Existen una serie de matices que serán reflejados aquí de manera textual y gráfica (Figura 34 y 35).

Por un lado vimos como Abramović, Weiwei y Eliasson crean una red de espacios con diferentes características arquitectónicas pero conectados entre sí, donde el proceso productivo se fragmenta y especializa. Esto significa que en uno de los extremos hay espacios de mayor privacidad y menor escala, cercanos a lo doméstico, que esencialmente se proyectan para la investigación, concentración y retiro de los artistas, y que están conceptualmente cerca de lo que tradicionalmente se denomina *studios*; y otros espacios, en el extremo opuesto, con un mayor grado de conectividad y escala, con reminiscencia industrial, donde se lleva adelante una producción muchas veces colectiva e interdisciplinar, que incluye todo tipo de asistencia, ya sea humana, robótica o virtual, y que están conceptualmente cerca de lo que tradicionalmente se denomina *taller artístico*. La cantidad de espacios en la red y la intensidad de cada uno de ellos en sus características depende de los artistas y su proceso creativo.

En primer lugar, los tres artistas cuentan con espacios en los extremos del espectro, aunque existen matices. Se advierte que existe una cierta convergencia conceptual entre la arquitectura de los estudios de Abramović, Weiwei y Eliasson, con el objetivo de buscar un retiro creativo. La primera lo logra a partir de una arquitectura sobria y contenida, con toques de diseño exclusivo en todos sus espacios; el segundo, tanto es su casa-estudio de Caochangdi como en su estudio de Jiading, mediante una claridad constructiva y espacial sin alardes; y el tercero, en su pequeño estudio en Copenhage, con una arquitectura robusta y particular, que combina desde su concepción vida y trabajo.

213. "El estudio ahora integra."

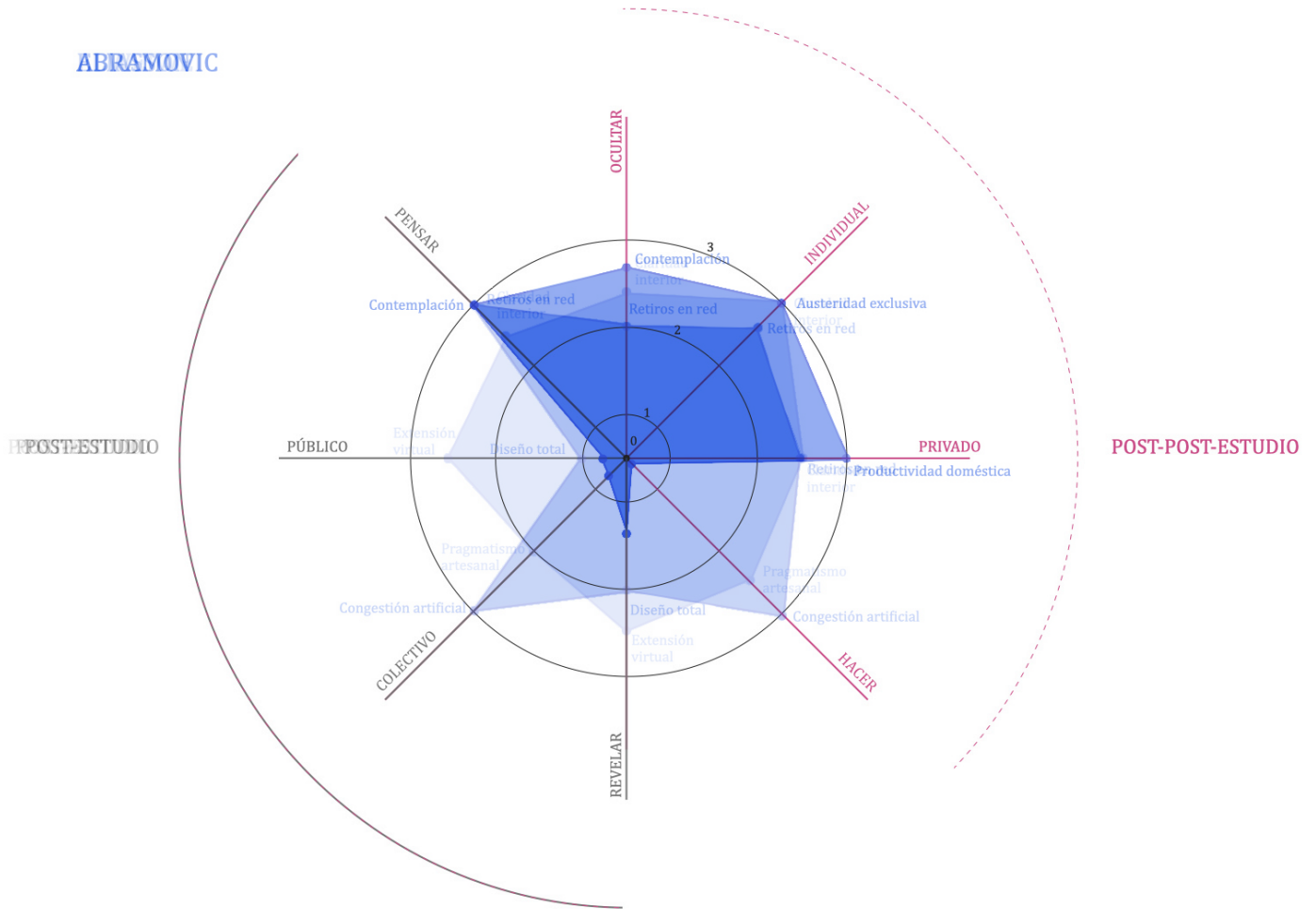
En el caso de Abramović, a medida que sus obras —a través de la *performance*— se vuelven públicas y con un grado de exposición mayor, sus estudios cobran suma importancia como contrapeso, siendo éstos espacios esencialmente de retiro. Sus estrategias proyectuales, tanto *productividad doméstica*, como *austeridad exclusiva* o *contemplación*, apuntan a reforzar la noción de lo privado e individual. En ese sentido, se podría decir que la artista serbia reivindica al estudio como un lugar de desconexión de la cultura contemporánea, pero sin salir de ella. La arquitectura que presentan sus estudios es despojada, casi monástica, pero al mismo tiempo, de lujo. Hay un intento de vacío en su interior que permite alejarse de las distracciones y el gasto de energías de la conectividad. Por otro lado, Weiwei presenta en su casa-estudio una arquitectura donde toda la atención está puesta en componer formas primarias y un interior asceta, donde cada material es presentado en su estado puro, siendo al mismo tiempo construcción y terminación. Este enfoque crea un ambiente doméstico despojado de elementos distractores, donde predominan la claridad espacial y el silencio introspectivo. A diferencia de Abramović, el artista chino extiende este espacio físico privado mediante la dimensión virtual, lo que le permite conectarse con una comunidad global pero siempre estando a un clic voluntario del retiro. Por último, Eliasson se apropió de la atmósfera de una casa-estudio de artistas de principios de siglo XX, con sus sobrios pero particulares ornamentos y altos espacios, en una búsqueda de autonomía y reflexión. Allí puede estar en solitario o hasta con dos colaboradores, despojado y sin las presiones de su estudio principal en Berlín.

En segundo lugar, WeiWei y Eliasson coinciden en establecer una clara diferenciación entre sus estudios para pensar y estudios para producir. Mientras que los primeros ya fueron mencionados, en el caso del artista chino, su principal espacio de producción se ubica en un edificio industrial —antigua fábrica de piezas de automóviles— con una estructura prefabricada que permitía grandes dimensiones libres en planta y altura. Esta configuración cumple una función dual, al servir como área de elaboración y almacenamiento de obras artísticas. La escala del espacio, diseñada originalmente en relación a una cadena de montaje que incluía grúas y maquinaria de gran tamaño, permite al artista visualizar nuevas posibilidades y la participación de muchos colaboradores en el mismo lugar. En el caso de Eliasson, también se repite el carácter industrial de su estudio, localizado en un antiguo complejo fabril del siglo XIX, con una amplia planta con estructura central de pilares y grandes ventanales. La adaptabilidad que rige en los diferentes niveles del edificio admite la instalación, exposición y pruebas de diferentes prototipos y obras artísticas. Al mismo tiempo, la libertad espacial que permite esta tipología fomenta una planta abierta con pocas divisiones visuales y control acústico, lo que redundaba en una atmósfera de conectividad e interacción, en este caso, interdisciplinar. Por otro lado, Abramović cuenta con un estudio urbano y otro suburbano, y dentro del segundo está su casa, dos hangares (depósito de obras, biblioteca y zona de investigación) y una cabaña de retiro en el bosque. Dado que la artista no produce obras físicas,²¹⁴ todos sus espacios creativos están asociados a la concentración y el retiro, incluso en ocasiones puntuales y acotadas cuando éstos espacios se abren a selectos visitantes, como es el caso de unos

214. Aunque Abramović ha producido escultura y hasta diseñado mobiliario junto en solitario y junto al arquitecto estadounidense Daniel Libeskind (1974-), esto son obras concretas y emprendimientos esporádicos.

pocos talleres de silencio y quietud del Marina Abramović Institute (MAI) realizados allí. Cada uno de los espacios de la artista se relacionan con su entorno de manera similar, desde un lugar donde retraerse para contemplar el exterior.

La segunda parte de la tesis ha mostrado la expansión y actualización del concepto de estudio, añadiendo ahora algunas cualidades de la cultura contemporánea, como el integrar una red de espacios y el *hacer* colectivo, pero manteniendo su carácter de lugar de retiro, aunque sea temporalmente. En un marco global, Abramović, Weiwei y Eliasson abordan diferentes procesos artísticos en lugares distintos, siendo cada uno de ellos auténticamente experimentales, y donde la arquitectura y las estrategias proyectuales implementadas por cada uno de ellos en sus espacios creativos, ha transformado la percepción y significación del estudio.

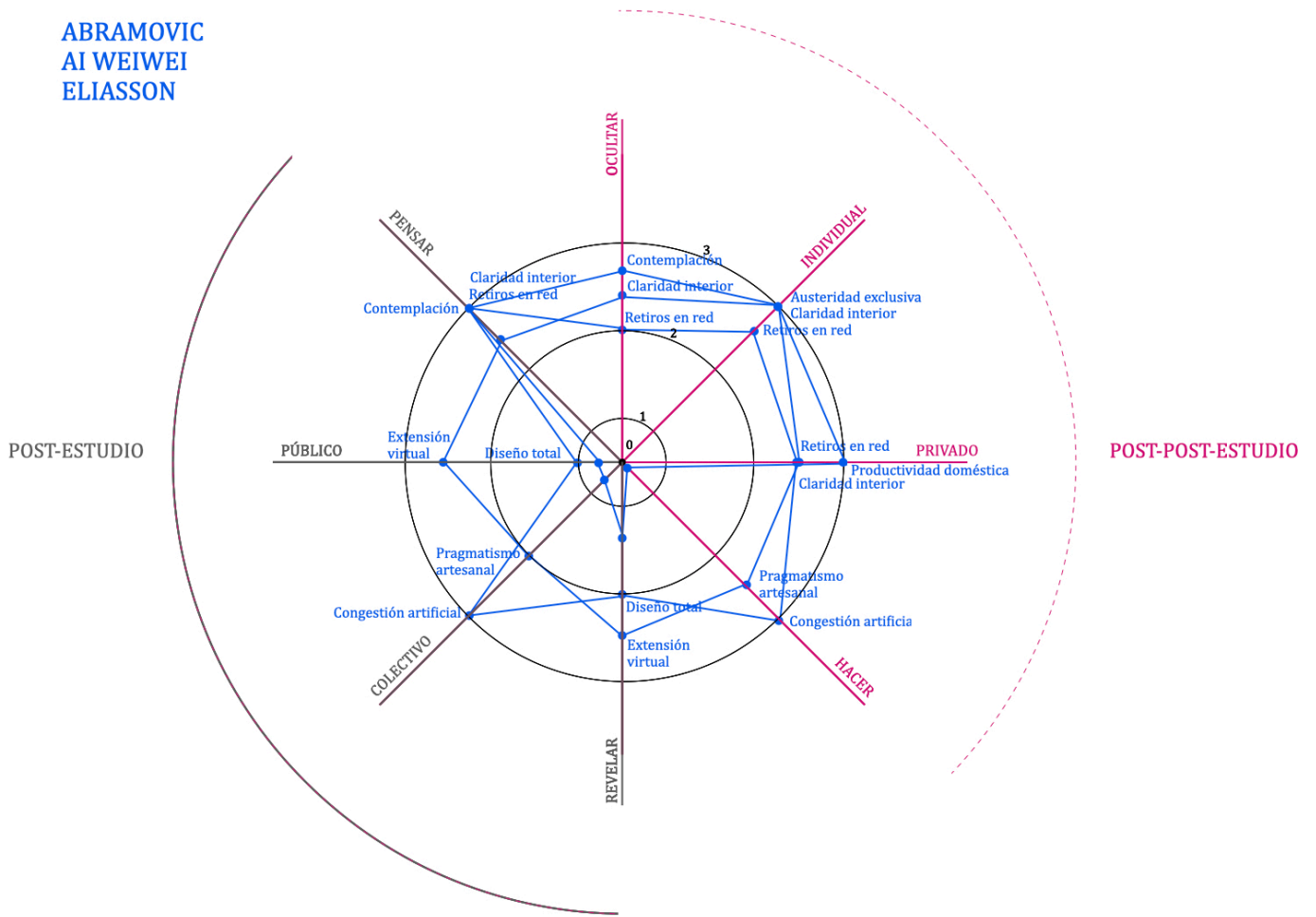


	Post-estudio				Post-post-estudio			
	Público	Pensar	Colectivo	Revelar	Privado	Hacer	Individual	Ocultar
Abramovic	X	0	X	X	0	X	0	0
Weiwei	0	0	0	0	0	0	0	0
Eliasson	X	0	0	0	0	0	0	0

Tabla 1. Resultados sobre las características del Post-estudio y el Post-post-estudio en los casos estudiados. Elaborado por el autor.

Fig.34. Diagramas donde se vinculan las diferentes características del Post-estudio y el Post-post-estudio junto con las estrategias proyectuales utilizadas por cada uno de los artistas. Elaborado por el autor.

ABRAMOVIC
AI WEIWEI
ELIASSON



	Post-estudio				Post-post-estudio			
	Público	Pensar	Colectivo	Revelar	Privado	Hacer	Individual	Ocultar
Abramovic	X	contemplación	X	X	productividad doméstica	X	austeridad exclusiva	contemplación
Weiwei	extensión virtual	claridad espacial	pragmatismo artesanal	extensión virtual	claridad espacial	pragmatismo artesanal	claridad espacial	claridad espacial
Eliasson	X	retiros en red	congestión estructural	diseño total	retiros en red	congestión estructural	retiros en red	retiros en red

Tabla 2. Resultados sobre las características del Post-estudio y el Post-post-estudio relacionados con las estrategias proyectuales utilizadas en los casos estudiados. Elaborado por el autor.

Fig.35. Diagramas donde se vinculan las diferentes características del Post-estudio y el Post-post-estudio junto con las estrategias proyectuales utilizadas por cada uno de los artistas. Elaborado por el autor.

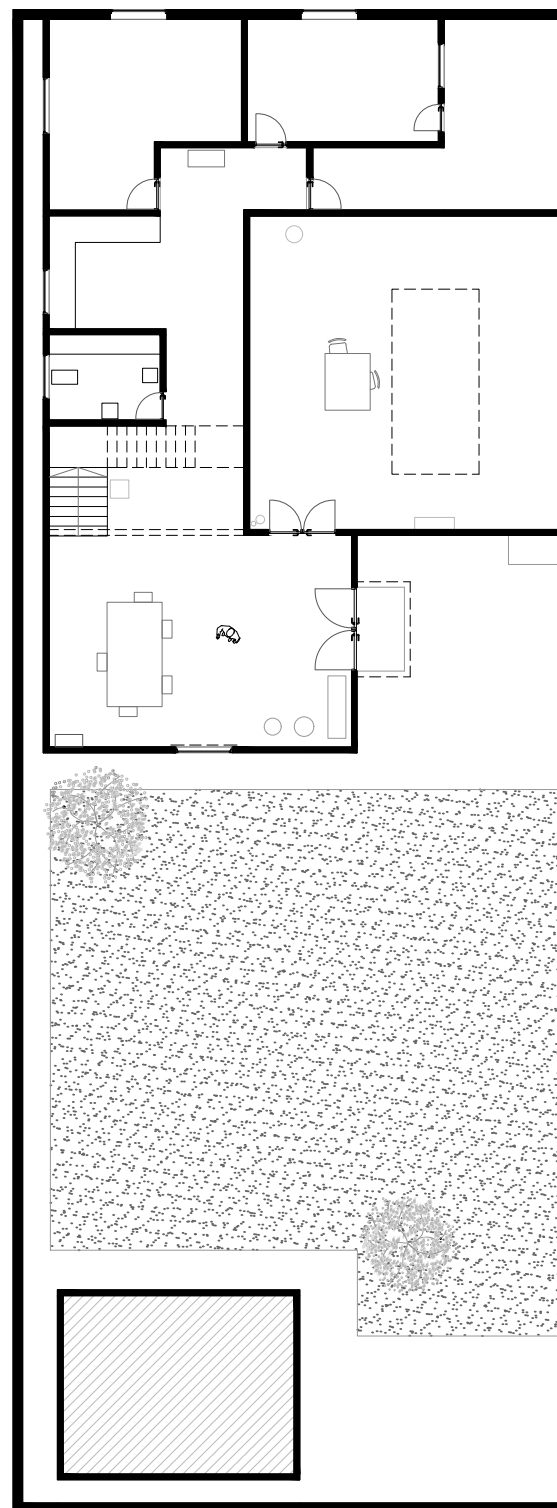
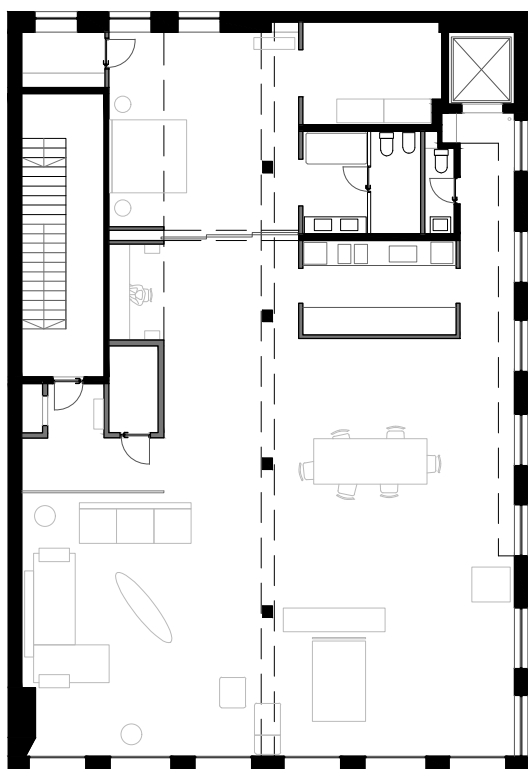
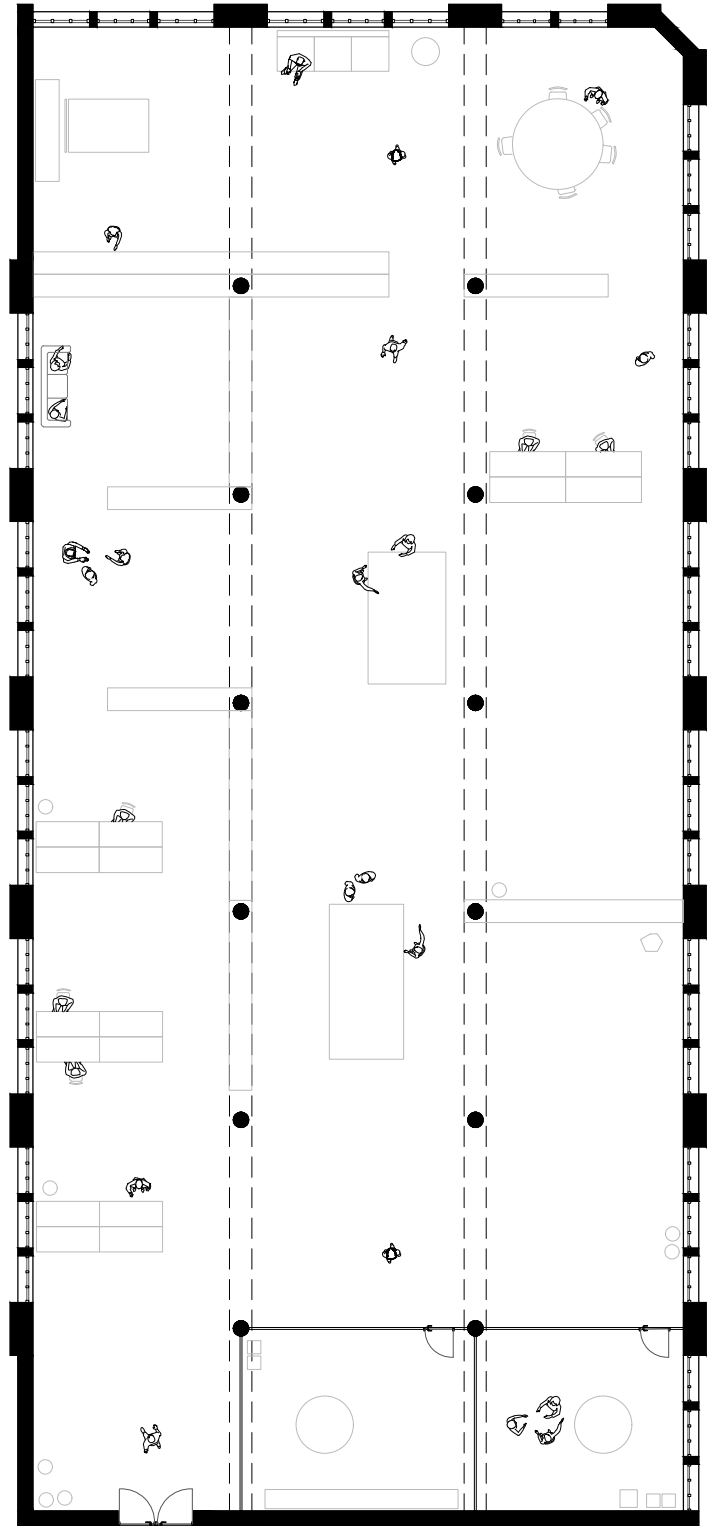
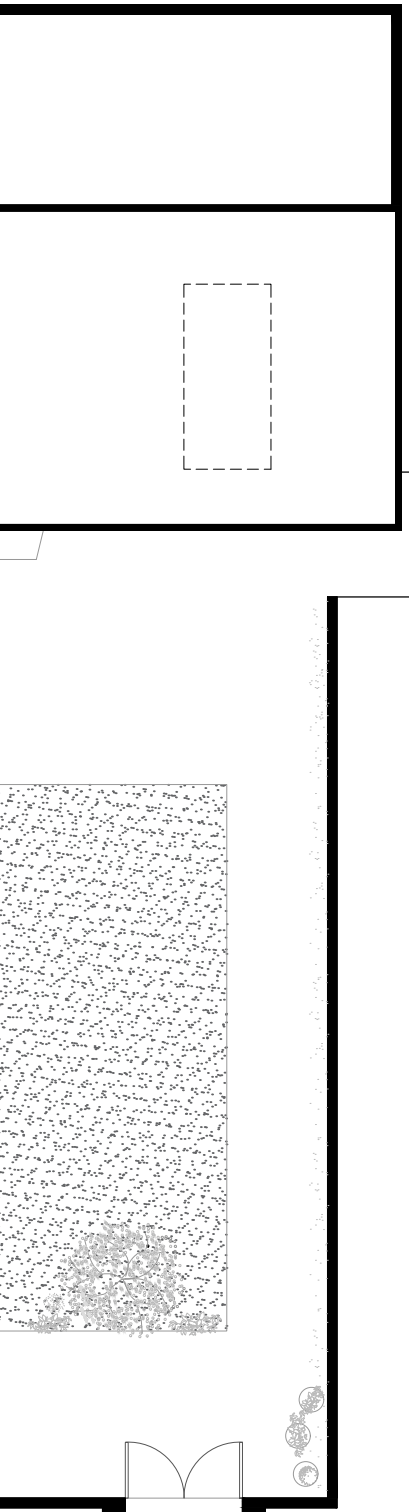


Fig. 36. Plantas de los estudios de Abramović, Weiwei y Eliasson, a escala 1.200 para su comparación arquitectónica. Elaborado por el autor.



