

## ***Los “espacios cualesquiera” de Gordon Matta-Clark: building cuts bajo una óptica deleuziana (I)***

### ***The “any-space-whatevers” of Gordon Matta-Clark: building cuts under Deleuzian optics (I)***

***Bouille de Vicente, Luis***

*Universidad de Castilla-La Mancha*

#### **PALABRAS CLAVE**

Gordon Matta-Clark, building cuts, paracinema, espacio cualquiera, Gilles Deleuze.

#### **RESUMEN.**

Las intervenciones artísticas en edificios realizadas por Gordon Matta-Clark en los años 70 son una fuente constante de interpretación crítica por la especial naturaleza de su configuración. Una posible interpretación reside en considerar “espacios cualesquiera” (Gilles Deleuze) a los cortes en edificios (*building cuts*) practicados por Matta-Clark. Para ello, este artículo presenta el concepto de “paracinema”, desarrollado por Esperanza Collado, por el cual diversas prácticas artísticas actúan como experiencias cinematográficas externas a su medio específico al emplear en ellas procesos y conceptos particulares del dispositivo cinematográfico por medios ajenos al mismo. El concepto de “paracinema” funciona como mediador entre la idea de “ritornelo” - creación artística de un territorio (Gilles Deleuze y Félix Guattari)- y los “espacios cualesquiera”, espacios vacíos y desconectados que presentados en imágenes cinematográficas son capaces de generar “imágenes-tiempo” o “presentaciones directas del tiempo”. De esta manera, las intervenciones artísticas en edificios por su condición de “espacios cualesquiera” paracinemáticos eran capaces de producir “imágenes-tiempo” localizadas en un lugar.

**KEY WORDS**

Gordon Matta-Clark, building cuts, paracinema, any-space-whatever, Gilles Deleuze.

**ABSTRACT**

Artistic interventions in buildings made by Gordon Matta-Clark in 70's are a constant source of critical interpretations for the particular nature of its shaping. It is possible to consider these *building cuts* made by Matta-Clark as “any-space-whatevers” (Gilles Deleuze). For that, the present article presents the concept of “paracinema”, developed by Esperanza Collado, by which diverse artistic practices can be performed as cinematographic experiences external to its specific medium, by employing in them processes and concepts of the cinematographic device by other external means. The concept of “paracinema” works as a mediator between the idea of “ritornelo” -artistic creation of a territory (Gilles Deleuze and Félix Guattari)- and “any-space-whatevers”, empty and disconnected spaces that, presented in cinematographic images, are able to generate “time-images” or “direct time presentations”. In this way, the artistic interventions in buildings, because of their condition of paracinematic “any-space-whatevers”, could produce localized “time-images” in place.

Recibido: 22-11-2018

Aceptado: 03-05-2019

## INTRODUCCIÓN

Se han cumplido recientemente cuarenta años de la desaparición del artista Gordon Matta-Clark (1943-1978). De sus intervenciones artísticas en edificios quedan las huellas que dejaron en dibujos, fotografías, *collages* fotográficos, películas, textos y entrevistas concedidas por Matta-Clark. No obstante, la historiografía en torno a su obra no cesa de incrementarse, debido a ideas y conceptos que la teoría del arte va generando con el tiempo.

Uno de esos conceptos es el de “paracinema” término de origen anglosajón introducido y desarrollado en español por la investigadora Esperanza Collado. En sus trabajos la autora considera algunas prácticas artísticas heterogéneas como producciones cinematográficas exteriores al ámbito propiamente cinematográfico. Lo paracinemático puede calificarse como la generación de experiencia fílmica fuera del dispositivo habitual del cine (film-proyector-pantalla): así un libro, una intervención artística o una *performance* se experimentan paracinemáticamente al utilizar para su realización materiales propios de lo cinematográfico, como el montaje, la modulación del espacio y la luz, la secuenciación, etc.

Las intervenciones arquitectónicas realizadas en la década de 1970 por Matta-Clark adquieren una nueva dimensión acorde a estos términos paracinemáticos. Pensar los *building cuts* (cortes en edificios) de Matta-Clark en este sentido parece una aproximación fértil en tanto han quedado para la historia como fogonazos espaciales de su práctica artística. Para ello, es necesario relacionarlos con el estudio sobre el cine de Gilles Deleuze en el que el tratamiento del espacio es fundamental para determinado tipo de films modernos en los que se configuran “espacios cualesquiera”. Estos “espacios cualesquiera” son espacios vacíos y desconectados capaces de generar “imágenes-tiempo” cinematográficas o “presentaciones directas del tiempo”. Son precisamente las alteraciones edilicias de Gordon Matta-Clark “espacios cualesquiera” paracinemáticos.

### “RITORNELO” Y TERRITORIO ARTÍSTICO (RELACIÓN ENTRE ESPACIALIDAD Y ARTE)

Previamente al desarrollo de la idea de “espacio cualquiera” y su relación con la obra de Matta-Clark es básico introducir el concepto de “ritornelo” (Deleuze y Guattari, 2002, pp. 317-358). El “ritornelo” engloba al acto de proporcionarse a uno mismo un territorio en un lugar extraño para delimitar un espacio interior doméstico seguro y ordenado frente a las fuerzas del caos externo. Gracias al “ritornelo” es posible establecer puentes o líneas de fuga que permitan abandonar ese territorio cuando las circunstancias así lo aconsejen (Deleuze y Guattari, 2002, p. 318). Utilizan el término “ritornelo” en tanto que ejemplifican el proceso de creación de un territorio con la cancioncilla que silba un niño cuando transita por un lugar desconocido amenazante: el estribillo lo usa para sentirse reconfortado frente al miedo que el entorno le produce

ya que se trata de una cancioncilla que conoce y que asocia al ambiente doméstico protector. El estilo de los silbidos, su ritmo, entonación, etc., van cambiando al adaptarse musicalmente al terreno topográfico que el niño va atravesando, haciéndose más veloz en las zonas más amenazadoras, y más pausado en aquellas en las que se encuentre más seguro (Deleuze y Guattari, 2002, p. 320). En el “ritornelo” se produce una relación transaccional entre el individuo y el espacio donde las experiencias pasadas acumuladas por parte del individuo junto con las sensaciones que el espacio crea en él generan un tipo de comportamiento expresivo único y concreto en el individuo que modifica con su actividad el espacio experimentado (Dewey y Bentley, 1949).

