

Instructions for authors, subscriptions, and further details:
<http://brac.hipatiapress.com>

Gordon Matta-Clark: de la Idea como Modelo al Ejemplo como Práctica

Ramón Salas Lamamié de Clairac ¹

1) University of La Laguna. Spain.

Date of publication: Online First – September 9th, 2023

Final Publication: June 3rd, 2024

Edition period: June 2024 - October 2024

To cite this article: Salas Lamamié, R. (2023). Gordon Matta-Clark: de la Idea como Modelo al Ejemplo como Práctica. *BRAC - Barcelona, Research, Art, Creation*, 12(2), pp. 1-31. Doi: 10.17583/brac.11167

To link this article: <https://doi.org/10.17583/brac.11167>

PLEASE SCROLL DOWN FOR ARTICLE

The terms and conditions of use are related to the Open Journal System and to [Creative Commons Attribution License \(CC-BY\)](#). Authors retain copyright and grant the journal the right of first publication. The CC BY license does not apply to images other than the authors of the text and they are used exclusively as a visual reference for the described research.

Gordon Matta-Clark: de la Idea como Modelo al Ejemplo como Práctica

Ramón Salas Lamamié de Clairac.

Universidad de La Laguna. España.

(Recibido: 7 octubre 2022; Aceptado: 18 mayo 2023; Online First: 9 septiembre 2023; Publicación final: 3 junio 2024)

Resumen

Gordon Matta Clark, uno de los artistas visuales más influyentes del siglo pasado, era arquitecto. No obstante, desde el mismo momento de su graduación manifestó claras discrepancias con sus colegas. Su legendaria “participación” en la exposición *Idea as Model* ilustra a la perfección no solo el espíritu radicalmente renovador del arte de la década de los 70 sino el tránsito del paradigma modernista al posmoderno. A partir de la deconstrucción del título de aquella muestra en el IAUS, este artículo analiza las múltiples y variadas estrategias de la obra de Matta Clark para horadar la epidermis arquitectónica como ejemplo de la evolución estética desde el idealismo autónomo y el ensimismamiento disciplinar hacia el arte contextual y transdisciplinar. Matta-Clark, menos preocupado por *tener* ideas que por *dar* ejemplo, parece entender el posmodernismo desde un punto de vista muy alejado de Scott Brown, Venturi o Moore, pero también de Judd o Serra. Su obra interpreta la crisis del modernismo y la especificidad para el lugar como una exhortación a la arquitectura –y al arte en general– a adquirir una mayor sensibilidad hacia los procesos de transformación social y urbana que se estaban viviendo en el tránsito del fordismo al posfordismo.

Palabras clave: Posmodernidad; arte contextual; crisis del modernismo; autonomía del arte; arte contemporáneo

Gordon Matta-Clark: de la Idea com a Model a l'Exemple com a Pràctica

Ramón Salas Lamamié de Clairac

Universitat de La Laguna. Espanya.

(Rebut: 7 octubre 2022; Acceptat: 18 maig 2023; Online First: 9 setembre 2023; Publicació final: 3 juny 2024)

Resum

Gordon Matta Clark, un dels artistes visuals més influents del segle passat, era arquitecte. Tot i això, des del mateix moment de la seva graduació va manifestar clares discrepàncies amb els seus col·legues. La seva llegendària “participació” a l'exposició *Idea as Model* il·lustra a la perfecció no només l'esperit radicalment renovador de l'art de la dècada dels 70, sinó també el trànsit del paradigma modernista al postmodern. A partir de la desconstrucció del títol d'aquella mostra a l'IAUS, aquest article analitza les múltiples i variades estratègies de l'obra de Matta Clark per perforar l'epidermis arquitectònica com a exemple de l'evolució estètica des de l'idealisme autònom i el capficament disciplinar cap a l'art contextual i transdisciplinar. Matta-Clark, menys preocupat per tenir idees que per donar exemple, sembla entendre el postmodernisme des d'un punt de vista molt allunyat de Scott Brown, Venturi o Moore, però també de Judd o Serra. La seva obra interpreta la crisi del modernisme i l'especificitat per al lloc com una exhortació a l'arquitectura –i a l'art en general– a adquirir més sensibilitat cap als processos de transformació social i urbana que s'estaven vivint en el trànsit del fordisme al postfordisme.

Paraules clau: Postmodernitat; art contextual; crisi del modernisme; autonomia de l'art; art contemporani

Gordon Matta-Clark: from Idea as Model to Example as Practice

Ramón Salas Lamamié de Clairac.

University of La Laguna. Spain.

(Received: 7 October 2022; Accepted: 18 May 2023; Online First: 9 September 2023; Last Publication: 3 June 2024)

Abstract

Gordon Matta Clark, one of the most influential visual artists of the last century, was an architect. However, from the very moment of his graduation, he expressed clear discrepancies with his colleagues. His legendary “participation” in the *Idea as Model* exhibition, organized by IAUS, perfectly illustrates not only the radically renewing spirit of art in the 1970s, but also the first signs of the transition from the modernist to the postmodern paradigm. Based on the deconstruction of the title of that exhibition, this article analyzes the multiple and varied strategies of Matta Clark's work to pierce the architectural epidermis as an example of the aesthetic evolution from autonomous idealism and disciplinary self-absorption towards a new contextual and transdisciplinary art. Matta-Clark, less concerned with *having* ideas than with *giving* examples, invites us to understand postmodernism from a point of view far removed from Scott Brown, Venturi or Moore, but also from Judd or Serra. His work seems to interpret the crisis of modernism and the *site-specificity* as an exhortation to architecture –and to art in general– to become more sensitive to the urban transformation processes that were taking place in the transition from Fordism to post-Fordism.

Keywords: Postmodernism; contextual art; crisis of modernism; autonomy of art; contemporary art

Gordon Matta Clark, a mi entender uno de los artistas –junto con Marcel Broodthaers y quizá solo por detrás de Marcel Duchamp– más influyentes del siglo pasado, era arquitecto. Con tan solo 19 años ingresó nada menos que en Cornell, posiblemente la más prestigiosa escuela de arquitectura del momento, en la que se graduó en la mítica fecha de 1968. Pero sus relaciones con sus compañeros de profesión pronto distaron de ser cordiales. Sus diferencias de criterio se hicieron “conceptualmente” explícitas en 1973 con la creación del término “Anarquitectura”, en torno al cual se aglutinó un colectivo (formado por el propio Gordon Matta-Clark y George Trakas, Richard Nonas, Suzanne Harris, Richard Landry, Tina Girouard, Jeffrey Lew, Bernard Kirschenbaum, Laurie Anderson, Susan Weil y Jean Dupuy) interesado por los espacios intersticiales (“interrupciones” los llamaba Matta-Clark) que no habían llegado a merecer la consideración de arquitectura. Pero estas diferencias no cobraron forma de “obra de arte” hasta la que iba a ser la primera (y última) exposición colectiva de “verdadero prestigio” a la que fue invitado por sus colegas. En 1976, el mítico *Instituto de arquitectura y estudios urbanos de Nueva York* (IAUS, fundado y dirigido por Peter Eisenman), organizó en su sede la exposición *Idea as Model* a la que invitaron a Gordon Matta Clark, a pesar de que su ya bien definida línea de trabajo no podía estar menos en sintonía con aquel programático título. Matta Clark propuso exponer algunas fotografías suyas –frontales y con un seco aire documental– de edificios del sur del Bronx (aunque bien podrían haber sido tomadas en cualquiera de los muchos edificios deteriorados de la Nueva York de la época) con las ventanas rotas.



Imagen 1. Matta-Clark, G. *Window Blow-Out*, 1976. © Generali Foundation, The Estate of Gordon Matta-Clark & David Zwirner Gallery.