4. Conclusiones

En las páginas iniciales de esta investigación se efectuaban una serie de consideraciones vinculadas a una supuesta dicotomía entre distintos modelos del estudio y su relación con la arquitectura de estos espacios. Siguiendo una estructura interpretativa y narrativa, se analizaron la trayectoria, la transformación y el desdoblamiento espacial del estudio en cada uno de los períodos investigados. Si bien el punto de partida del trabajo representa una *defensa* del estudio como lugar de trabajo privado y de concentración, el señalamiento de sus características arquitectónicas esenciales tanto históricas como actuales también viene acompañado de algunas contradicciones o paradojas, que si bien fueron esbozadas, deben ser explicitadas y ampliadas para evitar enfoques reduccionistas o simplistas.

En la primera parte vimos cómo el giro del estudio moderno hacia el post-estudio, un punto de inflexión complejo y multifacético, resultó en una oportunidad para permitir procesos experimentales que transformaron y ampliaron el marco que definía al estudio. Por un lado, asentando ciertos aspectos de su cultura medular que se manifiestan en su arquitectura: la necesidad de contar con al menos un espacio de concentración de mayor privacidad, y la definición de la producción inmaterial como un proceso esencialmente individual. Jackson Pollock, Andy Warhol y Robert Smithson emplearon diferentes estrategias de proyecto, como *introversión*, *aislar*, y *tensión interior* para lograr esto. Por otro lado, el estudio se expandía hacia nuevos territorios e intereses de la práctica post-estudio, poniendo el acento en la concepción espacial de un nuevo ámbito productivo, ahora social, expuesto y urbano. Esto también se lograba a partir de estrategias proyectuales como *apropiación espacial*, *isotropía artificial*, *descontextualización* y *descentralización*, explorando en una dirección que coincidía con la práctica post-estudio (Figura 1).

En la segunda parte, la práctica habitual de los artistas globales, que incluye movilidad permanente, subcontratos locales e internacionales, redes, virtualidad y exposición de procesos creativos, ha llevado a algunos autores a hablar del “everywhere studio” (Aranke et al., 2018; Eastwood, 2017),²¹⁵ o, por el contrario (y nuevamente), de su “muerte” definitiva. Al interrogar el intercambio entre ambas posiciones extremas y la arquitectura de los espacios de producción, se pudo ofrecer una visión única de las oportunidades y potencialidades contemporáneas. La era post-post-estudio nos demuestra que el estudio, escurridizo, muta y se adapta, incorporando nuevas lógicas de exterioridad, sociabilidad y transdisciplinariedad, al mismo tiempo que resiste en su esencia y la reafirma. Marina Abramović, Ai Weiwei y Olafur Eliasson emplearon estrategias proyectuales que mantienen la vigencia de la identidad del estudio como *contemplación*, *claridad interior* y *retiros en red*, aun cuando haya una oscilación con nuevas conexiones. Al mismo tiempo, presentan otras estrategias en pos de lo colectivo y la conectividad, como *extensión virtual* y *congestión artificial* (Figura 2).

215. “estudio en todas partes”.

De esta forma, y con cada capítulo, la tesis ha ido construyendo una definición ampliada del estudio, con discrepancias y congruencias entre los diferentes casos de estudio, tanto los modernos, los post-estudio como los post-post-estudio. Esto, lejos de alejarnos de una posible reflexión, nos lleva a concluir que cada artista diseña su estudio a partir de estrategias de proyecto específicas y concretas, enmarcadas dentro de una tríada con una dependencia vital entre sus componentes: identidad artística, proceso creativo y espacio de producción (Figura 3). Esto explica que algunas posturas puedan parecer contradictorias o paradójicas, y que las estrategias de proyecto no puedan ser extrapoladas fácilmente sin un entendimiento integral del estudio dentro de un sistema creativo mayor que incluye al propio artista y su obra.

Además, tal como anticipamos, se ha recabado la suficiente información como para detectar algunos patrones que ayudan a entender las características arquitectónicas transversales a la historia reciente del estudio, que contribuyen a su definición actual. En primer lugar, y a partir del trabajo de Smithson, vemos cómo se genera el entendimiento del espacio de producción como una red conectada pero dispersa de lugares con diferentes grados de privacidad, siendo el estudio el de mayor intimidad. Esto incluso cuando hay más de un espacio al cual el/la artista denomina *estudio*, finalmente estudio hay uno solo. Cada vez que se pretendió eliminar al estudio, este espacio de individualidad y concentración apareció con otra etiqueta (*oficina*, por ejemplo, es el término utilizado por Daniel Buren y Abramović), y con otras funciones emparentadas con la creación (investigación, coordinación y difusión son las más comunes). A partir de la investigación realizada podemos definir categorías dentro de esta red, con una mayor o menor especialización y que no cuentan con un contorno claramente definido, pero que exhiben ciertos valores que se repiten y se asocian más o menos libremente. Esta posible categorización abarca desde el estudio o *studiolo* ya mencionado, hasta el estudio global, representado por el espacio de trabajo de Eliasson en Berlín donde se conglomeran (casi) todas las demás categorías en una sola, formando un nuevo nodo de la red (Figura 5). Además, debemos decir que antes la escala de la red era local o nacional, salvo algunas excepciones; en el caso de Smithson por ejemplo, su red incluía su apartamento-estudio, una serie de espacios exteriores posindustriales e incluso galerías. Hoy en día, esta red tiene escala global, como vimos con los estudios de Weiwei en Coachangdi trabajando en paralelo con Alemania y Portugal, o Eliasson con sus estudios en Reykjavik, Copenhage y Berlín.

En segundo lugar, pudimos confirmar la importancia de las estrategias arquitectónicas para la conexión de los estudios con el entorno, pero sobre todo, para su desconexión. Si bien el comportamiento “antisocial” de ciertos/as artistas ya fue marcado tradicionalmente, hoy en día, y a partir de la sobrecarga de información y comunicación —tanto físicas como virtuales—, esta resulta fundamental para el desarrollo de la creatividad artística. Y así lo manifiesta cada uno de los casos de estudio analizados, utilizando diferentes estrategias proyectuales para lograrlo, desde la introversión del estudio de Pollock, pasando por el aislamiento temporal provocado por Warhol en *The Silver Factory*, la reclusión suburbana de Abramović, la hermeticidad material de la casa-estudio de Weiwei, y llegando al estudio

individual de Eliasson en Copenhague (Tabla 1). Si en los estudios modernos había un aura de genialidad en ese retraimiento, en la actualidad esta posición parece una consecuencia de las constantes distracciones de la comunicación global. Ante la hiperactividad, el estudio ofrece una tentadora y necesaria hiperpasividad.²¹⁶

En tercer lugar, vimos en el estudio la creación de una impronta doméstica, es decir, la generación de un ambiente cotidiano, de independencia y menor escala para facilitar las interacciones informales y estimular la creatividad. También —y conectando con el punto anterior— para permitir momentos de soledad y contemplación, ya que lo doméstico es un prisma desde el que podemos ver todas las dimensiones de la sociedad. La intimidad representa no solo el derecho a no ser observado, sino también el derecho a negarse a mirar y oír. No existe un espacio más íntimo, autónomo y de poder que nuestra propia casa. En el caso de Pollock, esta condición se daba a partir de la cercanía de su vivienda con el estudio y su sistema de construcción artesanal; en *The Silver Factory* era creada a través del mobiliario; Smithson utilizaba directamente su apartamento como estudio; Abramović no separa vivir de trabajar, al punto que vivienda y estudio presentan las mismas características arquitectónicas; Weiwei con su casa-estudio en Caochangdi siendo su fortificación simbólica de libertad y resistencia; y Eliasson recluyéndose en su estudio doméstico para escapar de las presiones de la hiperconectividad. Esto parecería una declaración de principios: nos han convencido de que a través de la tecnología y la comunicación se ha invadido hasta el último bastión del espacio privado,²¹⁷ cuando en realidad lo único que ha sucedido es el movimiento de su límite hacia una mayor exposición. Ante cualquier intento de continuar desplazando ese límite, los/las artistas crean espacios más íntimos, sus “nuevos” estudios, y exponen al inmediatamente anterior en su gradiente.

En cuarto lugar, vemos que ha habido una evolución del estudio hacia una separación paulatina entre la producción material e inmaterial. Si en los estudios de Pollock y Warhol se creaban las obras físicamente y se reflexionaba sobre ellas en un mismo lugar, generando un discurso informativo y cultural; en los estudios contemporáneos de Weiwei y Eliasson se establecen dos espacios distintos para cada una de estas actividades, con gradientes que van variando desde la conectividad al retiro. Si en la era post-estudio el *pensar* aparecía como una contraposición del anterior *hacer*, en la contemporaneidad ambos conceptos están dentro de la cultura del estudio, ya que el trabajo inmaterial —como hemos visto de manera mas clara en el caso de Eliasson— se ha convertido en parte fundamental de la producción (Figura 4). En el caso de los espacios enfocados en la producción material, podemos concluir que en general se rigen mediante dos faros: una arquitectura para producir la obra y otra arquitectura que contribuye y condiciona la producción de la obra.

216. Para que conste: no hablamos del aislamiento de individuos exclusivamente, sino del aislamiento de singularidades, que puede incluir a colectivos.

217. Estamos haciendo referencia, entre otros, al texto de Beatriz Colomina *The Century of the Bed* (Colomina et al., 2014).

El primero, un concepto más reciente, pretende de alguna forma trasladar cierta neutralidad del espacio expositivo al espacio productivo, generando amplias y altas habitaciones similares al *cubo blanco*, donde la altura libre —generalmente superando los cuatro metros— parece más definitoria que el ancho y la longitud, y por lo tanto, la sección preponderante sobre la planta. Si la primera presenta un carácter más abstracto, la segunda, uno más antropomórfico. Este patrón parece tener como premisa, consciente o inconsciente, que la altura libre tiene una relación directa con la escala de la obra que se va a producir. Si bien en general estos espacios cuentan con luz natural, difusa o indirecta, su papel resulta secundario, ya que se iluminan artificialmente tanto de noche como de día. Dado que estos espacios tienen un gran volumen y están orientados hacia la producción y visualización de la obra, debe haber otro espacio, de mayor intimidad, menor escala y con una relación más cercana al cuerpo, para pensar. Este es el caso de los espacios de producción de Abramović, quien cuenta con un espacio de producción de cinco metros de altura libres, cerrado y sin cualidades ni propiedades especiales, y luego otro espacio mucho menor, cálido y abierto a la naturaleza, su cabaña de retiro; o el caso de Weiwei, que cuenta con un espacio central en su estudio de doble altura, blanco, genérico y con luz cenital, y al mismo tiempo tiene su vivienda, de menor escala y carácter familiar, adyacente a este.

Por otro lado, los artistas tradicionalmente se han apropiado de espacios con arquitecturas vinculadas al trabajo o de carácter industrial, utilizando sus reverberaciones y connotaciones, y al mismo tiempo, condicionando su producción. En general, estas presentan naves de gran profundidad y amplitud, pero su altura libre es menor que en el caso anterior, ahora en el entorno de los tres metros, por lo que aquí prima la planta por sobre la sección. En este sentido, la extensión de la planta permite la creación de diferentes escenarios y actividades, con diferentes gradientes de privacidad, que no implican la necesidad de creación de un nuevo espacio individual o de concentración, sino la posibilidad de generarlo dentro del mismo volumen. La luz natural generalmente llega por una única fachada,²¹⁸ pero la profundidad del espacio genera la necesidad de utilizar luz artificial permanentemente. No hay terminaciones ni se esconden la estructura o instalaciones, porque su valor está en la exaltación de los metros cuadrados productivos. En el caso de Warhol, *The Silver Factory* conformaba un extenso espacio, adaptable y flexible, social y dinámico, narcisista y confuso. Eliasson también utiliza la mitología de los espacios industriales a su favor, en un edificio macizo, de varias plantas, que genera un paisaje interior continuo de interacción.

En quinto lugar, la producción material dentro de un contexto global es hoy llevada a un extremo de la descentralización, lo que significa que definitivamente el estudio ya no es el único espacio para la producción creativa. Debido a que los procesos para la creación de obras artísticas involucran cada vez más especialistas y objetos, se fragmenta su desarrollo en etapas que transcurren en diferentes lugares y mediante distintas personas,

218. El caso del estudio de Eliasson en Berlín, teniendo aberturas en tres fachadas es ciertamente una excepción, probablemente debido a su programa original.

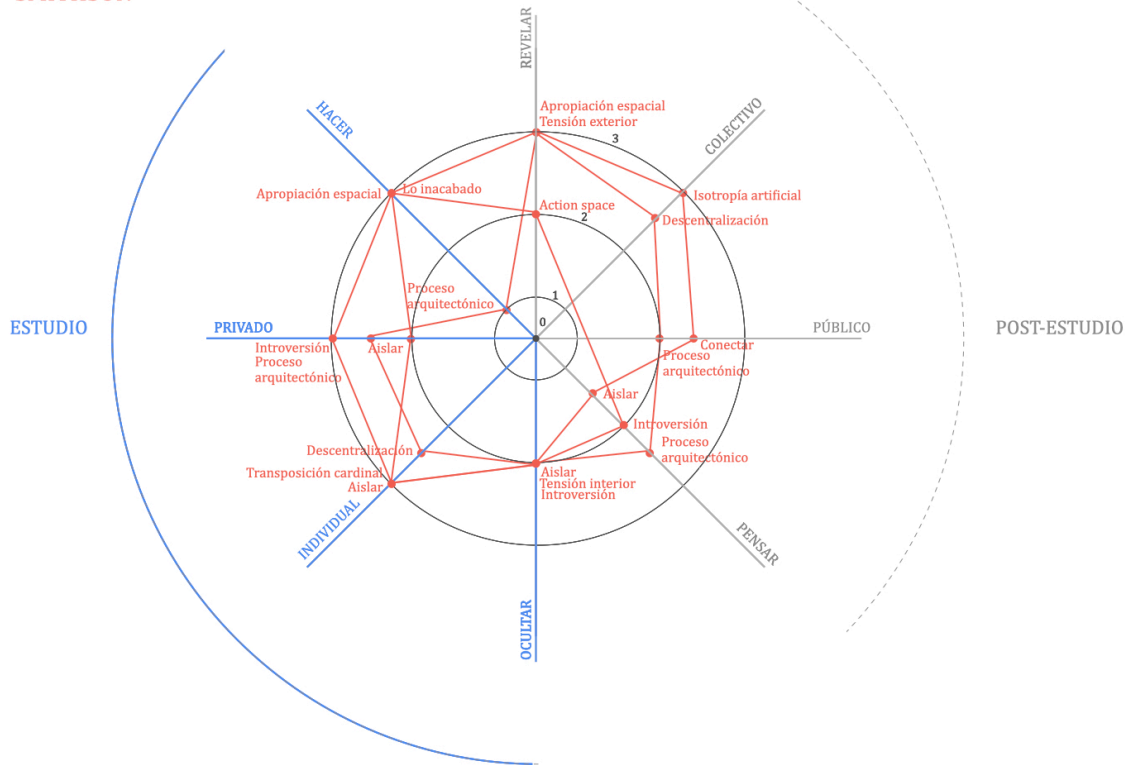
procedimientos, maquinaria y tecnología. Esto lleva a que los espacios de producción tengan menos contacto con sus comunidades específicas y entorno inmediato. La localización de la producción ha perdido relevancia, siendo desplazada por la integración en los circuitos globales de servicios y su conexión con redes de comunicación y tecnologías avanzadas. Así como sería impensado concebir The Silver Factory en otro lugar que no fuera Manhattan, sí sería posible imaginar el Studio Olafur Eliasson en una ciudad que no fuera Berlín.

En sexto lugar, el estudio presenta hoy una extensión de lo físico a lo virtual, ya sea mediante su exposición o como espacio para la inmersión en el trabajo inmaterial. Pero tal como hemos visto, la virtualidad puede ser una parte del estudio pero nunca la única, por el simple hecho de que el entorno físico inmediato es una condición necesaria y siempre preponderante sobre el espacio no real. En esta nueva ecuación, la virtualidad condiciona el diseño físico de los espacios creativos e impulsa su reducción en una lógica coherente con un sistema que presiona hacia la conectividad en red. Si bien se puede pensar en el ordenador como un dispositivo personal donde se centralizan una serie de acciones y funciones propias de los procesos creativos de los artistas, y en la experiencia virtual como una esencialmente individual, el estudio es en último término y por definición un *lugar*.

En definitiva, la investigación demuestra que el estudio no puede ser descartado o superado tan fácilmente, al menos más allá de verbalizaciones y manifiestos: el/la artista se ve obligado/a a lidiar con este *topos* de una u otra manera, a través de un compromiso crítico con sus múltiples antecedentes y estrategias arquitectónicas, y con las diferentes formas que puede asumir en la contemporaneidad. Al mismo tiempo, el estudio conserva algunas propiedades, como la de ser un espacio de trabajo esencialmente privado, individual y de concentración, con estrategias proyectuales que fomentan una atmósfera equilibrada vinculada a lo doméstico, cierta honestidad constructiva y material, una escala menor, un ambiente controlado tanto de iluminación como acústicamente, y un vínculo con el entorno específico a pesar de su clara separación; e incorpora otras particularidades, que incluyen la oscilación entre el retraimiento y la conectividad, o son inclusive duales, como por ejemplo las estrategias *pragmatismo artesanal*, *extensión virtual* o *diseño total*. El estudio representa entonces un contrapunto vital para el modelo actual definido por el trabajo colectivo, la red y el mercado.

Dado que el mundo del arte ha actuado tradicionalmente como un laboratorio para la creatividad, y ésta hoy se manifiesta en crisis por su ubicuidad y moral positiva, es fundamental no reducir su complejidad a una visión sesgada y tener una mirada crítica hacia los procesos y espacios creativos. En un momento en que la transparencia y la comunicación vinculadas a la productividad se creen especialmente valiosas, tener un día en el estudio solos sin nada que hacer, sin que pase nada, alejados del deber cotidiano que incluye el propio fetiche de la “creatividad”, significa una fuerte provocación.

POLLOCK
WARHOL
SMITHSON



ABRAMOVIC
AI WEIWEI
ELIASSON

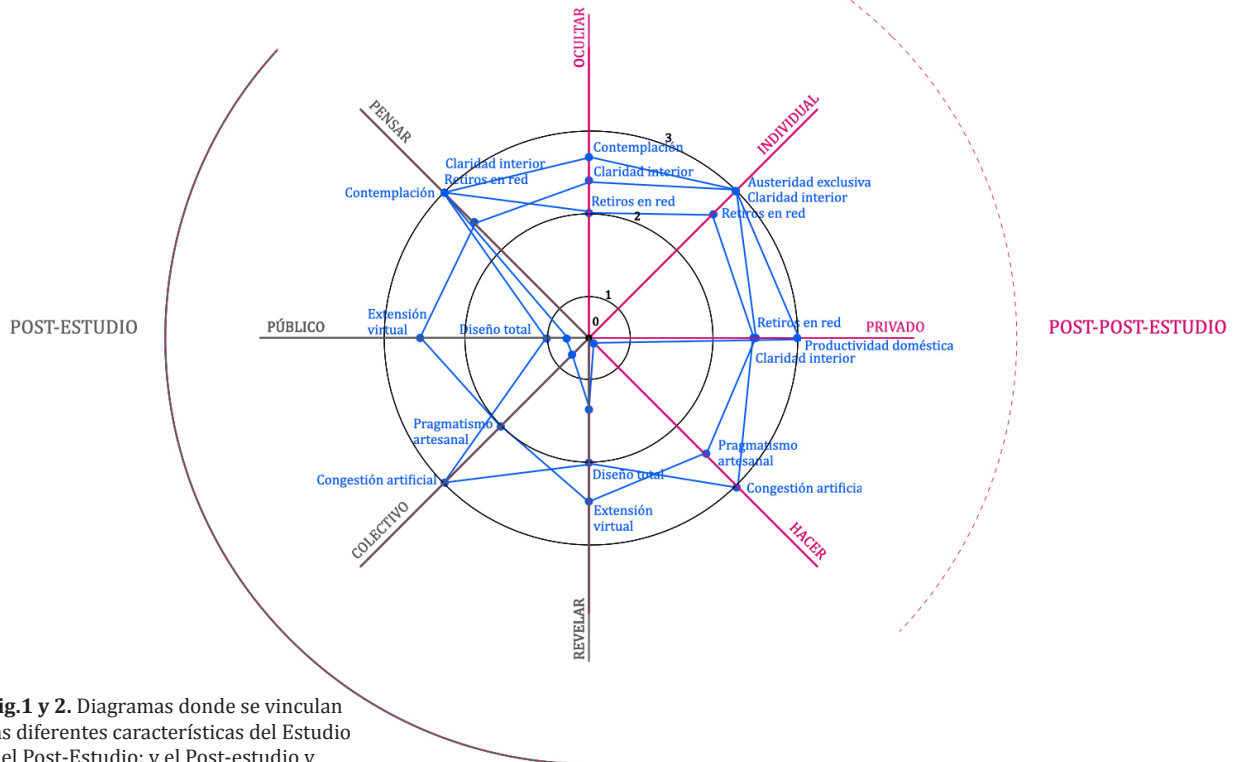


Fig.1 y 2. Diagramas donde se vinculan las diferentes características del Estudio y el Post-Estudio; y el Post-estudio y el Post-post-estudio. Cada uno de ellos junto con las estrategias proyectuales utilizadas por cada uno de los artistas. Elaborado por el autor.

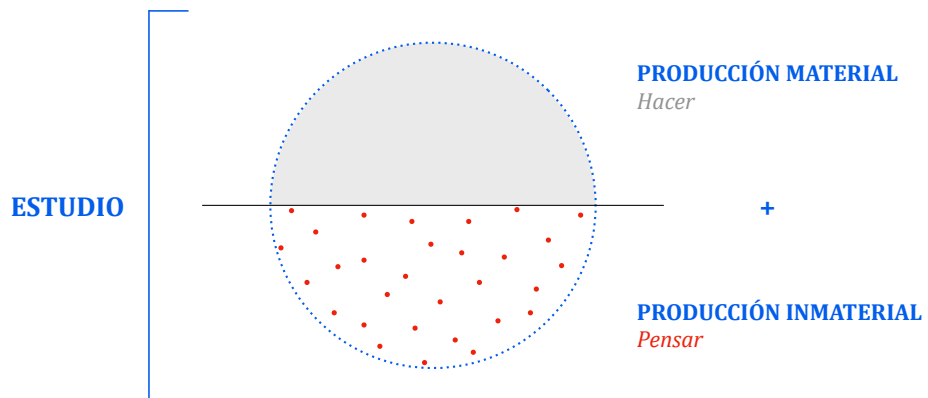
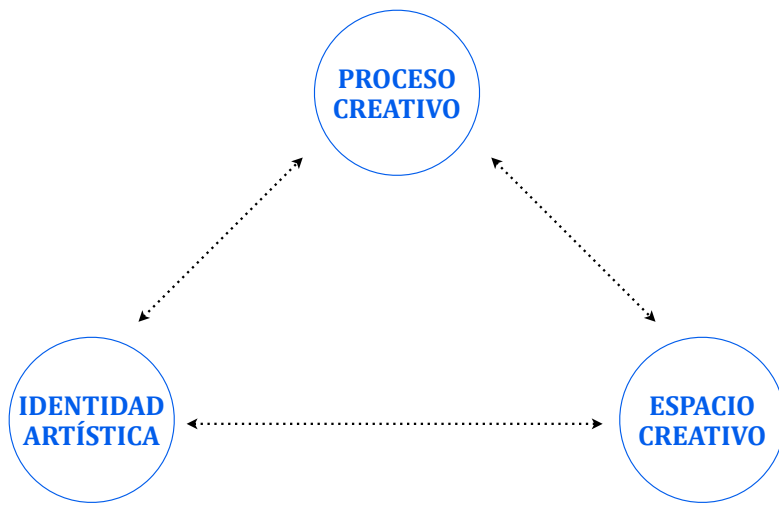


Fig.3. Esquema donde se refleja tríada creativa: identidad artística, proceso creativo y espacio de producción. Elaborado por el autor.