Deleuze y Guattari argumentan que con el “ritornelo” se crea un territorio: mediante la inserción de marcas o señales que el individuo va dejando en el terreno en su recorrido altera fragmentos discretos del espacio -sean del medio que sean- que delimitan el espacio interior y exterior del territorio. Estas señales insertas en el marcaje del territorio son “obras de arte”, *readymades*: “el territorio está esencialmente marcado, por ‘índices’, y esos índices son extraídos de las componentes de todos los medios materiales (...)”. Las marcas territoriales son *ready-made*” (Deleuze y Guattari, 2002, p. 323). Esos índices se producen mediante un proceso de “selección, de eliminación, de extracción (...)” (Deleuze y Guattari, 2002, p. 318). Esta idea de producción de índices como *readymades* está en línea con Rosalind Krauss, historiadora del arte norteamericana. Krauss califica los *readymades* duchampianos como índices fotográficos en tanto que son objetos seleccionados, desplazados de su emplazamiento habitual o descontextualizados y presentados como imagen artística cuyo significado queda en suspenso. Para Krauss, los *readymades* cumplen las fases del proceso fotográfico de selección de un fragmento de realidad, su recorte en el soporte de captura fotográfica y su aplanamiento y desplazamiento en la reproducción de la fotografía (Krauss, 1996, p. 219). Se trataría de un “mensaje sin código” (Roland Barthes citado en Krauss, 1996, p. 330) el cual requeriría de un comentario o “pie de foto”, tal y como las fotografías aisladas en medios impresos visuales necesitan de una descripción y contextualización para entender lo que representan. En el caso de las marcas territoriales que delimitan un territorio cada una de ellas se explica o comenta gracias a su relación de contigüidad y posición con respecto a las demás marcas realizadas por un mismo individuo en su trazado. Estos índices territoriales seguirían la lógica cinematográfica en la que la presencia de un fotograma concreto se explica gracias a su posición en la cadena de fotogramas sucesivos que forman una secuencia filmica, quedando de esta manera contextualizado (Krauss, 1996, p. 234). Así, el proceso de ir conociendo un territorio marcado por índices o “ritornelo”, se acerca a la experiencia cinematográfica de ver una película, en tanto que se perciben de manera secuencial y cinemática una sucesión de marcas territoriales que delimitan un territorio. De hecho, Deleuze y Guattari califican al “ritornelo” como una “fábrica de tiempo” (Deleuze y Guattari, 2002, p. 352): un espacio alterado que genera aceleraciones y ralentizaciones del tiempo, debido al ritmo de la distribución de las marcas o señales que configuran el territorio y que secuencia y modula significativamente un ambiente determinado. En cierto sentido se podría afirmar que

un territorio o “ritornelo” es un cinematógrafo del espacio.

Los índices territoriales actúan en el “ritornelo” como señales, tanto para el individuo que las crea como para el resto de seres que las percibe. Son señales que indican unas acciones pasadas e incitan a un comportamiento futuro: funcionan como “relevos” (Kubler, 1975, p. 31). Para George Kubler la actualidad del tiempo presente en el entorno inmediato es un vacío interpretativo que viene a ser llenado por señales procedentes de las cosas hechas por el hombre en el pasado. En el espacio circundante todo artefacto emite señales materiales e interpretativas que son recibidas por los habitantes del presente, siendo las obras de arte los mejores ejemplos de esta dualidad de “señales propias” (realidad material) y “señales adherentes” (realidad simbólica) (Kubler, 1975, p. 36). Aquellas obras que causan cierta impresión en la persona son relevadas, es decir, recibidas y posteriormente vueltas a poner en circulación, aunque alteradas según el criterio del artista que las reinterpreta.

Para el concepto de “ritornelo” -como conjunción entre arte y espacio- resulta relevante un texto posterior de Deleuze y Guattari (2011) en el que reflexionan sobre la función del arte como herramienta cognitiva y de pensamiento. En *¿Qué es la filosofía?* los autores van más allá de lo argumentado en la idea de “ritornelo” e invierten los términos: la función del arte es crear territorios. Utilizan para componer esta idea la figura de la “casa”, estructura que conforma un territorio protector frente a las amenazas del ambiente, al tiempo que cataliza posibles huidas o fugas hacia el exterior para conseguir proveerse vitalmente. La “casa” es la mediación entre el cuerpo del individuo y el universo (Deleuze y Guattari, 2011, p. 184). La “casa” se construye con “lienzos de pared”, superficies estructurales (techos, suelos, fachadas, muros interiores, etc.) que filtran las fuerzas cósmicas provenientes del exterior y las hace aprehensibles para los cuerpos que habitan y viven en la casa-territorio (Deleuze y Guattari, 2011, p. 181). El arte, entonces, crea planos o “lienzos de pared” en forma de cuadros, esculturas, acciones, etc., que componen “bloques de sensaciones” en un territorio cultural y material con el que protegerse de las fuerzas del universo y provocar fugas hacia ese universo.

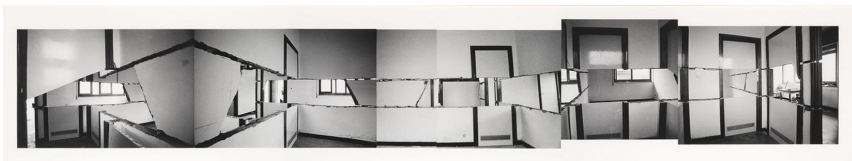
A modo de síntesis, el “ritornelo” es un espacio dado alterado artísticamente mediante índices o marcas secuenciadas y que se experimenta cinemáticamente, con el objetivo de delimitar un territorio protector frente al caos y motivador de “líneas de fuga” hacia el exterior. Esos índices son planos de composición o “lienzos de pared” que configuran de manera articulada una “casa”: planos enmarcados que resultan significantes por cuanto remiten a acciones pasadas y asentadas en la memoria al tiempo que proyectan hacia el futuro mediante el proceso de la imaginación.

### **“Ritornelo” y building cuts.**

Algunas alteraciones arquitectónicas de Gordon Matta-Clark son “ritornelos”, composiciones territoriales que trabajan directamente sobre la figura de la casa mediante la inserción en sus paredes, techos y suelos, de índices por parte del artista

en forma de cortes, agujeros o vaciados, configurando una experiencia cinemática del lugar única en la historia del arte (Beşlioğlu y Savaş, 2012; Corbeira, 2000; Diserens, 2010; Donoso, 2015; IVAM, 1999; Jenkins, 2011; Lee, 2001; Moure, 2006; Muir, 2014; Peliowsky, 2009). Así, *building cuts* como *W-hole house* (1973), *Day's End* (1975) o *Conical Intersect* (1975), entre otros, presentan cualidades atribuibles al “ritornelo” de Deleuze y Guattari. Los *building cuts* mencionados contienen en su realización la misma lógica constructiva de creación de un territorio por parte de Matta-Clark: es la transacción entre el ambiente y el artista la detonante de sus actuaciones arquitectónicas. A partir de sus recorridos por el espacio, su experiencia del entorno circundante y sus conocimientos previos (económicos, políticos, sociales), Mata-Clark efectúa incisiones, cortes y agujeros que va diseminando por el edificio siguiendo un trayecto específico. Los índices articulados por el espacio generan una experiencia cinemática del lugar, al tiempo que revelan aspectos físicos del edificio y elementos del ambiente sociocultural del emplazamiento. Sus cortes abren “líneas de fuga” hacia el exterior ya que esas construcciones han perdido toda su función protectora, permitiendo por medio de las ausencias estructurales que ejecuta en el edificio, hacer perceptibles las relaciones espaciales que configuran la arquitectura intervenida.