Su intención era exponerlas en los marcos de las propias ventanas de la sala de exposiciones, reemplazando sus cristales. Peter Eisenman se negó. A las 3 de la madrugada del día de la inauguración de la muestra, Matta-Clark entró en la sala de exposiciones, al parecer con una importante melopea (“incredibly wrecked” fueron las palabras de Andrew MacNair, responsable de la exposición), y propuso reemplazar con sus fotografías tan solo un par de cristales que ya estaban agrietados. MacNair accedió, pero Matta-Clark, que portaba una escopeta de aire comprimido que le había prestado Dennis Oppenheim (con el que había trabajado, en sus años de estudiante en Cornell, como asistente en la obra *Beebe Lake Ice Cut* para la mítica exposición *Earth Art*), animado por Alan Saret, disparó y rompió todas las ventanas de la sala, dejando entrar el cortante aire de la noche invernal neoyorquina. Eisenman, encolerizado, comparó a Matta-Clark con los nazis en la *Kristallnacht*, mandó reponer a toda prisa los cristales e inauguró *Idea as Model* sin *Window Blow Out* (Imagen 1), la obra de Matta-Clark (cuenta la leyenda que, además, le declaró proscrito, impidiéndole ejercer una profesión que, en todo caso, Matta-Clark jamás manifestó interés por desempeñar, al menos en la forma en la que Eisenman la entendía). La exposición exhibía obra de Richard Meier, Charles Gwathmey y Michael Graves, los cuales, junto al propio Eisenman y John Hejduk, formaron el famoso grupo *The New York Five* que ya unos años

antes había conseguido mostrar su obra nada menos que en el MoMA. “Estos son los tipos con quien estudié en Cornell. Eran mis maestros. Odio lo que representan [I hate what they *stand for*]”, declaró Matta-Clark (entrevista con Andrew MacNair, en *Jacob*, 1985, p. 96), dejando claro que aquel episodio era algo más que otra muestra del nada infrecuente espíritu gamberro, neovanguardista y contracultural de los años 70. Ciertamente la anécdota, tanto por sus protagonistas, directos o indirectos, como por el escenario y el guion, parece escrita expresamente para documentar el conflicto edípico del recién nacido artista posmoderno con sus predecesores modernistas y sus salas de exposiciones. Su elocuencia no parece requerir más comentario (del mismo modo que su plasticidad no necesita una imagen física). No obstante, convendría preguntarse “what they *stand for*”.

The New York Five significaban por entonces la continuidad casi militante con los principios formales y autónomos del modernismo en los albores de la posmodernidad.

Es en los setenta, periodo en el que Gordon Matta-Clark y Rem Koolhaas desarrollan su actividad en la isla, cuando un neorracionalismo florece como nueva corriente, especialmente en manos de los *New York Five Architects*, ejerciendo su influencia en multitud de instituciones, como las ya nombradas Cornell, el IAUS o el MoMA. Con ellos los principios lecorbusieranos son revisitados, con la abstracción, el formalismo o la pureza como los pilares de su ideología. Sin embargo, sus proyectos se mantienen ciertamente alejados de la realidad social y urbana que conforma la compleja metrópolis, ejerciendo una práctica arquitectónica que hace aguas: proyectos de vivienda social que, lejos de integrarse con el entorno, constituyen islas ideológicas ajenas a la degradación social que impera en ciertos barrios de la ciudad. (Tallón, 2015, p. 249)

The New York Five representaban la coherencia interna del trabajo profesional por encima a las demandas de su contexto. Y la manifestaban mediante una pureza formal –*modélica*, en términos platónicos, por descender directamente de la idea– voluntariamente desatenta a las circunstancias reales

que hacían posible ese tránsito aparentemente in-mediató “de la idea a la forma”. En su prefacio para *Five Architects*, el libro que sirviera para la presentación del grupo en 1972, Arthur Drexler, comisario de su exposición en el MoMa, lo expresaba con absoluta honestidad:

Ellos han recogido el testigo que dejaron los años 30, continuando lo que estaba latente cuando la arquitectura de poética racionalidad fue interrumpida por la Segunda Guerra Mundial y el posterior clima de desilusión, inquietud y resentimiento. Un resentimiento, todos lo sabemos, más que justificado. A todos nos preocupa, de un modo u otro, la reforma social. Pero esta preocupación ha sazonado todas las críticas y discusiones sobre cualquier cosa que se pretendiera primero arquitectura y después reforma social. Que la arquitectura es el instrumento menos indicado para realizar la revolución es algo de lo que aún no se han enterado los jóvenes europeos, mientras que en EE.UU. se ha convertido en el muro idóneo para que se rompan la cabeza los periodistas de arquitectura [...] Una alternativa al coqueteo con la política, por supuesto para aquellos que tengan el talento suficiente, consiste en ser arquitecto [...] Los jóvenes aquí representados tienen ese talento [...] Su obra no pretende otra cosa que ser, modestamente, arquitectura, no la salvación del hombre ni la redención de la tierra. (Cit. en Cohn, 2000, p. 81; Traducción propia)

El correlato de esa sensibilidad con las artes visuales era evidente: el modernismo greenbergiano –fuente de ortodoxia hasta mediados de los 60 y, hasta hace poco, columna vertebral del canon de los museos de arte contemporáneo– también mantenía que el potencial crítico del arte derivaba de la calidad abstracta de las piezas y de su dialéctico desprecio por la realidad coyuntural. Precisamente porque el mundo estaba corrompido por toda suerte de intereses miopes y pancistas, la obra debía comprometerse únicamente con la lógica incontaminada de sus principios formales autosuficientes. Solo de ese modo nos procuraría una auténtica *experiencia estética* –que, desde Schiller, era la base de la educación no solo estética sino integral del *hombre (des Menschen)*–, la cual nos permitiría trascender la vulgaridad de nuestras perspectivas mundanas. *Teóricamente*, poco importaba que un trotskista como

Greenberg hubiera conseguido convertir este discurso en canónico gracias al apoyo económico y político no solo de grandes corporaciones sino incluso de la CIA, especialmente interesada (como explicaron primero Serge Guilbaut y luego más extensamente Frances Stonor Saunders) en el patrocinio del “triunfo de la pintura norteamericana”. En efecto, los presupuestos del modernismo dejaban claro que la obra *es lo que es* (un principio tautológico definitorio tanto de la abstracción como de la divinidad, no en vano, el tetragrámaton “Yahvé” suele interpretarse como “yo soy el que soy”) y *no lo que hace*, o para lo que (o a quién) sirve. Cualquier obra es susceptible de ser manipulada. Da igual cuán revolucionaria, radical, abstracta, extravagante, inmaterial o sencillamente fea se pretenda: acabará siendo mercantilizada, institucionalizada, instrumentalizada e “incluso” disfrutada formalmente. Pero esta circunstancia –siempre según el relato del modernismo– no es imputable a la obra, que debe ser juzgada únicamente por sus intenciones originales y auténticas, puestas de manifiesto en su propia estructura, y no por sus coyunturales relaciones con un contexto que ella misma despreciaba por corrupto, aunque diera por sentado que acabaría determinándola y fagocitándola.

La autonomía profesional (tener el talento de *ser arquitecto* y la honestidad de *hacer arquitectura*), ese repliegue de la obra sobre su propia estructura, como muestra de compromiso con la lógica interna de su propio género o disciplina y de desinterés hacia la realidad “doxológica”, se ponía particularmente de manifiesto en los edificios “inteligentes” neomodernistas (herederos de la “poética racionalidad” de los 30). Construcciones que, con sus sistemas de control centralizados, sus ventilaciones forzadas, sus ventanas impracticables y sus vestíbulos impenetrables, creaban un microcosmos autorregulado. Esa era precisamente la clausura física y simbólica contra la que Matta-Clark había disparado para dejar entrar aire fresco al edificio (y a la disciplina).