Fig.4. Esquema representativo de la producción creativa en el estudio y su vinculación con hacer y pensar. Elaborado por el autor.

ARTISTA	ESTRATEGIAS DE RETIRO	CARACTERISTICAS ARQUITECTÓNICAS
JP	Introversión	interior total, privado y suburbano
JP	Lo inacabado	terrenal, precaria y ordinaria. honestidad arquitectónica
JP	Action Space	espacialidad difusa, personal, invasiva y dilatada
JP	Transposición cardinal	movimientos entre los planos de planta y sección
AW	Aislar	hermeticidad plateada, desconexión de horarios, mentalidades y prejuicios normativos
RS	Proceso arquitectónico	ambiente controlado, restringido y de concentración
RS	Tensión interior	domesticidad, calidez y autonomía
MA	Productividad doméstica	la casa como espacio femenino
MA	Austeridad exclusiva	lo monástico e individual
MA	Contemplación	separación drástica de lo público
WE	Pragmatismo artesanal	ordinario y esencial
WE	Claridad interior	honestidad constructiva
OE	Diseño total	lugares individuales de reflexión y concentración
OE	Retiros en red	menor escala, arquitectura doméstica o de ocio

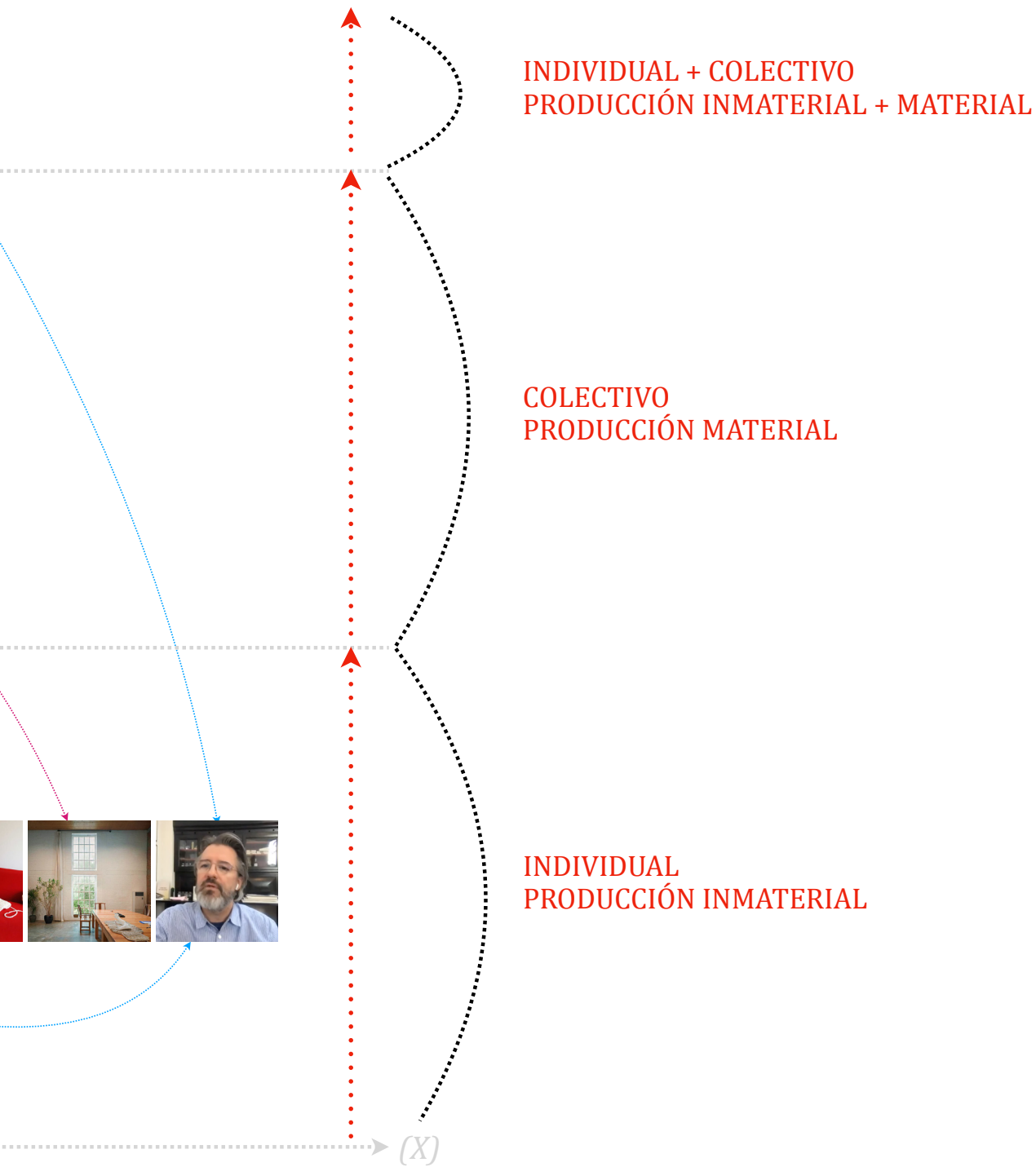
ARTISTA	ESTRATEGIAS DE CONECTIVIDAD	CARACTERÍSTICAS ARQUITECTÓNICAS
AW	Apropiación espacial	sin transición entre exterior e interior
AW	Isotropía artificial	plateado y luz eléctrica, reflejos narcisitas y brillos
AW	Descontextualización	alteración de las funciones sociales y prácticas de los objetos
AW	Conectar	vinculación a un territorio y una cotidianeidad concretos
RS	Proceso arquitectónico	un lugar abierto, enfocado en la interacción y el intercambio
RS	Tensión exterior	espacios exteriores, vastos, desolados y abandonados
WE	Pragmatismo artesanal	manual, colectivo y ancestral de su cultura
WE	Extensión viirtual	espacios para pensar de menor escala
OE	Diseño total	espacios de interacción social
OE	Congestión artificial	planta abierta y preponderancia de espacios sociales

REF. JP: Jackson Pollock, AW: Anday Warhol, RS: Robert Smithson, MA: Marina Abramovic, WE: Ai Weiwei, OE: Olafur Eliasson

Tabla 1. Resumen de las características de las estrategias proyectuales utilizadas en los casos estudiados en relación al retiro y la conectividad. Elaborado por el autor.



Fig.5. Diagrama de categorización de los diferentes espacios que componen el estudio y sus gradientes de retiro y conectividad. Elaborado por el autor.



4. Conclusions

In the initial pages of this research, several considerations were made regarding a presumed dichotomy between different models of the studio and their relationship with the architecture of these spaces. Following an interpretive and narrative structure, the trajectory, transformation, and spatial bifurcation of the studio were analyzed across the periods under study. While the research begins by advocating for the studio as a private workspace for concentration, it also points out its essential architectural characteristics, both historical and contemporary. However, these observations reveal contradictions or paradoxes that, while outlined, require further elaboration to avoid reductive or simplistic approaches.

The first section explored how the shift from the modern studio to the post-studio—a complex and multifaceted turning point—provided an opportunity to enable experimental processes that transformed and expanded the framework defining the studio. On one hand, it emphasized key aspects of its core culture manifested in its architecture: the need for a private space for concentration and the definition of immaterial production as an essentially individual process. Jackson Pollock, Andy Warhol, and Robert Rauschenberg employed different design strategies, such as introversion, isolation, and interior tension, to achieve this. On the other hand, the studio expanded into new territories and interests within post-studio practice, focusing on the spatial conception of a new productive realm that is now social, exposed, and urban. This was also achieved through design strategies such as spatial appropriation, artificial isotropy, decontextualization, and decentralization, aligning with post-studio practices (Figure 1).

The second section examined the contemporary practices of global artists, which involve permanent mobility, local and international subcontracting, networks, virtuality, and the exposure of creative processes. These practices have led some authors to refer to the “everywhere studio” (Aranke et al., 2018; Eastwood, 2017) or, conversely (and again), to its definitive “death.” By interrogating the interplay between these opposing perspectives and the architecture of production spaces, this study offers a unique insight into contemporary opportunities and potentials. The post-post-studio era demonstrates that the studio, elusive as ever, mutates and adapts, incorporating new logics of exteriority, sociability, and transdisciplinarity, while simultaneously affirming its essence. Marina Abramović, Ai Weiwei, and Olafur Eliasson employed design strategies that preserve the studio’s identity as a space for contemplation, inner clarity, and networked retreats, even as it oscillates toward new connections. At the same time, they adopt other strategies to support collectivity and connectivity, such as virtual extension and artificial congestion

(Figure 2).

Thus, with each chapter, the thesis has constructed an expanded definition of the studio, highlighting discrepancies and congruences across the different case studies, including modern, post-studio, and post-post-studio examples. Far from discouraging reflection, this leads to the conclusion that each artist designs their studio using specific and concrete design strategies within a triad of vital interdependence: artistic identity, creative process, and production space (Figure 3). This explains why certain positions may seem contradictory or paradoxical and why design strategies cannot be easily extrapolated without an integral understanding of the studio as part of a larger creative system that includes the artist and their work.

Additionally, as anticipated, sufficient information has been gathered to identify patterns that help clarify the architectural characteristics that have traversed the recent history of the studio, contributing to its current definition. First, Smithson's work illustrates the understanding of the production space as a connected but dispersed network of places with varying degrees of privacy, with the studio being the most intimate. Even when an artist refers to more than one space as a studio, there is ultimately only one core studio. Attempts to eliminate the studio have led to this space of individuality and concentration reappearing under different labels (e.g., "office" as used by Daniel Buren and Abramović) and with related functions (such as research, coordination, and dissemination). From the research carried out we can define categories within this network, with a greater or lesser specialization and without a clearly defined outline, but which exhibit certain values that are repeated and more or less freely associated. This possible categorization ranges from the studio or studiolo already mentioned, to the global studio, represented by Eliasson's workspace in Berlin where (almost) all the other categories are conglomerated into one, forming a new node of the network (Figure 5). Furthermore, we must say that previously the scale of the network was local or national, with a few exceptions; in Smithson's case for example, his network included his studio apartment, a series of post-industrial outdoor spaces and even galleries. Today, this network is global in scale, as we saw with Weiwei's studios in Coachangdi working in parallel with Germany and Portugal, or Eliasson with his studios in Reykjavik, Copenhagen and Berlin.

Second, the research confirmed the importance of architectural strategies for connecting studios to their surroundings, but more importantly, for facilitating disconnection. While the "antisocial" behavior of certain artists has been traditionally noted, today, amid the overload of physical and virtual information and communication, this disconnection is critical for artistic creativity. Each case study demonstrates this through different design strategies, from Pollock's introverted studio to the temporary isolation created by Warhol in The Silver Factory, Abramović's suburban retreat, the material hermeticity of Weiwei's house-studio, and Eliasson's individual studio in Copenhagen (Table 1). While modern

studios were often imbued with an aura of genius in their reclusiveness, today, this position seems to be a reaction to the constant distractions of global communication. In the face of hyperactivity, the studio offers a necessary and tempting hyper-passivity.

Third, the studio often incorporates a domestic imprint, creating an everyday atmosphere of independence and smaller scale to foster informal interactions and stimulate creativity. This also facilitates moments of solitude and contemplation, as the domestic serves as a lens through which all dimensions of society can be viewed. Intimacy represents not only the right not to be observed but also the right to refuse to see or hear. There is no space more intimate, autonomous, and powerful than one's own home. For Pollock, this condition stemmed from the proximity of his house to the studio and its handcrafted construction; in *The Silver Factory*, it was created through furniture; Smithson directly used his apartment as a studio; Abramović's living and working spaces shared the same architectural characteristics; Weiwei's Caochangdi house-studio symbolized freedom and resistance; and Eliasson used his domestic studio as an escape from hyperconnectivity pressures.

Fourth, the study highlighted the gradual separation of material and immaterial production within studios. In Pollock's and Warhol's studios, artworks were both physically created and conceptually reflected upon in the same space, fostering an informative and cultural discourse. However, in contemporary studios like those of Weiwei and Eliasson, distinct spaces are allocated for each activity, with gradients varying between connectivity and retreat. In the post-studio era, *thinking* was positioned as the antithesis of *doing*, whereas in contemporary contexts, both concepts coexist within the culture of the studio (Figure 4). As seen most clearly in Eliasson's case, immaterial work has become an essential component of production. Regarding spaces focused on material production, they generally adhere to two principles: an architecture designed to produce the work and an architecture that influences and conditions the production of the work.

The former, a more recent concept, seeks to transfer some of the neutrality of exhibition spaces to productive spaces, creating large, tall rooms resembling white cubes where free height—often exceeding four meters—becomes more defining than width or length. In these cases, the section takes precedence over the plan. While this type of space tends to have a more abstract character, the latter category assumes a more anthropomorphic nature. This pattern seemingly reflects an implicit assumption that free height directly correlates with the scale of the works to be produced. Although these spaces typically feature natural, diffuse, or indirect light, its role is secondary as artificial lighting is used both day and night. Because these spaces are large and oriented toward the production and visualization of works, a secondary space is required—a more intimate, smaller-scale area with a closer relationship to the body—for reflective processes. For example, Abramović's production space features a closed, nondescript area with five meters of free

height, while her smaller, warmer retreat cabin opens to nature. Similarly, Weiwei's central studio features a double-height, generic white space with skylights, complemented by his adjacent, more familial residential space.

On the other hand, artists have traditionally appropriated work-related or industrial spaces, leveraging their resonances and connotations while also shaping their production. These spaces typically consist of deep, expansive halls with free heights of around three meters, where the plan predominates over the section. This layout allows for the creation of diverse scenarios and activities with varying privacy gradients, eliminating the need for a separate individual or concentrated space within the same volume. Natural light generally enters through a single façade, but the depth of the space necessitates constant artificial lighting. Structural elements and installations are left exposed, celebrating the productive square footage. Warhol's Silver Factory embodied this as a flexible, social, dynamic, narcissistic, and chaotic environment. Similarly, Eliasson uses the mythology of industrial spaces in his multi-story, solid building, creating a continuous interior landscape of interaction.

Fifth, material production within a global context has reached an extreme degree of decentralization, meaning that the studio is no longer the sole space for creative production. Artistic creation increasingly involves specialists, objects, and fragmented processes that unfold across different locations, using diverse people, machinery, and technologies. Consequently, production spaces have diminished contact with their specific communities and immediate environments. The physical location of production has become less relevant, replaced by integration into global service circuits and connections to communication networks and advanced technologies. Just as *The Silver Factory* would have been unthinkable outside Manhattan, Studio Olafur Eliasson could potentially exist in a city other than Berlin.

Sixth, the studio has extended beyond the physical realm to incorporate the virtual, whether through its exposure or as a space for immersion in immaterial work. However, as evidenced in the study, virtuality can only complement but never entirely replace the studio. The immediate physical environment remains a necessary and predominant condition over virtual space. In this new equation, virtuality influences the physical design of creative spaces, driving their reduction in line with a logic that prioritizes networked connectivity. While the computer serves as a personal device centralizing several actions and functions inherent to artistic processes, and virtual experiences are essentially individual, the studio remains, ultimately and by definition, a physical place.

Ultimately, this research demonstrates that the studio cannot be easily discarded or surpassed—at least not beyond rhetorical claims and manifestos. Artists are compelled

to engage with this *topos* in one way or another, through a critical commitment to its diverse precedents, architectural strategies, and the various forms it may assume in contemporary practice. At the same time, the studio retains certain essential qualities: it remains a fundamentally private, individual workspace dedicated to concentration, supported by design strategies that foster a balanced atmosphere tied to the domestic sphere, a certain constructive and material honesty, a smaller scale, and a controlled environment in terms of both lighting and acoustics. Additionally, it maintains a connection to its specific surroundings despite its clear separation. Meanwhile, it incorporates other particularities, including oscillations between withdrawal and connectivity, or even dual strategies such as artisanal pragmatism, virtual extension, or total design. The studio, therefore, represents a vital counterpoint to the current model defined by collective work, networks, and the market.

Given that the art world has traditionally acted as a laboratory for creativity —and that creativity today is experiencing a crisis due to its ubiquity and moral positivism— it is crucial not to reduce its complexity to a biased perspective and to adopt a critical view of creative processes and spaces. At a time when transparency and communication tied to productivity are deemed especially valuable, spending a day alone in the studio, with nothing to do, with nothing happening, detached from everyday duties —including the very fetishization of “creativity” — becomes a powerful provocation.

Bibliografía

Introducción

- Abalos, I. (2000). *La buena vida: Visita guiada a las casas de la modernidad* [IMPR]. Gustavo Gili.
- Alpers, S. (2010). The View from the Studio. En *The Studio Reader: On the Space of Artists*. University Of Chicago Press.
- Alsdorf, B. (2013). Review of The Studio Reader: On the Space of Artists. *The Art Bulletin*, 95(2), 333-336. JSTOR.
- Anders, V. (s. f.). *DECEL - Diccionario Etimológico Castellano en Línea: Origen de las palabras*. Recuperado 14 de junio de 2022 de <http://etimologias.dechile.net/>
- Balzac, H. de, y Danto, A. C. (2000). *The Unknown Masterpiece* (Trad. R. Howard).
- Baudelaire, C. (1956). *The Mirror of Art: Critical Studies* (Trad. J. Mayne). Doubleday Anchor Books.
- Beeson, J., Falb, D., Gerhardt, U., y Heckel, F. (2015). *Post-Studio Tales*. District Berlin & Textem Verlag.
- Bellony-Rewald, A., y Peppiatt, M. (1983). *Imagination's Chamber: Artists and Their Studios by Michael Peppiatt*. Gordon Fraser.
- Berman, M. (2011). *Todo lo sólido se desvanece en el aire: La experiencia de la modernidad* (Trad. A. Morales Vidal). Siglo XXI.
- Bishop, C. (2004). Antagonism and Relational Aesthetics. *October*, 110, 51-79.
- Bishop, C. (2008). Outsourcing authenticity? Delegated performance in contemporary art. En *Double Agent* (pp. 110-125). Institute of Contemporary Arts.
- Bishop, C. (2012). *Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship*. Verso.
- Boltanski, L., y Chiapello, E. (2002). *El nuevo espíritu del capitalismo* (Trad. A. R. Sanz, M. P. Colina y R. S. Cedillo). Akal.
- Bourriaud, N. (2007). *Postproduction* (Trad. J. Herman). Sternberg Press.
- Bourriaud, N. (2008). *Estética relacional / Relational Aesthetics* (Trad. C. Beceyro y S. Delgado). Adriana Hidalgo editora.
- Bourriaud, N., Shore, R., Lethem, J., Waite, S., Verwoert, J., Boon, M., Eckstein, L., Shafrir, T., Navas, E., Miller, P. D., Falconer, R., Bettridge, T., Koch, J., y Mascatello, L. (2019). En L. Feireiss (Ed.), *Radical Cut-Up: Nothing Is Original*.
- Buren, D. (1979). The Function of the Studio (Trad. T. Repensek). *October*, 10, 51-58.
- Buren, D. (1991a). Fonction de l'Atelier. En *Les écrits: 1965-1990. Tome I: 1965-1976* (pp. 195-204). CAPC Musée d'art contemporain de Bourdeaux.
- Buren, D. (1991b). *Les écrits: 1965-1990. Tome I: 1965-1976; Tome II: 1977-1983; Tome III: 1984-1990*. CAPC Musée d'Art Contemporain de Bourdeaux.

- Coles, A. (2012). *The Transdisciplinary Studio*. Sternberg Press.
- Davidts, W. (2006). The Myth of the Post-Studio Era. *Stedelijk Museum Bulletin*, 2, 55-59.
- Davidts, W. (2009). "My Studio is the Place where I am (working)". Daniel Buren. En *The Fall of the Studio. Artists at Work* (pp. 63-81). Antennae.
- Davidts, W. (2010). *Triple Bound: Essays on Art, architecture and the museums*. Valiz.
- Davidts, W., Holden, S., y Paine, A. (Eds.). (2019). *Trading between Architecture and Art*. Valiz.
- Davidts, W., y Paice, K. (2009). *The Fall of the Studio: Artists at Work*. Valiz.
- Doherty, C., Bourriaud, N., Buren, D., y Domela, P. (2004). *Contemporary Art: From Studio to Situation*. Black Dog Publishing.
- Eastwood, D. (2017). The Studio as Cloud. En *Cloud and Molecular Aesthetics* (pp. 64-71). MIT Press.
- Esner, R., Kisters, S., y Lehmann, A.-S. (Eds.). (2013). *Hiding Making – Showing Creation: The Studio from Turner to Tacita Dean*. Amsterdam University Press.
- Fraser, T. A. (2016). *The nature of the studio: An artist's method of inquiry* [Melbourne Graduate School of Education School of Art]. <http://hdl.handle.net/11343/113589>
- Geiser, R. (2011). In The Realm of Architecture: Some Notes on Ai Weiwei's Spatial Temptations. En *Ai Weiwei. Art / Architecture*. KUB.
- Gielen, P. (2014a). *Creatividad y otros fundamentalismos* (Trad. H. López-Castrillo y A. Arozamena). Brumaria.
- Gielen, P. (2014b). *El murmullo de la multitud artística*. Brumaria.
- Gielen, P., y Lavaert, S. (2009). The Dismeasure of Art: An interview with Paolo Virno. *Open 17: A Precarious Existence. Vulnerability in the Public Domain*, 17.
- Graw, I. (2003, marzo). Vorwort Atelier. *Texte Zur Kunst*, 49, 2-37.
- Han, B.-C. (2013). *La sociedad de la transparencia* (Trad. R. G. Pallas). Herder.
- Harrison, H. A. (Ed.). (2000). *Such Desperate Joy: Imagining Jackson Pollack*. Thunder's Mouth Press.
- Harrison, H. A. (2001). Pollock's Studio and Evolution. *IFAR Journal*, 5(1), 34-40.
- Hoffmann, J. (Ed.). (2012). *The Studio*. Whitechapel Gallery, MIT Press.
- Hoffmann, J., Kennedy, C., y Lane, D. C. G. T. H. (2007). *The Studio*. Dublin City Gallery The Hugh Lane.
- Jacob, M. J., y Grabner, M. (2010). *The Studio Reader: On the Space of Artists*. University of Chicago Press.
- Jones, C. (2012). The Function of the Studio (When the Studio is a Laptop). En *The Studio* (pp. 116-121). Whitechapel Gallery, MIT Press.
- Jones, C. A. (1997). *Machine in the Studio: Constructing the Postwar American Artist*. University Of Chicago Press.