Así, *W-hole house* (1973) (Fig. 1) altera la estructura de un antiguo estudio de arquitectura abandonado en la ciudad de Génova (Italia), cortando el tejado y las paredes interiores del emplazamiento. Abre un agujero en el tejado justo en el centro geométrico del edificio en planta, teniendo dicho agujero el tamaño (1/3 del total de la planta) correspondiente a la progresión geométrica con que el estudio estaba compartimentado (la planta estaba dividida en dos mitades, una de esas mitades subdividida en dos, etc.). Posteriormente proyectó hacia abajo el agujero del tejado, cortando las paredes interiores a media altura y abriendo una vista en carrusel en todo el interior del estudio. Esta intervención revela la estructura divisoria de cerramiento de la planta al mismo tiempo que abre el conjunto interior. La experiencia cinemática desde el centro del estudio es asombrosa por la relación entre vano y pared dando al espacio una cualidad giratoria por la extraña confusión entre interior y exterior de las habitaciones. Aunque el espacio no estuvo abierto al público por su pronta fecha de demolición, se realizó una exposición del mismo nombre en la Galería forma, en la que se mostraban los fragmentos de pared y techo seccionados junto con material fotográfico relativo a la intervención (IVAM, 1999, p. 168).



**Figura 1.** Matta-Clark, “W-hole house”, 1973.

Recuperado de <https://www.cca.qc.ca/img-collection/gfJCxCdSpVwVazcT7Z0rihEBQms=/1400x261/355055.jpg>

En *Day's End* (1975) (Fig. 2) - nave abandonada en el muelle 52 del río Hudson en Nueva York- Matta-Clark utiliza como referencia para el trazado de sus cortes el recorrido de la puesta de sol en verano. En partes de fachada, techo, paredes y suelo, el artista corta alineando los vaciados con la posición del sol. La intención era transformar la nave abandonada y foco de delincuencia contra el colectivo homosexual, en una "catedral de agua y luz": un sitio luminoso y lúdico alejado de la sordidez a la que habían sometido a la edificación las autoridades municipales por dejadez. La forma de los cortes revela, no solo el paso del sol, sino aspectos relacionados con el entorno, como un corte en el suelo con forma de canal, otro en forma de vela en la fachada que da al río, o de óculo solar en el tejado. Al realizar esos cortes, Matta-Clark crea un territorio más reconfortante, cinematizando el lugar gracias a cambiantes efectos de luz que el sol y el agua proyectan en el interior del edificio y tratando de recuperar para los habitantes de Nueva York su uso y disfrute. Lamentablemente sólo estuvo abierto al público unas pocas horas, siendo clausurado definitivamente por haber sido realizado sin los permisos correspondientes. Un conjunto de fotografías y una película del mismo nombre recogen el resultado artístico que se mantuvo en pie algo más de dos años.



**Figura 2.** Matta-Clark, "Day's End", 1975.

Recuperado de:

[https://d2w9rnfcy7mm78.cloudfront.net/1989499/original\\_fc1fa8cacedd6d29b06c831295bc3811.jpg?1522771811](https://d2w9rnfcy7mm78.cloudfront.net/1989499/original_fc1fa8cacedd6d29b06c831295bc3811.jpg?1522771811)

*Conical Intersect* (1975) (Fig. 3) se ubica en París, en un par de edificios anexos al centro de arte Pompidou que iban a ser demolidos como colofón al proceso de destrucción iniciado años antes en el barrio de Les Halles. Las tareas de demolición habían dejado durante largo tiempo en el centro histórico de París un inmenso socavón de gran profundidad y varias hectáreas de superficie que los parisinos habían bautizado como *le gran trou*, el gran agujero. Matta-Clark realiza en esta ocasión gran cantidad de cortes en fachada, techos, suelos y paredes de los edificios de tres plantas intervenidos, dándole al conjunto una forma final de agujero cónico giratorio que atraviesa de parte a parte los edificios. El gran agujero de Matta-Clark está alineado 45 grados con respecto a la calle, con lo que los transeúntes podían observar el final del agujero que estaba enfocando al centro Pompidou. El artista transpone *le gran trou* del suelo del barrio hasta la dirección oblicua del edificio, señalando al representante simbólico de la destrucción del barrio histórico. Esta destrucción se escudaba en la renovación y modernización de París que encarna precisamente el Pompidou. Ahora el territorio marcado por Matta-Clark invita a la fuga no sin revelar los peligros para París y la sociedad en general que este tipo de remodelaciones tienen para el tejido social cotidiano: las relaciones sociales y la historia son eliminadas por estas actuaciones urbanísticas. Por su excesiva peligrosidad *Conical Intersect* no fue abierta al público y apenas algunos periodistas y críticos de arte pudieron acceder a recorrerlo en compañía de Matta-Clark.



**Figura 3.** Matta-Clark, “Conical Intersect”, 1975.

Recuperado de:

<http://www.aestheticamagazine.com/wpcontent/uploads/2016/12/64cc15fa050f69cbfa95f140fa82edfe.jpg>



En todas estas intervenciones los cortes se explicitaban unos a otros ya que no aparecían de forma aislada sino formando una secuencia articulada en el espacio. En el trayecto de esta secuencia se iba delimitando un territorio intervenido por Matta-Clark. Las marcas en forma de cortes eran índices de implicación fotográfica ya que seleccionaban, enmarcaban y aplanaban como imagen elementos de la realidad circundante. Estos cortes secuenciales revelaban y relevaban aspectos del entorno circundante, al tiempo que producían una experiencia cinemática del espacio intervenido.

### **“PARACINEMA” (RELACIÓN ENTRE CINE Y LO EXTRACINEMATOGRAFICO)**

¿Se puede producir cine fuera del medio cinematográfico? ¿Es posible reproducir las cualidades y procesos inherentes al cine utilizando otros medios externos al propio cine (proyector-película-pantalla)? ¿Puede un libro, una *performance* o una arquitectura tener cualidades cinematográficas que produzcan en sus receptores un “efecto cine”? El concepto de “paracinema” afirma que sí, que es posible generar artefactos y acciones artísticas que convoquen la idea de cine en las mentes de quien las experimente. “Paracinema” es un término de incierto origen localizado entre los cineastas de vanguardia de los años 70 norteamericanos (Ken Jacobs, Hollis Frampton, Michael Snow, etc.), pero que ha sido estudiado y desarrollado en español por la investigadora Esperanza Collado (2008, 2012). El concepto de “paracinema” interesa a este trabajo por cuanto permite establecer una relación entre la composición de un espacio artístico como los *building cuts* y la generación de imágenes cinematográficas en dispositivos no cinematográficos, como es el propio espacio real arquitectónico.

