

EL ARTE DE HACER DESAPARECER¹

Gordon Matta-Clark es conocido ante todo por sus «cortes en edificios» –líneas y secciones geométricas recortadas en construcciones destinadas a ser demolidas–, pero su actividad surcó prácticamente todos los campos del arte de vanguardia en la década de 1970, desde la obra concebida en relación al espacio en el que se ubica a la performance, pasando por el arte procesual² y el cine. No obstante, el elemento común a la mayor parte de su extensa obra descansa en la idea de impermanencia, de cosas condenadas a desaparecer, como las bandejas repletas de materia orgánica en descomposición, las comidas elaboradas enteramente a base de huesos o las incisiones realizadas en casas a punto de ser demolidas. Como él mismo expresó en 1973, sus obras estaban «concebidas para la destrucción, el hundimiento, la ausencia y la memoria».

Así pues, resulta especialmente irónico el resurgido interés que ha despertado su obra en los últimos años, cuando poco queda de su producción fuera de fotografías, filmaciones y los testimonios de sus contemporáneos. Desde su muerte en 1978, Chicago, Valencia, Londres, Tokio, Los Ángeles, Viena, Roma y Glasgow han acogido exposiciones retrospectivas de su obra y todas, excepto una, se han celebrado en la década de 1990. La literatura crítica sobre su trabajo también ha cobrado impulso con la aparición de la primera monografía erudita, escrita por Pamela Lee y titulada *Object to be Destroyed*³, a la que ahora sigue el espléndido volumen

¹ Corinne DISERENS (ed.), *Gordon Matta-Clark*, Londres y Nueva York, Phaidon, 2003. Incluye ensayos de Thomas Crow, Judith Russi Kirshner y Christian Kravagna.

² En el libro de Giulio Carlo Argán, *Arte moderno*, se describe el arte procesual como el trabajo de aquellos artistas que, más que el objeto o el proceso creativo, pretenden evidenciar el quehacer puramente pragmático del arte. La obra no es tanto el resultado de una organización formal de los métodos como presentación directa de los mismos, a fin de celebrar la cualidad de tensión y energía. El arte se convierte en el lugar en el que el artista (a través de su quehacer) obtiene un conocimiento del mundo gracias a una identidad entre pensamiento y acción. En este caso, lo importante no es el resultado de la obra terminada sino el proceso adecuado para propiciarlo. El espacio del artista está constituido por todos los materiales naturales que pueden permitir crear obras efímeras, tanto por su duración como por su consistencia. G. C. ARGÁN, *Arte moderno*, Madrid, Ediciones Akal, 1992, pp. 77-80 [N. de la T].

³ Pamela LEE, *Object to be Destroyed: the Work of Gordon Matta-Clark*, Cambridge, Massachusetts, MIT Press, 2000.

publicado por Phaidon, que destaca por la impresionante investigación realizada por Thomas Crow y por la abundancia de ilustraciones y de documentos reproducidos. El libro da cuenta de la variedad y del dinamismo del arte de Matta-Clark, cuyos aspectos más críticos quizás han sido ignorados por aquellos (sobre todo estudiantes de arquitectura) para quienes prácticamente se ha convertido en un objeto de culto. De otro lado, nada hace pensar que esta faceta crítica de su obra haya sido absorbida por la práctica contemporánea. A pesar de los diversos caminos a la interpretación abiertos por los estudios recientes, lo que parece interpelar al presente de modo más apremiante es su sostenida contienda con las contradicciones espaciales del capitalismo.