- Klein, C. (2011). *Ai Weiwei Architecture*. DAAB Media.
- Koegel, E. (2008). *Ai Weiwei Beijing: FAKE design in the village*. Aedes Land.
- Millet, C. (1987). *L'art contemporain en France*. Flammarion.
- O'Doherty, B. (2007). *Studio and Cube: On the Relationship Between Where Art Is Made and Where Art Is Displayed*. Princeton Architectural Press.
- Owens, C. (1982, enero). Back to the Studio. *Art in America*, 70.
- Quesada, B. F., y Lorente, J. P. L. (2009). *Arte en el espacio público: Barrios artísticos y revitalización urbana*. Prensas Universitarias de Zaragoza. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/libro?codigo=398624>
- Relyea, L. (2010). Studio Unbound. En M. J. Jacob y M. Grabner (Eds.), *The Studio Reader. On the Space of Artists* (pp. 341-350). University of Chicago Press. <https://doi.org/10.7208/chicago/9780226389622-051>
- Relyea, L. (2014). *Your Everyday Art World*. MIT Press.
- Rodenbeck, J. (2010). Studio Vist. En *The Studio Reader: On the Space of artists* (pp. 336-340). University Of Chicago Press.
- Scanlan, J. (2010). Post-Post Studio. En *The Studio Reader: On the Space of Artists* (pp. 152-153). University of Chicago Press.
- Schwabsky, B. (2010). The Symbolic Studio. En *The Studio Reader. On the Space of Artists* (pp. 88-96). University of Chicago Press.
- Sennett, R. (2009). *El artesano* (Trad. M. A. G. Rodríguez). Anagrama.
- Serra, R. (1994). Extended Notes from Sight Point Road (1985). En *Richard Serra: Writings, Interviews* (pp. 167-173). University of Chicago Press.
- Smithson, R. (1996). A Sedimentation of the Mind: Earth Projects (1968). En *Robert Smithson: The Collected Writings* (pp. 100-113). University of California Press.
- Thomas, M. (2009). Studio Vertigo. Mark Rothko. En *The Fall of the Studio. Artists at Work*. Valiz.
- Tumlr, J. (2012). Studio Crisis! *Art Journal*, 71(1), 58-75. <https://doi.org/10.1080/00043249.2012.10791080>
- United Nations Conference on Trade and Development. (2008). *Creative economy*. Report 2008, UNDP-UNCTAD, Ginebra-Nueva York.
- United Nations Conference on Trade and Development. (2010). *Creative economy*. Report 2010, UNDP-UNCTAD, Ginebra-Nueva York.
- Weiwei, A. (2014). *Ai Weiwei: Spatial Matters: Art Architecture and Activism* (Eds. A. Pins y A. X. Mina). MIT Press.
- Wilkinson, T. (2017). Typology: Artist Studio. *Architectural Review*, 98-106.
- Zukin, S., y Braslow, L. (2011). The life cycle of New York's creative districts: Reflections on the unanticipated consequences of unplanned cultural zones. *City, Culture and Society*, 2(3), 131-140. <https://doi.org/10.1016/j.ccs.2011.06.003>

Jackson Pollock

- Berman, A. (1993). *National Historic Landmark Nomination: Jackson Pollock House and Studio. NFS Form 10-900*. National Park Service-Washington Office/History Division. <https://npgallery.nps.gov/GetAsset/c700e4a3-cbc4-47e9-a7e2-573d0f-2d57c4>
- Blake, P. (1993). *No Place Like Utopia: Modern Architecture and the Company We Kept*. Knopf.
- Blake, P. (1998). Unframed Space: Working with Pollock on the "Ideal Museum". En *Jackson Pollock and Lee Krasner Number 10* (pp. 29-32). North Atlantic Review.
- Cernuschi, C., y Herczynski, A. (2014). The Subversion of Gravity in Jackson Pollock's Abstractions. *The Art Bulletin*, 90, 616-639. <https://doi.org/10.1080/00043079.2008.10786416>
- Clark, T. J. (1999). Pollock's Smallness. En *Jackson Pollock: New Approaches* (pp. 15-31). Museum of Modern Art.
- Coddington, J., y Hickey, J. (2013, abril 17). *MoMA's Jackson Pollock Conservation Project: Insight into the Artist's Process*. Inside Out. https://www.moma.org/explore/inside_out/2013/04/17/momas-jackson-pollock-conservation-project-insight-into-the-artists-process/
- Collins, B. R. (1991). Life Magazine and the Abstract Expressionists, 1948-51: A Historiographic Study of a Late Bohemian Enterprise. *The Art Bulletin*, 73(2), 283-308. <https://doi.org/10.2307/3045794>
- Friedman, B. H. (1972). *Jackson Pollock: Energy Made Visible*. McGraw-Hill.
- Gill, J. (Ed.). (1998). *North Atlantic Review: Special Section: Jackson Pollack and Lee Krassner* (Vol. 10). North Atlantic Review.
- Goldman, D. (2004). Steve Paxton and Trisha Brown: Falling in the Dynamite of the Tenth of a Second. *Dance Research: The Journal of the Society for Dance Research*, 22(1), 45-56. JSTOR. <https://doi.org/10.2307/4147322>
- Goodnough, R. (1951). Pollock Paints a Picture. *Art News*, 50(3).
- Goodnough, R. (Ed.). (2011). *Artists' Sessions at Studio 35*. Sobercove.
- Gordon, A. (2000). *Convergence: The Hamptons Since Pollock*. Nassau County Museum of Art.
- Gordon, A. (2001). *Weekend Utopia: Modern Living in the Hamptons*. Princeton Architectural Press.
- Greenberg, C. (2005). "American-Type" Painting. En *Reading Abstract Expressionism: Context and Critique* (pp. 198-214). Yale University Press.

- Halsall, F. (2008). Chaos, Fractals, and the Pedagogical Challenge of Jackson Pollock's "All-Over" Paintings. *Journal of Aesthetic Education*, 42(4), 1-16. JSTOR.
- Harrison, H. A. (2001). Pollock's Studio and Evolution. *IFAR Journal*, 5(1), 34-40.
- Jackson Pollock: Is he the greatest living painter in the United States? (1949, agosto). *Life*, 8, 42-45.
- Jackson Pollock / MoMA*. (s. f.). The Museum of Modern Art. Recuperado 13 de diciembre de 2023, de <https://www.moma.org/calendar/exhibitions/226>
- Jones, C. A. (1997). *Machine in the Studio: Constructing the Postwar American Artist*. University Of Chicago Press.
- Kaizen, W. (2003). Framed Space: Allan Kaprow and the Spread of Painting. *Grey Room*, 13, 80-107. <https://doi.org/10.1162/152638103322751074>
- Kalb, P. R. (2012). Picturing Pollock: Photography's Challenge to the Historiography of Abstract Expressionism. *Journal of Art Historiography*, 7(7), 1-17.
- Kaprow, A. (2020). *The Legacy of Jackson Pollock (1958)*. En J. Kelley (Ed.), *Essays on the Blurring of Art and Life* (pp. 1-9). University of California Press. <https://doi.org/10.1525/9780520930841-005>
- Karmel, P. (Ed.). (1999). *Jackson Pollock: Interviews, articles, and reviews*. The Museum of Modern Art.
- Kirwin, L., y Lord, J. (2007). *Artists in Their Studios: Images from the Smithsonian's Archives of American Art*. Harper Design.
- Krauss, R. (1993). *The Optical Unconscious*. MIT Press.
- Krauss, R. (2002). *Lo fotográfico: Por una teoría de los desplazamientos*. Gustavo Gili.
- Le Corbusier. (1946). *Towards a new architecture*. <http://www.librarything.com/work/9910/book/198019726>
- Le Corbusier / *New York Symposium: Panel 3: Le Corbusier and Costantino Nivola between New York and Amagansett: 1946-1951*. (2013, junio 12). <https://vimeo.com/68259099>
- Lewis, J. (1999). *Interpreting, Pollock*. Tate Gallery.
- Liberman, A. (1960). *The Artist in His Studio*. Thames and Hudson.
- Lueder, C. (2014). Upside down or sideways up: Corporeality, architecture and urbanism in translations between ground and image plane. *The Journal of Architecture*, 19(6), 923-948. <https://doi.org/10.1080/13602365.2014.985245>
- Lum, E. (1999). Pollock's Promise: Toward an Abstract Expressionist Architecture. *Assemblage*, 39, 63-93. JSTOR. <https://doi.org/10.2307/3171260>
- Mameli, M. (2012). *Le Corbusier e Costantino Nivola: New York 1946-1965*. Franco Angeli.
- Méndez, M. del M. L. (2014). *Bernard Rudofsky: Desobediencia crítica a la modernidad*. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/libro?codigo=569418>

- Mies van der Rohe, L. (1943). Museum: Mies van der Rohe, Architect, Chicago, Ill. *Architectural Forum*, 78.
- Naifeh, S., y White Smith, G. (1989). *Jackson Pollock: An American Saga*. Clarkson N. Potter.
- Namuth, H. (1973). *Fifty-Two Artists: Photographs By Hans Namuth*. Committee for the Visual Arts.
- Namuth, H. (1981). *Artists 1950-81: A Personal View*. Pace Gallery.
- Namuth, H., Clay, J., Carmean, E. A., Krauss, R., Rose, B., y O'Connor, F. (1982). *L'atelier de Jackson Pollock* (Trad. A. Hindry). Editions Macula.
- Namuth, H., y Falkenberg, P. (Dirs.). (1951). *Jackson Pollock 51*.
- Nivola, C. (1969, diciembre). Who was Le Corbusier: Book review'. *Architectural Forum*, 131(5), 60-61.
- O'Connor, F. V. (1979). Hans Namuth's Photographs of Jackson Pollock as Art Historical Documentation. *Art Journal*, 39(1), 48-49. <https://doi.org/10.1080/00043249.1979.10793536>
- Pisano, R. G., Zabriskie, V. M., y Ashton, D. (1980). *17 Abstract Artists of East Hampton: The Pollock Years, 1946-56*. Parrish Art Museum.
- Pollock, J. (1998). Jackson Pollock: [Brochure] November 1, 1998-February 2, 1999, the Museum of Modern Art. *The Museum of Modern Art*, 11.
- Potter, J. (2000). Jackson Pollock: Fragments of conversations and statements. En *Such Desperate Joy: Imagining Jackson Pollock* (pp. 86-93). Thunder's Mouth Press.
- Reise, B. (1970, febrero 1). The stance of Barnett Newman. *Studio International*, 179(919). <https://www.studiointernational.com/the-stance-of-barnett-newman>
- Richards, J. M., Pevsner, N., McCallum, I., y Hastings, H. de C. (1952, abril). "House Garden" in Long Island. *The Architectural Review*, 111(664). <https://www.abebooks.com/magazines-periodicals/Architectural-Review-Magazine-April-1952-Volume/30910125482/bd>
- Rose, B. (1980). *Pollock Painting*. Agrinde Publications.
- Rose, B. (1983). *Lee Krasner: A Retrospective by Barbara Rose*. The Museum of Modern Art.
- Rosenberg, H. (1952). The American Action Painters. *Art News*, 51(8), 22-50. <https://doi.org/10.12987/9780300185720-026>
- Sandler, I. (1965, septiembre 1). THE CLUB: How the artists of the New School found their first audience – Themselves. *Artforum*, 27-31.
- Zalman, S. (2015). *Janet Sobel: Primitive Modern and the Origins of Abstract Expressionism*. *Woman's Art Journal*, 36(2), 20-29. JSTOR.

Andy Warhol

- Ábalos, I. (2017). *The Good Life: A Guided Visit to the Houses of Modernity* (Trad. P. Hammond). Park Books.
- Ábalos, I. (2019). *La buena vida: Visita guiada a las casas de la modernidad*. Gustavo Gili.
- Berg, G. (1989). Nothing to Lose, An Interview With Andy Warhol. En *Andy Warhol Film Factory* (Michael O'pray). British Film Institute.
- Berman, M. (2011). *Todo lo sólido se desvanece en el aire: La experiencia de la modernidad* (Trad. A. Morales Vidal). Siglo XXI.
- Bockris, V. (1991). *Andy Warhol: La biografía*. Arias Montano.
- Bourdon, D. (1989). *Warhol*. Harry N. Abrams Incorporated.
- Crone, R. (1970). *Andy Warhol*. Praeger Publishers.
- Dahl, P.-J. (2012). *Code Manipulation: Architecture In-Between Universal and Specific Urban Space* [UCLA]. <https://escholarship.org/uc/item/7660x051>
- Dahl, P.-J., y Dahl, C. (Eds.). (2012). *Smog studio: LOFT P: Tracing the Architecture of the Loft*. Springer.
- Davidts, W., y Paice, K. (2009). *The Fall of the Studio: Artists at Work*. Valiz.
- Dogma. (2022). *Living and Working*. MIT Press.
- Fitch, R. (1993). *The Assassination of New York*. Verso.
- Freeman, J., y Kiedrowski, T. (2021, mayo). *Interview with Joseph Freeman and Thomas Kiedrowski by Guillermo Lockhart* (G. Lockhart) [Comunicación personal].
- Goldsmith, K. (Ed.). (2004). *I'll Be Your Mirror: The Selected Andy Warhol Interviews*. Carroll & Graf.
- Gopnik, B. (2020). *Warhol: A Life as Art*. Harper Collins.
- Jacobs, J. (1992). *The Death and Life of Great American Cities*. Vintage.
- Jones, C. A. (1991). Andy Warhol's "Factory": The Production Site, Its Context and Its Impact on the Work of Art. *Science in Context*, 4(1), 101-132. Cambridge Core. <https://doi.org/10.1017/S026988970000017X>
- Jones, C. A. (1997). *Machine in the Studio: Constructing the Postwar American Artist*. University Of Chicago Press.
- Kiedrowski, T. (2011). *Andy Warhol's New York City: Four Walks, Uptown to Downtown*. Little Bookroom.
- Klein, P. (1997). A Social Study of Pittsburgh. En *Warhol*. Da Capo Press.
- Lavin, S. (2009). Andy Architect™. Or, a Funny Thing Happened on the Way to the Disco. *Log*, 15, 99-110.
- Malanga, G. (2002). *Archiving Warhol: Writings & Photographs*. Creation Books.

- McCabe, D. (s. f.). *David McCabe Photography*. Andy Warhol. Recuperado 8 de marzo de 2022, de <http://davidmccabephotography.com/AndyWarhol.html>
- Mennel, T. (2011). Jane Jacobs, Andy Warhol, and the Kind of Problem a Community Is. *Places Journal*. <https://doi.org/10.22269/110427>
- O'Sullivan Shorr, C. (2015). *Andy Warhol's Factory People The 2015 University Edition: Welcome to the Silver Factory, Speeding Into the Future, Your 15 Minutes Are Up*.
- Pratt, A. (2012). Factory, Studio, Loft: There goes the neighbourhood? En *City as loft: Adaptive reuse as a resource for sustainable development* (pp. 25-31). gta Verlag.
- Rufford, J. (2015). *Theatre and Architecture*. Red Globe Press.
- Scherman, T., y Dalton, D. (2009). *Pop: The Genius of Andy Warhol*. Harper Collins.
- Schorr, C. (1997). A Talk with Billy Name. En *All Tomorrow's Parties: Billy Name's Photographs of Andy Warhol's Factory* (pp. 17-29). Frieze; DAP.
- Shkuda, A. (2015). The Artist as Developer and Advocate: Real Estate and Public Policy in SoHo, New York. *Journal of Urban History*, 41(6), 999-1016. <https://doi.org/10.1177/0096144215602008>
- Shkuda, A. (2016). *The Lofts of SoHo: Gentrification, Art, and Industry in New York, 1950-1980*. University of Chicago Press.
- Shore, S., David, P., Finkelstein, N., Name, B., y Warhol, A. (1967). *Andy Warhol's Index*. Random House.
- Shore, S., y Tillman, L. (1995). *Velvet Years 1995: Warhol's Factory, 1965-67*. Pavilion.
- Sichel, J. (2018). "What is Pop Art?" A Revised Transcript of Gene Swenson's 1963 Interview with Andy Warhol. *Oxford Art Journal*, 41(1), 85-100. <https://doi.org/10.1093/oxartj/kcy001>
- The Andy Warhol Foundation. (2002). *The Andy Warhol Catalogue Raisonné Vol. 1: Paintings and Sculpture 1961-1963* (Eds. G. Frei y N. Printz). Phaidon Press.
- Warhol, A. (1975). *Philosophy of Andy Warhol: From A to B and Back Again*. Harcourt Brace Jovanovich.
- Warhol, A. (1999). *Andy Warhol: Photography* (Ed. A. W. Museum). Edition Stemmler.
- Warhol, A., y Hackett, P. (2006). *POPism: The Warhol Sixties*. Harcourt.
- Warhol, A., Hultén, P., König, K., y Granath, O. (Eds.). (1968). *Andy Warhol: Catalogue Published on the Occasion of the Andy Warhol Exhibition at Moderna Museet in Stockholm, February-March 1968*. Moderna Museet.
- Watson, S. (2003). *Factory Made: Warhol and the Sixties*. Pantheon Books.
- Wigley, M. (2001). *White Walls, Designer Dresses: The Fashioning of Modern Architecture* (Reprint edition). MIT Press.
- Zukin, S. (1982). *Loft Living: Culture and Capital in Urban Change*. The Johns Hopkins University Press.
- Zuromskis, C. (2012). Photographic Relations. En *The Factory: Photography and the Warhol Community* (pp. 9-31). La Fábrica Editorial.

Smithson

Ábalos, I. (2006). *Atlas pintoresco. Vol.2: Los viajes* (1st edition). Editorial Gustavo Gili.

Ballard, S., & Linden, L. (2019). Spiral Jetty, geoaesthetics, and art: Writing the Anthropocene. *The Anthropocene Review*, 6(1-2), 142-161. <https://doi.org/10.1177/2053019619839443>

Buren, D. (1973). *Five texts*. John Weber Gallery.

Buren, D. (1979). The Function of the Studio (T. Repensek, Trad.). *October*, 10, 51-58.

Davidts, W. (2006). Robert Smithsonen de niet-ruimte. Discursieve strategieën en plaatsen. En *Bouwen voor de kunst?: Museumarchitectuur van Centre Pompidou tot Tate Modern* (pp. 155-195). A&S Books.

Davidts, W., & Paice, K. (2009). *The Fall of the Studio: Artists at Work*. Valiz.

Eastwood, D. (2017). The Studio as Cloud. En *Cloud and Molecular Aesthetics* (pp. 64-71). MIT Press. <https://v3.pubpub.org/pub/the-studio-as-cloud>

Feulmer, T. (2023, octubre). How to Share Space: Nancy Holt's «Studio Tour: Daytime» | Holt/Smithson Foundation. *Holt Smithson Foundation*. <https://holtsmithsonfoundation.org/how-share-space-nancy-holts-studio-tour-daytime>

Graw, I. (2003, marzo). Vorwort Atelier. *Texte Zur Kunst*, 49, 2-37.

Jones, C. A. (1997). *Machine in the Studio: Constructing the Postwar American Artist*. University Of Chicago Press.

Krauss, R. (1979). Sculpture in the Expanded Field. *October*, 8, 31-44. <https://doi.org/10.2307/778224>

Kurtz, B. (Ed.). (1996). Conversation With Robert Smithson. En *Robert Smithson: The Collected Writings* (pp. 262-269). University of California Press.

Lacalle García, C. (2020). Framing the Disordered Landscape. On Reading Robert Smithson: Architecture as Ecological Construction. *LANDSCAPES OF LOSS. VERBEIA MONO-GRÁFICO*.

Linder, M. (1999). Sitely Windows: Robert Smithson's Architectural Criticism. *Assemblage*, 39, 7-35. <https://doi.org/10.2307/3171258>

Loe, H. S. (2002). ROBERT SMITHSON'S SPIRAL JETTY. En *Great Salt Lake: An Overview of Change*. Utah Department of Natural Resources.

Loe, H. S. (2017). *The Spiral Jetty Encyclo: Exploring Robert Smithson's Earthwork through Time and Place*. University of Utah Press.

Moreno, B. (2004). *The Statue of Liberty*. Arcadia Publishing.

Owens, C. (1992). From Work to Frame, or , Is There Life After "The Death of the Author"? En *Beyond Recognition: Representation, Power, and Culture* (pp. 122-139). Univer-

sity of California Press.

Roth, M. (2004). Beyond Duchamp: An interview with Robert Smithson. En *Robert Smithson* (pp. 81-94). University of California Press.

Rubio, F. D. (2012). The Material Production of the Spiral Jetty: A Study of Culture in the Making. *Cultural Sociology*, 6(2), 143-161. <https://doi.org/10.1177/1749975512440226>

Schmidt, E. (1996). Four Conversations between Dennis Wheeler and Robert Smithson (1969-1970). En *Robert Smithson: The Collected Writings* (pp. 196-233). University of California Press.

Shapiro, G. (1995). *Earthwards: Robert Smithson and Art After Babel*. University of California Press.

Shapiro, G. (2019, noviembre). Spiral Jetty. *Holt/Smithson Foundation: Scholarly Texts Chapter 1*. <https://holtsmithsonfoundation.org/spiral-jetty-0>

Smithson, R. (Director). (1970). *Spiral Jetty* [Video recording]. https://www.ubu.com/film/smithson_spiral.html

Smithson, R. (1972). The Spiral Jetty. En G. Kepes (Ed.), *Arts of the Environment* (pp. 222-232). G. Braziller.

Smithson, R. (1996). EARTH (1969). En *Robert Smithson: The Collected Writings* (pp. 177-187). University of California Press.

Smithson, R. (1996a). A Provisional Theory Of Non-Sites. En *Robert Smithson: Collected Writings* (p. 364). University of California Press.

Smithson, R. (1996b). A Sedimentation of the Mind: Earth Projects (1968). En *Robert Smithson: The Collected Writings* (pp. 100-113). University of California Press.

Smithson, R. (1996c). *Robert Smithson: The Collected Writings* (J. Flam, Ed.; First Edition). University of California Press.

Smithson, R. (1996d). UNTITLED (SITE DATA) (1968). En *Robert Smithson: The Collected Writings* (pp. 362-363). University of California Press.

Sogbe, E., & Devesa, R. (2021). *El campo expandido del lugar: Reconstruyendo el espacio entre órdenes*. 250-261. <https://upcommons.upc.edu/handle/2117/365411>

Thomas, M. (2009). Studio Vertigo. Mark Rothko. En *The Fall of the Studio. Artists at Work*. Valiz.

Ursprung, P. (2013). *Allan Kaprow, Robert Smithson, and the Limits to Art* (F. Elliott, Trad.). University of California Press.

El post-estudio

- Alloway, L. (1972). Robert Smithson's Development. *Artforum*, 11(3), 52-61.
- Anagnost, A. (2020). Decentralize! Art, Power, and Space in the New York Art World. *Journal of Art History*, 89(2), 100-125. <https://doi.org/10.1080/00233609.2020.1758205>
- Andre, C. (2005). *Cuts: Texts 1959-2004 (Writing Art)* (Ed. J. Meyer). The MIT Press.
- Baldessari, J. (1992). *Oral history interview with John Baldessari, 1992 April 4-5 (C. Knight)* [Smithsonian Archives of American Art]. https://www.aaa.si.edu/download_pdf_transcript/ajax?record_id=edanmdm-AAADCD_oh_214630
- Barthes, R. (1977). The Death of the Author. En *Image, Music, Text* (pp. 142-148). Fontana Press.
- Baudelaire, C. (1965). *The Painter of Modern Life and Other Essays* (Ed. y Trad. T. Mayne). Phaidon Press.
- Baumol, W. J., y Bowen, W. G. (1968). *Performing Arts: The Economic Dilemma*. MIT Press.
- Beeson, J., Falb, D., Gerhardt, U., y Heckel, F. (2015). *Post-Studio Tales*. District Berlin & Textem Verlag.
- Bérard, S. (1999). *Daniel Buren and Robert Smithson: A comparative study* [University of British Columbia]. <https://doi.org/10.14288/1.0090181>
- Buren, D. (1979). The Function of the Studio (Trad. T. Repensek). *October*, 10, 51-58.
- Buren, D. (1988). *Daniel Buren: Photos-souvenirs 1965-1988*. Art Edition.
- Buren, D. (1991a). Entretien avec Phyllis Rosenzweig (1988). En *Les écrits, 3 vol. (1984-1990)*. CAPC Musée D'art Contemporain de Bourdeaux.
- Buren, D. (1991b). *Les écrits: 1965-1990. Tome I: 1965-1976; Tome II: 1977-1983; Tome III: 1984-1990*. CAPC Musée d'art contemporain de Bourdeaux.
- Buren, D. (1998). *À force de descendre dans la rue, l'art peut-il enfin y monter?* Sens & Tonka.
- Buren, D. (2003). Das Atelier im Kopf: Ein Interview mit Daniel Buren von Isabelle Graw. *Texte Zur Kunst*, 13(49), 58-65.
- Buren, D. (2021). Affichages sauvages recouvrant cinq panneaux publicitaires. En *Daniel Buren*. <https://danielburen.com/images/exhibit/35?ref=search&q=affichage>
- Buren, D. (2021, marzo 21). *Entrevue Daniel Buren* (G. Lockhart; Trad. G. Lockhart) [Comunicación personal].
- Buren, D. (2008). *Daniel Buren* (Fot. M. Chanson; Trad. M. Larned). Thalia.
- Carrasco, J. H. (2007). *Daniel Buren: La postpintura en el campo expandido*. Cendeac, Centro de Documentación y Estudios Avanzados de Arte Contemporáneo.