El cine se ha leído como una herramienta hegemónica en la creación de imaginarios colectivos que refuercen las ideologías y modos de vida apropiados a los estamentos oficiales, es decir, un productor de realidad. Los artistas de vanguardia han tratado de desmontar el dispositivo cinematográfico, su funcionamiento, sus procesos, métodos y técnicas con el objetivo de poder subvertir esos efectos modelizantes propios del cine narrativo convencional. Tras un largo proceso de deconstrucción del medio por parte de artistas de vanguardia o *filmmakers*, en los años 70 y posteriores del siglo XX se llega a una identificación de las cualidades, métodos, procesos y técnicas que son específicas del cine. En este proceso de deconstrucción del cine y su progresiva desmaterialización por parte de los *filmmakers* Esperanza Collado distingue dos aspectos de la materialidad del cine: una parte que denomina “materialidad sensible” y otra “materialidad inteligible”: la “materia sensible” del cine coincide con la parte más física, más tangible en términos perceptivos y como objeto manipulable (el proyector y la luz emanada de él, el film o película de celuloide en la que se fijan las imágenes estáticas proyectables y la pantalla blanca que registra los fogonazos que atraviesan la película). Por “materialidad inteligible” Collado entiende aquellas propiedades más conceptuales en las que se construye la idea de tiempo en el cine (“el evento luminoso, el movimiento, el montaje, la modularidad espacio-temporal, la duración y el proceso”)

(Collado, 2012, p. 23). Desde las experimentaciones de Dziga Vertov con el intervalo entre fotogramas, pasando por las acciones letristas de destrucción del cine convencional hasta las esculturas de luz “sólida” de Anthony McCall, el cine ha comenzado un proceso de desmaterialización del film, el proyector y la pantalla. Este proceso culmina en una rematerialización de lo cinematográfico en otros medios como el escultórico, el literario, el corporal o el arquitectónico (Collado, 2008, 2012). Es en la dimensión temporal donde los *filmmakers* ponen especial énfasis al ser mediada por el conjunto del dispositivo cinematográfico: en el cine vanguardista la pretensión radica en mostrar una imagen directa del tiempo (Collado, 2012, p. 24) sin tener que pasar por la mediación del movimiento, el montaje, o la sucesión de instantes en pantalla. De este modo, tras las investigaciones llevadas a cabo por el cine estructural y expandido, llegamos a la idea de “paracinema” que, parafraseando el concepto de “des-arte” de Allan Kaprow, sería hacer cualquier cosa no cinematográfica (artefacto o acción) pero con la idea de cine en mente (Kaprow, 2007, 2016). Cuando en el libro de Michael Snow *Cover to cover* (1975) se presentan yuxtapuestas dos imágenes de un mismo espacio desde perspectivas diferentes, generándose una narración visual secuencial de acontecimientos similar a los fotogramas de un film, la experiencia resulta paracinemática por cuanto recurre a la secuenciación y montaje propios del cine y que el lector se encarga de producir en su mente (Collado, 2008, p. 430). Cuando en la instalación artística *Abstract Film nº1* (1967) de Valie EXPORT se utiliza un espejo, líquidos, y luces destellantes para crear imágenes abstractas en movimiento, se está imitando el funcionamiento del film y el proyector utilizando elementos de la realidad cotidiana y haciendo así cine sin medios cinematográficos (Collado, 2008, p. 407). Cuando en *Line describing a cone* (1973) de Anthony McCall se utiliza un proyector cinematográfico que proyecta una película en la que un punto progresivamente va dibujando la línea de una circunferencia sobre una de las paredes del espacio expositivo la atención no se centra en la imagen proyectada sino en el cono de luz que se forma en el espacio y que adquiere cualidades sólidas gracias a la producción de vapor en la sala. La luz se torna escultórica y táctil para los espectadores que pueden circular libremente por el espacio, atravesando e interfiriendo tanto la forma cónica de la luz como a la imagen proyectada en la pared. El espectador se convierte en cine al modular la luz y el espacio mediante su libre movimiento en la sala. Se trata en *Line describing a cone* de un cine interactivo extracinematográfico (Collado, 2008, p. 411).

Es en las instalaciones artísticas e intervenciones *site-specific* donde se puede captar mejor la relación entre espacio y “paracinema” a tenor de las obras realizadas por Matta-Clark en sus *building cuts*. En las instalaciones artísticas no se puede llegar a comprender el espacio en su integridad de un solo vistazo, sino que resulta necesario recorrerlo y establecer conexiones significativas entre los diferentes emplazamientos de los objetos allí distribuidos. Este tipo de espacios artísticos, en los que la memoria y la percepción juegan un papel complementario para llegar a hacerse una composición de lugar son calificados por el artista Robert Morris como “espacios fílmicos” (Morris, 1993, 176), en ellos es fundamental el trabajo mental de la memoria que va montando las diferentes imágenes parciales y fragmentarias de la percepción de un espacio en su recorrido. Frente a estos espacios fílmicos -que se van conociendo en la duración del

tiempo real- están los “espacios fotográficos” (Morris, 1993, p. 178) que pueden aprehenderse casi instantáneamente en un golpe de vista. Y es que el espacio se torna de esta manera en imagen o secuencias de imágenes tal como Jose Luis Pardo argumenta a colación de unas declaraciones del cineasta Wim Wenders. Los “espacios- imágenes” percibidos aisladamente carecen de sentido para el que los experimenta y son como fotogramas separados del resto de la secuencia fílmica. Gracias a la memoria, que es la encargada de secuenciar y montar una narración visual mental que construya una historia temporal, se consigue dotar de sentido y significaciones a las percepciones espaciales (Pardo, 1991, pp. 16-17).

Bajo estas premisas, lo que hacemos viviendo la realidad es crear una película mental de los acontecimientos experimentados. Dicho de otra manera, la realidad en sí es cine en estado natural (Pasolini, 1969). Pier Paolo Pasolini afirma que la realidad no es otra cosa que “cine in natura”. El lenguaje de la acción o realidad a secas es el único lenguaje existente para el ser humano que en su actuar no hace más que poner en funcionamiento la expresividad comunicativa de la naturaleza. La vida en su conjunto sería un cine natural y viviente en tanto que las acciones y objetos integrados en ella pertenecen como elementos significantes. De estas ideas se deriva que el principal lenguaje de la humanidad es la acción mientras que los demás medios de expresión (el habla o la escritura) no son más que lenguas derivadas de ese lenguaje primordial de la acción. Para Pasolini el lenguaje cinematográfico presenta una doble articulación ya que considera a los objetos reales presentes en cada uno de los encuadres fílmicos como unidades mínimas del cine. Afirma el cineasta que ningún encuadre cinematográfico presenta únicamente un objeto real ya que todos y cada uno de los objetos existentes en la naturaleza y la cultura están formados de “sub-objetos” o partes divisibles que los componen: un encuadre es siempre “una composición de diferentes objetos o formas de actos reales” (Pasolini, 1969, p. 17). Desde este punto de vista expresarse cinematográficamente equivale a utilizar articuladamente los objetos reales, las acciones y formas de la realidad tal y como en el lenguaje oral se utilizan los fonemas para emitir mensajes. Pasolini denomina al conjunto de objetos reales que componen los encuadres como “cinémas”, por analogía con los fonemas lingüísticos. Los “cinémas” son múltiples, heterogéneos e infinitos en su composición del encuadre cinematográfico (los monemas o palabras del cine). “La característica principal de los fonemas es la intraducibilidad: es decir, su brutalidad o indiferencia natural. Un objeto de la realidad en cuanto cinémas, es también, por sí mismo, intraducible, es decir, un fragmento bruto de realidad” (Pasolini, 1969, p. 19). Los objetos reales en cuanto componentes del encuadre cinematográfico se comportan como signos mudos, como índices fotográficos que no son capaces de decir nada. Más bien los objetos hacen decir mediante el pensamiento, el comentario expresado del lenguaje o su articulación contextual en el espacio. Si la realidad en su actuar es el primer lenguaje, podemos afirmar que los objetos reales en la realidad de la que forman parte son “fragmentos brutos de realidad”. Los objetos o “cinémas” son materia muda e intraducible como índices que señalan al contexto de su presencia espacial: un objeto o acción real, considerados aisladamente, son *readymades* de la naturaleza esperando a ser dotados de significación por parte de un perceptor.

