

***El non-U-mento* como poética anarquitectónica:
amnesias (sub)urbanas en la imagen del arte contemporáneo**

Tesis doctoral

Presentada por
Gabriela Gallego Hernández

Dirigida por
Prof. Dra. Eva María Marín Jordà

Universitat Politècnica de València
Facultad de Bellas Artes de San Carlos

Valencia, septiembre 2019



UNIVERSITAT
POLITÈCNICA
DE VALÈNCIA

***El non-U-mento* como poética anarquitectónica:
amnesias (sub)urbanas en la imagen del arte contemporáneo**

Tesis doctoral

Presentada por
Gabriela Gallego Hernández

Dirigida por
Prof. Dra. Eva María Marín Jordà

Universitat Politècnica de València
Facultad de Bellas Artes de San Carlos

Valencia, septiembre 2019

ISBN: 978-84-09-17050-0

© Gabriela Gallego Hernández, 2019



UNIVERSITAT
POLITÈCNICA
DE VALÈNCIA

Gracias,

a mi madre, a mi padre y a mi hermana por su apoyo desde siempre
a mis amigos/as, especialmente a Elvira y a Carmen

a Marina Pastor

a mi directora Eva por su tiempo y sus sugerencias

Resumen

La presente investigación gira alrededor de la noción de **non-U-mento** y su (re)presentación en el arte contemporáneo. Expresión concebida por el artista y (an)arquitecto Gordon Matta-Clark, que se refiere a la negación absoluta del monumento y se vincula al proceso de demolición: es una ruina instantánea y cotidiana. Observamos que son diversas las posibilidades expresivas de esta misma noción, por lo que la finalidad de nuestra investigación es analizar y estudiar su significado ampliado, para preguntarnos si existe una representación artística del **non-U-mento** en la imagen del arte contemporáneo. Para ello dividimos el estudio en tres grandes apartados: *Donde habite el olvido*, *El aquí y el ahora* y *Memento Mori*.

Donde habite el olvido, la primera parte, explora el nacimiento y el pensamiento del Grupo Anarquitectura, del cual Gordon Matta-Clark fue miembro fundador. A su vez, en ella indagamos en su formación arquitectónica y en los artistas que influyeron en él, quien nos traslada directamente a los paisajes entrópicos de Robert Smithson. Todo ello, nos permite entender la esencia del **non-U-mento** a partir de lo cual estimamos necesario reflexionar sobre el mismo, y lo hacemos a través de un juego diagramático de la propia palabra, esbozando cada una de las características que lo definen. Debido a su ambigüedad y presentando un cierto parecido con el concepto contramonumento, profundizamos en la nueva monumentalidad practicada por algunos artistas contemporáneos *versus* al **non-U-mento**. De esta manera nos adentramos en la dialéctica entre memoria (monumento) y olvido (ruina) que nos sirve de enlace para abordar la segunda parte de nuestra investigación.

En *El aquí y el ahora* indagamos en la (re)presentación del **non-U-mento** desde tres sustratos: las amnesias urbanas, los espacios afuncionales y lo subterráneo. Hablar de vacíos urbanos nos sitúa en la crisis financiera y económica a escala mundial con el fin de reflejar la

transformación del paisaje desde finales del siglo XX hasta el presente (2019). Una crisis que nos acerca al *boom* inmobiliario y a los monumentos de la burbuja inmobiliaria de finales del siglo XX hasta el actual XXI. Desde ahí cuestionamos, a partir de un conjunto de artistas y colectivos, cómo la influencia de la especulación urbana y el abandono de ciertos espacios residuales resignifica el concepto de **non-U-mento**, creándose como resultado lo que hemos denominado anarchivo post-burbuja. Posteriormente, planteamos la noción desde la futilidad de un espacio interior a través de las distintas superficies de la casa como son el suelo y la pared, acercándonos al detalle de la ruina. También, profundizamos en el **non-U-mento** visto como un negativo de la propia ciudad.

En la tercera parte *Memento Mori* analizamos el registro fotográfico de Matta-Clark para reflexionar sobre el **non-U-mento** y su propia muerte, trasladándonos a un debate acerca del discurso de la imagen fotográfica y a un conjunto de reflexiones en torno a la autorreferencialidad del **non-U-mento**.

Finalmente, el análisis formal y conceptual del **non-U-mento** nos permite sacar conclusiones en torno a sus distintas morfologías urbanas dentro de la categoría de la ruina y del escombros; asimismo, su presencia en la imagen significa un retorno a la muerte, en suma, el **non-U-mento** es un elogio al olvido y a la muerte.