- Davidts, W. (2009). "My Studio is the Place where I am (working)". Daniel Buren. En *The Fall of the Studio: Artists at Work* (pp. 63-81). Antennae.
- Davidts, W., y Paice, K. (2009). *The Fall of the Studio: Artists at Work*. Valiz.
- Denes, A. (2005). Living Murals In the Land: Crossing Boundaries of Time and Space. *Public Art Review*, 17:1(33), 24-27.
- Derrida, J. (1988). Signature Event Context. En *Limited Inc* (pp. 1-24). Northwestern University Press.
- Dossin, C. (2012). Mapping the Reception of American Art in Postwar Western Europe. *Artl@s Bulletin*, 1(1). <https://docs.lib.purdue.edu/artlas/vol1/iss1/3>
- Elkins, J. (Ed.). (2012). *What Do Artists Know?* Penn State University Press.
- Esner, R., Kisters, S., y Lehmann, A.-S. (Eds.). (2013). *Hiding Making - Showing Creation: The Studio from Turner to Tacita Dean*. Amsterdam University Press.
- Fig, J. (2015). *Inside the Artist's Studio* (Illustrated edition). Princeton Architectural Press.
- Foucault, M. (1979). What Is an Author? En *Textual Strategies: Perspectives in Post Structuralist Criticism* (pp. 141-160). Cornell University Press.
- Fraser, A. (2005). From the Critique of Institutions to an Institution of Critique. *Artforum International*, 44, 7.
- Fraser, T. A. (2016). *The nature of the studio: An artist's method of inquiry* [Melbourne Graduate School of Education School of Art]. <http://hdl.handle.net/11343/113589>
- Gómez, L. (2006). *Lofts: Vivir, trabajar y comprar en un loft*. Könemann.
- Gopnik, B. (2020). *Warhol: A Life as Art*. Harper Collins.
- Hertz, R. (2003). *Jack Goldstein and the CalArts Mafia*. Minneola Press.
- Hoffmann, J., Kennedy, C., y Lane, D. C. G. T. H. (2007). *The Studio*. Dublin City Gallery The Hugh Lane.
- Jacob, M. J. (2010). John Baldessari: In Conversation. En *The Studio Reader: On the space of Artists* (pp. 30-36). University of Chicago Press.
- Jacob, M. J., y Grabner, M. (2010). *The Studio Reader: On the Space of Artists*. University of Chicago Press.
- Jones, C. A. (1997). *Machine in the Studio: Constructing the Postwar American Artist*. University Of Chicago Press.
- Karmel, P., y Varnedoe, K. (Eds.). (1999). *Jackson Pollock: New Approaches*. Museum of Modern Art.
- Krauss, R. (1979). Sculpture in the Expanded Field. *October*, 8, 31-44. <https://doi.org/10.2307/778224>
- Lacy, S. (2010). Beyond Necessity: The Street as Studio. En *The Studio Reader: On the Space of Artists* (pp. 317-320). University Of Chicago Press.

- Lippard, L., y Chandler, J. (1968). The Dematerialization of Art. *Art International*, 12(2), 46-50.
- Lippard, L. R. (1976). *From the Center: Feminist essays on women's art*. E. P. Dutton.
- Millet, C. (1987). *L'Art contemporain en France*. Flammarion.
- O'Doherty, B. (2007). *Studio and Cube: On the Relationship Between Where Art Is Made and Where Art Is Displayed*. Princeton Architectural Press.
- Rosler, M. (2006). *Decoys and Disruptions: Selected Writings, 1975-2001*. MIT Press.
- Serra, R. (1994). Extended Notes from Sight Point Road (1985). En *Richard Serra: Writings, Interviews* (pp. 167-173). University of Chicago Press.
- Siegel, K. (2010). Live/Work. En *The Studio Reader: On the Space of Artists* (pp. 311-316). University Of Chicago Press.
- Singerman, H. (2010). A Possible Contradiction. En *The Studio Reader: On the space of artists* (pp. 39-46). University Of Chicago Press.
- Smithson, R. (1996). A Sedimentation of the Mind: Earth Projects (1968). En *Robert Smithson: The Collected Writings* (pp. 100-113). University of California Press.
- Storr, R. (2010). A Room of One's Own, a Mind of One's Own. En *The Studio Reader: On The Space of Artists* (pp. 49-62). University Of Chicago Press.
- Taken, B., y Boomgaard, J. (2012). Between Romantic Isolation and Avant-Gardist Adaptation. En *Teaching Art in the Neoliberal Realm: Realism versus cynicism* (pp. 87-100). Valiz.
- Tuchman, P. (1970). An Interview with Carl Andre. *Artforum*, 8(10), 55-61.
- Tumlir, J. (2012). Studio Crisis! *Art Journal*, 71(1), 58-75. <https://doi.org/10.1080/00043249.2012.10791080>
- Watson, S. (2003). *Factory Made: Warhol and the Sixties*. Pantheon Books.
- Yablonsky, L. (2012). The Studio System. En *The Studio*. Whitechapel Gallery, MIT Press.

Marina Abramović

- Abramović, M. (2016). *Walk Through Walls: A Memoir*. Crown Archetype.
- Abramović, M., y Negri, D. de. (1998). *Marina Abramović: Performing Body*. Charta.
- Acconci, V., & Prince, R. (1991, julio). Interview | Vito Acconci. *BOMB Magazine*. <https://bombmagazine.org/articles/1991/07/01/vito-acconci/>
- Anelli, M., Corcoran, S., y Iles, C. (2020). *Artist Studios New York*. Damiani.
- Aureli, P. V. (2016). *Menos es suficiente* (Trad. M. S. Giménez). Gustavo Gili.
- Beard, A. (2016, noviembre 1). Life's Work: An Interview with Marina Abramović. *Harvard Business Review*. <https://hbr.org/2016/11/marina-abramovi>
- Berg, T. (2010, marzo 29). *BOMB Magazine | The Anxiety of Influence*. BOMB Magazine. <https://bombmagazine.org/articles/the-anxiety-of-influence/>
- Bishop, C. (2008). Outsourcing authenticity? Delegated performance in contemporary art. En *Double Agent* (pp. 110-125). Institute of Contemporary Arts.
- Crisell, L. (2010, octubre). Living the art. *Monocle*, 37, 94-95.
- Cutler, A. (2015, octubre 17). See inside Marina Abramović's star-shaped home. *The Telegraph*. <https://www.telegraph.co.uk/interiors/inside-marina-abramovics-home/>
- Delbridge, M. (s. f.). *Excavating Marina Abramović's Private Archaeology-review*.
- Evans, C. O. (2020, septiembre 22). Marina Abramović: "I asked Richard Branson for a one-way ticket to outer space". *Financial Times*. <https://www.ft.com/content/4f36329c-5026-40bb-a974-aadce06aa8be>
- Force, T. L. (2022, julio 8). Being Marina Abramović, Even When No One's Looking. *The New York Times*. <https://www.nytimes.com/2022/07/08/t-magazine/marina-abramovic.html>
- Goldberg, R. (1979). *Performance: Live Art, 1909 to the Present*. Harry N. Abrams.
- Goldberg, R., y Anderson, L. (2004). *Performance: Live Art Since the '60s*. Thames & Hudson.
- Graham, D. (1999). Performance: End of the 60s'. En *Two-Way Mirror Power: Selected Writings by Dan Graham on His Art*. MIT Press.
- Green, C. (2000). Doppelgangers and the Third Force: The Artistic Collaborations of Gilbert & George and Marina Abramovic/Ulay. *Art Journal*, 59(2), 36-45. <https://doi.org/10.1080/00043249.2000.10791994>
- Harding, M.-O. (2020, mayo 25). *Inside the secluded and intimate New York studios of famous artists*. CNN. <https://www.cnn.com/style/article/new-york-artist-studios/index.html>
- Kaplan, J. A. (1999). Deeper and Deeper: Interview with Marina Abramović. *Art Journal*,

- 58(2), 6-19. <https://doi.org/10.1080/00043249.1999.10791935>
- Kontova, H. (1978). Interview with Abramović and Ulay. *Flash Art*, 80-81 (Febrero/Abril), 43-44.
- Kontova, H. (2007). Marina Abramović Vanessa Beecroft Shirin Neshat: Modern Nomads. *Flash Art*, (Julio/Septiembre), 102-107.
- KunstSpektrum (Dir.). (2014, junio 24). *Marina Abramović: An Artist's Life MANIFESTO (2011)*. <https://www.youtube.com/watch?v=uTH4wYhWH54>
- Lefebvre, H. (2013). *La producción del espacio* (Trad. E. Martínez). Capitán Swing.
- MacRitchie, L. (1996). Marina Abramović: Exchanging Energies. *Performance Research*, 1(2), 27-34. <https://doi.org/10.1080/13528165.1996.10871487>
- Marina Abramović Institute (Dir.). (2013, agosto 7). *The Abramović Method Practiced by Lady Gaga*. <https://vimeo.com/71919803>
- Martin, T. (1995). Marina Abramović. *Third Text*, 9(33), 85-92. <https://doi.org/10.1080/09528829508576581>
- McEvelley, T. (1999). *Sculpture in the Age of Doubt*.
- Meistere, U. (s. f.). *Be the eye of the tornado*. Arterritory.com. Recuperado 26 de enero de 2024, de https://arterritory.com/en/visual_arts/interviews/26017-be_the_eye_of_the_tornado/
- Nicolini, M. (2019, marzo 8). *A Star's Sanctuary | 8.3.2019 | GG Magazine*. <https://www.gg-magazine.com/en/2019/03/ein-stern-fuer-den-star/>
- Nietzsche, F. (2011). *La genealogía de la moral* (Trad. A. S. Pascual). Alianza.
- Ramos Alderete, J., Santolaria Castellanos, A. I., y Ramos Alderete, P. (2021). A room of the mind: From the studiolo to the metaphysical room. *Interiors*, 11(2-3), 91-109. <https://doi.org/10.1080/20419112.2021.1963552>
- Richards, M., y Chamberlain, F. (2018). *Marina Abramović*.
- Rybczynski, W. (2013). *La casa: Historia de una idea* (Trad. F. S. Fontela). Nerea.
- Schimmel, P., Stiles, K., y Angeles, C.) M. of C. A. (Los. (1998). *Out of Actions: Between Performance and the Object, 1949-1979*.
- Schneemann, C. (1997). *More Than Meat Joy: Performance Works and Selected Writings* (Ed. B. R. McPherson). McPherson.
- Schneemann, C. (2001). *Imaging Her Erotics: Essays, Interviews, Projects*. MIT Press.
- Thompson, C. (2004). Appropriate Ending: Ben d'Armagnac's Last Performance. *PAJ: A Journal of Performance and Art*, 26(3), 45-60. JSTOR.
- Ursprung, P., y Elliott, F. (2013). *Allan Kaprow, Robert Smithson, and the Limits to Art*. University of California Press.
- Von Moos, A. (2015, junio 29). Marina Abramović minimalista. *Architectural Digest*. <https://www.admagazine.com/arquitectura/marina-abramovic-minimalista-artist->

ta-performance-casa-nueva-york-20150629-1078-articulos

Warr, T. (1995). To rupture is to find: Tracey Warr takes us through the history of Marina Abramović. *Women's Art Magazine*, 64, 11-14.

Warr, T., y Jones, A. (2011). *El cuerpo del artista*. Phaidon.

Weber, M. (2021). *La ética protestante y el espíritu del capitalismo* (Trad. D. Lanza). Alianza.

Zaera-Polo, A. (2016). Ya bien entrado el siglo XXI: ¿las arquitecturas del post-capitalismo? *El Croquis*, 187, 252-287.

Ai Weiwei

- Ai Weiwei (Dir.). (2020, mayo 6). *Straight*. [Video]. <https://www.youtube.com/watch?v=Ngl9fZyJ0Uc>
- Ambrozy, L. (2011, agosto 10). *Interview: Ai Weiwei* [ICON]. <https://www.iconeye.com/architecture/interview-ai-weiwei>
- Bishop, C. (2012). *Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship*. Verso.
- Callahan, W. A. (2014). Citizen Ai: Warrior, Jester, and Middleman. *The Journal of Asian Studies*, 73(4), 899-920.
- De Duve, T., y Krauss, R. (1994). Echoes of the Readymade: Critique of Pure Modernism. *October*, 70, 61-97. <https://doi.org/10.2307/779054>
- Dillet, B., y Puri, T. (2016). Ai Weiwei's Useless Materials. En *The Political Space of Art: The Dardenne Brothers, Arundhati Roy, Ai Weiwei and Burial* (pp. 67-86). Rowman & Littlefield Publishers.
- DW Documentary. (Dir.). (2017, junio 21). *Ai Weiwei drifting: Art, awareness and the refugee crisis* / DW Documentary [Video]. https://www.youtube.com/watch?v=9Mkc-TI00_uw
- Eliasson, O. (s. f.). *About Studio Olafur Eliasson*. Recuperado 27 de mayo de 2024, de <https://olafureliasson.net/studio>
- Geiser, R. (2011). In The Realm of Architecture: Some Notes on Ai Weiwei's Spatial Tempations. En *Ai Weiwei. Art / Architecture*. KUB.
- Goodwin, K. (2015, noviembre 5). "Ai is a generator, an initiator and a director of architecture". *The Architectural Review*. <https://www.architectural-review.com/archive/ai-is-a-generator-an-initiator-and-a-director-of-architecture>
- Groys, B. (2009, diciembre). Comrades of Time. *E-Flux Journal*, 11. <https://www.e-flux.com/journal/11/61345/comrades-of-time/>
- Groys, B. (2013). *Art Power*. MIT Press.
- Han, B.-C. (2014). *En el enjambre* (Trad. R. Gabás). Herder.
- Iskin, R. (Ed.). (2016). *Re-envisioning the Contemporary Art Canon: Perspectives in a Global World*. Routledge.
- Jones, C. A. (2016). FAKE Factory. En *Andy Warhol / Ai Weiwei* (pp. 84-105). Yale University Press.
- Klayman, A. (dir.). (2012). *Ai Weiwei: Never Sorry* [Video]. <https://vimeo.com/154665348>
- Klein, C. (2011). *Ai Weiwei Architecture*. DAAB Media.

- Koegel, E. (2008). *Ai Weiwei Beijing: FAKE design in the village*. Aedes Land.
- Kunzru, H. (2011, mayo 27). Ai Weiwei: The dissident artist. *The Guardian*. <https://www.theguardian.com/artanddesign/2011/may/28/ai-weiwei-artist-hari-kunzru>
- Le Bon, G. (1995). *Psicología de las masas* (Ed. J. M. Steyr). Morata.
- Mairs, J. (2016, agosto 8). *Chinese government sees architectural discussion as “dangerous threat”, says Ai Weiwei*. Dezeen. <https://www.dezeen.com/2016/08/08/ai-wei-wei-china-architectural-discussion-dangerous-threat-china-power/>
- Marsden, R., y Warren, R. (Dirs.). (2010, noviembre 29). *Ai Weiwei Studio Protest Party/ River Crab Feast – “A Party of Politics” – 7 November 2010* [Video]. <https://www.youtube.com/watch?app=desktop&v=hnIMBW-y7rk>
- Mendes, A. C., y Weiwei, A. (2022). The world as a readymade: A conversation with Ai Weiwei. *Transnational Screens*, 13(2), 157-175. <https://doi.org/10.1080/25785273.2022.2061143>
- Ponzanesi, S. (2019). The art of dissent: Ai Weiwei, rebel with a cause 1. En *Cultures, Citizenship and Human Rights*. Routledge.
- Rose, S. (2023, abril 3). Ai Weiwei finds peace in Portugal: “I could throw away all my art and not feel much”. *The Guardian*. <https://www.theguardian.com/artand-design/2023/apr/03/ai-weiwei-interview-peace-portugal-chinese-might-western-jealousy-design>
- Sorace, C. (2014). China’s Last Communist: Ai Weiwei. *Critical Inquiry*, 40(2), 396-419. JSTOR. <https://doi.org/10.1086/674120>
- Tan, C., y Weiwei, A. (2021). A Turn to the Many: Ai Weiwei. *Diacritics*, 49(1), 150-155. <https://doi.org/10.1353/dia.2021.0007>
- Tate. (Dir.). (2015, septiembre 8). *Ai Weiwei on Beijing: “A Prison For Freedom of Speech” / Artist Cities* [Video]. <https://www.youtube.com/watch?v=3o8fh0c6xzg>
- Weiwei, A. (2011). *Ai Weiwei’s Blog: Writings, Interviews, and Digital Rants, 2006-2009* (Ed. L. Ambrozy). MIT Press.
- Weiwei, A., y Pins, A. (Eds.). (2014). *Ai Weiwei: Spatial Matters: Art Architecture and Activism*. MIT Press.
- Wellner, M. (2009, otoño). Ai Weiwei: Portrait of a Critical Mind. *Mono Kultur*, 22.
- Xiao Mina, A. (2012). Art Village: A Year in Caochangdi. *Places Journal*. <https://doi.org/10.22269/120507>
- Xu, J. (2016, abril 8). Blogging for Truth: Ai Weiwei’s Citizen Investigation Project on China’s 2008 Sichuan Earthquake. *Civic Media Project*. <https://medium.com/civic-media-project/blogging-for-truth-ai-weiwei-s-citizen-investigation-project-on-china-s-2008-sichuan-earthquake-68ec10c2b643>

Olafur Eliasson

- Ábalos, I. (2009). *Naturaleza y artificio: El ideal pintoresco en la arquitectura y el paisajismo contemporáneos* [IMPR]. Gustavo Gili.
- Böhme, G., Eliasson, Ó., & Pallasmaa, J. (2014). *Architectural Atmospheres: On the Experience and Politics of Architecture*. Birkhäuser.
- Bukdahl, E. M. (2015). Olafur Eliasson: Interdisciplinary Approaches and their Interplay with his Art. *The Journal of Somaesthetics*, 1(1), Article 1. <https://doi.org/10.5278/ojs.jos.v1i0.1069>
- Coles, A. (2012). *The Transdisciplinary Studio*. Sternberg Press.
- Davidts, W., & Paice, K. (2009). *The Fall of the Studio: Artists at Work*. Valiz.
- Eliasson, O. (2013). *Leer es respirar, es devenir. Escritos de Olafur Eliasson*. Editorial GG.
- Eliasson, O. (s. f.). *The weather project • Artwork • Studio Olafur Eliasson*. Recuperado 10 de noviembre de 2024, de <https://olafureliasson.net/artwork/the-weather-project-2003/>
- Foster, H. (2011). *The art-architecture complex*. Verso.
- Heathcote, E. (2018, junio 29). *Olafur Eliasson: An artist who means business*. <https://www.ft.com/content/c7c8a88e-7925-11e8-8e67-1e1a0846c475>
- Heidegger, M. (2015). *Construir Habitar Pensar* (J. Adrián & A. Leyte, Trads.). La Oficina.
- Husserl, E. (1982). *La idea de la fenomenología: Cinco lecciones*. Fondo de Cultura Económica.
- Jones, C. A. (2007, octubre 1). The Server/User Mode: The Art of Olafur Eliasson. *Artforum*, 46(2), 316-324.
- Latour, B. (2003). Atmosphère, Atmosphère. En *Olafur Eliasson—The Weather Project* (pp. 29-41). Tate Publishing.
- Liinamaa, S. (2004). Awaiting Disaster: Olafur Eliasson's «The Weather Project». *Public*, 29, 75-82.
- Loos, T. (2018, abril 24). In Berlin, Artists Find a Home. *The New York Times*. <https://www.nytimes.com/2018/04/24/arts/berlin-living-artists.html>
- Llopis, C. M. (2013). El espacio de la inmaterialidad. Del ocultamiento a plena vista de Olafur Eliasson. *El Artista*.
- May, S. (2004). *Olafur Eliasson—The Weather Project* -. Tate Publishing.
- Merleau-Ponty, M. (1994). *Fenomenologia de La Percepcion*. Peninsula.
- Moore, R., & Ryan, R. (2000). *Building Tate Modern: Herzog & De Meuron*. Tate Publishing.

- OMA, Allen, S., Bois, Y.-A., Clément, G., Corner, J., Moreno, C. D., Eliasson, O., Galí-Izard, T., Grinda, E. G., Greene, D., Ito, T., Kwinter, S., Mead, A., Smithson, R., Solà-Morales, I. de, Ursprung, P., & Zardini, M. (2009). *Naturaleza y artefacto: El ideal pintoresco en la arquitectura y el paisajismo contemporáneos* (I. Ábalos, Ed.; 1st edition). Editorial Gustavo Gili, S.L.
- Pallasmaa, J. (2022). *Los ojos de la piel: La arquitectura y los sentidos* (M. P. Rodríguez, Trad.). Gustavo Gili.
- Píriz, T. G. (2018). THE WEATHER PROJECT: DESPLAZAMIENTOS, ANDAMIAJES Y MODELOS METEOROLÓGICOS PARA UNA EVALUACIÓN CRÍTICA DEL ESCENARIO PÚBLICO. *Proyecto, Progreso, Arquitectura*, 19, Article 19. <https://doi.org/10.12795/ppa.2018.i19.06>
- Rahm, P. (2020). *Arquitectura meteorológica*. Arquine.
- Studio Olafur Eliasson*. (s. f.). Recuperado 27 de mayo de 2024, de <https://olafureliasson.net/studio>
- The creative vision of renowned conceptual artist Olafur Eliasson. (2015, septiembre 10). *Friends of Friends / Freunde von Freunden (FvF)*. <https://www.friendsoffriends.com/workplaces/olafur-eliasson/>
- The Museum of Modern Art (Director). (2008, abril 28). *The studio as reality—With Olafur Eliasson*. <https://www.youtube.com/watch?v=WpmsgOqVJFsg>
- Ursprung, P. (2016). El estudio narcicista. En *Brechas y conexiones. Ensayos sobre arquitectura, arte y economía* (pp. 59-78). Puente Editores.
- Ursprung, P. (2016). *Brechas y conexiones: Ensayos sobre arquitectura, arte y economía* (M. P. Rodríguez, Trad.). Puente Editores.
- Zarin, C. (2006, noviembre 5). Seeing Things. *The New Yorker*. <https://www.newyorker.com/magazine/2006/11/13/seeing-things-2>
- Zumthor, P. (2006). *Atmósferas: Entornos arquitectónicos: las cosas a mi alrededor*. Festival de Literatura y Música Wege durch das Land, Barcelona. Gustavo Gili.