Esta idea de considerar los objetos reales como unidades del lenguaje cinematográfico conecta con la pretensión de George Kubler (1975) de experimentar los objetos humanos como “fotogramas”. Cualquier enser, utensilio u objeto particular forma parte de una secuencia conceptual que engloba todos los objetos del mismo tipo, siendo cada objeto único y por separado, un fragmento infinitesimal o “fotograma” de esa secuencia. Si se dispusieran cronológicamente todos los objetos pertenecientes a un determinado tipo existentes a lo largo de la historia, tendríamos una serie de instantes fragmentarios en la cadena de transformación topológica de ese objeto tipo. Para Kubler cada objeto es un “cuadro” o “fotograma” de la secuencia histórica temporal del objeto tipo.

Cierto tipo de movimientos aparecen cuando consideramos al tiempo como una acumulación de momentos idénticamente sucesivos, que tienden a través de cambios diminutos a grandes diferencias producidas a lo largo de prolongados períodos. Movimiento es probablemente un nombre inapropiado para los cambios que ocurren entre los miembros tempranos y tardíos de una serie de réplicas. Empero, una serie de réplicas, cada una hecha en un tiempo diferente, y todas relacionadas como réplicas que se basan en la misma forma original, describe a través del tiempo una apariencia de movimiento como la de los cuadros de una película que registra instantes sucesivos de una acción, que produce la ilusión de movimiento conforme pasan rápidamente por el rayo lumínico (Kubler, 1975, p. 94).

Los objetos son “acciones fósiles” (Kubler, 1975, p. 71) por dos motivos: 1) registran las huellas de la cultura y el tiempo en que fueron realizados, los materiales empleados, las técnicas de fabricación, las necesidades que su funcionalidad cubre, etc.; y 2) son agentes para la acción ya que propician con su forma y materialidad una manera de hacer las cosas y un tipo de actuar muy concreto, es decir propician las acciones que los hacen funcionar. En este sentido, son registros materiales de un tiempo pasado y de un movimiento o acción en sí condensada como medios para realizar determinados actos. De esta idea del objeto como registro fotográfico de una secuencia temporal se deriva que cuando percibimos diversos objetos en un espacio estamos asistiendo al montaje perceptivo de una película cuyos planos o fotogramas son los objetos percibidos. El espacio se transforma en el film que contiene la secuencia de fotogramas y que son proyectadas en la mente del perceptor.

En síntesis, se puede afirmar que un espacio en general y una instalación artística o intervención *site-specific* en particular es un medio paracinemático por cuanto expresa cualidades cinematográficas en un medio ajeno al dispositivo propio del cine: 1) al tener que ser recorridas para hacerse una idea o composición de lugar del espacio íntegro se genera una experiencia fílmica del espacio por medio de la percepción, memoria y raciocinio; 2) al considerarse a los objetos que componen el espacio artístico como unidades mínimas cinematográficas o fotogramas aislados que la percepción va montando en la mente; 3) al poder captar aspectos más concretos del medio cinematográfico como la modulación de la luz y el espacio, la duración, la yuxtaposición sucesiva, etc.

### **“Paracinema” y *building cuts*.**

Algunas importantes intervenciones *site-specific* de Matta-Clark poseen un marcado carácter paracinemático. Debido a la intrincada naturaleza de sus cortes, Matta-Clark componía espacios que necesitaban conocerse paso a paso, teniendo que recorrerse en su totalidad para poder hacerse una idea de conjunto. A cada momento el espacio aparecía como cualitativamente diferente, mostrando una dinámica impropia de la arquitectura. Sus *building cuts* eran lugares en los que la percepción atenta, la memoria y el conocimiento adquirido sobre los espacios domésticos actuaban en conjunto para poder orientarse y desplazarse. En consonancia con la extrañeza que provocaban en los visitantes sus intervenciones arquitectónicas, los movimientos eran lentos, pausados, cautelosos, acrecentándose la sensación de duración en las acciones en sus interiores. También jugaban un papel importante las modulaciones de luz, espacio y sonido que los cortes propiciaban en los edificios intervenidos. El paso del tiempo modificaba perceptiblemente las sensaciones experimentadas en los espacios a tenor de los cambios de luz exterior, los encuadres enmarcados por los cortes que yuxtaponían planos internos y externos y la fusión de sonidos propios del desplazamiento junto con el sonido ambiente circundante. Matta-Clark componía espacios tal y como un montador de planos realiza el montaje filmico de una película: cortando, juntando y haciendo aparecer planos donde antes no estaban. Era el visitante (en aquellos *building cuts* que estuvieron brevemente abiertos al público, como *Splitting*, *Day's End* o *Circus*) con sus movimientos y desplazamientos, con sus trayectos y recorridos, quien animaba cinematográficamente el lugar intervenido. Para Matta-Clark los cortes practicados en los edificios eran objetos de pleno derecho, reveladores de la estructura interna de los edificios al tiempo que unidades mínimas de la experiencia cinemática del lugar: “fotogramas” que se perciben secuencialmente en el recorrido del espacio alterado artísticamente. Es un dato muy reseñable el hecho de que Matta-Clark consideraba el cine como el medio que mejor podía recrear la experiencia espacial de sus *building cuts* para la gran mayoría de público que no pudo acceder a ellos en persona. El propio Matta-Clark realizó varias películas documentando el proceso de elaboración y resultado de algunas de sus intervenciones: películas como *Splitting* (1974), *Bingo* (1974), *Day's End* (1975) y *Conical Intersect* (1975). A partir de estas películas se puede uno hacer una idea aproximada de la complejidad espacial de los *building cuts* y de sus “volúmenes dinámicos” (IVAM, 1999, p. 58) creados a partir de cortes en arquitecturas estáticas.

Comencé intentando usar múltiples imágenes para procurar captar la experiencia completa de la pieza. Son aproximaciones a esta manera ambulante “de ir sabiendo” qué es lo que hay en el espacio. Básicamente, son caminos para atravesar el espacio. Tú pasas (...) moviendo solamente la cabeza o simplemente los ojos, que desafían a la cámara. (Gordon Matta-Clark citado en IVAM, 1999, p. 314).

Las películas son más interesantes para mí porque lo que pasa con una cámara de cine en cuanto a captación del espacio es mucho más preciso. Al mover el objetivo en el espacio al menos te puedes aproximar algo a la complejidad. (Gordon Matta-Clark citado en Moure, 2006, p. 267).

Así, en *Splitting* (1974) (Fig. 4) el corte vertical que secciona una vivienda unifamiliar de dos plantas abandonada en dos mitades iguales, actúa como modulador del espacio y de la luz. Al separar físicamente las dos mitades de la casa se hace necesario cruzar el corte cuando se recorre en su integridad, experimentando la sensación de paso de un módulo a otro. Esta sensación de modularidad se refuerza por el hecho de que una de las mitades está ligeramente inclinada hacia abajo gracias a un rebaje practicado en los cimientos por Matta-Clark, generándose una inestabilidad y dinamismo impropios de una construcción arquitectónica. Respecto a la modulación de la luz, lo que consigue el corte es introducir la luz solar en el interior de la vivienda de manera cenital, creando una pantalla de luz que corta el espacio y que se va desplazando en el tiempo debido a la trayectoria del sol desde el amanecer al anochecer. El rayo de luz que secciona la vivienda funciona como un reloj solar solo que a la inversa: no es la sombra sino la luz quien marca la hora del día. A pesar de estar unas pocas semanas en pie antes de ser demolido, el galerista de Matta-Clark, Horace Solomo, organizó varias visitas en autobús a la intervención.