Resum

La present investigació gira al voltant de la noció de **non-U-ment** i la seva (re)presentació en l'art contemporani. Expressió concebuda per l'artista i (an)arquitecte Gordon Matta-Clark, que es refereix a la negació absoluta del monument i es vincula al procés de demolició: és una ruïna instantània i quotidiana. Observem que són diverses les possibilitats expressives d'aquesta mateixa noció, per la qual cosa la finalitat de la nostra investigació és analitzar i estudiar el seu significat ampliat, per preguntar-nos si existeix una representació artística del **non-U-ment** en la imatge de l'art contemporani. Per a això dividim l'estudi en tres grans apartats: *On habiti l'oblit*, *L'aquí i l'ara* i *Memento Mori*.

On habiti l'oblit, la primera part, explora el naixement i el pensament del Grup Anarquitectura, del qual Gordon Matta-Clark va ser membre fundador. Al seu torn, en ella indaguem en la seva formació arquitectònica i en els artistes que van influir en ell, qui ens trasllada directament als paisatges entròpics de Robert Smithson. Tot això, ens permet entendre l'essència del **non-U-ment** a partir de la qual cosa estímem necessari reflexionar sobre el mateix, i ho fem a través d'un joc diagramàtic de la pròpia paraula, esbossant cadascuna de les característiques que el defineixen. A causa de la seva ambigüïtat i presentant una certa semblança amb el concepte contramonument, aprofundim en la nova monumentalitat practicada per alguns artistes contemporanis *versus* al **non-U-ment**. D'aquesta manera ens endinsem en la dialèctica entre memòria (monument) i oblit (ruïna) que ens serveix d'enllaç per abordar la segona part de la nostra investigació.

En *L'aquí i l'ara* indaguem en la (re)presentació del **non-U-ment** des de tres substrats: les amnèsies urbanes, els espais a-funcionals i el subterrani. Parlar de buits urbans ens situa en la crisi financera i econòmica a escala mundial amb la finalitat de reflectir la

transformació del paisatge des de finals del segle XX fins al present (2019). Una crisi que ens acosta al boom immobiliari i als monuments de la bombolla immobiliària de finals del segle XX fins a l'actual XXI. Des d' aquí qüestionem, a partir d' un conjunt d' artistes i col·lectius, com la influència de l' especulació urbana i l' abandonament de certs espais residuals resignifica el concepte de *non-U-ment*, creant-se com a resultat del que hem anomenat anarchy post-bombolla. Posteriorment, plantegem la noció des de la futilitat d' un espai interior a través de les diferents superfícies de la casa com són el sòl i la paret, acostant-nos al detall de la ruïna. També, aprofundim en el *non-U-ment* vist com un negatiu de la pròpia ciutat.

A la tercera part *Memento Mori* analitzem el registre fotogràfic de Matta-Clark per reflexionar sobre el *non-U-ment* i la seva pròpia mort, traslladant-nos a un debat sobre el discurs de la imatge fotogràfica i un conjunt de reflexions al voltant de l' autorreferencialitat del *non-U-ment*.

Finalment, l' anàlisi formal i conceptual del *non-U-ment* ens permet treure conclusions al voltant de les diferents morfologies urbanes dins de la categoria de la ruïna i de la runa; així mateix, la seva presència a la imatge significa un retorn a la mort, en suma, el *non-U-ment* és un elogi a l' oblit i a la mort.

Abstract

This research revolves around the notion of *non-U-ment* and its (re)presentation in contemporary art, a terme conceived by the artist and (an)architect Gordon Matta-Clark, which refers to the absolute denial of the monument and is linked to the demolition process: *non-U-ment* is an instant and everyday ruin. We observe that the expressive possibilities of this notion are diverse, so the purpose of this research is to analyze and study its expanded meaning, to ask if there is an artistic representation of *non-U-ment* in the image of contemporary art. For this, we divide the study in three main sections: *Where oblivion inhabits*, *The here and now* and *Memento Mori*.

Where oblivion inhabits, the first part, explores the birth and thought of the Anarchitecture Group, of which Gordon Matta-Clark was a founding member. We inquire into his architectural training and the artists that influenced him, which takes us directly to the entropic landscapes of Robert Smithson. All this allows us to understand the essence of the *non-U-ment* and leads us to reflect on it, through a diagrammatic game of the word itself, outlining each one of its defining characteristics. Due to its ambiguity and similarity to the countermonument concept, we delve into the new monumentality practiced by some contemporary artists *versus non-U-ment*. In this way we enter the dialectic between memory (monument) and oblivion (ruin), which serves as a link to address the second part of our investigation.