Prefiero no aislarme de las condiciones sociales, sino abordarlas directamente, ya sea mediante la intervención física, como en la mayoría de las obras en mis edificios, o a través de una implicación más

directa en la comunidad, que es por donde me gustaría que evolucionara mi trabajo en el futuro. (Matta-Clark Cit. en Moure, 2006, p. 132)

Pocos años después, los aires que empezaron a correr fueron los del revuelo levantado por Robert Venturi o Charles Moore (que se mostró muy tempranamente crítico con los NY5) en su defensa de pastiches espectaculares que confundían el gusto popular con el de los promotores de casinos y “resorts”, y la identidad vernácula con los parques temáticos. Pero el contexto al que hacía referencia Matta-Clark –que, a diferencia de sus compañeros de generación, nunca abandonó la ciudad por la ruta 66 en busca de experiencias sublimes (ya fuera en el desierto de Utah, practicado *Land Art*, o en Las Vegas)– era bastante diferente. El sur de Manhattan, como tantos otros centros urbanos del mundo occidental, estaba viviendo una crisis que servía de sismograma de las grandes transformaciones que le habrían de dar al mundo el aspecto que hoy le caracteriza. Las zonas cercanas a los muelles estaban llenas de pequeñas fábricas de manufacturas. A finales de los 60, el fabuloso ciclo expansivo que había conocido el capitalismo desde la Segunda Guerra Mundial –pilar de la sociedad del bienestar– comenzó a mostrar los síntomas de agotamiento que culminaron con la crisis petrolera del 73. El fin del modelo keynesiano-fordista “obligó” a las empresas a deslocalizar sus centros de producción y trasladarlos a los países que por entonces se denominaban “en vías de desarrollo”. Ello sumió a los polígonos industriales y los muelles comerciales de los centros urbanos en una irreversible decadencia. La zonificación modernista había expulsado a la clase media –que en la sociedad mesocrática suponía la práctica totalidad de la población– a las casas unifamiliares de las *suburbia*. En consecuencia, la crisis del fordismo convirtió los cascos urbanos en lugares casi fantasmagóricos, que no eran capaces de atraer ni industrias ni residentes. Los cristales rotos de las fotografías de *Window Blow Out* (Imagen 1), tomadas en edificios levantados en el sur del Bronx con una lógica modernista, incapaz de sostener una verdadera estructura comunitaria una vez que se desmontó el estado del bienestar, reflejaban también la realidad de los edificios del bajo Manhattan. Sus propietarios tenían muy poco interés en rehabilitarlos para una población

obrero en decadencia ante la expectativa de poder realizar jugosas operaciones especulativas ligadas a una regeneración urbana diseñada con una “idea como modelo” (debemos recordar que, durante toda la década de los 60 –y hasta que fueron finalmente “derrotados” por movimientos cívicos liderados por lo que él calificó despectivamente como “un puñado de madres”–, siguieron planeando sobre Nueva York los diseños megalómanos del todopoderoso Robert Moses, que incluían, por ejemplo, una autopista sobre el SoHo que cruzaba el sur de Manhattan de este a oeste uniendo Brooklyn con Jersey).

En ese contexto –que no es otro que el tránsito del fordismo al posfordismo– Matta-Clark abrió en Prince Street, esquina con Wooster, en el barrio que todavía entonces se llamaba South Houston Industrial Area, junto con su novia y un grupo de compañeras, *Food*, un restaurante que daba continuidad y una nueva envergadura a su costumbre de hacer de comer en su apartamento para otros artistas con dificultades económicas. *Food* era una casa de comidas al mismo tiempo que la obra fundacional de lo que luego se acabaría llamando *arte relacional*. Fue una de las primeras iniciativas empresariales viables en el SoHo, la sede informal de la revista *Avalanche* y del grupo *Anarchitecture*, una forma de hacer verosímil la pretendida proletarización de los artistas, un modo real de darles trabajo y un modo simbólico de permear las fronteras entre el “sudor de la frente” y la gozosa creatividad. Y, de paso, una forma de disolver también las lindes entre productores y consumidores (anticipando así la figura del “prosumidor”). Allí grababa Matta-Clark sus videos (atentos a cualquier proceso alquímico de transformación de la materia en energía mediante el aporte de temperatura – física y humana–); se organizaban certámenes de *comida de autor* (con frecuencia intragable, dado que los “autores” eran artistas “experimentales”); o, sencillamente, se hablaba, se discutía, se convivía y se compartían ideas (casi nunca *modélicas*).

El restaurante estaba a una manzana de *112 Greene Street* la legendaria galería regentada por Jeffrey Lew en la que los artistas encontraban, básicamente, la posibilidad de “destrozarle el edificio a Jeffrey”.

Me decían: Jeffrey, ¿puedo montar una exposición aquí? Mi respuesta era: “¡No!”, pero luego, por supuesto, tenían su exposición. Simplemente entraban y la hacían. Eso era lo que me gustaba de aquello, el hecho de que no hubiera administración. Ninguna... yo era el jefe. Y, por supuesto, nadie me hacía caso. (Cit. en Lee, 2000, p. 61)

Sin horario de apertura (o, mejor dicho, de cierre), sin inauguraciones oficiales (la gente, sencillamente, se pasaba por allí) y, con una administración bastante idiosincrásica, fue posiblemente la primera galería en asumir que no se podría volver a hacer una exposición de interés que no planteara la posibilidad de “destrozar el edificio”, es decir, que no atentara –conceptual y físicamente– contra el espacio expositivo (y, por extensión, arquitectónico). Matta-Clark realizó allí –y no solo expuso– sus primeras obras. La más ambiciosa de las cuales consistió en cavar un enorme agujero en el sótano de la galería, por debajo de sus cimientos –con cuya tierra generó un montículo adyacente en el que posteriormente cultivó champiñones–, en cuyo interior plantó un cerezo hundido hasta la copa y alimentado por lámparas (*Cherry Tree*, 1971). Obviamente, el cerezo no tardó en morir, pero Matta-Clark le compensó con una solemne tumba de hormigón y plomo (*Time Well*, 1971) hecha con un tubo de chimenea soterrado de dimensiones antropomórficas. Esta temprana afición por las tumbas y por escarbar por debajo del suelo de la arquitectura derivaría posteriormente en visitas guiadas, de corte situacionista, a alcantarillas y catacumbas.

Todas aquellas iniciativas pioneras comenzaron a darle vida al barrio depauperado de South Houston, que pronto heredaría el nombre del SoHo londinense para convertirse en el germen de la invención de Nueva York como capital cultural del mundo. En aquel barrio inhóspito, devastado por la crisis del fordismo, comenzaron a instalarse artistas, atraídos por los bajos precios de los alquileres pero también por la estructura de los edificios. Bien mirados, aquellos espacios amplios y diáfanos con techos altos, eran ideales como viviendas para unos artistas poco pudorosos que tenían un marcado interés en derribar los muros interiores que separaban lo público y lo privado, el trabajo, el ocio y el pensamiento. Con sus sucios y oscuros accesos, sus paredes de ladrillo visto, sus estructuras de hierro fundido y sus canalizaciones aéreas,

parecían el reverso del modelo burgués de “confort”, higiene y acabado, pero, sobre todo, del orden visual y estructural inmutable que definía el reparto doméstico de los espacios y los papeles bajo el patriarcado. Había nacido el *loft*, el primer ejemplo material del cambio radical ligado a la invención conceptual del “estilo de vida”.