**Figura 4.** Matta-Clark, “Splitting”, 1974.

Recuperado de:

[http://obsessivecollectors.com/wp-content/uploads/2012/10/4159\\_770x611-660x523.jpeg](http://obsessivecollectors.com/wp-content/uploads/2012/10/4159_770x611-660x523.jpeg)

En *Conical Intersect* (1975) (Fig. 3) el corte en forma cónica que atraviesa de parte a parte las dos edificaciones parisinas genera la sensación de girar en forma espiral debido al procedimiento de corte y perfilado de los bordes en los muros interiores que actúan de techos, suelos y paredes de separación de habitáculos. El gran óculo que se abre hacia la calle apantalla en forma de imagen en movimiento las acciones urbanas. El vértigo que producía (a los escasos visitantes que tuvieron permiso de acceso) ese agujero que se extiende por todo el edificio ralentizaba sobremanera los movimientos y recorridos, haciendo más presente y sensible las acciones en tiempo real. Es precisamente Esperanza Collado la que sugiere la posibilidad de considerar *Conical Intersect* como espacio artístico paracinemático: una de las motivaciones de Matta-Clark a la hora de realizar la intervención fue traducir, en los sólidos materiales arquitectónicos, la escultura luminosa paracinemática de Anthony McCall *Line describing a cone* (Collado, 2012, p. 91). Efectivamente, la idea de transferir o de producir por otros medios un evento paracinemático le otorga similares propiedades: 1) modulación del espacio conforme los cortes en el edificio se iban realizando, cierta sensación o efecto de secuenciación y duración en el corte al variar las dimensiones del diámetro del agujero, la altura y la longitud; 2) al montar visualmente planos a diferentes niveles interiores y exteriores; 3) al convertir el hueco interior de un edificio en el haz de luz cinematográfico dotando de un ambiente etéreo y ligero a la mole de ladrillo, cemento, yeso y madera.

*Circus-Caribbean orange* (1978) (Fig. 5) es el mayor exponente de complejidad interna en los *building cuts* de Matta-Clark. Si en intervenciones anteriores la disposición de los cortes hacía difícil desplazarse de manera habitual por su superficie, en esta última alteración urbana realizada por Matta-Clark pocos meses antes de su fallecimiento, el mero reconocimiento de las partes habituales de una edificación resulta muy complicada: como en la sala de espejos de una feria ambulante, *Circus* provoca una desorientación y desequilibrio extremos hasta el punto de poder confundir el techo con el suelo, al menos en las fotografías realizadas por el propio Matta-Clark de la intervención *site-specific*. El espacio, gracias a las tres formas esféricas insertas en su interior mediante los cortes, se convertía así en una experiencia dinámica y mutable. Cualidades éstas cuyo efecto provocaba la percepción de un espacio que gira y se mueve alrededor del visitante, como una especie de cine esférico inmersivo. La modulación del espacio era tal que parece que la intervención no hubiera sustraído ningún material por medio de cortes, sino que se hubiera construido por adición y ensamblaje. Durante dos semanas y media, el Museo de Arte Contemporáneo de Chicago (MCA) organizó visitas de la intervención ya que fue organizada en el edificio adyacente que luego serviría de ampliación al propio museo.



**Figura 5.** Matta-Clark, “Circus-Caribbean orange”, 1978.

Recuperado de:

[http://obsessivecollectors.com/wp-content/uploads/2012/10/4129\\_MG\\_8941\\_770x620-660x531.jpeg](http://obsessivecollectors.com/wp-content/uploads/2012/10/4129_MG_8941_770x620-660x531.jpeg)

### **“ESPACIO CUALQUIERA” (RELACIÓN ENTRE ESPACIALIDAD ARTÍSTICA Y CINE)**

El encuentro entre espacio artístico y “paracinema” se localiza en el concepto de “espacio cualquiera” propuesto por Deleuze (1987; 2015) en sus estudios sobre cine. Para el filósofo, el “espacio cualquiera” es un tipo de tratamiento cinematográfico de los lugares mostrados en el cine moderno, capaces por sus peculiares cualidades de producir “imágenes-tiempo” fílmicas: presentaciones directas del tiempo mediante imágenes cinematográficas (Deleuze, 1987). Por un lado están las “imágenes-movimiento” propias del cine clásico en las que el espectador se veía impelido a reaccionar y reproducir las acciones que llevaban a cabo los personajes (Deleuze, 2015). Por otro lado, en las “imágenes-tiempo” el espectador se convierte en un vidente, un contemplador de las imágenes sobre las cuales descifra sus partes, las interpreta, las lee, y sobre las que superpone una imagen propia de sus pensamientos. Estas “imágenes-tiempo” generan una experiencia directa del tiempo y no como en las “imágenes-movimiento”, en las que el tiempo era un producto derivado del movimiento en el espacio (Deleuze, 1987).

Para que el tiempo deje de estar supeditado al movimiento es necesario que el movimiento presentado sea aberrante y carezca de un centro basado en la continuidad espacial conectada por el corte racional a través del *raccord*. Para que aparezcan las “imágenes-tiempo” es necesario que el espacio deje de formar parte de una



continuidad, de un todo perfectamente ordenado y relacionado en el que los fragmentos de espacio se encadenan lógicamente como representantes concretos de un espacio exterior total: al fracturarse la continuidad lógica es cuando aparecen los “espacios cualesquiera”, espacios desconectados y vacíos.

Un “espacio cualquiera” no es un universal abstracto, en todo tiempo, en todo lugar. Es un espacio perfectamente singular solo que ha perdido su homogeneidad. En el “espacio cualquiera” los *raccords* pueden obtenerse de infinidad de maneras ya que sus relaciones métricas y la conexión de sus propias partes se han tornado fluctuantes. Es un espacio de conjunción virtual captado como puro lugar de lo posible. Lo que manifiestan la inestabilidad, la heterogeneidad y la ausencia de vínculo de un espacio semejante es una riqueza en potenciales o singularidades que son como las condiciones previas a toda actualización, a toda determinación (Deleuze, 2015, pp. 160-161).

Fragmentados, desconectados, vacíos, estos espacios indeterminados “constituyen elementos y relaciones interiores que deben ser descifrados, y no se los puede comprender sino en una progresión análoga a la de una lectura (...)” (Deleuze, 1987, p. 37). En este sentido, Deleuze cita la idea de Noel Burch de “raccord de aprehensión desfasada” que, en el montaje cinematográfico, equivale más a una conexión de espacios que deben ser leídos por sus relaciones significantes que una percepción meramente visual de un espacio fragmentado por los diferentes encuadres.