El post-post-estudio

- Alloway, L. (1972). Network: The Art World Described as a System. *Artforum*, 11(1), 28-32.
- Aranke, S., Buchmann, S., Busta, C., Griffin, T., Masuda, T., Miller, J., Proctor, J., y Welchman, J. C. (2018). *The Everywhere Studio* (Eds. A. Gartenfeld, G. Moreno y S. Seidel). Prestel.
- Beeson, J., Falb, D., Gerhardt, U., y Heckel, F. (2015). *Post-Studio Tales*. District Berlin & Textem Verlag.
- Bishop, C. (2004). Antagonism and Relational Aesthetics. *October*, 110, 51-79.
- Boltanski, L., y Chiapello, E. (2002). *El nuevo espíritu del capitalismo* (Trad. A. R. Sanz, M. P. Colina y R. S. Cedillo). Akal.
- Bourriaud, N. (2007). *Postproduction* (Trad. J. Herman). Sternberg Press.
- Bourriaud, N. (2008). *Estetica relacional / Relational Aesthetics* (Trad. C. Beceyro y S. Delgado). Adriana Hidalgo editora.
- Buren, D. (1979). The Function of the Studio (Trad. T. Repensek). *October*, 10, 51-58.
- Buren, D. (2001). The Function of the Studio. En *Laboratorium* (pp. 119-124). Dumont.
- Buren, D. (2007). "The Function of the Studio" Revisited: Daniel Buren in conversation. En *The Studio* (pp. 103-106). Dublin City Gallery The Hugh Lane.
- Casqueiro Barreiro, F., Colmenares Vilata, S., Maruri González de Mendoza, N., Miranda Regojo, A., y Pina Lupiáñez, R. (2011). Arquitectura y transformación. *Proceedings of 20th Century Heritage (ISC20C) | 14/06/2011 - 16/06/2011 | Madrid, España*. <http://icomos-isc20c.org/>
- Certeau, M. de. (1996). *La invención de lo cotidiano: Artes de hacer. I* (Trad. A. Pescador). Universidad Iberoamericana.
- Christian Jankowski. (s. f.). Christian Jankowski. Recuperado 22 de enero de 2024, de <https://christianjankowski.com/>
- Coles, A. (2012). *The Transdisciplinary Studio*. Sternberg Press.
- Colomina, B., Rumpfhuber, A., y Ruhs, A. (2014). *The Century of the Bed*. Verlag für moderne Kunst Nurnberg.
- Corris, M. (1992, mayo). British? Young? Invisible? W/ Attitude? *Art Forum*, 30(9), 106-109.
- Davidts, W. (2006). The Myth of the Post-Studio Era. *Stedelijk Museum Bulletin*, 2, 55-59.
- Davidts, W., y Paice, K. (2009). *The Fall of the Studio: Artists at Work*. Valiz.
- Doherty, C., Bourriaud, Nicholas, Buren, Daniel, y Domela, Paul. (2004). *Contemporary Art: From Studio to Situation*. Black Dog Publishing.

- Dourish, P. (2001). *Where the Action is: The Foundations of Embodied Interaction*. MIT Press.
- Eastwood, D. (2017). The Studio as Cloud. En *Cloud and Molecular Aesthetics* (pp. 64-71). MIT Press.
- Enhuber, M. (2014). How is Damien Hirst a Cultural Entrepreneur? *Artivate*, 3(2), 3-20. <https://doi.org/10.1353/artv.2014.0008>
- Esner, R., Kisters, S., y Lehmann, A.-S. (Eds.). (2013). *Hiding Making - Showing Creation: The Studio from Turner to Tacita Dean*. Amsterdam University Press.
- Fig, J. (2015). *Inside the Artist's Studio* (Illustrated edition). Princeton Architectural Press.
- Foster, H. (1996). The Artist as Ethnographer? En *Traffic in Culture* (pp. 302-309). University of California Press. <https://doi.org/10.1525/9780520354920-011>
- Foster, H. (2011). *The art-architecture complex* (p. XIII, 302 p.). Verso.
- Foucault, M. (1984, octubre). De los espacios otros "Des espaces autres" (Trads. P. Blitsstein y T. Lima). *Architecture, Mouvement, Continuité*, 5.
- Fraser, T. A. (2016). *The nature of the studio: An artist's method of inquiry* [Melbourne Graduate School of Education School of Art]. <http://hdl.handle.net/11343/113589>
- Galison, P., y Jones, C. A. (2001). Trajectories of production. Laboratories / Factories / Studios. En *Laboratorium* (pp. 205-210). Dumont.
- Genosko, G. (2003). FÉLIX GUATTARI towards a transdisciplinary metamethodology. *Angelaki: journal of the theoretical humanities*, 8(1), 129-140. <https://doi.org/10.1080/0969725032000093654>
- Gielen, P. (2014a). *Creatividad y otros fundamentalismos* (Trads. H. López-Castrillo y A. Arozamena). Brumaria.
- Gielen, P. (2014b). *El murmullo de la multitud artística*. Brumaria.
- Gili, G. (Ed.). (2007). 2G Books: Lacaton & Vassal. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/libro?codigo=313006>
- Gillick, L., y Tiravanija, R. (1995). Forget About the Ball and Get on with the Game. *Parkeett*, 44, 106-113.
- Hoffmann, J. (Ed.). (2012). *The Studio*. Whitechapel Gallery; MIT Press.
- Jacob, M. J., y Grabner, M. (2010). *The Studio Reader: On the Space of Artists*. University of Chicago Press.
- Jones, C. (2012). The Function of the Studio (When the Studio is a Laptop). En *The Studio* (pp. 116-121). Whitechapel Gallery, MIT Press.
- Koolhaas, R. (2001). Transformations. En *Laboratorium* (pp. 199-203). Dumont.
- Legrady, G. (1999). Intersecting the Virtual and the Real: Space in Interactive Media Installations. *Wide Angle*, 21(1), 105-113.
- Lehmann, A.-S. (2009). Hidden practice: Artists' working spaces, tools, and materials in

- the digital domain. En A.-S. Lehmann, M. van den Boomen, S. Lammes, J. Raessens, y M. T. Schäfer (Eds.), *Digital Material* (pp. 267-282). Amsterdam University Press. <https://www.jstor.org/stable/j.ctt46mxjv.22>
- Mekas, J. (2001). A few Notes on Andy's Factory. En *Laboratorium* (pp. 61-77). Dumont.
- Obrist, H.-U., y Vanderlinden, B. (Eds.). (2001). *Laboratorium*. Dumont.
- Power 100 Most influential people in 2016 in the contemporary artworld. (s. f.). *Art Review*. Recuperado 17 de enero de 2024, de <https://artreview.com/artist/hans-ulrich-obrist/?year=2016>
- Reed, D. (2010). David Reed. En *The Studio Reader: On the Place of Artists* (pp. 119-120). University Of Chicago Press.
- Relyea, L. (2010). Studio Unbound. En M. J. Jacob y M. Grabner (Eds.), *The Studio Reader. On the Space of Artists* (pp. 341-350). University of Chicago Press.
- Relyea, L. (2014). *Your Everyday Art World*. MIT Press.
- Rirkrit Tiravanija: A Lot of People. (2023, octubre). MoMA PS1. <https://www.moma.org/calendar/exhibitions/5692>
- Rodenbeck, J. (2010). Studio Vist. En *The Studio Reader: On the Space of artists* (pp. 336-340). University Of Chicago Press.
- Scanlan, J. (2010). Post-Post Studio. En *The Studio Reader: On the Space of Artists* (pp. 152-153). University of Chicago Press.
- Sennett, R. (2009). *El artesano* (Trad. M. A. G. Rodríguez). Anagrama.
- Sischy, I. (2014, junio 16). Jeff Koons Is Back! *Vanity Fair*. <https://www.vanityfair.com/culture/2014/07/jeff-koons-whitney-retropective>
- Sloterdijk, P. (2012). *Has de cambiar tu vida: Sobre antropotécnica* (Trad. P. M. de Veza). Pre-Textos.
- Storr, R. (2010). A Room of One's Own, a Mind of One's Own. En *The Studio Reader: On The Space of Artists* (pp. 49-62). University Of Chicago Press.
- Thorne, S. (2012, octubre). The Evolution of the Artist's Studio. *FRIEZE*, 1. <https://www.frieze.com/article/evolution-artists-studio>
- Thornton, S. (2009). The Studio Visit. En *Seven Days in the Art World* (pp. 182-217). W.W. Norton & Company.
- Tiravanija, R. (1997). Projects 58: Rirkrit Tiravanija. *The Museum of Modern Art*, 4.
- Tress, G., Tress, B., & Fry, G. (2005). Clarifying Integrative Research Concepts in Landscape Ecology. *Landscape Ecology*, 20(4), 479-493. <https://doi.org/10.1007/s10980-004-3290-4>

Otra bibliografía consultada

- Abramović, M. (s. f.). *Marina Abramović Institute (MAI)*. Recuperado 23 de abril de 2024, de <https://www.mai.art/>
- Amirsadeghi, H., y Eisler, M. (Eds.). (2013). *Art Studio America: Contemporary Artist Spaces*. Thames & Hudson.
- Latour, B. (1987). *Science in Action: How to Follow Scientists and Engineers Through Society*. Harvard University Press.
- Marina Abramović Institute. (2012). *OMA*. <https://www.oma.com/projects/marina-abramovic-institute>
- Marina Abramović Institute (Dir.). (2013, agosto 7). *The Abramović Method Practiced by Lady Gaga*. <https://vimeo.com/71919803>
- Morton, L. W., Eigenbrode, S. D., y Martin, T. A. (2015). Architectures of adaptive integration in large collaborative projects. *Ecology and Society*, 20(4). <https://www.jstor.org/stable/26270306>
- Namuth, H., y Falkenberg, P. (Dirs.). (1966). *Willem de Kooning, the Painter* [Documental, corto, biografía].
- Potter, J. (1985). *To a Violent Grave: An Oral Biography of Jackson Pollock*. G. P. Putnam's Sons.
- The Museum of Modern Art. (s. f.). *Jackson Pollock* [Exposición]. Recuperado 13 de diciembre de 2023, de <https://www.moma.org/calendar/exhibitions/226>
- Warhol, A. (1998). *Mi filosofía de A a B y de B a A*. Tusquets.

Anexos

Entrevue Daniel Buren

21 mars 2021

Guillermo Lockhart (GL): Dans votre texte «Fonction de l'atelier» vous faites référence à l'atelier de l'artiste nord-américain comme «ancienne grange à la campagne» et «anciens« lofts »récupérés», vous faites référence à l'atelier de Pollock à East Hampton (1946-1956) et The Silver Factory d'Andy Warhol (1964-1968)? Font-ils partie de la catégorie? Parlez-vous d'un cas particulier?

Daniel Buren (DB): 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, les ateliers parisiens des artistes du XIXème siècle comme les ateliers, les ateliers des artistes de la Renaissance, les ateliers gigantesques de certains artistes contemporain. C'est l'idée de l'atelier que j'analyse, quel qu'il soit et tant qu'il semble nécessaire à l'usage qu'en font les artistes et bien entendu, les caractéristiques particulières des oeuvres qui vont en sortir.

GL: Comment avez-vous choisi l'emplacement de «Affichage Sauvage» de 1968 à Paris?

DB: À cette époque j'ai collé les papiers de ces « affichages sauvages » dans plus d'un millier d'endroit dans Paris et la seule chose choisie c'étaient les murs déjà recouverts d'affiches de tous genre et les panneaux d'affichage pour les publicités sans aucun autre choix a priori ou plus spécifiquement. Il fallait seulement que je puisse coller sans trop de difficultés et puisse déguerpir en vitesse si cela semblait devenir dangereux!

GL: Quand vous quittez l'atelier en 1968, vous changez votre lieu de travail fixe et confiné pour un autre avec une condition mobile, ouverte et urbaine. Mais lorsque vous intervenez au sein d'une galerie ou d'un musée, même si ses limites sont floues ou remises en question comme vous l'avez si souvent fait, l'art n'est-il pas produit dans un contexte neutre, qui tente de presque disparaître pour que l'œuvre de art?

DB: Tout d'abord je ne pense pas que les musées soient des lieux neutres ils sont même bien souvent exactement le contraire. ils sont tellement peu neutres qu'ils se montrent avant même que l'art ne soit perceptible ! Le Guggenheim de NY est l'un des meilleurs exemples de ce type. Quant aux galeries elles suivent les modes dont celle d'une certaine neutralité qui fut largement à la mode depuis les années soixante dix mais est déjà en train de se modifier depuis ces dernière 20 années. De toutes manières ces lieux n'ont rien à voir avec le lieu fixe et privé dénommé « atelier » dont je parle dans, "Fonction de l'atelier ». J'ai par ailleurs écrit vers la même époque un texte qui s'appelle « Fonction du

Musée » où j'aborde entre autre ce que sous-tend ce terme de neutralité dans les lieux où l'art se montre, neutralité que je mets sérieusement en doute !

GL: Le bureau que vous utilisez actuellement pour rédiger et répondre aux courriels, lire et autres activités représente-t-il le désir de l'artiste d'être considéré comme tout autre employé administratif?

DB: Si écrire sur un bureau ou une table fait immédiatement penser à une activité administrative, pourquoi pas, mais en ce qui me concerne je ne fais rien d'administratif sur ces objets. Le désir d'écrire ou de répondre à vos question n'a rien d'administratif et si ça l'était, je pourrais alors faire répondre quelqu'un d'autre à ma place par exemple.

GL: Quelle est sa taille?

DB: Elle peut être aussi diverse que de tables et de bureaux utilisés pour écrire o dessiner le cas échéant. Vous devez savoir que depuis près de 55 années je suis plutôt un nomade. Je dois faire en moyenne plus de 300 voyages aller retour par année. Cela vous donne une idée du nombre de lieux, de chambres d'hôtel où j'ai pu écrire, dessiner ou lire sans parler des tablettes des avions et des trains....Ce bureau pourrait-il être un nouveau type d'atelier? En ce qui me concerne je n'ai jamais fabriqué un objet quelconque de cette manière mais bien et exclusivement directement dans le lieu où je suis invité à exposer. Ce n'est généralement pas sur ou sous une table ou un bureau !

GL: Face à la crainte que l'œuvre suive un chemin différent de celui que l'artiste avait initialement prévu, ne serait-il pas logique d'exposer l'œuvre au même endroit où elle est produite, et de transformer, même temporairement, l'atelier en galerie, plutôt que la galerie en étude? Ne serait-ce pas une manière de dépasser également le musée et la galerie (espaces hors du contrôle de l'artiste)?

DB: Votre question est pour le moins bizarre !!! Il semblerait que vous essayiez de résumer ou d'aborder le travail que je fais depuis plus de cinquante années et que je nomme: « travaux *in situ* » !

GL: Avez-vous une référence au terme «post-studio»? Vous ne l'avez jamais utilisé dans vos textes, John Baldessari a utilisé le terme dans un cours qu'il a enseigné au California Institute of the Arts en 1971, mais soutient qu'il l'a pris à Carl Andre, bien que ce dernier le nie. Robert Smithson n'a pas non plus utilisé le terme.

DB: 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 pls riche, complexe et questionnant que le terme « post-studio » terme qui, de façon explicite, se rattache encore et complètement au « studio » !

GL: Pensez-vous qu'aujourd'hui il y a une possibilité que l'étude cesse de représenter un génie isolé, un travail manuel et un contexte restrictif et romantique? Pensez-vous que cela pourrait cesser d'être un cadre pour devenir une forme d'art active?

DB: Je ne suis pas sûr de comprendre le sens de votre question, je préfère donc n'y pas répondre.

GL: Lorsque vous avez écrit «Fonction de l'atelier», vous considérez que Brancusi avait été le seul artiste à voir la contradiction entre le lieu de création de l'œuvre et celui où l'œuvre était exposée. Aujourd'hui, pourriez-vous citer d'autres artistes contemporains (en plus de vous) qui travaillent sur cette question?

DB: À ma connaissance ils sont très peu. Cela ne veut pas dire que personne ne lâche jamais son atelier pour travailler dans un lieu inédit, mais ceux qui ont définitivement quitté l'idée même d'avoir un atelier pour travailler ou préparer leurs travaux sont à mes yeux très rares. Je citerai évidemment un artiste comme Michael Asher qui fait partie absolument des très rares artistes à avoir poussé très loin ce que pouvait être une œuvre fabriquée sans l'aide d'un atelier mais directement dans le lieu où nous pouvons la voir et généralement nulle part ailleurs. Dans un genre totalement différent, on peut également citer Ian Wilson.

GL: Pensez-vous qu'il existe aujourd'hui un courant de demande pour l'atelier, qui - comme l'écrit le sociologue belge Pascal Gielen - y voit une alternative politique, critique et réaliste au modèle artistique actuel défini par le collectif, le réseau et le marché?

DB: Tout d'abord je ne vois nulle part que l'atelier de l'artiste aurait tendance à disparaître bien au contraire. Il devient un lieu de plus en plus grand, de plus en plus construit pour être efficace, certains mêmes, y emploient des douzaines d'assistants, y ouvrent des cantines...de fait transforment leurs ateliers en de petites usines. Ceci étant dit, en quoi l'atelier pourrait être spécialement nécessaire comme alternative politique, critique et réaliste à une situation actuelle de l'art qui autant que toujours voire même plus fortement que jamais, est le pur produit de l'utilisation de l'atelier comme lieu premier et unique de création de la plupart des œuvres plus que jamais nécessaires pour répondre à la demande d'un marché insatiable.

Daniel Buren 21 mars 2021

Entrevista Daniel Buren

21 de marzo de 2021

Traducción del autor

Guillermo Lockhart (GL): En su texto “Function of the Studio” se refiere al estudio del artista norteamericano como un “old barn in the country”,²¹⁹ y “old lofts”.²²⁰ ¿Se refiere al estudio de Pollock en East Hampton (1946-1956) y a The Silver Factory (1964-1968) de Andy Warhol? ¿Entran en esta categoría? ¿Se refiere a algún caso concreto?

Daniel Buren (DB): 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. En este texto se incluyen todo tipo de estudios, desde los estudios parisinos de los artistas del siglo XIX hasta los estudios de los artistas del Renacimiento y los gigantescos estudios de algunos artistas contemporáneos. Lo que analizo es la idea de estudio, sea cual sea y siempre que parezca necesario por el uso que los artistas hacen de él y, por supuesto, por las características particulares de las obras que salen de él.

GL: ¿Cómo eligió el lugar para «Affichage Sauvage» en París en 1968?

DB: En aquella época pegué los papeles para estos “carteles salvajes” en más de mil lugares de París y lo único que elegí fueron paredes ya cubiertas de carteles de todo tipo y vallas publicitarias para anuncios sin ninguna otra elección a priori o más específica. ¡Sólo tenía que poder pegarlos sin demasiada dificultad y salir de allí a toda prisa si parecía que se iba a volver peligroso!

GL: Cuando dejó el estudio en 1968, cambió su lugar de trabajo fijo y confinado por otro móvil, abierto y urbano. Pero cuando trabaja en una galería o en un museo, aunque sus límites se difuminen o se pongan en tela de juicio como usted lo ha hecho tantas veces, ¿no se produce arte en un contexto neutro que intenta casi desaparecer para que la obra de arte pueda existir?

DB: En primer lugar, no creo que los museos sean lugares neutrales; de hecho, a menudo son exactamente lo contrario: ¡son tan poco neutrales que se muestran a sí mismos antes incluso de que el arte sea perceptible! El Guggenheim de Nueva York es uno de los mejores ejemplos. En cuanto a las galerías, siguen las modas, incluida la de una cierta neutralidad que está muy de moda desde los años setenta, pero que ya ha ido cambiando en los últimos veinte años. En cualquier caso, estos lugares no tienen nada que ver con el lugar fijo y privado llamado “estudio” del que hablo en “Function of the Studio”. Por la misma época, también escribí un texto titulado “Function of the Museum”, en el que, entre otras cosas, hablo de la noción subyacente de neutralidad en los lugares donde se muestra arte, una

219. “Viejos graneros de campo”.

220. “Viejos lofts”.

neutralidad que cuestiono seriamente.

GL: La oficina que utiliza actualmente para escribir y responder correos electrónicos, leer y otras actividades, ¿representa el deseo del artista de ser tratado como cualquier otro empleado administrativo?

DB: Si escribir sobre un escritorio o una mesa evoca inmediatamente una actividad administrativa, por qué no, pero en lo que a mí respecta no hago nada administrativo sobre estos objetos. No hay nada administrativo en querer escribir o responder a sus preguntas, y si lo hubiera, podría conseguir que otra persona lo hiciera por mí, por ejemplo.

GL: ¿Qué tamaño tiene?

DB: Puede ser tan diverso como las mesas y pupitres que se utilizan para escribir o dibujar, según el caso. Debe saber que soy nómada desde hace casi 55 años. Tengo que hacer una media de más de 300 viajes de ida y vuelta al año. Eso da una idea del número de lugares y habitaciones de hotel donde he podido escribir, dibujar o leer, por no hablar de las estanterías de aviones y trenes.....¿Podría ser esta oficina un nuevo tipo de estudio? Por lo que a mí respecta, nunca he fabricado un objeto de esta manera, sino directamente en el lugar donde me invitan a exponer. ¡No suele ser encima o debajo de una mesa o escritorio!

GL: Ante el temor de que la obra tome un camino diferente del que el artista había previsto inicialmente, ¿no tendría sentido exponer la obra en el mismo lugar donde se produce y transformar, aunque sea temporalmente, el estudio en una galería, en lugar de la galería en un estudio? ¿No sería también una forma de ir más allá del museo y la galería (espacios que escapan al control del artista)?

DB: Su pregunta es, cuando menos, extraña. Parece que intenta resumir o abordar el trabajo que llevo haciendo desde hace más de cincuenta años, que yo llamo trabajo “in situ”!

GL: ¿Tiene alguna referencia del término «post-estudio»? Nunca lo ha utilizado en sus textos. John Baldessari utilizó el término en un curso que impartió en el California Institute of the Arts en 1971, pero mantiene que lo tomó de Carl Andre, aunque éste lo niega. Robert Smithson tampoco utilizó el término.

DB: Mi trabajo, consciente y por tanto voluntariamente, ha sido exclusivamente post-estudio desde 1967, pero nunca he utilizado el 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, complejo y cuestionador que el término “post-estudio”, ¡un término que sigue estando explícita y completamente vinculado al “estudio”!

GL: ¿Crees que hoy en día existe la posibilidad de que el estudio deje de representar el

genio aislado, el trabajo manual y un contexto restrictivo y romántico? ¿Cree que podría dejar de ser un marco y convertirse en una forma de arte activa?

DB: No estoy seguro de entender su pregunta, así que prefiero no responderla.

GL: Cuando escribió "Function of the Studio", dijo que Brancusi era el único artista que veía la contradicción entre el lugar donde se creaba la obra y el lugar donde se exponía. ¿Podría nombrar a otros artistas contemporáneos (aparte de usted) que trabajen sobre esta cuestión?

DB: Que yo sepa hay muy pocos. Eso no quiere decir que nunca nadie haya abandonado su estudio para trabajar en un lugar nuevo, pero los que han abandonado definitivamente la idea misma de tener un estudio en el que trabajar o preparar su obra son, en mi opinión, muy raros. Evidentemente, mencionaría a un artista como Michael Asher, que es absolutamente uno de los poquísimos artistas que han llevado muy lejos lo que podría ser una obra realizada sin la ayuda de un estudio, sino directamente en el lugar donde podemos verla y generalmente en ningún otro sitio. En un género completamente diferente, también está Ian Wilson.

GL: ¿Cree que existe hoy una corriente de reivindicación del estudio que -como escribe el sociólogo belga Pascal Gielen- lo ve como una alternativa política, crítica y realista al modelo artístico actual definido por el colectivo, la red y el mercado?

DB: En primer lugar, no veo en ninguna parte una tendencia a la desaparición del estudio del artista, sino todo lo contrario. Se está convirtiendo en un lugar cada vez más grande, cada vez más construido para ser eficiente, algunos incluso emplean a decenas de asistentes, abren comedores... de hecho transforman sus estudios en pequeñas fábricas. Dicho esto, ¿cómo podría ser especialmente necesario el estudio como alternativa política, crítica y realista a una situación actual del arte que, tanto como siempre, o incluso con más fuerza que nunca, es el puro producto de la utilización del estudio como primer y único lugar de creación de la mayoría de las obras que son más que nunca necesarias para satisfacer las demandas de un mercado insaciable?

Daniel Buren 21 de marzo de 2021

Entrevista a Joseph Freeman

Nueva York

23 de mayo de 2021

Asistente: Thomas Kiedrowski

Joseph Freeman (JF): So...the first time I ever went to the Factory, and the building doesn't exist anymore, it was an industrial building, and I really passed it by like a few times, because I didn't think that Andy's studio was going to be in a pretty shitty building...so you know...there was a bell that you rang, that was upstairs, well there wasn't even a bell that you rang, there was a payphone on the wall, and you had to call them so they would throw down the key.

Guillermo Lockhart (GL): It was the fourth floor right?

JF: Yeah, and...

Thomas Kiedrowski (TK): No matter what Gerard (Malanga) says it was the fourth floor.

GL: Yeah, yes

JF: What did Gerard said?

TK: Five, because there were five floors in the building. But that fifth floor was short and had skylights, and there were no skylights in the factory.

JF: No, no, no. Did you speak to Gerard?

GL: No, no, no, no.