En paralelo, la clase media de las *suburbia* no solo se había visto afectada por la crisis laboral del fordismo –que obligaba a los antiguos trabajadores por cuenta ajena a reciclarse en eso que hoy llamamos emprendedores en la nueva economía de la información y el conocimiento– sino por la revolución conceptual del posfordismo, que exigía una renovación radical de los gustos y los hábitos: la ruptura con todas las rigideces –en materia laboral, de producción y consumo, sexual y geográfica– de la estática y puritana sociedad de consumo de los 50. En tan solo una década, los hombres de traje gris y sus entalladas esposas dejaron de aspirar a la igualdad, la seguridad, la previsibilidad, la fidelidad y la estabilidad, y pusieron en valor la diferencia, el riesgo, la flexibilidad y la capacidad de adaptación. La siguiente generación de “triunfadores” ya no quería vivir en un pareado en Nueva Jersey con cónyuge, dos hijos, perro, canasta de baloncesto y bandera de barras y estrellas frente al garaje con coche de tres cuerpos y alerones; una casa que le haría perder todos los días varias horas atravesando los puentes del Houston para ir a trabajar a una fábrica de *cosas*. Ahora querían vivir en un *loft* en el que la jornada de trabajo y la vida privada se confundirían, en un espacio que “desconstruyera” el matrimonio y funcionara como una vasectomía arquitectónica. Un espacio versátil en el que montar fiestas e innovar (generar ideas y no cosas) para un mundo en el que el estudio, la producción, las relaciones sociales y la realización personal nunca más iban a verse disociadas. El nuevo mundo del posfordismo, en el que las ciudades competirían entre sí para captar el nuevo capital: las mentes abiertas, jóvenes y creativas, capaces de crear valor añadido no mediante fábricas contaminantes de objetos en masa –que se desplazarían al tercer mundo– sino mediante la concepción cooperativa de ideas diferenciales con alto valor añadido. Y esas mentes ya no querían abandonar la ciudad al final de la jornada de trabajo para hacer una anodina BBQ familiar en la trasera de su

adosado. Querrían vivir en un centro dinámico con oferta cultural y de ocio que estimulara su creatividad, ampliara sus relaciones y generara inesperadas sinergias.

La corporación municipal de Nueva York lo intuyó, y por ello recalificó el South Houston Industrial Area como “incubadora urbana” y, con el acuerdo de la Artists Tenants Association (ATA), modificó la legislación para conceder a los artistas el privilegio exclusivo de habitar en edificios catalogados como industriales tras reconocerles (explícitamente, en el artículo 7B de la *New York State Multiple Dwelling Law* de 1964) que suponían una “mejora para la vida urbana que merecía estipulaciones especiales en materia de vivienda” (Cfr. Lee, 2000, p. 96. Para conocer más sobre la ambivalente contribución de los artistas a la “gentrificación” de las ciudades cfr. Rosler, 2010 y 11). Cuando aquellos “pioneros” hubieron acabado su labor, su privilegio se extendió a todos los que podían pagar los disparatados precios que adquirieron los remozados *lofts* del –ya renombrado– SoHo. Y las galerías cedieron su espacio a las tiendas de productos de moda y lujo (o se convirtieron ellas mismas en tiendas de productos de moda y lujo).

Esta historia denota una ambivalencia. Por un lado, habla [...] de la voluntad de los artistas de vivir en la zona y salvar, preservar y “reciclar” el antes decrepito vecindario de los planes totalizadores de los urbanistas; de representar la ciudad como *oeuvre* o, en palabras de Matta-Clark, de “ponerla en funcionamiento” como espacio para la praxis social más allá de su alienación como bien raíz o activo inmobiliario. Pero lo que ahora sabemos del barrio –cuya comercialización acabó expulsando a la mayoría de sus pobladores iniciales, para acabar convertido en un auténtico centro comercial al aire libre– nos hace pensar en la utilización de los artistas en beneficio del capital. Desapercibidamente, los artistas “incubaron” la zona, facilitando (aunque fuera inconscientemente) los esfuerzos gubernamentales y corporativos por descentralizar el bajo Manhattan. E, independientemente del carácter problemático de esta descentralización (o de lo beneficiosa que resultara para los artistas), la transformación de la zona también se cargó de connotaciones

historiográficas: el intento mismo de preservarla produjo un borrado de la memoria. Matta Clark encaró el asunto de manera directa: “la experiencia de los *lofts* -escribió- niega la historia del edificio”. Esta afirmación reconoce hasta qué punto los artistas lidian de manera cotidiana con los asuntos de la propiedad, como si su propia identidad y sus modos de socialización estuvieran imbricados en cuestiones de espacio urbano, planificación, burocracia municipal y bienes inmuebles [...]. La obra de Matta-Clark anticipaba de forma crítica estos sucesos. Admitiendo tácitamente su relación indéxica con cada lugar, condicionaba de paso el papel de la arquitectura en su puesta en escena. (Lee, 2000, p. 97-98)

Matta-Clark, que murió a la temprana edad de 35 años, no llegó a conocer la envergadura de todos los cambios que en no poca medida había promovido. Literalmente, no podía tener ni *idea* de la cantidad de *modelos* que estaba creando mientras construía estructuras para colocar en alto las camas de los *lofts* de sus amigos. Quizá porque no podía *tener* idea tuvo que conformarse con *dar* ejemplos.



Imagen 2. Matta-Clark, G. *Splitting: Four Corners*, 1974. 322 Humphrey Street, Englewood, New Jersey. © David Zwirner Gallery & The Estate of Gordon Matta-Clark.

En 1974, había cortado con una sierra mecánica una arquetípica casa unifamiliar de New Jersey (adquirida con fines especulativos por Holly Solomon) proporcionándonos *Splitting* (Imagen 2), quizá la más contundente imagen de la fractura de una forma de vida íntimamente ligada a un modelo de arquitectura. De esa manera tan plástica, dejó constancia no solo de que el dibujo minimalista tenía posibilidades inéditas si encontraba el muro idóneo donde trazarse, sino de que “la familia” era una estructura, una arquitectura y de que, a la recíproca, “la casa” era fundamentalmente una idea. La nítida separación entre la esfera de lo público y lo privado, y la organización interior de esos espacios segregados, en las que se basaba la subjetividad burguesa (y la estética del modernismo), tomaba cuerpo en arquitecturas de poder que funcionaban como máquinas de subjetivación y socialización. Aprovechar las fracturas que la crisis del fordismo estaba provocando en esas estructuras abriría perspectivas políticas inimaginables sobre el mundo de la vida a través de los pertinentes cortes simbólicos en la materia social.

En 1975, después de una visita a Milán en la que, buscando un lugar para intervenir, conoció a un grupo de okupas comunistas comprometidos con la conversión en centro social de un espacio industrial en Sesto San Giovanni, Matta-Clark trató de importar la experiencia a Nueva York. Allí también, como hemos visto, propietarios e inversores estaban permitiendo o propiciando la degradación de muchas construcciones para poder especular con el terreno y desplazar así a sus antiguos ocupantes, gentes de clase trabajadora que atesoraban una cultura popular en extinción.