En ocasiones los espacios fragmentados presentan una cualidad táctil en conjunción con la cualidad visual. Parece que las piezas de espacio fueran conectadas mediante un movimiento manual característico, como el que baraja y reparte de manera cambiante las cartas de una baraja sobre la mesa. Un “espacio cualquiera” fruto de una aparente espontaneidad e intuición en la conexión de sus fragmentos y en donde el ojo, además de cumplir con su función óptica, desarrolla paralelamente una función háptica (Deleuze, 1987, p. 175). Los “espacios cualesquiera” abandonan la estabilidad que puede proporcionar el espacio euclidiano basado en coordenadas establecidas, para adoptar otro tipo de cualidades, de relaciones internas cuya localización no se encuentra ya en el propio espacio sino fuera de él, en el tiempo. Es el tiempo el que da configuración al movimiento y al espacio y no al revés.

Deleuze (2015) propone varios tipos de tratamiento cinematográfico para conseguir “espacios cualesquiera”: por medio de un tratamiento lumínico, por medio de un tratamiento de montaje, y por medio del tratamiento del plano. El tratamiento lumínico se basa en los modos de mostrar las imágenes: 1) el uso de sombras sobre el estado de cosas actual presentado; la proliferación de sombras que produce un efecto de lucha entre la luz y las tinieblas, entre lo luminoso y lo oscuro, y que dotan al espacio de enérgica profundidad en base a las intensas perspectivas y a sus deformaciones (sea en claroscuro o mediante líneas o patrones de luz-sombra); 2) el uso de una luminosidad blanquecina que dota a los espacios de ligereza y aspecto etéreo; y 3) el uso del color saturado que atrae los objetos hacia sí.

En la configuración de los planos y el montaje cinematográfico el “espacio cualquiera” se consigue con diversas tácticas: si bien el plano fijo contribuye a la presentación de situaciones ópticas y sonoras puras mediante la ausencia de movimiento por parte de la cámara y ruptura de los nexos sensoriomotores, existen ciertos tipos de planos con movimiento de cámara en que también se dan las imágenes-tiempo; en ellas, los movimientos de cámara se comportan como una función mental de establecimiento de relaciones entre los componentes de la imagen, de los espacios mostrados; la cámara, gracias a sus movimientos, “subordina la descripción de un espacio a funciones del pensamiento” (Deleuze, 1987, p. 39), en vez de seguir movimientos de personajes o de crear movimientos de los que los personajes son receptores. Una “conciencia-cámara” (Deleuze, 1987, p. 39) que, junto con los reencuadres propios del montaje, otorga a sus movimientos funciones propias de las conjunciones lógicas, como “o”, “porque”, “aunque”, etc. Estos movimientos de cámara articulan una lectura de la imagen mediante la presentación de relaciones internas y no localizables del espacio. La “conciencia-cámara” borra la importancia de la acción para superponerla por la videncia, en el trazado interpretativo de los signos visuales y sonoros.

El montaje por corte es la manera más eficaz de fragmentar los espacios y de convertir espacios determinados en “espacios cualesquiera”. La yuxtaposición de planos se encarga de reencadenarse bajo múltiples cualidades en un “espacio no totalizable” (Deleuze, 2015, p. 175), generándose a través de la proliferación de puntos de vista sin *raccord*. La disociación entre lo visual y lo sonoro, entre el plano o encuadre visual y el encuadre sonoro, producido gracias al montaje mediante “cortes irracionales”, otorga a los “espacios cualesquiera” una cualidad legible.

### **“Espacio cualquiera” y *building cuts*.**

Las intervenciones arquitectónicas de Matta-Clark pueden ser caracterizados como “espacios cualesquiera” en virtud de las cualidades y tratamiento llevados a cabo por el artista. Sus actuaciones *site-specific* se sitúan en edificios abandonados en los que no se halla ningún resto de vida en forma de objetos personales o utensilios de sus moradores. Matta-Clark se encuentra con un espacio desértico, diáfano, en los que las relaciones estructurales y de compartimentación de los edificios se muestra nítida. En esos edificios abandonados la experiencia del espacio se siente de manera directa y sin mediaciones de mobiliario o artefactos culturales que distraigan la percepción del entorno. Mediante cortes que Matta-Clark practica en las estructuras de los edificios intervenidos, consigue una modificación de las relaciones lógicas en la continuidad espacial acostumbrada, desconectando y fragmentando drásticamente el lugar. Para hacerse una composición de lugar de sus *building cuts* era necesaria la participación de una percepción atenta, junto con un proceso dialéctico de la memoria. El proceso dialéctico se establecía entre conocimientos previos sobre cómo son habitualmente las viviendas y cómo están siendo en su experiencia directa. Esta intensa participación de la atención perceptiva junto con procesos mentales que requieren de gran esfuerzo intelectual, detenían o ralentizaban dramáticamente los movimientos de los visitantes que recorrían sus intervenciones y les hacían conscientes del tiempo real en que

realizaban sus acciones y su duración. El montaje mental que debía realizarse para comprender el espacio es de tal complejidad que se asemeja al proceso de montaje cinematográfico.

Así, en *Splitting* (1974) (Fig. 4) encontramos una vivienda abandonada de un barrio modesto de Nueva Jersey, en la que, de manera excepcional, sí que se hallaban enseres personales y aparatos domésticos de sus moradores. Esta presencia de objetos personales se debe a la premura con que tuvieron que dejar el edificio ante un desalojo inminente. Matta-Clark, con el objetivo de no mostrar la cualidad humana y personal del lugar, ocultó todo aquello que pudiera dejar constancia de las personas que vivían allí, depositándolas en el sótano de la vivienda. El corte vertical pasante realizado por el artista partía la vivienda en dos mitades iguales (afectando a fachadas, paredes, suelos y techos), rompiendo la continuidad espacial habitual. Este efecto de ruptura fue reforzado por la inclinación hacia abajo de una de las mitades, al efectuar un rebaje en su cimentación. La horizontalidad -ley arquitectónica- se rompe en la experiencia espacial de su recorrido. El corte, a modo de “puerta interdimensional” o umbral transparente, separa una mitad de otra. Cuando más se acusaba esta ruptura de la continuidad era en el acto de subida de las escaleras de la vivienda, ya que el corte se ensanchaba conforme más alto se subía. El corte afectaba a algunos de sus escalones, siendo necesario realizar un salto para pasar de uno al siguiente.

En *Bingo* (1974) (Fig. 6), la vivienda abandonada se encuentra en las inmediaciones de las cataratas del Niágara, en una zona residencial de clase media. Sin restos de sus antiguos ocupantes, Matta-Clark practicó un corte vertical que afectaba íntegramente a una de sus fachadas laterales, dejando únicamente intacta un noveno de ella en su parte central. La retirada de la fachada permitió descubrir las compartimentaciones que en los dos pisos de altura de la vivienda configuraban el edificio, creándose una situación extraña al romperse la continuidad del muro. Esta ruptura de la continuidad de la fachada quedó enfatizada gracias al elemento central que permanecía intacto. La visión del interior abierto al exterior recuerda a algunos dibujos de Saul Steinberg o a las historietas cómicas de Francisco Ibáñez en *13, Rue del Percebe*, en las que se pueden apreciar simultáneamente escenas cómicas en los diferentes pisos y habitaciones del edificio y del que no han dibujado su fachada principal. En el caso de *Bingo* esas acciones son virtuales, ya que ni las personas ni los enseres de sus moradores permanecen, creándose un “espacio cualquiera”, un espacio potencial donde la imaginación es la encargada de dotar de vida animada a esos compartimentos.