Nacido en Nueva York en 1943, Matta-Clark era hijo del pintor chileno Roberto Matta Echaurren y había crecido en los círculos bohemios que frecuentaban muchos de los surrealistas exiliados; su madrina era la esposa de Duchamp y debe su nombre al pintor inglés Gordon Onslow Ford. Pese a que pocos meses después de su nacimiento –y del de su hermano gemelo, Batan– sus padres se separaron, Gordon mantuvo el contacto con su padre visitándolo con frecuencia en Francia e Italia. Su dominio del francés, su educación cosmopolita y su capacidad para alternar los círculos culturales europeos y estadounidenses le hacían distinguirse de gran parte de su compañeros de la escena artística neoyorquina de la década de 1970. Otro rasgo que le distinguía radica en su formación como arquitecto, recibida entre 1962 y 1968 en Cornell, donde se gestó su profunda aversión hacia lo que calificó como un «formalismo superficial» de sus profesores, entre los que se encontraban Richard Meier, Peter Eisenman y Michael Graves, miembros del grupo New York Five⁴. En este sentido, las ideas de Matta-Clark remedaban, quizá de modo consciente, la crítica de los surrealistas hacia Le Corbusier. Matta, padre, había trabajado para éste durante un breve periodo en París y en 1938 había publicado un artículo en *Minotaure* defendiendo una «arquitectura acorde con la época» con «paredes como cortinas húmedas que pierden sus formas y se enlazan con nuestros miedos psicológicos» como un modo de contradecir la geometría racional de Le Corbusier. Pero Matta-Clark no tenía tantas objeciones abstractas al triunfo del estilo internacional⁵, ya

⁴ El grupo de arquitectos conocido como New York Five, constituido por John Hejduk, Michael Graves, Charles Gwathney, Richard Meier y Peter Eisenman, tiene su sede actual en Manhattan. En sus comienzos defendían una arquitectura que superara el movimiento moderno y se hicieron conocidos por su formas sencillas y, sobre todo, por la utilización del blanco. Eisenman ha destacado por la introducción del deconstructivismo arquitectónico. Fueron escogidos, entre otros 6 grupos de arquitectos, para diseñar los proyectos de construcción que habrían de sustituir al World Trade Center de Nueva York [N. de la T].

⁵ Tres años después de la inauguración de sus nuevas instalaciones, el Museo de Arte Moderno de Nueva York (MOMA) acogió en 1932 su primera exposición de arquitectura. El título de la exposición, *The International Style [El estilo internacional]*, expresa el espíritu de los organizadores que aspiraban recoger las obras de la vanguardia arquitectónica europea y estadounidense en aquellos momentos e intentar definir sus criterios estilísticos. Los autores allí reunidos, como otros que se sumarían después a esta corriente, dejan de lado áreas completas de la investigación de los arquitectos modernos, como eran su apoyo a la

que había presenciado, de un lado, la utilización de un estilo moderno degradado para construir bloques de viviendas masificados y, de otro, la transformación del legado de la Bauhaus en la arquitectura vernácula de la América corporativa.

Los comienzos artísticos de Matta-Clark se hallan en algunas piezas temporales ligadas al lugar específico en el que se ubican realizadas en Ithaca a finales de la década de 1960. En 1969, una exposición en Cornell le brindó la oportunidad de encontrarse con varias figuras destacadas del Land Art⁶, entre las que se encontraban Robert Smithson, Richard Long y Robert Morris. El escultor Dennis Oppenheim le introdujo en el mundo de las galerías de Nueva York, donde sus primeras aportaciones –fotografías fritas y salpicadas de pan de oro, cubetas de moho descomponiéndose en gelatina– estaban impregnadas, claramente, del «arte procesual» de Richard Serra o de Eva Hesse, así como de las pinturas «sucias» de Rauschenberg. Muchos críticos han destacado su deuda con el trabajo de Smithson en torno a la entropía, esto es, la inevitable caducidad incorporada en muchas de las piezas concebidas para, y en relación, con un lugar específico. En este volumen, Thomas Crow señala el interés de Matta-Clark en la alquimia, una inclinación hacia el esoterismo que se compensaba con el interés del artista por el estructuralismo de Lévi-Strauss. En opinión de Crow, la idea de los «ingredientes» puede considerarse un «eje semántico» del conjunto de la obra de Matta-Clark que liga las cubetas burbujeantes con los recortes en los edificios, ya que al alterar la apariencia de una casa o gracias a una sustancia supurante, el artista realizaba una trasposición del objeto a una nueva localización en un sistema fluido de cualidades: abierto/cerrado, comestible/incomestible, estático/dinámico.