In *The here and now* we investigate the (re)presentation of *non-U-ment* from three substrates: urban amnesias, a-functional spaces and underground. Talking about empty urban space places us in the global financial and economic crisis in order to reflect the transformation of the landscape from the end of the 20th century to the present (2019). A crisis that brings us closer to the real estate boom

and the monuments of the real estate bubble from the end of the 20th century until today. From there we question, from a group of artists and groups, how the influence of urban speculation and the abandonment of certain residual spaces resignifies the concept of **non-U-ment**, creating what we have called post-bubble anarchiv. Subsequently, we present the **non-U-ment** from the futility of an interior space through the different surfaces of the house, such as the floor and the wall, approaching the detail of the ruin. Also, we explore **non-U-ment** seen as a negative of the city itself.

The third part *Memento Mori* we analyze the photographic record of Matta-Clark to reflect on the **non-U-ment** and its own death, moving a debate on the discourse of the photographic image and a set of reflections on the self-referentiality of the **non-U-ment**.

Finally, the formal and conceptual analysis of the **non-U-ment** allows us to draw conclusions about its different urban morphologies within the category of ruin and debris. Also, its presence in the image means a return to death, in short, the **non-U-ment** is a praise of oblivion and death.

Índice

INTRODUCCIÓN	17
1. Introducción	19
1.1. Hipótesis	26
1.2. Objetivos	26
1.3. Metodología	28
1.3.1. Recorrido textual	29
1.3.2. Recorrido visual	32
1.4. Estructura de la investigación	41
1.5. Estado de la cuestión	44
PRIMERA PARTE. Donde habite el olvido	57
2. Hacer visible lo invisible: aspectos presenciales del <i>non-U-mento</i>	59
3. Contexto(s) y origen(es) de la anarquitectura	68
3.1. La Guerra en casa	68
3.2. Hacia una [(an)arqui]tectura	78
3.3. <i>112 Greene Street</i> , Nueva York 9 de marzo 1974	90
3.4. <i>Splitting</i> y <i>Tree Dance</i>	101
4. Gordon Matta-Clark, cirujano y arqueólogo urbano	109
4.1. R. Matta: Matemática sensible – arquitecturas del tiempo	121
4.2. Influencia(s) en contexto(s): después de Cornell y La Sorbonna	137
4.2.1. Miradas a lo cotidiano	143
<i>Chinatown voyeur, Garbage Wall, Graffiti Truck y Clockshower</i>	
4.2.2. El derribo de la <i>par_eo</i>	150
<i>A W-Hole house, Pier In/Out, Splitting, Bingo, Conical Intersect, Day's End, Office Baroque, Circus Caribbean Orange</i>	
4.2.3. Las formas del tiempo = objetos anarquitectónicos	162
4.2.4. La arquitectura entrópica_desarquitecturización en Robert Smithson	171
4.3. <i>Non-U-mento</i> : eternidad a corto plazo	183
4.3.1. <i>Non-U-mento</i> ; la deconstrucción	197
5. Hacia <i>Lefeo</i>: las voces del tiempo	215
5.1. Mnemosyne y amnesia en tiempos de crisis	215
5.2. Contramonumento: cuestiones del pasado y recuerdos compartidos	222

SEGUNDA PARTE. El aquí y el ahora 244

6. Ningún lugar, los sustratos del paisaje	246
6.1. Amnesias urbanas	250
6.1.1. (Re)creaciones de los vacíos urbanos	254
6.1.1.1. La poética del límite: entre bordes y vacíos fronterizos	258
6.1.1.2. Más allá del <i>terrain vague</i> : espacios de esperanza__estrategias de esperanza	274
6.1.1.3. De los no-lugares al espacio basura	285
6.1.1.4. Altopía, la (in)diferencia hacia otros lugares	303
6.1.2. La fiebre del ladrillo	307
6.1.2.1. (Neo)ruinas cotidianas: monumentos a la burbuja inmobiliaria	310
6.1.2.2. Anarchivo post-burbuja	323
6.1.2.3. Elefantes blancos; arqueología del futuro	331
6.2. Espacios a-funcionales	335
6.2.1. Si las paredes hablaran	336
6.3. Memorias del (sub)suelo	345