**Figura 6.** Matta-Clark, *Bingo*, 1974.

Recuperado de:

[http://obsessivecollectors.com/wp-content/uploads/2012/10/4124\\_MG\\_8926\\_770x599-660x513.jpeg](http://obsessivecollectors.com/wp-content/uploads/2012/10/4124_MG_8926_770x599-660x513.jpeg)

Por último, en *Conical Intersect* (1975) (Fig. 3) el corte oblicuo transversal y pasante en forma de cono, se realiza en un par de viviendas parisinas contiguas al museo de arte Georges Pompidou (barrio de Les Halles). Como todos los edificios intervenidos por Matta-Clark, éste se encontraba vacío y abandonado desde hacía algún tiempo y no quedaban objetos materiales que funcionasen como memoria material de sus habitantes. El corte abría la fachada lateral que da a la calle con una inclinación de 45 grados con respecto a la vía urbana, y se prolonga hacia arriba de los edificios. El tremendo hueco cónico agujereó a su paso paredes, techos, suelos y la fachada opuesta, dejando al descubierto una pequeña parte del Pompidou (todavía en construcción en aquel momento). Todo rastro de continuidad espacial quedó eliminado ya que se antojaba muy difícil para los pocos visitantes del lugar el poder desplazarse por el interior de la vivienda. El corte en forma de túnel que visualmente conectaba la calle con el Pompidou conseguía fragmentar y desconectar -literal y figuradamente- el espacio doméstico arquitectónico. El efecto visual que se producía mirando desde el interior del *building cut* hacia la calle exterior es propio de la espectacularidad cinematográfica.

## CONCLUSIONES

A modo de conclusión pueden establecerse unas conexiones interesantes entre los *building cuts* de Matta-Clark y los “espacios cualesquiera” de Deleuze, con la mediación de los conceptos de “ritornelo” y “paracinema”: los cortes realizados en edificios abandonados fragmentaban el espacio intervenido y lo desconectaban de la continuidad espacial lógica, generándose una experiencia del tiempo más directa (“imágenes-tiempo”). Los *building cuts* pueden considerarse “espacios cualesquiera” de carácter paracinemático ya que cumplen por otros medios ajenos al cine con las cualidades cinematográficas del “espacio cualquiera”: un espacio que se muestra vacío, desconectado, fragmentando, en virtud de diversos tratamientos como el montaje, la iluminación o el plano. En los *building cuts* Matta-Clark consiguió tratar el lugar intervenido de manera análoga a como se presentan los “espacios cualesquiera” en el cine, solo que él lo lograba en el espacio real en conjunción con el visitante del lugar intervenido (o la documentación fotográfica y cinematográfica). Esta “cinematización” artística del espacio se lograba creando un “ritornelo” que delimitaba un territorio mediante la distribución secuenciada de índices materiales por un espacio. Al establecer ese territorio se hacían más soportables las fuerzas caóticas de la naturaleza y el entorno gracias al establecimiento de huellas del pasado que aportaban familiaridad, al tiempo que permitían la fuga o el desplazamiento en un futuro.

A tenor de estas consideraciones, los *building cuts* de Gordon Matta-Clark actuaban como auténticas máquinas del tiempo, en concreto como máquinas de “imagen-tiempo”, en tanto capaces de generar debido a sus condiciones espaciales, “imágenes-tiempo” fuera del medio cinematográfico, “imágenes-tiempo” paracinemáticas. El espacio así intervenido por Matta-Clark se tornaba en un lugar que producía situaciones ópticas y sonoras puras en las que el visitante se convertía más en vidente que en usuario. El espacio artísticamente intervenido se tornaba legible en cuanto a las relaciones lógicas no habituales que el visitante tenía que efectuar perceptiva y mentalmente, teniendo que descifrar las posibles conexiones entre los fragmentos de espacio que experimentaba y pensando en las potencialidades imaginativas de esos *building cuts*.

## FUENTES REFERENCIALES

- Beşlioğlu, B. y Savaş, A. (2012). Fleabite: Gordon Matta-Clark and programmatic experimentation. En *Architectural Research Quarterly*, 16, 126-136.
- Collado, E. (2008). *Paracinema: del material fílmico a la desmaterialización del cine*. Cuenca: UCLM.
- Collado, E. (2012). *Paracinema: la desmaterialización del cine en las prácticas artísticas*. Madrid: Trama.
- Corbeira, D. (2000). *¿Construir... o deconstruir?*. Salamanca: Universidad de Salamanca.
- Deleuze, G. (1987). *La imagen-tiempo*. Barcelona: Paidós.
- Deleuze, G. (2015). *La imagen-movimiento*. Barcelona: Paidós.
- Deleuze, G. y Guattari, F. (2002). *Mil mesetas*. Valencia: Pre-Textos.
- Deleuze, G. y Guattari, F. (2011). *¿Qué es la filosofía?*. Barcelona: Anagrama.
- Dewey, J. y Bentley, A.F. (1949). *Knowing and the known*. Boston: Beacon Press.
- Diserens, C. (2010). *Gordon Matta-Clark*. Londres: Phaidon.
- Donoso, P. (2015). *Gordon Matta-Clark: la experiencia se convierte en objeto*. Barcelona: Polígrafa.
- IVAM (1999). *Gordon Matta-Clark*. Valencia: IVAM.
- Jenkins, B. (2011). *Gordon Matta-Clark: Conical Intersect*. Londres: Afterall.
- Kaprow, A. (2007). *La educación del des-artista*. Madrid: Árdora.
- Kaprow, A. (2016). *Entre el arte y la vida*. Barcelona: Alpha Decay.
- Krauss, R. (1996). *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos*. Madrid: Alianza.
- Kubler, G. (1975). *La configuración del tiempo*. Madrid: Alberto Corazón.
- Lee, P.M. (2001). *Object to be destroyed*. Cambridge: The MIT Press.
- Matta-Clark, G. (director). (1974). *Splitting* [cinta cinematográfica]. EU: Electronic Arts Intermix.
- Matta-Clark, G. (director). (1974). *Bingo* [cinta cinematográfica]. EU: Electronic Arts Intermix.
- Matta-Clark, G. (director). (1975). *Conical Intersect* [cinta cinematográfica]. EU: Electronic Arts Intermix.

Matta-Clark, G. (director). (1977). *Office Baroque* [cinta cinematográfica]. EU: Electronic Arts Intermix.

Morris, R. (1993). *Continuous Project Altered Daily: The Writings of Robert Morris*. Cambridge: The MIT Press.

Moure, G. (2006). *Gordon Matta-Clark*. Barcelona: Polígrafa.

Muir, P. (2014). *Gordon Matta-Clark's Conical Intersect*. Farnham: Ashgate.

Pardo, J.L. (1991). *Sobre los espacios: pintar, escribir, pensar*. Barcelona: Ediciones del Serbal.

Pasolini, P.P. (1969). La lengua escrita de la acción. En VV.AA., *Comunicación 1. Ideología y lenguaje cinematográfico*. Madrid: Alberto Corazón.

Peliowsky, A. (2009). Gordon Matta-Clark: deconstrucción de un espacio arquitectónico y fotográfico. En *Bifurcaciones: revista de estudios culturales urbanos*, 9, 1-15.