Según parece, Matta-Clark fue una presencia vital en la escena artística del Soho. El restaurante llamado (Food) [Comida], abierto en 1971 por él y su compañera de aquel tiempo no era sólo un sitio excéntrico para salir a cenar en un área decadente y con un aire industrial, sino también un espacio donde tenían lugar un sinnúmero de debates y de performances, inclu-

misión del progreso o la elaboración de nuevos métodos de proyectación, y, sobre todo, escamotean la dimensión económica y social de su práctica. Le Corbusier pertenece a este grupo de arquitectos y su expresión artística sería fundamental para la cohesión del estilo internacional [N. de la T].

⁶ El Land Art [arte de la naturaleza] es una corriente artística surgida a finales de la década de 1960 en Estados Unidos, tras el apogeo del minimalismo a finales de la década de 1970 y en paralelo a otras manifestaciones artísticas como el arte procesual. Simón Marchán caracteriza este arte como aquel en el que las obras abandonan el marco del estudio, la galería, el museo, etc., y son realizadas en un contexto natural: la montaña, el mar, el desierto, el campo o, a veces, la misma ciudad. La polaridad habitual entre el arte y la naturaleza es suprimida por la declaración de la identidad entre ambas a nivel del arte. Su campo de acción es la naturaleza física en su sentido amplio, tanto el exterior natural como la transformada industrialmente, convertida en la material artístico de configuración. Véase, Simón MARCHÁN FIZ, *Del arte objetual al arte del concepto*, Madrid, Ediciones Akal, 2001 [N. de la T.].



Splitting [Partición], Gordon Matta-Clark, detalle de una obra que consta de 7 fotografías, 1974.

yendo «comidas» preparadas por *chefs* invitados como Rauschenberg y Donald Judd. Durante este periodo, Matta-Clark convirtió en estudios para él y para sus amigos una serie de *lofts* [naves] industriales que le proporcionaron, simultáneamente, ingresos e inspiración para los recortes en edificios que le harían ganarse un nombre. Comenzó a tratar el espacio arquitectónico como si se tratase de un objeto maleable en sí mismo, un proceso que muchos vieron como una lógica prolongación del «campo expandido» de la escultura anunciado por el Land Art. En 1974, realizó *Splitting*, que consistió en cortar verticalmente en dos un casa de los suburbios de Englewood, Nueva Jersey. Biseló el perímetro superior de los cimientos de ladrillo de uno de los lados y, después, dejó caer de nuevo esta sección de la casa en su base ahora inclinada. El resultado fue una abertura que se extendía desde el extremo superior, dejando pasar un filo de luz al interior iluminando las habitaciones abandonadas. Serra, que había llegado en los autobuses abarrotados de curiosos que acudieron desde Manhattan a contemplar la obra, consideró que se trataba de un minimalismo al uso, de una obra cuyo rigor se echó a perder cuando Matta-Clark continuó su trabajo y recortó las cuatro esquinas superiores del edificio. Por su parte, John Baldessari vio aquello como una muestra de «minimalismo indefinido» con un componente surrealista: la soñada complacencia que ofrece la materia sólida a la voluntad individual.

Sin embargo, el interés de Matta-Clark por las dinámicas sociales de su entorno —las construcciones fueron elegidas como emblemáticas de circunstancias y relaciones materiales concretas— torna más compleja la ima-

gen. Su compromiso político ya era manifiesto en 1971, cuando organizó un boicot a la Bienal de São Paulo en protesta por la dictadura militar intentando, sin éxito, constituir un acontecimiento alternativo en el Chile de Allende. Aquel mismo año, con motivo de una renovación estructural del Museo Nacional de Bellas Artes en Santiago realizó una obra que hizo llegar la luz del día al sótano del edificio mediante una serie de espejos y de cortes en las paredes que Crow describe, acertadamente, como una «alegoría de redención política». De regreso a Nueva York, la atención de Matta-Clark se volvió hacia los distritos de la periferia que entonces habían sido abandonados por parte de las autoridades municipales. En 1972, se dejó caer por los bloques de edificios abandonados del Bronx, donde recortó secciones de los pisos y expuso el material escindido, junto a fotografías del espacio deshabitado, en galerías del centro de la ciudad. Al año siguiente, mucho antes de convertirse en una técnica pictórica de moda, como en Basquiat o en Haring, expuso fotografías de los graffitis pintados en los vagones de metro, al lado de trozos de su coche, que había animado a los habitantes del Bronx a decorar con *sprays*. Al devolver a Manhattan los restos de sus intervenciones en áreas marginadas, Matta-Clark estaba expresando la inmensa fractura existente entre ambos lugares.