JF: Oh that is just a published thing. You know, we did that BBC thing...

TK: You did? Good, good, good, good, good.

JF: And I don't know what they used but they were very excited. They said that Gerard contributed it, and he is the right person to speak to.

TK: Sure, sure, absolutely.

JF: But Vincent wouldn't participate because he was contracted to another documentary.

TK: Oh, interesting.

JF: So, he would have been good for the latter part.

TK: He had never been to the silver space, but yeah, he would have been good...

JF: He had never been to the silver space?

TK: No, no, he didn't start until...he came around in 1969, and then he was on the road, he had a band, and came back in 70, 71ish.

JF: Thomas is the expert.

TK: I can only give you what I know, but he is the expert.

JF: Anyway, when I came to the Factory? 66? Or late 65, something like that. And so, that was the key, you had to have the phone number.

GL: To call, for to someone throw the key? So it wasn't really an open space to the street, like everyone could come in?

JF: Well, yes, the front door was unlocked and then there was a freight elevator that was right to the right and was self-operated. So if the elevator wasn't on your floor then somebody had to take it down. Half the time it was on the floor and half the time it was on the Factory floor. When they gave me the key it was on the floor and I didn't know what to do.

TK: Hahaha.

JF: Because it was a metal gate, like an accordion gate. That you opened up and then inside of the elevator was like a lever, you know, like the old fashion elevators. The faster you went, the more you put it, because it didn't go fast. So, when I finally figured it out it wasn't that difficult you know but, I've never done anything like that before. But when I got up to the Factory floor it opened right out, there was no doorway at all, you opened that door and there was The Factory. And there was everybody doing their thing, it was so shocking to me. Of course it didn't surprise me later on when he got shot how unprotected he was, you know. Now they speak of Warhol as a national treasure, right?

TK: Every single day, every single year, it just grows and grows.

JF: And back then he was like a pervert, well, not really a pervert but he was gay and he was, you know...in the closet...and he was not reputable, so to speak. Not like he didn't want to be reputable, I guess it was just the way it was. So, when you got into the Factory... let me see your drawings...

TK: Did you ever take the stairs?

JF: Yeah, I've taken the stairs but it was a different key.

GL: It was a different door?

JF: Yeah, yeah.

TK: So the elevator is here (pointing out the plans)...

JF: And just to the right of it there is the stairs.

TK: The building is here, and to the North there was a little stairwell...

JF: And that was locked, and right outside the elevator it was the payphone. And you know, Andy being the economic person that he was...

GL: You had two doors here? (pointing out the plans)

JF: So. You did this? Based on what you know...this is great. So, when I walked in it was just completely mysterious to me. I didn't know what one did or what...I was there to interview Andy. And Paul was the person that let me in, and Paul started yelling at me, not yelling, talking to me...

GL: Paul Morrissey?

JF: Yes, saying "You should be here", "this is not the place for a young person like yourself".

GL: You were like 13 right?

JF: And so, you know, "You should leave now", "Andy is gonna be very late so it's not worth waiting" and finally he wore himself out. But it was my impression...cause I'm talking about things I've never talked about, it's sort of very interesting to me, it was my impression that Paul's area was near the elevator, to the left. That's where his area was. Ok, so you walked in, and you walked a few feet pass the payphone, and that's where he lived. And I forget if he had a desk, I don't know, desks weren't something that were real popular in The Factory. But Andy was right up the road a bit, and Andy had an art table, a drafting table. And he stood behind that and mostly did his work...

TK: With his back to the wall?

JF: Yes! Facing the elevator, facing the elevator.

GL: So, if you enter through here, right? Paul was close to the windows...

JF: Yeah, yeah and Andy would have been there. Sort of a little bit away but right in front of...

TK: If anyone's coming in he would see it.

JF: You know, it was his studio. I think people make it up to be a lot more that it was. It was an art space for him, and there were many stretched canvases against the wall and painting supplies. So, now, and look at these...if you walk passed Andy somewhere around here...was...Who was the guy who killed himself through the audio?

TK: What?

JF: The fella who kill himself and gave the audio...there is a film about...it was Andy's lover...

TK: Oh, you are talking about...not Peter, Paul...

JF: No...

TK: Dany Williams!

JF: Dany Williams, yes! I don't know what i'll do without you.

TK: He was a film student, and Paul Morrissey...I'm assuming he went to film school, he was a very film oriented person. And so, Danny Williams, who was brilliant in whatever he did in film and techniques, and there was Andy who wanted to do a certain thing. So, here is Paul Morrissey and Danny Williams basically telling Andy "Oh no, it should be better if we do this". It was chaos in a way.

JF: And Danny was lights and audio. So he did the audio for the movies, he did the lighting for the movies, he did the lights for the Velvet Underground shows. So, that's where he was. So, where is the couch? To me the couch was over here-ish.

GL: Yes, depending of course in the pictures, for example in this one the couch was right in the middle...

JF: Yeah, yeah, yeah this is a wide angle shot, I think it was closer. I think it was more... more...and it was an old rotten couch, I mean. It was really nothing, but everyone gravitated to it because there weren't a lot of chairs you know...let me see.

TK: Apparently...there were two couches as far as I know. There was one they got it across the street from YMCA, they brought it across. And then, one day out of nowhere someone delivered furniture to the Factory, and it was all wrap around plastic, and they say no one ever called to say "Is it the right floor? Is this the right place?" So they kept it. So the couch changed to a newer model.

GL: But then there was the other one, the famous one...

JF: Did Andy order it?

TK: I can't imagine. Why did he go out of his way to order furniture for this space? It's like...dirty...

JF: But it was similar to the first one. If the second couch was sort of similar to the first one, then there's seems to be some motive there. I don't know, and I'll tell you, I don't even remember if it changed to be perfectly honest.

GL: And the building, right? It was this one and this was the entrance to the elevator.

JF: Oh, look at that boy, this are...

TK: Did you ever went to the roof?

JF: No! I never went to the roof I went to the firescape...

GL: And in the pictures of the roof you can see the skylights.

TK: Yeah, yeah, yeah.

JF: And across the street it was the YMCA, or whatever it was, it might still be there...

TK: Just west there. It's still there.

JF: And the gay guys will come and watch the other exercise. I shouldn't say that "the gay guys".

TK: Through the windows? People like this?

JF: Yeah, with binoculars sometimes. They were exercising at the YMCA.

GL: And the YMCA is kind of a Christian...club

JF: Yeah, like a youth organization. And they have gyms, and they have sometimes a pool. And they have an athletic...

TK: You can stay there cheaply. It's not a motel but more of a like...

JF: It's like a man's club. A Christian man's club haha. So, if we go further along, let's see show me the pictures. Any of these will do. Billy was back here and there was a stereo set either by Billy or behind the couch, and he would play opera records. And one of the bathrooms, I think he had two bathrooms and one of them was his photoshop, it's funny now to call it photoshop. You know, and half of the time he wasn't visible, you know. But he was a speed freak of the highest order so I could imagine he would shoot up and spend days in there, doing nothing.

TK: Scribbling...

JF: Yeah, and he would come out and photograph.

TK: Because Andy told him to?

JF: No, no, he just did it because he knew that photographs were needed. Andy gave him a camera, I think even before the Factory. He was involved in dance, Billy, he was a hair dresser. But he had a really sense of himself, you know. From the very moment Billy and I got along very well. When we spoke much later on, when we did an interview he said he felt the need to protect me, I guess in that environment, because I had Paul trying to tell to me to go home, you know. And the crazies that came later, which were Billy's friends. He felt the need to protect me...and this is much later, this is five years ago when we did the interview with Steve Watson and Billy, and he said...he said...oh he felt that I was protecting Andy, that my energy was something that envelop Andy and sort of kept him in a safe place. And Andy and I, for the three years I was there we were very close, we were very very tight, you know I went to his house every day. So, it doesn't surprise me that he thought that, but I didn't think that, you know. When I looked at Andy and saw his hands they were the most beautiful hands with long fingers, he was like...he was a genius. He would say something that would lead somebody else to come up with an idea, he was very sure of himself. So he would sort of arrange the activity in the Factory based on what was going on himself, the most important things being commissions. You know, doing things for money. Gerard, I forgot about Gerard...so Gerard...would have been here, no, no, he would have been behind Andy, here. That was Gerard's area over there. You know, the

scale, the place was big, it was very, very big. And there was lots of room for different areas without them being delineated, you just knew. I guess everyone had some kind of sitting arrangement there, you know. And then, everybody went to the couch to just lay down or hung out or talk to another person, so that was a useful tool. I think that Thomas said you were interested in the idea of this being open architecture that become popular now.

GL: When I started doing research for my thesis I was making a connection between the actual workspaces that probably came from two different myths. One came from technology, garages in Silicon Valley, and how this workspaces were mixed with domesticity, you know, with the home. And the other one was from the lofts, because the artists also mixed the workspaces with their living spaces.

JF: I felt...wait a second...I felt very strongly that this was a workplace. Billy may have slept there, but it was a workplace. It was for business, this was not a family place. Each section was doing something. Gerard would have been stretching canvases, or helping Andy paint, and I would be going out for hamburgers, or helping Andy paint, or going to Kodac on 72nd street, I was like the go for. I went all over town for him. And Gerard was involved in the painting and the movies, Paul was movies, and...what's his name? I keep forgetting his name...Dany Williams was sound and lighting, and Billy was photography, and I would say he was the foreman of the Factory. Paul thought he was the boss, you know.

TK: I think he still thinks he is the boss.

JF: And Andy was a very soft spoken, and sort of directed things with...I would say with mental energy, rather than talk. If somebody displeased him, they would just ice stabbed so they would never come again. They would never pay any attention to them and they were not relevant anymore. So, things change around during the course of the years, you know, sometimes it would have canvases out leaning up against the couch so that people who were coming to buy them could see them.

GL: I was wondering if you were there during, I read this in the POPism book, at some point in 1967 when Paul Morrissey was pushing hard to become a more...

JF: Hollywood.

GL: Yes, film studio. They kind of divided the Factory with some kind of division.

JF: The 47 street Factory? Maybe after I left...I don't know

GL: Yes, it was just before they moved to the other one. They made a division, with the columns I think, and people started using these cubicles to have sex and do other things so they quickly removed them.

JF: It doesn't even ring a bell. It's not something that I remember.

GL: But my PhD now kind of evolved from my masters, and now I'm confronting... there is another artist in France called Daniel Buren, that wrote a text in 1971 talking about the disappearance or the fall of the studio. He invented site-specific work for artists, so in this text he wrote about the American model, and he refers to that with two specific types: one is the loft and the other one is the barn.

JF: The barn?

GL: I thought of course that when he is talked about the loft he is talking about Warhol, and when he talks about the barn he talks about Pollock (he had a barn studio).

TK: A barn is more of a type of building studio or like a horse barn? Because in New York there were a lot of horse carriage areas...

JF: But Pollock was in Long Island...so he could have a barn.

GL: Yes. And these two artists are kind of the most famous artists. I also interviewed Buren and he kind of confirmed this, and I am just trying to contradict this. Because this is kind of a really famous text...

TK: Oh, so you are ready to smash this apart...saying this happened and this happened...

GL: Yes, and I'm saying that the artist studio could also be a burden or a restrictive context, but for example, in the case of Warhol I think it was also kind of a medium, it was kind of active art form.

JF: Absolutely! Yes.

GL: Instead of a restrictive context where he made his work, and then it went to other

places. I am just trying to contradict this artist and saying that in this case, in Warhol case, it wasn't a restrictive context, masculine, artisanal, it was the other way around. It was more like the natural step before the site specific work that he was talking about.

JF: You know, to me it was: controlled chaos. If you walked in, everybody was doing something else and not paying attention to anybody. And music was playing, sometimes there would be the smell of pot, but very rarely. Everybody sort of kept in their own little areas. But Andy always had a studio...studio was the way that he worked, you know.

GL: Yes, but I find it interesting that...he started in New York in his mother's house, he had two different floors where he worked. But then, he rented this fire station, he could have rented an art studio, you know? And he rented another architectural typology and converted into an art studio. And with the loft it was the same, because the Factory was a hat factory that was turned. Also, at that time you couldn't use this industrial space for living and working. I know he didn't slept there but Billy kind of did, so this appropriation was a clandestine movement.

JF: Yes, that was the word!

GL: So, I think that he also took advantage of the architecture in a sense that he was using existing spaces that were used for another purposes...

JF: You think that this was conscious of this?

GL: I don't know.

JF: I think he was not conscious at all. I think it was all about money. The cheapest place, the biggest for the buck. Andy was wealthy not matter what he said, for his earnings from commercial art, he was wealthy.

TK: He worked like a dog, like a dog to earn that money.

JF: He was able to buy houses in the 50s and 60s that people would find very hard to do today, he always had enough money, but never enough. And it was...it drove him to certain degree, I mean I don't know if it drove him to create, but some collector or gallery director said "You should paint money" and that's what he did it. Or someone else said it. But, he had a lot of money, he didn't flaunted, he send me out to get burgers and staff for me and him and he always asked for the change. I mean...

TK: I mean...if he asked for the receipt he could write it off...

JF: And he wrote off every possible thing, he was religious about that. He wrote every single thing...off. But, I could have kept the change, he could have had the receipt, you know. It's just surprising, and you know, I got paid 30 dollars a week haha It wasn't bad though.

TK: I mean, you were honest though. Probably he wanted to see who around him was allegedly...

JF: Yes, I guess, I didn't think about that.

GL: I read that the rent was one hundred dollars in the Factory....

TK: The contract is at the Warhol Museum, I've seen it, it was one hundred and fifty dollars a month.

JF: That's amazing!

TK: I mean, this is like...When you have a space like: garbage, the walls are crumbling, the floor is awful, there is no light coming in, no electricity. I mean, Billy had to wire up the electricity, so you rent the space as is. Perfect, we'll take it! It's cheap, we will do whatever we want to fix it up.

GL: I also imagine the bathroom wasn't there...

JF: No, there was a real bathroom there. I mean, there wasn't a shower, I never went into the dark room. But it was a regular bathroom as you would see in a crappy place, you know. Like in a Chinese restaurant.

TK: There was a sink in the bathroom or it was outside? There would have to be a sink somewhere.

GL: There was a sink outside, you could see that in the pictures.

TK: Yes, I've seen the pictures but then the dark room's there and that area seems bigger,

so there is a big mystery.

JF: In Billy's area people didn't hung out, except for Billy's friends, who usually came at night, you know...his area was pretty much secretive, I mean...he probably wanted it to be secretive in that respect...

GL: I've read that at some point they put another toilet in Billy's area...

JF: Really? I've never heard that. But you know, anybody can say anything about the Factory but there's a few people that are even alive anymore, so you can say anything. But to my recollection I never saw another toilet or another sink...or anything like that.

GL: And what do you remember about the furniture, the objects? I found really interesting that there were objects that really didn't belong there...kind of...

JF: Like found objects?

GL: Yes, yes. They also gave a certain atmosphere to the space. I saw for example a weight...

JF: Yeah, yeah! There was one there.

GL: There was a disco ball, a mannequin...

JF: It was on the floor, the barbell I remember to. Boy you are bringing back stuff for me, that's great.

TK: It's funny because that disco...it was a plate with a ball on top, it was a ceiling fixture, and they had it on a table or something. But it was very light weight...it was plastic or something...

JF: They didn't use at the gymnasium or the dome? Or...

TK: Maybe...I don't know, but in one of the films someone bumps into it and the whole thing jiggles. I thought it was very solid but it was a light weight thing that you could sort of move around.

JF: So, you know, like I've said I don't think that anything was done conscious but as Andy got more famous and made more money the level of people visiting the Factory was higher. You were getting very wealthy people...

GL: Harvard students...

JF: Yes, you know. And some of that stuff could have been conscious or subconscious from Andy. You know, the reason why I loved Andy is that...when I met him he was 38 years old. He dressed like a Rockstar, not like an artist. He wore jeans, leather jackets, striped t-shirts, Beatle boots, you know...and he had all custom made for him, to look like it was just pulled out of a dog ass. And that was the look that I liked, he had ripped jeans, everything was ripped before it became fashionable. But once he started making money he started dressing like a dandy, you know, and I think that's when his painting started suffering too. But it's easy for me to say, you know. Everything that he touched it was gold, was gold. And apparently after he got shot he had a rough life physically. But you know, the Silver Factory...haha...the Factory it was really that: it was a factory, and there's nothing more to say. It was a factory and I don't think it was preconceived to be anyway.

GL: And how many people, for example, in any given afternoon do you think were there?

TK: This is great but it depends on the time...because you told me, business, business, business. But all of a sudden, at what time it started? You said near five o'clock, six o'clock.

JF: Oh yeah well, yeah...I had to go home to my house.

GL: Because you were a child...

JF: To eat or whatever. And Andy was all for that, you know. I could have told my parents, 'I'm not coming home.' But I did. Andy was all for that, and I left as the people was coming to party and go out. He would bring an entourage with him, wherever he went. And that was every night. The mail came to his house and to the Factory, and all the parties would be recorded. And who could go...he like to take twenty people if he could. But you know, he went to some high class society parties that he was only allowed to come with a date, you know. A lot of funkier people came in after five or six.

TK: The thing is that during the day, Joseph tells me and other people, you get to the factory and you want hang around, you want do something and Andy gave you a paintbrush. Here,

sweep up. So, people who come there during the day just to hang and just want to be cool they were put to work.

JF: That must have been later on...

TK: By five or six o'clock the invitations come. Where are we gonna go? Where are we going to eat? They would get free food, a free drink. During the day, you are gonna have to work, so...

JF: Well, sometimes they would have free food or drinks...

GL: He didn't buy everything right?

JF: No, no...he didn't invite people. He bought for me, maybe Billy, just one of the person... and he's thing was burgers and fries, and a coke. It was just so classic, so American. Like candy, you know...

Min. 33

GL: So, people like, from noon, because I imagine like morning like you were saying at one o'clock you didn't go to your house, so in the morning there were so only Billy and...

JF: And Paul maybe...

GL: And Paul. So, in the afternoon, like from I don't know, like from one or two till six there were only the people that were working.

JF: Right, right. Specially early on we didn't have a lot of guests, you know. We had the deliveries of things and things that had to get done. But there weren't a lot of guests, except for the evening and then people came to go out to be part of the entourage. But it was all work all the time, and Andy was constant about that. You know, saving money, work hard work hard, work hard. That's the way he lived, he lived his life. And you're right, there wasn't people around for him to hand a broom to possess, I was there that's what I did. But, later on, as I'm getting ready to exit the factory, more and more young people are coming to be part of what's cool. You know, because Andy is become now a personality, so it's an artist. So, I'm sure he did exactly that, tell everybody clean wipe wash, you know. Cause nobody is hanging out if they are not producing anything, you know. So, you gotta

know that everybody that worked at the factory were not lazy, you know. These were people that really had a purpose and didn't sway from it.

You know the other thing is, the reason Andy hired me, was to get him to the factory on time. When I was supposed to meet him at three o'clock at the factory, he walked in at six, which was just when I had to leave. But, he asked me to get him on to the factory on time and I will arrive there around twelve, to his house, his house yes and push him. You know, I will open all his mail, I will take all his phone calls and push him, push him to get ready.

GL: So, you met his mother?

JF: Oh, many, many times. And even with me pushing him, I don't think we got to the factory before three.

TK: Before three...

JF: At the best. You know, and sometimes later, even later because he was busy doing stuff. You know.

GL: What do you remember of his house? Um...

JF: Well it's a typical brown stone, or a limestone. Um, the original house on the corner, I found very amusing when I was thirteen it was the Fertility Institute, I thought how appropriate...

I think that the door was street level, his mom answered the door and straight ahead right before the stairs was a Chamberlain sculpture. You know, which was fascinating, I've never seen anything like that. And the stairs go up to his floor, because he had a kitchen a bathroom and a bedroom upstairs and never went up. Three years went to his house and I never went upstairs. You know why? There was no invitation. Joey come on up here I wanna show you... never. It was his space, you know. I could hear him shaving, I could hear him eating cereal. It's like, you know there was no need. Years later when I visited, when it was for sale I finally went upstairs, finally went upstairs. So, that's what I saw of upstairs, but, directly to the right was a parlor floor with windows on the street, overlooking the street. And then there were pocket doors, and then another room. This was the main floor, his mother lived in the basement, and the stairs that were going up also had stairs going down. And, he had a lot of painting stuck up in ephemera and things that he collected, like things from a circus. I might have seen a picture of a big head from one of, like a circus prop or a horse of a carrousel, something like that. But surprisingly not too many art related things, collectable things, a lot of paintings and paintings that he really didn't stuff before his soup can became popular. He emulated the Lichtenstein pictures, he did

supermen which it's all exhibited these days. And he wouldn't release because he said Lichtenstein did it better.

These paintings, he was trying to find a formula, of what would work for him. Technique, he had so much technique it was ridiculous. He had it all wooden decks in the front room and magazines piled up all along that had the ads he did for Glamour and Vogue and, yeah.

She had a lot of cats, his mother had a lot of cats. I only saw them, when she opened the door. Then, she sort of pointed to the parlor floor. And of course, she would ask me if I'm hungry or if I'm thirsty, you know. You know, like my granny, eek you're too skinny. Because she was a European grandma. So, she always answered the door. And like I said, I liked the way Andy dressed, he dressed like a punk. You know, and I'm sad that... But you get old, you get old you can't dress like a punk when you are seventy years old.

TK: There's a guy in the train, he must've been like I think in his late seventies or eighties, shave head except for his white Mohawk, and tattooed.

JF: Today just now?

TK: On the subway. Tattoos on his head, and his arms, covered his arms, covered his legs. He was wearing a very smart looking short and very nice looking shirt, a beautiful chain or whatever. Tattoos, tattoos, it was like you're eighty? And you know, whatever. But um, yeah.

JF: Today? I've never seen that. When do you see a person with a white Mohawk?

TK: Don't be nice, this is your time to ask questions.

JF: This is it.

GL: I have a lot of questions that I wrote here. I was thinking... but a lot of them I already asked you. That if you remember, like specific dedicated areas for specific activities you already told me.

JF: I don't know, you know more about the factory than I do. Were anything I missed?

GL: No, I think that, well, there were also the rehearsals for The Velvet Underground I think?

JF: yah, yah, im glad you mentioned that. When they came in they sat on the couch. And

the to the right of the phonebooth and a little up further is where they rehearsed. But they didn't rehearse every day, you know. They did and did come to hang out but they never, probably rehearsed a few times but they recorded they film, but that was a rare occurrence. That would've been to the right of the telephone and towards of the in the middle, not the middle between the couch and the...

Entrevista con Wouter Davidts.

17 de noviembre del 2020.

9.00 hs

Wouter Davidts (WD): Hi, how are you?

Guillermo Lockhart (GL): Very well, thank you. How are you?

WD: I'm Ok.

GL: Thank you very much for your time and taking the time to talk to me.

WD: It's my pleasure. I have been looking over your documents again. Unfortunately my Spanish is almost inexistent so I was looking at the images...but I read the other text about Pollock, but fill me in.

GL: I have a few questions that I prepared, but firstly I have here two of your Books, The Fall of the Studio and Trading between Architecture and Art, which helped me a lot in this first year of my research. So, maybe I just start with the questions.

WD: Sure.

GL: For your book, were you able to interview Buren? How did you contact him?

WD: He has a studio in Paris...I can give you the contact details, it's fine. He is not travelling much currently, and he is actually a very generous person, so it might be worth trying. He lives outside Paris, apparently in some kind of castle, and has a house in the center of Paris. Definitely is worth a try.

GL: I think I'll need to practice my French before I call him.

WD: Oh, but he speaks a really good English, so there's no need to speak to him in French. Although he would like that for sure.

GL: Do you think that the office that Daniel Buren currently uses for writing and answering emails, reading, and other activities (the one that you show in the book) represent the artist's desire to be considered like any other office worker? Did you ask him about their dimensions? Do you think that this office could be a new kind of contemporary studio?