Una de mis mayores influencias en términos de nuevas actitudes fue una reciente exposición en Milán. Buscando una fábrica para “cortar” encontré un complejo fabril abandonado que había sido ocupado por un amplio grupo de jóvenes comunistas radicales. Se habían organizado en turnos para mantener ocupada una parte de la planta durante más de un mes. Su programa era resistir la intervención *laissez-faire* de los especuladores inmobiliarios para rentabilizar la propiedad. Su propuesta era que el área fuera destinada para uso de servicios comunitarios, absolutamente necesarios. Mi contacto con esa

confrontación fue mi primera toma de conciencia para hacer mi obra no desde el aislamiento artístico sino a través de un intercambio activo con las preocupaciones de la gente por su propio barrio. Mi propósito es ampliar la experiencia de Milán a los EE.UU., especialmente a áreas desatendidas de Nueva York, tales como el South Bronx, donde la ciudad está esperando que las condiciones sociales y físicas se deterioren hasta tal punto que el ayuntamiento pueda reconvertir todo el área en el parque industrial que realmente quieren. (cit. en [Diserens, 1993, p. 36](#))

Las ruinas del sistema fordista –perfectamente ejemplificadas en los almacenes abandonados junto a los muelles del Hudson– conservaban la memoria de una época en la que el trabajo implicaba la coexistencia de los cuerpos en el espacio, la solidaridad de clase y una cultura popular arraigada en el lugar. Esta nostalgia debió alimentar, bastante más al sur de lo previsto, *Day's end* (Imagen 3), una obra que, en palabras de su autor, pretendía...

convertir una estructura en una obra de arte, un festival escultórico de luz y agua, un parque interior, en el que se ha cuidado la seguridad y que se encuentra baldío, abandonado. En mi análisis final tal acto no solo es defendible sino que además constituiría una contribución valiosa a los ciudadanos de NY. (cit. en [Diserens, 1993, p. 238-9](#))

Matta-Clark se coló en la nave de almacenamiento de uno de los muelles (concretamente el 52) del Hudson, a la altura del West Village, y realizó unos cortes en la cubierta y dos paredes enfrentadas que funcionaban como rosetones que dejaban entrar la luz y abrían vistas al río en una estructura inicialmente ciega (Imagen 3). Pero, como en un templo, estos aspectos formales estaban pensados para enmarcar el intento de convertir el espacio en un centro social capaz de catalizar las energías de una comunidad que había perdido su forma de vida y no acertaba a reconocerse a través de nuevos nexos culturales.

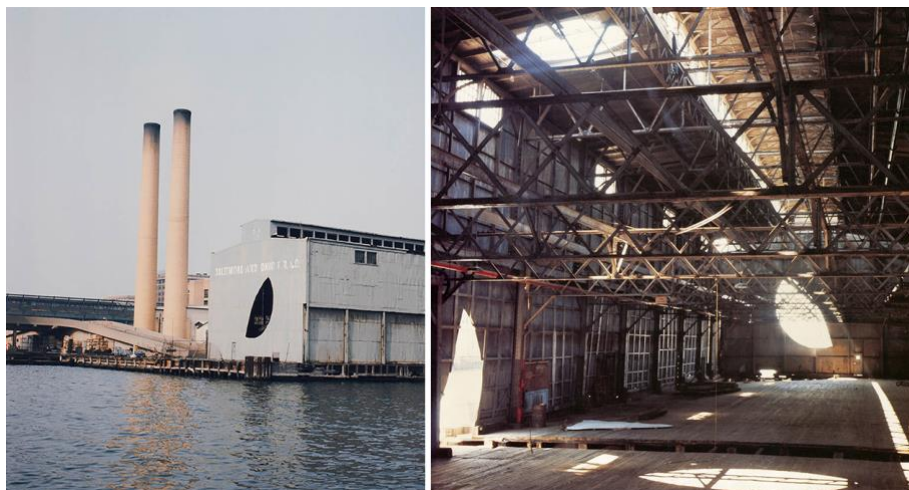


Imagen 3. Matta Clark, *G. Day's End*, 1975. Pier 52, Gansevoort Street and West Street, NYC. © The Estate of Gordon Matta-Clark & David Zwirner Gallery.

A pesar de que Matta-Clark se cuidó de cerrar los accesos para evitar ser descubierto mientras trabajaba, muy posiblemente el permiso que solicitó para grabar en su interior puso a las autoridades sobre aviso, y la policía apareció a las pocas horas de la inauguración disolviendo a las personas que allí se habían congregado. Matta-Clark fue denunciado y el ayuntamiento le reclamó un millón de dólares por daños a una propiedad que estaba destinada al derribo. El artista, que se vio en la necesidad de huir a Europa, alegó en su defensa que, lejos de haber disminuido el valor del inmueble, lo había aumentado. Poco después la demanda fue retirada y el edificio derribado. Pero la breve disputa sirvió para poner de manifiesto que el conflicto sesgado entre la preservación de los derechos de propiedad y los derechos de uso del espacio “para la praxis social” era lo que permanecía oculto tras la dura epidermis de la arquitectura que Matta-Clark se propuso horadar de diversas formas. La prematura muerte de Matta-Clark no nos privó de conocer exactamente el contexto al que pretendía abrir el cubo blanco de la sala de arte con “Window

Blow-Out” (Imagen 1). Sus declaraciones, antes citadas, a Liza Bear continuaban:

Me gustaría acabar con una idea respecto a la dirección en que mi obra puede desarrollarse [...] Un proyecto específico sería trabajar con un grupo de jóvenes de un barrio determinado e implicarles en la conversión de los abundantes edificios abandonados en un espacio social. De este modo podrían obtener información práctica de cómo se construyen los edificios, y sobre las posibilidades de transformación real del espacio. En ese sentido yo podría adaptar mi obra al nivel de la situación dada. No dedicaría más tiempo al tratamiento personal o metafórico del lugar, sino que, finalmente, respondería a la voluntad expresa de sus ocupantes. (cit. en [Bear, 1974, p. 36](#))

La *voluntad de servicio* frente a la *voluntad de forma* no se tradujo nunca, sin embargo, en el caso de Matta-Clark, en una *superación* del arte en el sentido situacionista (“El dadaísmo quiso suprimir el arte sin realizarlo, el surrealismo quiso realizar el arte sin suprimirlo. La posición crítica elaborada después por los situacionistas mostró que la supresión y la realización del arte son aspectos inseparables de una misma superación del arte”. [Debord, 1967, § 191](#)). Según la cartografía de Robert Pincus-Witten ([1985](#)), a finales de los sesenta el mundo del arte estaba nítidamente dividido entre formalistas e informalistas. Los primeros (Judd, Andre, LeWitt o Serra) representaban las derivaciones manieristas y epigonales del modernismo. Con su idealismo monumental y su jerga de la autenticidad trataban de mantener el prestigio intelectual y el estatus social del artista con una obra bien representada por galerías. La timorata interpretación del sentido de la reintegración de la obra a su contexto, que el Minimal plateaba en una clave fenomenológica puramente especulativa, tuvo continuidad hasta la defensa de Serra –en los años 80– del concepto ya entonces cuestionable de “especificidad para el lugar” (*site-specificity*) que representaba *Tilted Arc*. Por otra parte estaban los “informalistas”, que hicieron de la transdisciplinariedad y la performatividad su (in)disciplina y que reinterpretaron la alienación modernista en clave de una marginalidad militante que, en muchos casos, sí hacía suya la máxima

situacionista de realizar el arte y, además, *superarlo*; es decir, hacían suyo el proyecto de disolver completamente el arte en la vida. Matta-Clark siempre se mantuvo –aunque de manera poco equidistante– entre los dos grupos: al mismo tiempo que asaba cerdos “à la Obélix” entre coches quemados como contribución a una colectiva debajo del puente de Brooklyn (*Pig roast*, 1971) o les construía a unos *homeless* un muro de basura para dar definición y dignidad arquitectónica a su particular forma de arraigo (*Fire boy*, 1971), y teniendo en cuenta de que ni una sola de sus intervenciones se conserva en otra forma que no sea la documental (si bien hay que tener en cuenta que Matta-Clark, desde que en 1969 friera polaroids sazonadas con pan de oro como regalo de Navidad –*Photo-Fry*–, siempre supo darle una especial plasticidad a sus documentos), Matta-Clark no solo formalizó sus decisiones conceptuales con una rotundidad retiniana realmente espectacular sino que expuso en galerías e incluso colaboró en el diseño de alguna tan bien establecida como la primera galería de Holly Solomon. Ese trabajo *in between* mereció por parte de Darío Corbeira (cfr. [Corbeira, 2000, p. 144](#)) la ajustada calificación de *minimalismo hippie* o *formalismo punk*, a un tiempo lírico y riguroso, analítico y utópico, radical y reformista, inmaterial y formal, político y erótico.