Esta distancia se hizo patente de manera gráfica en una exposición celebrada en 1976 en el Instituto de Arquitectura y de Investigación Urbana. Después de haber propuesto un modesto recorte de un edificio, Matta-Clark se presentó con una serie de fotografías de ventanas rotas tomadas en urbanizaciones del Bronx, disparó con un fusil de aire comprimido a todas las ventanas de la sala de exposiciones y colocó las imágenes que había traído en los marcos de las ventanas ahora sin cristales. El director del instituto, Peter Eisenman –antiguo profesor suyo–, se enfureció y comparó históricamente la acción con la *Kristallnacht*⁷. Pero, como Crow señala, al ordenar que las ventanas fueran inmediatamente reparadas, Eisenman, en efecto, completó la obra, ya que estaba subrayando la diferencia existente entre el centro de la ciudad, donde los cristales rotos son intolerables, ni siquiera durante unas horas, y el Bronx, donde aquella devastación era un estado cotidiano permanente.

A principios de la década de 1970, la crisis presupuestaria de Nueva York condujo a la retirada de servicios públicos básicos en muchas áreas (principalmente negras) de la ciudad. Cuando se examinan en este contexto, las obras de Matta-Clark, elaboradas con piezas de vehículos desechadas y abandonadas bajo el puente de Brooklyn, adquieren más dimensiones. Al mismo tiempo, la desindustrialización del centro de Manhattan, espoléada con impaciencia por las autoridades municipales, propició un auge

⁷ *Kristallnacht* fue la noche del día 9 de noviembre de 1938, en la que las fuerzas nacionalsocialistas desencadenaron toda una serie de ataques y agresiones a judíos alemanes, viviendas y establecimientos de los mismos que supuso el comienzo desenmascarado del Holocausto. El nombre con el que se conoce a este día, la Noche de los Cristales Rotos, fue acuñado por los nazis para hacer creer que únicamente se rompieron cristales [N. de la T].

de la especulación en bienes raíces. Los ingresos que podían extraerse del suelo destinado a oficinas podían incrementarse enormemente en comparación a los impuestos que gravaban la industria ligera y esto, a su vez, supuso un aumento del valor de tales terrenos, independientemente de si los nuevos y elegantes edificios erigidos fuesen o no utilizados. En 1973, Matta-Clark compró en una subasta una serie de parcelas que eran las sobras de la planificación urbana, espacios inutilizables o inaccesibles que nadie reclamaba, como un tramo de calzada, una parcela de suelo de 29 metros de largo y 30 centímetros de ancho o una hondonada entre dos casas obstruida por los matojos. Los títulos de propiedad de lo que él denominó *Fake Estates* [*Fincas falsas*] fueron exhibidos junto a las fotos de estas absurdas propiedades intersticiales. Aunque en esta actuación se perciban los ecos de las inexpresivas fotografías de parcelas vacías de Los Ángeles tomadas por Ed Ruscha, el tema de la obra de Matta-Clark era los restos del desarrollo capitalista y no su lienzo en blanco; asimismo, Matta-Clark estaba haciendo algo más que documentar una excentricidad del mercado, puesto que, paradójicamente, al pagar 35 dólares de la época por dichas parcelas estaba interviniendo activamente en él para arrojar luz sobre lo absurdo de su mecanismo.