WD: That's a good question. I've never asked. It would be a really nice starting point of your interview if you could contact him, that picture...I had like three interviews with him and I never asked him. Actually, there is one of them in the last thick book, in the volume three. We did this one on teaching, and that's a really good interview, I think...he considered it good enough to include in his book jaja. But, yes, I never did, I don't know if he still uses it. He must have an office somewhere, where her assistant answers the phone, but I don't know. You must ask him, because, you know, he is getting old but, he is not the kind of person that wants to secure his legacy, but rather, he is willing to open it up, and share it. He is still in good shape, I saw him like a year and a half ago, he did a talk in Ghent. He spoke briefly, and apart from not walking really well, he had something on his leg I

think, he was really sharp.

GL: In the text "Function of the Studio" Daniel Buren writes of the American artist's studio as an "old barn or an abandoned urban warehouse". Do you think it refers to Pollock's studio in East Hampton and Andy Warhol's The Silver Factory? Do you think these fall into the category?

WD: I don't think he was talking specifically about Pollock, many artists have a place in Hamptons, De Kooning for example. Alexander Liberman explains it in his book "Artist in the Studio", there you can see that they all leave New York when they were rich enough, the Hamptons was a summer retreat. And then the Hamptons turn into an artist community. So, he might well be referring to this when Buren wrote about the barn. On the other hand, there were so many lofts in New York...

GL: I've checked in Buren's writings, and he only mentions Warhol since 1972, a year later from "Function of the Studio". But before that, he mentioned Donald Judd, Frank Stella...

WD: But I think that the generation of abstract expressionists all left New York by then, and they were all working in big old huge barns, basic wooden structures, outside the city. And then the younger generation, like Morris, Stella, Judd, Matta-Clark, that all generation was working and living in lofts. It was a generation that, in 1966-1967 moved into Soho. And that's what he (Buren) is referring to. I think maybe Buren visits New York for the first time probably in 1969, 1968-1969 something like that. I know the first gallery was Paula Cooper, and then Leo Castelli moved to Soho, when was it? I'll have to find that out.

GL: So, he is probably trying to cover both generations of abstract expressionists and Pop and conceptual artist?

WD: Yeah. Even Pop artist they worked on large spaces, but not the ones we identify with Soho. I visited Roy Lichtenstein studio three years ago and that was in the Lower West Side, and was a brownstone house with a big hall at the back. And Mark Rotkho was working on a horse riding-ring, or chapels, or abandoned churches. They were using larger spaces but not necessarily lofts. The industrial aesthetics appeared in the mid 1960s. Donald Judd bought his house in Green Street in 1968, and he was one of the first ones, The generation of Matta Clark was 1971-73, a little bit later. So I think Buren is referring to the younger generation. Obviously Pollock's barn was the famous one, but I think in your analysis you are probably right: it is not as clear cut as it might look. He's studio was thought as a kind of sanctuary, but I think your qualification as a Non-finito is maybe right, I could see what your argument might be. There's a lot of work to do to recalibrate the cliches of the studio.

GL: As you wrote in "The Fall of the Studio", in 1968, Daniel Buren leaves his studio, he changes his fixed and confined workplace for a "moveable, mobile spatial condition, an artistic situation of work". But when he intervenes within a gallery or museum, even when its boundaries are blurred or questioned, doesn't he produce art within a neutral context, which tries to almost disappear in order to make the work of art stand out?

WD: I am not so sure that he is trying to blur its boundaries, I would not agree on that. I think he is articulating where some things end and some things start, so he is always operating where the clear cuts are dissolving. He controls how transitions are negotiated, and meanings arise precisely there. And not in the hermetic sealed spaces, where you go

from inside to outside. That's where the operation is done, and where he goes, you won't find any of his earlier works in the middle, they are always at the margins, where they meet windows, doors, walls or whatever opens up the closure of the gallery.

GL: Don't you think that wouldn't it make more sense to exhibit the artwork in the same place where it is produced, and transform, even temporarily, the studio into a gallery, instead of the gallery into a studio? Wouldn't this be a way to overcome the gallery (spaces outside the artist's control) as well?

WD: That could be your strategy, but it's not Buren. He just accepts the system as it is, the system is there and there's no way to scape it. And you have to operate within. When you operate within you can also go beyond things, critic things that maybe are not correct, and so on. But critique can only become effective when it is formulated from within and not from the outside. In one of the interviews that I did with him, he told me "People had projected so many things upon me, that they blame me for things they want to do themselves, while I never said that I would. I never said that I would leave the gallery or the museum, I never did, read my writings." And that's true. "Now they blame me for staying inside. I always said I was going to stay inside anyway, but I would do it critically" and it is a position that I profoundly appreciate, a change probably is not the preoccupation, some other artist want to change the art profession, then be my guest. But he doesn't, or at least is not the target of his practice. He is obviously proud of some things in the art world change because of his work. But the work itself is not made for change.

GL: But don't you think is a bit strange that he only overcome the studio, the only place that artist have in control?

WD: Yeah. Absolutely. Is his Achilles heel. But I think he needed to sacrifice one thing. Yeah, absolutely. And it is a productive paradox in his practice. Maybe I would ended my essay differently now. It was ten, no, fifteen years ago. At the time I was kind of eager to show that there was at least one weak spot in his practice. And now I would be like, yeah right you made your point, so what? The fact that there's a weak spot make it more meaningful. So I was probably making the same mistake that Buren was blaming the others for. Of course I still stand behind the essay, absolutely, but I would ended differently...I...I'm just thinking aloud jaja

And I think that the studio is such a private thing, is where all things start, even if you decide as 1990s generations, being purely collaborative, that is still a personal choice. As an individual you have to decide being a collective, you know, nobody will decide that for you. So, the studio is that kind of point origin that Buren writes, so he is fully aware, and that time it was a really sincere time to overcome it...there was the naïve believe that there was a way with authorship...and now we can see this positions are not as clear cut as we imagined. So maybe my ending is still right, because it may show that maybe it was not necessary to be so strict about it. I think the interview "The Function of the Studio Revisted" is a good one, because it is a lot less dogmatic.

GL: When Daniel Buren wrote "Function of the Studio" he considered that Brancusi was the only artist who saw the contradiction between the place of creation and the place of exhibition of the artwork. Today, could you mention other contemporary artists working

on this issue?

WD: Yeah, with very different nature. There are quite a few artists like, Tony Cragg who has his own sculpture park, somewhere in Germany... Anselm Kiefer has a huge place in France...I think that there are some artist that are constructing their own places of exhibit-studio-mausoleum more and more...making sure that the legacy is what they wanted. I would need more time to think about others and it so early in the morning jaja

I could look further in that direction, places where work and legacy are put together. That was also what Brancusi was doing in the modernist sense. But now it is often combined with discourse, like Olafur Eliasson is doing with his studio in Berlin, his simultaneously producing work but also making sure that there is a whole army of writers and theorists, securing in movement the whole work. That's pretty smart. And there are more and more artists like this.

GL: I also read that although he has the Berlin studio, that it's like a big company with collective spaces and interaction, he also have a tiny individual studio in the countryside in Denmark.

WD: Who doesn't like his own workspace? Your own studio? Children want their own room, it is like a human thing. A kind of ideological program is forcing artist to pretend that it's different for them. It's part of their image. As his studio was part of Francis Bacon image, and he used it for his own benefit, it's one. Of the instruments. I don't know anybody who sometimes don't like a room of his own.

GL: Do you think that there is a current demand for the studio (as an individual and concentration space), which can be political, critical and realistic alternative to the current artistic model defined by the collective, the network and the market?

WD: Probably half year ago I would say yes, now I don't know. Because all of us have been restricted, confined. And in the future, as one of my colleagues said yesterday, we all been working in this landscape offices and all of them will be gone. Covid has taught that they are dangerous, and either the vaccine wipe it all out but and then we are fine, but mentally I don't know. This landscape offices and flexible working or whatever are really driven by economic logic, and cost and space efficiency. Studio on the other hand, is something you use sometimes but sometimes you don't. One of my best friends is a well-known artist, and he sometimes uses it, and sometimes he just stands there, like half a year he doesn't do anything, and it is a super luxury studio. So we could argue why he doesn't rent it out, and be more cost efficient. But that's not exactly the point. And in art schools as well, if you start to judge the necessity of an art studio by the presence of students, you will make a mistake. Because some students might spend just one hour in the studio, but that hour is exactly what they need, and you will deprive them because they are not there working all the time. So truly my research was driven by the human aspect of it. I like the fact that in art we are confronted with our own inconsistencies. The good conceptual art is full of inconsistencies. If you look at the work of Sol Lewitt, that's exactly was he is all about: the tension between system and inconsistencies. The full rationality is only a *mirage*. And precisely when systems bump into human reasoning, that's where it's interesting. The kind of fantasy that your position in art has to be razor sharp is a mistake, and that's

why I wrote that piece on Buren. In his work is all about negotiation, the fact that things are not exactly how you think they are. In this context, the studio is that one thing he sacrifices, because it's the place where you are most vulnerable, the weak spot. And that's why it interests me, probably. That's where meaning arises. And you cannot program meaning all the time. So saying that I don't have a studio...is trying to be strong. Why it's that necessary? Because it keeps that place of vulnerability that's getting more scars in contemporary society...In professional life you need a place of doubt, a place for slowing down when things are going too fast. So that's why I think the studio is an emblem of a place where the regular regimes do not apply. My studio is my place. So that's why people are so envy of them. It's a place where you can mess about, you can go to sleep if you want. Donald Judd had a bed in every single studio he had. In case he wanted to take a nap, he could. That's just fantastic, genius, absolutely genius. And that's a pretty long answer.

GL: It's Ok because you already answer some other questions I was going to make. So the last one: do you think that from the critical analysis and the architectural reconstruction of the artistic studios it would be possible to obtain design strategies that would allow then to conceive a contemporary studio without a reductionist point of view?

WD: Some time ago I had the plan to do architectural criticism of studios that were not designed (by architects), and to think of them as an architectural project. And this is what you are doing in your research, so I like that. But I am always worried about translating critical and historical analysis into design advice. Because, what you are doing, if any architect reads it, you don't have to give any advice. They will be smart enough. Making advice is the wrong way. The good one is to be as precise as possible in your analysis to show how it works, and a good designer will read it, and he or she will think, "oh, then I will do it like this". Same goes for art, if I write an analysis about a painter, and in the end I give advice about how the artist should paint, that would be ridiculous.

GL: Yeah, we don't need recipes.

WD: Exactly. You can try through analysis...to find the exceptional qualities that spaces have. And sometimes it's difficult because it is not though as architecture, but it has deep architectural implications. What I did at some point, was to collect all kind of examples of art studios. For example, (Robert) Motherwell has a studio designed by a French architect...so in one side of the spectrum many artists occupied already existing buildings, and dealt with it, but only a few have studios designed by architects. All architects I know live in houses designed by other architects or existing houses, because they are not theirs, it must be terrifying living in your own design.

GL: Oh yeah.

WD: So the ones they do, must be the most narcissistic. Sorry, I will need a few moment.

Where were we? You have a lot of interesting examples of architect design studios' in the 1930s for example, like Le Corbusier or Auguste Perret in Paris. One of the ideas I had, that I never pursued, was Rodin studio in Meudon, and that's a really interesting project because it was a reconstruction of the pavilion Alma he made for one of the World Exhibitions where he shown his own sculptures. And the whole site is an architecture project but without an architect. You may also want to look out at the work of Maarten

Liefooghe, he wrote a beautiful piece about Miró and Morandi studio in Bologna. There's a lot to do there...with reconstruction of studios...to study the places like you did. Like the drawings you made of Warhol, if you do something similar with Miró in Paris you will get somewhere. You can use different times of studios and practices. Rodin is completely different from Warhol, obviously. Even though I think Warhol knew exactly what Rodin was doing...

GL: Thank you very much for your time and effort to meet during these difficult times of lockdowns and Covid. I think This interview will be a really step up in my research so I thank you very much.

Entrevista a Helen A. Harrison

Nueva York

19 de mayo de 2021

Guillermo Lockhart M. 1:04

My research is focused on a French artist called Daniel Buren. I don't know if you are familiar with him, but he wrote a text in 1971 stating, that the studios, like art studios were like a restrictive context that represented the isolated genius, masculinity kind of a romantic vision of painters and so on. And my research is trying to show that a lot of painters use their own studios to increase their their creativity, and they kind of use them in their own benefit. And they use it like an art form, instead of seeing the studios as a restrictive context, in a place that they created artwork, and then the artwork was taken to another place, so they kind of lose their own nature, some kind of out of context.

Helen A. Harrison 2:56

That's true. Yeah, they're intended to leave the studio. They're not intended to stay in the studio. I mean, that's that was his living Yeah. You know, people think that he made all these huge canvases. He made very, very few big ones. The reason is because they're impractical. You can't sell them. He liked to work large, but he couldn't afford to. It wasn't just a question of the materials or anything, but you know, how many customers do you have for 1520, foot canvas? You just don't have that many.

Guillermo Lockhart M. 3:26

Yeah, I was really surprised by the dimensions of the studio because I thought the thought studio would be much more larger

Helen A. Harrison 3:37

There's a very, very distorting effect of the camera, but it's roughly 21 feet, which is about seven meters square. And the largest painting he ever did is 20 feet wide. It would just fit with six inches on me or in but he didn't do it here in this studio in the city that buildings not there anymore. But he had to knock down this wall in order to get it in, because he didn't have that much. Wasn't 20 feet long. So he had to make get rid of this wall.

Guillermo Lockhart M. 4:24

I also noticed that when he painted, he used, he kind of hunged the the other paintings, like in the wall. So I don't know, it seems like it was kind of like a 3d you know, paint. Well, you can see the photographs

Helen A. Harrison 4:46

Well, you can see the photographs, here. So this was taken from from up above and looking down onto the floor. And then in this one you can see more. Away that one, this is number 32 that's number 31 and that's number third, even though they were done in a different order. This was first, that was second, this was third. But then a number of factors, and people belonging to that, well, because it was just an inventory number, they

were assigned more or less arbitrarily, not according to chronology. But the largest two large pictures that he did just before the floor was covered, were Convergence, and that's where these come from, and Blue Poles, which was laid out from east to west. Here's the blue from one of the poles when he laid down on the canvas. And it's more and it's more so the canvas line here when he applied the poles, but he also had it up on the wall, because you can see drips running down it when he applied pain. And According to Lee, he spent about six months on the picture, just could not get it to resolve. Then he did, added the polls, and then there did another campaign on top of that. So it was really a long time coming, and you can see his footprints for walking across wet.

Guillermo Lockhart M. 6:37

I heard that that sometimes when, when he had these paintings, like in the floor, sometimes he goes heel up in the ladder, also to see it, yeah, to stem from above. So it was kind of a permanent ladder. Or, I think, well,

Helen A. Harrison 6:55

according to someone who was here as a kid, it was a piece of plywood up on the rafters, which are now covered. So somehow he would make it climb up on the roof and get into the get into the there was a these two windows weren't here. There were two windows on either side, and then there was a door that opened well. It's only like an eight foot ladder.

Guillermo Lockhart M. 6:56

I imagine this are good rafters, right?

Helen A. Harrison 9:04

Yeah.

Guillermo Lockhart M. 9:07

Do you know if Pollock painted in the morning ?

Helen A. Harrison 9:09

Not in the morning. According to Lee, he was not a morning person. He would get up late. She would get up early. That's why they had separate beds. She'd get up earlier. She would do whatever she needed to do. She'd work in the studio for a couple of hours, and then he'd get up and she'd make breakfast for him, but it would basically be lunch for her. And then he would nurse a cup of coffee for a while, and then finally come out. But he it really didn't work out here in the winter because it was too cold and there was no light, you know, because the sun goes down at four o'clock in the afternoon. But he so he would be really spring, summer and fall when the light was later, and because it had no electricity until 53 so he would typically have his show in the city in the winter. So he'd be working through the seasons. Get to November, when he had the show, and then for two winters, they stayed in Alfonso Osorios townhouse over that winter. And in 51 he was in treatment for his alcoholism, and he checked into a hospital for a few weeks, but he was essentially not here at all that winter, or the winter before.

Guillermo Lockhart M. 10:32

And you told me that there were some other painters that were kind of in the same time around living around here like de Kooning...

Helen A. Harrison 10:45

Kooning was here, well, in 1945 Jackson and Lee were the first to settle in this area. And they lived here full time, apart from those two winters in the city. So they would have house guests who would come and visit, and they would look around the neighborhood, and then they would wind up buying the place. So you had Conrad Marcarelli just up the road here, Ibram Lass down the road. You had John Little over on three mile harbor. De Kooning was on Kabonac, Jim and Charlotte Brooks, they were in Montauk, but they moved here to Springs later. So there were all these people who would come and sort of gather around Jackson and Lee. And you know, well, you can see some of them in the photograph taken at the cemetery. This is John Little, who's John Klein with De Kooning.

Guillermo Lockhart M. 11:45

And they were kind of like trying to escape from New York ?

Helen A. Harrison 11:53

Well, they weren't. Most of them weren't here full time. They were de Kooning had a loft in the city, and they would come out for the season, but eventually, some of them did settle full time. John Little he did, and Jim Brooks, so there were a few who were here year round. Even lasso moved out in the 50s and settled pretty much gave up this walk in the city.

Guillermo Lockhart M. 13:10

And you have like a tour?

Helen A. Harrison 13:15

We receive like people. Well, when people come for the guided tour, they we start a mile long. We give them a little orientation about Jackson history, and then we take them in here, and then we finish the tour in the house. It takes about an hour, and then the virtual reality is another 15 minutes, if people want to do.

Guillermo Lockhart M. 13:42

Maybe I I take some photographs, because there are a lot of pictures that I didnt saw before. They have great value.

Helen A. Harrison 14:00

So what is your you're basically looking at the studio, in a sense, you're refuting that earlier premise that the studio was restrictive, yeah? Like, I think it's not restrictive at all. I think it's liberating. Yeah. I think for one thing, when Pollock was in the studio and he said himself, he was totally functional. He said painting is not a problem. It's what to do when you're not painting, in the world outside the studio he was a lost soul.

Guillermo Lockhart M. 14:39

Yeah. Like in the 70s, there was this idea that studios were restrictive and that you have to paint like in the city, in kind of an open space connected to the urban layout and...

Helen A. Harrison 15:03

I mean there is an advantage to that you have so much in proximity that, you know, the artists, they tend to cluster, like around 10th Street. Well, they clustered out here too, but not that you could just sort of stroll over, across the street to somebody or upstairs. You know, it was a whole different kind of clustering. And then, of course, you have the watering holes where they would hang out, but and you have the museums with all the shows you have the galleries with the shows you have the coops. That's where the collectors live, that's where the curators are, that's where the critics are. So it's a very hot house environment. And that was another reason that Lee wanted to get Jackson out of the city, because it was too much pressure on him, and yet you have the stimulation. So it's a trade off. But for him at that point, you know, his career was really only just beginning. Yeah, and his first solo show in 43 he's already 31 years old. So it was kind of a trade off, you know, what are you giving up? But what are you gaining? Well, it's obvious what he gained. He gained a whole new outlook, amazing, really. And she did too. You know, getting them away from all of those influences was actually very liberating, and certainly for her, the upstairs studio. Well, this is a picture of her in it. Look at her surrounded. The work is just like handing her in. And you know, she was doing some pretty big canvases. What do you see? The size of the room? It's only 10 by 14 feet. It's tiny, but somehow she managed to function and function very well in that space. She must have brought some of the canvases out and stored them somewhere else, because some of them are quite large. But the little there's a little barn just behind this building that was moved onto this property they owned. They bought another acre to the north, and they moved this little barn onto it to become Lee's studio. And she never really used it that much because it wasn't heated. It had no light, like this one was in the beginning, and it had a dirt floor. So she maybe used it for storage, but I don't think she did very much work in it, but it was here by 53 we actually have the canceled check for the purchase. And then in 56 of course, Jackson died, so this became her studio in 57 and then the upstairs room was converted as a guest room and office.

Guillermo Lockhart M. 17:42

I'm also interested in, some design strategies that were used by artists to design their own studios, like to also to increase their creativity or so.

Helen A. Harrison 18:05

Well, in Pollock's case, there were windows in this wall. He covered them. Oh, there was a big door, sliding door here. Yeah, that's covered that with wallboard. There were double doors. There's the door in the end. So those were closed off, but this was the way it looked in 1950 so that was the initial move when it was and you can see it's an open field, and he had his, his big, the big change from where it was. Well, two big changes. One is to put in a wood floor, which much more comfortable to work on, of course, much not so cold.

Guillermo Lockhart M. 18:48

So what they moved this floor wasn't here, right?

Helen A. Harrison 18:53

Well, they didn't move the concrete. They just building up and dragged it over here. So instead of pouring a concrete floor, he had wood put in, and then he had the big window put into the wall that was not original. So that gave him the natural light, and that was looking north. So you would want to have it facing north, so that you would have indirect light all day long. Now none of the trees were there, so you had much more when people come to see it in the winter, you get a much better idea, because you don't have all the foliage blocking the light. So he wasn't really interested in using the sliding door. And you can see, even at an early date, this is 1947 he's already got things in front of it. And of course, you can see the roll board number 32 where he's got it blocked off because he's not going to use the sliding door. If he was taking a big painting like that into the city, he would roll it, not stretch it until he got it there. And these were done on a strip. So he would roll it out with a scroll and do his sections, and then decide later where to cut it. So this one, he cut into three. This one, he kept the two elements together. So they were done in sequence.

Guillermo Lockhart M. 20:54

I really like this one because I imagine, like in painting here, with all color paintings in the background...

Helen A. Harrison 21:07

I mean, a lot of artists like to surround themselves with earlier work so they can reference it as they're working. But also, where are you going to put it? Yeah, put it somewhere. Yeah.

Guillermo Lockhart M. 21:20

But here he also has, like, these two dimensions, you know? He looked at the pictures, like, in the floor, and also like, hang them right?

Helen A. Harrison 21:34

Well, because he wants, first of all, he's studying them and deciding where to cut, what to edit, how to whether to add color or not. These are all monochromatic color, but the show that he had of those works in the winter of 51 did not sell. People did not like them, yeah, so he later added color to some of them, including Convergence, which was originally a 1951 black painting that you put these colors on 52 and Loopholes was probably another one, although it was almost impossible to tell, because it has so many ways. But the kind of figurative imagery that came back in the critics liked, but it was not popular with the collectors. Not that there were that many collectors, but there were enough that he had a, you know, a fair living. It's interesting, you know, people always think of him as being so poverty stricken, but we have all of their financial records up to 1954, and frankly, he didn't do so badly. 51 was his worst year because he didn't sell, but he would make maybe 333, and a half \$1,000 a year when that was the average wage. So I don't

know where this myth about it, because he he was always, you know, trying to trade his art for services and goods. And trying to make out like he was so poor. I really don't think that's true, because we have the proof. Clearly, the work was never meant to stay here. It was always meant to go into the world. And if you, if you think of the studio as a hermetic environment where artists are just surrounded by his or her own work and and it never goes out, that's like the hell. And then more than you create more, and you just keep on, it keeps on flowing as a natural. Part of the process.

Guillermo Lockhart M. 25:19

Pollock did this film working in this glass, he was out of his studio. It was kind of performative...

Helen A. Harrison 25:37

Well, the reason they had to do it outside was because of the light, yeah, because they didn't have light. And Hans wanted to do it in color, but it was contrived, and that he had to stay on one side of it, and because they had a little platform that he stood on. And then there were these two sort of saw boards, things that held up the glass. But he also had only the one pane of glass. So if he screwed it up, which he did the first time around, he had to clean it off and do it over. And then they wanted him to sign it first. That had to be done first, of course. And he signed it. And he signed it in 1950 and Hans said, no, no, we're not going to finish. So he does it over, and the brush was too stiff. It was kind of bristly. And he misspelled his own name. Spelled it p, o, l, l, o, K. He left out the C. He kind of ran out of space, so that had to be done over and it was bristly anyway, so it didn't look good. And then he finally gets it right 51 but then he has to clean it off again, and then he starts to do just a general all over pattern, and that wasn't working, so he cleans it off again, and then he does the collage, and that worked. So that's about the red painting did not survive, and that's very unusual. He would always try to recycle a work. And Lee, of course, was the champion recycler. She just recycled everything, but she threw that one way.