De hecho, las antiformas de Matta-Clark recuerdan mucho a las formas minimalistas –esferas, conos, cubos, ortoedros...–; solo que son, literalmente, *lo contrario*, su inversión, su negativo (¿lo que un *loft* a un adosado?). Mientras que la forma que Donald Judd tenía de señalar las recientemente descubiertas tensiones entre la obra y su contexto consistía en hacer colocar cuidadosamente sus paralelepípedos dentro de un edificio institucionalmente habilitado para ello que le había cursado una invitación; las formas negativas de Matta-Clark parecen irrumpir en el edificio sin invitación, como un elefante en una cacharrería, incrustándose en su estructura como si hubieran sido lanzadas con una catapulta contra la epidermis institucional.



Imagen 4. Matta-Clark, G. *Conical Intersect*, 1975. Les Halles, París. © The Estate of Gordon Matta-Clark & Artists Rights Society (ARS), New York.

Las formas de Judd parecían monumentalizar, con su rotunda y satisfecha estereometría, el nihilismo capitalista, las de Matta-Clark recuperaban la fuerza dialéctica de esa negatividad para dejar en evidencia la estructura arquitectónica institucional encargada de domesticarla (conviene recordar que *Conical Intersect* (Imagen 4) se realizó en un edificio del, por entonces, barrio obrero de Les Halles, a punto de ser demolido para “ceder” su espacio al nuevo Centro de Arte Georges Pompidou, que avanzaba imponente tras la obra de Matta-Clark en su proceso de gentrificación).

El sistemático proceso de vaciado de los valores culturales premodernos (de su iconología áulica, su espacialidad racionalista, su idealismo, sus géneros y certezas disciplinares, sus verdades eternas y universales...) había alcanzado su punto de inflexión con el Minimal, que parecía monumentalizar el pedestal para subrayar que ya no quedaba nada subido en él. A partir de entonces, solo quedaban dos caminos: uno, acometer la ardua tarea posmonumental de reconstruir valores cívicos y contenidos públicos para una comunidad que ya no tenía nada en común; o dos, prolongar los funerales del arte, en los que su cadáver embalsamado era constante y reiterativamente

expuesto para certificar que, aunque ya no quedaba nada por deconstruir, el arte permanecería como la efigie, eternamente petrificado, custodiando ese vaciamiento. Esta segunda vía ha sido la más transitada, hasta el punto de que, aún hoy, las galerías siguen llenas de “meas culpas” con las que las obras de arte certifican su propia improcedencia. Matta-Clark, quizá con la prisa del que intuye su muerte prematura, en lugar de velar al muerto decidió lanzar su cadáver contra las paredes del velatorio. De este modo, reactivó una negatividad que se había convertido en protocolaria. El minimalismo invertido de Matta-Clark abría así, como las huellas de un cañón en los muros de una fortaleza, perspectivas inesperadas. A menudo se destaca la peligrosidad de los cortes de Matta-Clark por arriesgarse a afectar las partes estructurales de los edificios, pero lo que se me antoja realmente peligroso debía ser transitar por esos espacios en los que los cortes estratégicos abrían perspectivas que provocaban una extraña sensación de desubicación y desorientación.

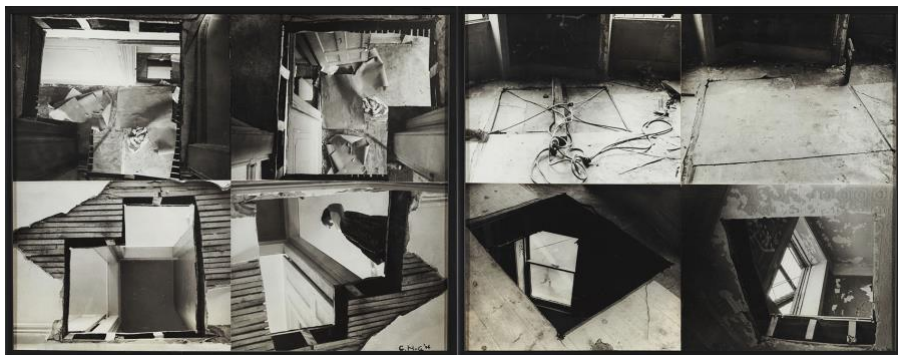


Imagen 5. Matta-Clark, G. *Bronx Doors, Bronx Floors*, 1973. [Fotografías. 55 x 70.5 cm]. © Fundação de Serralves, Oporto, Portugal.

Incluso sus fotografías permiten hoy vivenciar y somatizar hasta qué punto nuestro sentido físico del equilibrio y la orientación (Imagen 5-6), nuestra capacidad de jerarquizar espacialmente los estímulos visuales (ese dentro y fuera, arriba y abajo, cerca y lejos que aprendimos en Barrio Sésamo),

dependen de un diseño convencional de los espacios que convertimos en “natural” precisamente cuando tomamos una decisión tan artificial como la de hacernos sedentarios.

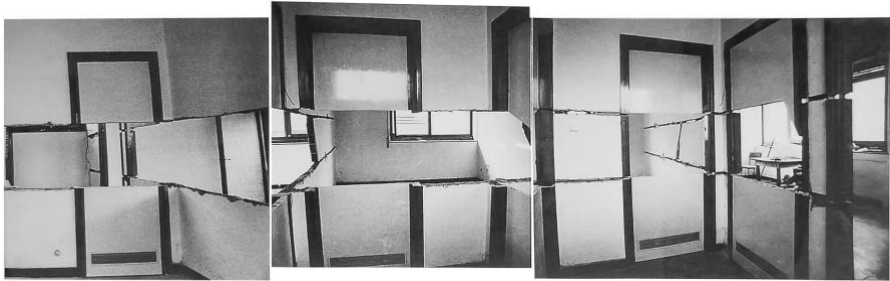


Imagen 6. Matta-Clark, G. *A W-Hole House: Datum Cut, Core Cut, Trace de Coeur* (detalle), 1973. Genova, Italia. [Seis fotografías reimprimadas a partir de los negativos del artista. 34.3 x 219.7 cm]. © The Estate of Gordon Matta-Clark.

Esa alteración “in situ” del mecanismo de dominio que se ejerce mediante el plano –eso que hemos aprendido a llamar “visión espacial” y que consiste en ejercitar la capacidad de someter mediante abstracciones la sensación vívida de estar en el mundo– es la que convertía la obra de Matta-Clark no solo en un atentado contra la profesión que se había arrogado la misión histórica de traducir la vivencia del espacio como interiorización de sus límites, sino, mucho más allá, en un atentado contra la visión oclucrista que, en los albores del siglo XVI, convirtiera a Dios en un arquitecto –en lugar de en un artista–. El Dios del humanismo dejó de ser un individuo inspirado y carismático que inscribía en el mundo enigmas que superaban nuestra conciencia y a los que solo podíamos acercarnos mediante la gracia o la revelación, y se convirtió en un ingeniero cabal, digno de toda confianza, que había generado unas estructuras que a nosotros, sus hijos, hechos a su imagen y semejanza, nos era posible conocer precisamente por haber heredado su mente matemática. El plano, en cualquiera de sus escalas, hasta la cartográfica, nos brinda el ejemplo supremo de cómo someter el territorio a

una herramienta de dominio y administración. Una herramienta que permite imaginar una perspectiva divina, planteada desde un ojo exterior al acontecimiento, no implicada, científica, objetiva y, por lo tanto, legitimada para representar la realidad en su conjunto. Autorizada, en consecuencia, para reducir los acontecimientos –de naturaleza política y conflictual– a una abstracción. Desde entonces, la idea no solo se convertiría en un modelo, sino en una realidad elevada a la categoría de modélica.