En 1976, Matta Clark realizó un cortometraje titulado *Substrait*, resultado de varias incursiones bajo la superficie de Nueva York. Conversó con una serie de personas, como trabajadores de aguas residuales, excavadores de túneles, niños o un sacerdote, como un medio de explorar la historia oculta de la ciudad. Pero, como él observó, la motivación para el proyecto también respondía al hecho de que «la propiedad comienza en alguna parte»; escudriñar debajo de Manhattan era otra forma de criticar la naturaleza arbitraria de la posesión encima de la isla. En 1977, realizó una nueva película más reverente sobre el París subterráneo en la que los ecos de Benjamin eran inconfundibles. En una entrevista realizada en 1976 afirmaba que su práctica estaba inspirada por una «hermenéutica marxista», ya que, a su modo de ver, esta frase capturaba la dimensión interna de sus obras así como su interés por «la dialéctica material de un entorno real». De hecho, sus cortes en edificios delatan una tensión benjaminiana en la medida en que, sobre todo, él estaba tomando estructuras obsoletas y abriendo el duro caparazón de lo anticuado para liberar sus energías arquitectónicas. En 1975, irrumpió en un almacén en el Muelle 52 del Bajo Manhattan —situado en una zona de la ciudad abandonada tras la caída de las ganancias en las operaciones de transportes y frecuentada en aquel momento por embarcaciones de recreo para sadomasoquistas— y realizó una serie de incisiones y cortes con los que abrió un canal que atravesaba el suelo de la nave y que también utilizó para dar formas curvas a paredes y techo permitiendo que un arco de luz traspasara el espacio «basilical». De modo parecido, su obra *Office Baroque* [*Taller barroco*], terminada en Amberes en 1977 y cuyo título aludía a Rubens, nacido en la misma ciudad, consistía en la realización de unos cortes semicirculares superpuestos en los locales desocupados de una compañía de transportes al borde de la quiebra. En esta ocasión, las intervenciones de Matta-Clark

subrayaban el socavamiento de formas completas de vida económica, añadiendo elegantes vacíos espaciales a las áreas dejadas atrás por el capitalismo y llamando la atención sobre las ausencias creadas a escala material al reproducirlas, de hecho, en un plano estético.

Como él mismo sostuvo en una entrevista realizada en 1976, su objetivo era «transformar la construcción en un acto de comunicación». Pero, en ocasiones, el mensaje fue recodificado o malinterpretado. En 1975, se entregó durante dos semanas a trabajar en dos casas de finales del siglo xvii colindantes con el emplazamiento del Centro Pompidou. En esta ocasión, sus cortes adoptaron la forma de un cono inclinado diagonalmente hacia arriba que permitía a los transeúntes mirar a través de un corte transversal en oblicuo que atravesaba varios pisos antes de que la óptica sesgada brindase una vista parcial de la estructura del Centro Pompidou, que emergía al fondo. Claramente, la idea consistía en descubrir estratos de historia, así como de espacio, abriendo una brecha en el tiempo para desenterrar un pasado cuyo destino era convertirse en escombros. La obra se encontró con una recepción hostil por parte de la derecha, pero, también, de la izquierda: por ejemplo, en su portada del 29 de noviembre, *L'Humanité* ridiculizó la obra tachándola de complacencia burguesa. Sin embargo, resulta más inquietante el hecho de que las incisiones realizadas por Matta-Clark en lóbregos espacios preindustriales fuera alineado al discurso haussmannita del día final sobre la necesidad de dar un nuevo aire a Les Halles, es decir, limpiar higiénicamente una zona de clase obrera. Aparentemente, Matta-Clark conocía la película de Guy Debord sobre la vida del *quartier* antes de que fuera demolido, pero no parece que previera el modo en el que su obra podía ser tomada como una aprobación emblemática de lo que él mismo calificó de «saneamiento gaullista». Ese mismo año, en Milán, parece que ya había cometido otro error de cálculo, aunque perdonable, cuando había propuesto recortar un «Arco del Triunfo para los Trabajadores» en una fábrica en desuso ocupada por los comunistas para protestar por su demolición y que reivindicaban que se convirtiera en un centro social. Sin embargo, la implicación de Matta-Clark sólo sirvió para atraer la atención de las autoridades, que rápidamente expulsaron a los okupas.

Durante esta etapa, Matta-Clark se había hecho famoso, ante todo, por sus cortes de edificios pero su trabajo había seguido abarcando toda una gama de modalidades. En 1977, su contribución a Documenta 6⁸ en la ciudad alemana de Kassel consistió en tender una inmensa escalera de cuerda atada a la chimenea de una fábrica; en 1976, pintó las palabras *Made in America* sobre el muro de Berlín; varios de los innumerables proyectos que dejó sin acabar a su muerte, a causa de un cáncer de páncreas e

⁸ La sexta edición de la Documenta, celebrada en Kassel en 1977, dedicó un espacio de su muestra a los medios de cine, fotografía y vídeo, y su inclusión de artistas oficiales de Alemania Oriental se enfrentó a una fuerte polémica. Aquel año, el director artístico fue Manfred Schnecken [N. de la T].

hígado en agosto de 1978, estaban relacionados con globos aerostáticos. De hecho, aunque la última obra que terminó fue un edificio recortado en Chicago, la idea que parece transmitirse es la de flotar, la de liberación de la gravedad. *Circus-Caribbean Orange* [Naranja circocaribeña] está basada en la figura geométrica de la esfera, con agujeros recortados no sólo a través de los varios pisos del edificio, sino cortando en espiral la «corteza» arrancada de sus paredes. Aquellos que se adentraron en la obra describen una vertiginosa disolución de la perspectiva, así como la simultánea observación y participación de la audiencia en la obra dando lugar a una distorsión de la relación entre la base y la figura.

La deslumbrante desorientación a la que podían dar lugar las obras de Matta-Clark añadía un nuevo quiebro a los problemas de abordar el lugar específico en el que se emplaza la obra. Por supuesto, la obsolescencia era la precondition de sus intervenciones arquitectónicas, lo que implica que, en realidad, muy pocas personas experimentaron los recortes de edificios *in situ*; la mayoría de los críticos y del público ha tenido que atenerse a las fotografías o a las grabaciones fílmicas de la mismas. Sin embargo, tal y como observa Crow, la propia virtuosidad del trastocamiento del espacio y de la perspectiva en Matta-Clark indica el hecho de que se convertía en imposible aprehender plenamente las piezas en su lugar específico. (En *Object to be Destroyed*, Pamela Lee define esta experiencia abrumadora como una instancia de lo sublime.) Así pues, incluso para los testigos oculares, la obra «requería ser completada en otro medio», haciendo de las fotografías y de las filmaciones mucho más que artefactos postreros o secundarios.

Christian Kravanga divide las fotografías de Matta-Clark en tres categorías no definitivas: registros documentales del proceso de su trabajo, imágenes estáticas e inexpressivas con un carácter más conceptualista y fotocolages. Estos últimos, que consistían en un ensamblado de trozos de película fotográfica pegada con cinta de color, reproducen la experiencia segmentada y centrífuga del espacio transmitida en sus recortes de edificios; incluso aquellos que criticaban su desviación de las estrategias expositivas distantes propias del conceptualismo quedaban impresionados. Joseph Kosuth dijo que Matta-Clark «usaba la cámara como si fuera una sierra eléctrica». Principalmente, la obra de Matta-Clark se ha hecho conocida a través de estas mediaciones gráficas y la atracción que ejercen es evidente (sobre todo, para los arquitectos acostumbrados a expresar en dos dimensiones lo que habían soñado en tres).

Pero la brillantez formal de estas imágenes —en la ausencia de las estructuras reales que reconfiguran pictóricamente— tiene una tendencia a reducir los recortes de edificios a manipulaciones vertiginosas del espacio, multiplicando las perspectivas como el *Carceri* de Piranesi. En este sentido, la comparación con el Barroco resulta instructiva. Tomando como modelo los fotocolages de Matta-Clark, Crow sostiene que los propios recortes de edificios pueden ser vistos como una forma de transportar los

métodos del cubismo al espacio urbano; una vez que sus ataques al espacio pictórico han sido digeridos, la apuesta estética del cubismo necesitaba ser trasladada al mundo material, de tal modo que un «arte mimético pudiera tener de nuevo algo contra lo que hacer presión». Sin embargo, ahora el riesgo radica en que el poder de la ciudad se convierte, a su vez, en un lienzo para el juego de las formas, absorbiendo el impacto crítico de los recortes de edificios de Matta-Clark y convirtiendo la desestabilización espacial en un espectáculo sin fricciones.