Si algo debía resultarle extraño a Matta-Clark de la profesión de arquitecto sería sin duda esa afinidad metodológica con la física –que se “acerca” a su objeto de conocimiento mediante abstracciones y formulaciones deducidas en situaciones controladas–. El *modus operandi* de Matta-Clark, por el contrario, era mucho más afín al de la biología, que solo se puede acercar al conocimiento de su objeto mediante la disección de su cadáver. De ahí también su extrañeza por la conversión de la escultura, con el Minimal, en un proceso de trabajo cuasi arquitectónico que terminaba delegando la construcción de la pieza a partir de unas trazas que la *preveían* (incluso el Land Art –piénsese en Heizer– a pesar de su aparente *inmersión*, se basaba también en un trabajo de previsión que pretendía darle contenido vivencial a un acto radicalmente idealista –a Matta Clark le parecía como “dibujar sobre un lienzo en blanco”; Moure, 2006, p. 61– formalizado con unos procedimientos claramente administrativos. De ahí, por ejemplo, que Christo y Jeanne Claude terminaran entendiendo que el verdadero contenido de su obra no estaba en sus resultados formales, sino en los complejos y significativos procesos administrativos que permitían llevarla a cabo; cfr. Salas, 1999). La pretendida radicalidad del Minimal al abandonar la pintura y reconocer la obra de arte como un objeto que ocupa un espacio en el mundo (y muy especialmente dentro de las arquitecturas instituyentes que definen lo que está “in” y lo que está “out” en ese mundo) a Matta-Clark le debió parecer lo que realmente era: el último intento por contener en el espacio de la *pura* percepción fenomenológica el debate sobre la relación de la obra con el espacio de saber / poder en el que adquiere su consideración cultural. Un debate que ya solo podía plantearse legítimamente en un plano sociopolítico transdisciplinar que sobrepujaba la autonomía del arte. Si sus compañeros de

generación se conformaron con trascender los límites del bastidor (cuando, en la mayoría de los casos, no hacían, como Serra o Heizer, más que elevarlos a una escala espectacular) Matta-Clark se propuso trascender *los límites del estudio*, entendido no solo como espacio sino también como protocolo de trabajo alienado realizado desde presupuestos idealistas y “modélicos”.

Los constantes atentados de Matta-Clark contra los muros que definen el dentro y el fuera no solo deben interpretarse como la demolición simbólica del axioma burgués de la separación de lo público y lo privado; también deben entenderse como la definitiva renuncia al punto de apoyo arquimédico que permitiría al racionalismo mover el mundo. Matta-Clark no quería ubicarse en ningún afuera –ya fuera el que proporcionaba el tablero de dibujo o el desierto de Utah–. A diferencia de la mayoría de su generación (salvo, por momentos, Smithson), Matta-Clark, rompiendo muros, no buscaba tanto liberarse de las barreras mentales de la sociedad burguesa como encontrar la forma de colarse en los adentros de sus estructuras, de escarbar bajo sus cimientos, sacarlos al aire, ponerlos en evidencia. Matta-Clark, integrante de una generación muy comprometida con la destrucción creativa –y no me refiero solo a los movimientos contraculturales, sino, sobre todo, a los neoliberales posfordistas– jamás demolió sus edificios (fueron otros los que lo hicieron). Él se consagró a mostrar sus grietas y permeabilizar sus muros.

Charles Jencks (1977) popularizó maliciosamente la abreviatura “rat” (de *rationalist*) para referirse a los arquitectos (neo)racionalistas que dominaron la escena neoyorkina en los 70, “los tipos con los que Matta-Clark había estudiado en Cornell”. Obviamente, lejos de ignorar el significado del acrónimo en inglés, se valió de él para crear la categoría de “Rat-Killer”, que dispensaba a los arquitectos llamados a *acelerar* la lógica del racionalismo hasta empujarlo al surrealismo (en especial, John Hejduk y Rem Koolhaas). Tallón (2015) considera que ese título debía habersele otorgado con todo merecimiento a Matta-Clark, no solo por heredarlo de su padre (Roberto Matta, reputado surrealista, trabajó en el estudio de Le Corbusier y fue uno de sus primeros críticos) o por haber desarrollado propuestas explícitamente “raticidas” (*Rat Run House*, 1974), sino especialmente por haber utilizado las

formas del racionalismo contra sí mismas para perforar el muro de la autonomía disciplinar.

Dan Graham trató de definir la obra de Matta-Clark destacando que, mientras "los arquitectos construyen, los artistas destruyen". Esta visión maniquea dice poco de la dimensión propositiva y proactiva de obra de Matta-Clark, que no se limitó a deconstruir. La diferencia entre los procedimientos de Matta-Clark y los de sus maestros de Cornell radica en que estos diseñaban, a partir de una idea y sobre el tablero, una realidad con una dimensión más que su proyecto. Mientras que Matta-Clark buscó el modo de sumergirse sin preconcepciones en esa realidad para extraer de ella ideas que le sumaran nuevas dimensiones a su proyecto. Los primeros necesitaban mantener el control de su trabajo, Matta-Clark necesitaba perderlo. En términos generales, los arquitectos se sienten (o sentían) orgullosos de *pertenecer* (a un mundo corporativamente cerrado). Escriben su propia literatura y nutren los jurados de sus premios. Los artistas, por el contrario, se jactan de su *impertinencia*, de *no pertenecer* (a ningún club que admita gente como ellos, bromearía Groucho Marx). Su literatura la escribe *cualquiera* y sus premios los otorga *cualquiera menos ellos*. Todo el mundo habla de arte, es una no-profesión, un ejercicio, abierto, sin responsabilidad jurídica ni competencia profesional, con una clientela y unos objetivos indefinidos. Esa idiosincrasia sí debió atraer a Matta-Clark. Su "voluntad de servicio" ("de este modo podrían obtener información práctica de cómo se construyen los edificios, y sobre las posibilidades de transformación real del espacio") no se debe entender como una dádiva, sino como una sentida necesidad de invertir el flujo de trabajo mediante la *inmersión* (el trabajo en video de Matta-Clark transmite siempre una vertiginosa sensación de *estar dentro*. Su desafección a la narrativa cinematográfica distorsiona el sentido de la de orientación y dificulta percibir el eje que separa el dentro y el fuera) y la retroalimentación ("en ese sentido yo podría adaptar mi obra al nivel de la situación dada. No dedicaría más tiempo al tratamiento personal o metafórico del lugar, sino que, finalmente, respondería a la voluntad expresa de sus ocupantes").

Mucho habría que discutir sobre los procedimientos para "generar" la "voluntad expresa" de los habitantes que luego tanto se han explotado en las

diversas políticas del paisaje (cfr. Salas, 2012). Pero lo cierto es que Matta-Clark tuvo la intuición de que el potencial transformador del arte tendría que ver en lo sucesivo con el traslado –y no la superación– del potencial simbólico *al espacio del acontecimiento*, con trabajar *dentro de algo*; tendría que ver con mezclar lo mental con lo empírico, las formas con las *performances*, en un espacio y un tiempo concretos. Entendió que el futuro no se anticiparía mediante el análisis de tendencias de las leyes causales del movimiento cultural (en plan newtoniano) sino que se propendería “cargando el dado” de las posibilidades plausibles mediante la promoción de sensibilidades, actitudes, afinidades y subjetividades dentro del caldo social (en plan termodinámico).