Podría sostenerse que un proceso análogo ha estado en marcha en gran parte de la arquitectura de los últimos veinte años, de manera más destacada en el caso de Frank Gehry, pero, también, en el de profesionales como Bernard Tschumi, Daniel Libeskind, Zaha Hadid, Coop Himmelblau o, incluso, Rem Koolhaas. Aunque formalmente sean vanguardistas y abunden sus referencias al constructivismo ruso, las obras de tales figuras se han demostrado sumamente aceptables al capital multinacional, hasta el punto de que las formas entortijadas del diseño por ordenador prácticamente se han convertido en franquiciables; prueba de ello es el intento de Gehry de trasplantar su famoso coloso de Bilbao a Nueva York. Matta-Clark fue aceptado por muchos arquitectos relativamente pronto, Gehry incluso planeó construir un edificio con él antes de la muerte del artista, y las bases comunes no son difíciles de detectar en las desarticulaciones vertiginosas del espacio, las disyunciones formales o las irrupciones en el tejido urbano. Pero como han observado críticos como Yves-Alain Bois, hay una gran diferencia entre las intenciones de Matta-Clark y los objetivos de la arquitectura más contemporánea. Allí donde la última ha ofrecido estructuras de extrema calidad para acompañar la marcha de la financiarización, Matta-Clark estaba intentado socavar el prestigio cultural de la arquitectura criticando su servidumbre a los intereses privados e insistiendo en su destino sistémico de desecho.

¿Cuál ha sido el impacto de Matta-Clark en la práctica artística? Se podrían establecer muchas y fructíferas comparaciones entre él y sus contemporáneos, no sólo con aquellos mencionados anteriormente, como Serra o Smithson, sino también con la «crítica institucional» de Hans Haacke o las intervenciones arquitectónicas de Michael Asher. En el mismo sentido, estarían las obras de Christo (con quien Matta-Clark trabajó en una ocasión) realizadas a gran escala y basadas e inspiradas en un lugar específico, las prácticas de Daniel Buren⁹ y los situacionistas. Pero una vez que nos trasladamos al presente, los contrastes adquieren un matiz más revelador. Rachel Whiteread ha sido frecuentemente mencionada como un paralelo suyo, dado que muchas de sus piezas registran ausencias que sirven de recordatorios extraordinarios del espacio negativo, como su obra en memoria del Holocausto de Viena, pero esta obra estaba realizada en un registro más fúnebre y los trazos del pasado carecían de un amarre crí-

⁹ Véase Sven LÜTTICKEN, «Rayas, no estrellas», *NLR* 20.

tico. También a menudo se cita a Liam Gillick y a Rirkrit Tiravanija, dado que ambos reconfiguran el espacio para fomentar el debate y la interacción, pero sus intervenciones permanecen confinadas a las galerías y consignadas al nivel de lo discursivo, mientras que Matta-Clark operó sobre el tejido material del mundo.

De hecho, la diferencia fundamental entre su práctica y gran parte del trabajo actual parece ser la resignación de este último a las fronteras del mundo del arte. Aunque Matta-Clark también dependía de las exposiciones y de los comisarios, el objeto de su trabajo yacía fuera de la esfera del arte, no sólo en edificios abandonados del Bronx o en los túneles bajo Manhattan, sino en las relaciones sociales que asignaban a estos espacios valores y destinos diferentes. El hecho de que describiera sus obras como «concebidas para la destrucción, el hundimiento, la ausencia y la memoria» no se debe, simplemente, a que estuvieran destinadas a ser demolidas, sino que, además, estaban localizadas en momentos concretos de un proceso histórico en marcha, es decir, y tomando prestado un término que él aplicó al desarrollo urbano, la «metabolización» implacable del capitalismo de las personas y de los lugares. La importancia crítica de su obra reside, precisamente, en su imbricación con la impermanencia. Quizá, paradójicamente, Matta-Clark puede deber su *status* actual a su abrazo con lo efímero, a su paseo por la cuerda floja del olvido. ¿Al día de hoy, cuántos serían tan valientes como para arriesgar de este modo las bases de su arte?