Las perspectivas inverosímiles de Matta-Clark le debían provocar la sensación que buscaba de pérdida de control, la sensación de hacer (no “solamente”) arquitectura, espacio público, *in situ*, tallando y no proyectando. Inscribiendo en el mundo de las estructuras relaciones posestructuralistas. Pero lo que el ojo podía aportar a la somatización de esa alteración de las categorías de la conciencia, que en el racionalismo funcionaban como “a priori” de la sensibilidad, aún era poco frente a las posibilidades que intuyó que este nuevo dispositivo podía ofrecerle como catalizar de energías sociales. De la misma forma que Matta-Clark intuyó que el terso cadáver del modernismo podría servir para algo más que para alargar indefinidamente sus funerales, también intuyó que de las ruinas de la sociedad fordista podían surgir nuevas subjetividades políticas y nexos comunitarios. Matta-Clark estaba decidido a formalizar a partir de lo informe, a construir espacios de socialización a partir de su decadencia, a canalizar la pérdida de energía hacia una nueva vida, la entropía hacia un orden alternativo. La idea ya solo podía servir de modelo para un modernismo empeñado en encerrar en un cubo blanco las expectativas de un consenso universal y no conflictivo en torno a abstracciones alienadas. Una mistificación de lo político fundada en una comunidad esencialista que pretendía compartir una sensibilidad susceptible de ser representada de manera monumental en formas abstractas, puras, funcionales, sin fracturas. Matta-Clark vio en el resquebrajamiento de ese paradigma una perspectiva inédita hacia una sociedad basada en la pérdida,

en la herida, más que en la cohesión. Una comunidad heterogénea y conflictiva, recorrida por sus contradicciones y articulada por sus fracturas. Matta-Clark dejó inacabada su última gran obra, el proyecto *A Resource Center and Environmental Youth Program for Loisaida* (Loisaida es el acrónimo “espanGLISH” de Lower East Side), que se planteó en 1977 como un centro de (re)producción, pertrechado con herramientas donadas, para el reciclaje de objetos y materiales que los vecinos podían vender y comprar a bajo precio, simplemente usados o convenientemente restaurados. Los jóvenes que atendían el centro recibían, a cambio de su trabajo, una formación profesional y una conciencia crítica y medioambiental. Allí se ejercitaban destrezas para el diseño, liderazgo y organización de proyectos comunitarios y de autoempleo, y tenía previsto un taller de iniciativas para las mejoras locales que debería haber funcionado como un laboratorio para el crecimiento del propio centro. En realidad, lo que allí se restauraba era el pulso y la autoconciencia de una comunidad disgregada y carente de autoestima. Todavía hoy persiste un jardín comunitario nacido de aquella iniciativa.

A partir de la muerte de Matta-Clark, los planes neoyorkinos de vivienda social abandonaron la política de edificar sobre solares demolidos bloques para el realojo –“máquinas de habitar” en términos LeCorbuserianos– construidas según diseños genéricos de grandes arquitectos que primaban la optimización del presupuesto de ejecución y el “*juego sabio, correcto y magnífico de los volúmenes bajo la luz*” (como es bien sabido, a las 15.00 horas del 16 de marzo de 1972 se empezó a demoler el Pruitt-Igoe de Yamasaki en San Luis y, con él, a juicio de Charles Jencks, el proyecto del modernismo arquitectónico). Este funcionalismo disfuncional dejó paso a la canalización de fondos a través de iglesias y organizaciones que definían, en función del grado de compromiso con el barrio, los requisitos para la asignación de viviendas restauradas que surgían orgánicamente sin la firma de arquitectos de renombre. No sabemos si se ignoró “el talento necesario para hacer solamente arquitectura” o si se replanteo completamente el concepto. Lo cierto es que Eisenman se pasó decididamente a la deconstrucción del cubo blanco, lo que, sin embargo, no le impidió proyectar infinidad de museos, centros culturales y memoriales.

Con Matta-Clark, la obra de arte dejó de concebirse como una declaración unidireccional de un artista talentoso, formalizada en un objeto estereométrico destinado a ser patrimonializado dentro un cubo blanco o sobre un pedestal diseñados para mantenerla a resguardo de los conflictos a pie de calle. Y comenzó a concebirse como un dispositivo con capacidad de generar espacios públicos enriquecidos para la controversia sobre y la negociación de las prácticas simbólicas y los valores culturales que definen las subjetividades. Subjetividades que, más que contemplar la obra, se *reconocen*, en el campo que abre, como poseedoras de agencia.

Pero, simultáneamente, miles de clones manieristas de las fórmulas caducas del modernismo y de expresiones epigonales de duelo por sus recurrentes defunciones, inundaron un mercado artístico crecientemente en alza. Esta virtual disociación entre el nervio cultural y la realidad material del arte se consagró, con la conversión del arquitecto en el nuevo artista áulico, al servicio de las grandes operaciones de “gentrificación” del espacio público mediante la festivalización de la arquitectura (término con el que Marco Venturi designa la estrategia de marketing territorial, típica de la “ciudad-marca”, consistente en diseñar las políticas urbanas a partir de grandes eventos –olimpiadas, capitalidades culturales, exposiciones universales...–; cfr. [Venturi, 1994](#)) o de la creación de equipamientos culturales, a escala “espectacular”, capaces de atraer turistas (o de convertir en turistas a los propios ciudadanos resignados a vivir su ciudad como espectáculo). Todo ello con ventilación forzada en los edificios y con ventilación asistida en el cuerpo mórbido del objeto artístico.

Referencias

- Bear, L. (1974). Interview with Gordon Matta-Clark: Splitting (The Humphrey Street Building). *Avalanche*, nº. 10, Dec. 1974, pp. 34-37.
- Cohn, D. (2000). Blow-out: Matta-Clark y los cinco de Nueva York. En D. Corbeira (ed.) *¿Construir... o deconstruir? Textos sobre Gordon Matta-Clark* (pp. 77-90), Ediciones Universidad de Salamanca.

- Corbeira, D. (2000). Designar espacios, crear complejidad. En D. Corbeira (ed.) *¿Construir... o deconstruir? Textos sobre Gordon Matta-Clark* (pp. 143-171), Ediciones Universidad de Salamanca.
<http://vdocuments.site/matta-clark.html>
- Debord, G. (2000). *La sociedad del espectáculo*. Pre-Textos.
- Diserens, C. (ed.) (1993) *Gordon Matta-Clark*. IVAM.
- Jacob, M. J. (1985). *Gordon Matta-Clark: A Retrospective*. Chicago Museum of Contemporary Art.
- Jencks, C. (1978). Irrational Rationalist: The Rats since 1960. En D. Sharp (ed.) *The Rationalists* (pp. 208-230), The Architectural Press.
- Lee, P. (2000). *Object to Be Destroyed. The Work of Gordon Matta-Clark*. MIT Press.
- Moure, G. (2006). *Gordon Matta-Clark*. MNCARS.
- Pincus-Witten, R. (1985): Matta-Clark: arte en interrogativo. En D. Corbeira (ed.) *¿Construir... o deconstruir? Textos sobre Gordon Matta-Clark* (pp. 19-32), Ediciones Universidad de Salamanca.
- Rosler, M. (2010 y 2011). Culture Class: Art, Creativity, Urbanism. *E-flux journal*, #21 y #23. <http://www.e-flux.com/journal/culture-class-art-creativity-urbanism-part-i/>
- Salas, R. (1999). Nada es más profundo que la piel: los dibujos de Christo. En J. J. Gómez Molina (ed.), *Las estrategias del dibujo en el arte contemporáneo* (pp. 479-518), Cátedra.
- Salas, R. (2012). Excesos del paisaje / Excesses of Landscape. En M. Gisbourne y J. Nogué (eds.), *Observar el paisaje*, Observatorio del paisaje / Bienal de Canarias.
- Tallón, J. A. (2015). Gordon Matta-Clark vs Rem Koolhaas: de la máquina de habitar al contenedor 'RAT'. *Zarch: Journal of interdisciplinary studies in Architecture and Urbanism*, nº. 5, 2015, pp. 242-255.

Venturi, M. (1994). *Grandi eventi. La festivalizzazione della politica urbana*, Il Cardo.

Name and Surname: Ramón Salas Lamamié de Clairac.

Membership: University of La Laguna. Spain.

ORCID iD: 0000-0002-1027-3024

Email address: rsalas@ull.edu.es

Contact Address: Facultad de Bellas Artes. Universidad de La Laguna
Apdo. 456. 38200 La Laguna, S/C de Tenerife. Spain.