TERCERA PARTE. *Memento mori* 359

7. Del <i>non-U-mento</i> a su registro	361
7.1. La imagen como <i>non-U-mento</i>	367
7.2. La autorreferencialidad del <i>non-U-mento</i>	371

CONCLUSIÓN 382

8. A modo de conclusión	384
--------------------------------	-----

Fuentes referenciales	394
------------------------------	-----

Índice de imágenes y de mapas visuales	415
---	-----

INTRODUCCIÓN

1. Introducción

La ciudad pensada y escrita en novelas, relatos de viaje, canciones, poemas, periódicos y leída por sus lectores. La ciudad emitida en las noticias, en la radio y escuchada por los oyentes. La imaginada en la pintura, en el dibujo, representada en la fotografía, proyectada en el cine y contemplada por los espectadores. El espacio urbano donde transitan miles de personas es un territorio complejo en el que abundan un sin fin de micropaisajes. En él se van almacenando los estratos arquitectónicos y los tiempos históricos, desde la calzada romana a la carretera de asfalto. La ciudad habitada contiene sus parques, sus calles principales y sus anchas avenidas; en ella, se alzan los monumentos y se mantienen las ruinas más emblemáticas. También, la ciudad genera sus residuos, sus escombros; en ella, permanecen espacios ocultos, olvidados e invisibles como los descampados, vacíos todavía y por ocupar. En la ciudad conviven calles sin sentido, casas anónimas y edificios abandonados. Incluso, hay otros lugares como el reino de las cloacas y del alcantarillado, que sólo unos pocos conocen.

El estudio de la ciudad es un tema que abarca diversos campos de conocimiento: desde la filosofía, la antropología, la geografía, la arquitectura y el urbanismo hasta la sociología y el arte. En ella surgen conflictos urbanos tales como la conservación/destrucción del patrimonio cultural, la crisis del monumento tradicional, los proyectos urbanísticos, el uso del espacio público, el derecho a la vivienda, el sentido de la propiedad y del suelo urbanizado. Problemas que se han convertido en estas últimas décadas en un debate continuo para muchos teóricos, pensadores y artistas visuales que nos hablan del significado, de la funcionalidad y de la pérdida del lugar. Por esta razón, considerando la amplitud del tema en cuestión, y los valiosos

textos de referencia publicados, pensamos que al abordar nuestra investigación debemos concretar los planteamientos teóricos sobre la representación espacial de lo urbano y debemos determinar las corrientes artísticas que trazan nuestro punto de partida.

Nos acercamos a la ciudad desde la noción *non-U-mento*: término acuñado por el artista y arquitecto neoyorkino Gordon Matta-Clark (1943-1978) en los años setenta del siglo XX. Un término que se convierte en la base fundamental de nuestra tesis y como habrá ocasión de demostrar, constituye una fuente de significados, cuya noción, ambigua e inestable, posee rasgos específicos perfectamente identificables y unos valores que lo demuestran. Un concepto relacionado con el mundo subterráneo, las construcciones arquitectónicas y las zonas urbanas que oscilan entre la idea del anonimato, de la indiferencia, del olvido, de la decadencia y del abandono. Todas estas categorías describen un estado de marginalidad que definen a Matta-Clark, quien busca como artista y (an)arquitecto comprender la vida diaria en la ciudad.

El *non-U-mento* es una categoría urbana y arquitectónica que nos sitúa entre la negación del monumento, lo cotidiano y el estado de ruina. Describe el contexto político y social de los años sesenta y setenta. Para ser más concretos, a continuación transcribimos una de las definiciones de Matta-Clark:

Busco estructuras características que tengan cierto tipo de identidad histórica y cultural, pero esa identidad debe adoptar una forma social reconocible. Una de mis preocupaciones es lo no-u-mental, es decir, una expresión de lo corriente que pueda contrarrestar la grandiosidad y la pompa de las estructuras arquitectónicas y sus fatuos clientes.¹

¹ MOURE, G. (2006). *Gordon Matta-Clark: obras y escritos*. Barcelona: Polígrafa, p. 132.

Gordon Matta-Clark hace referencia a los espacios invisibles, alejados de todo aquello que es y se define como monumento. Zonas abandonadas, vacías, descuidadas, contenedores de basura, es decir, todo aquello que la sociedad rechaza por considerarlo un espacio inútil. El artista lucha por recuperar durante un breve periodo de tiempo estos espacios obsoletos. Por lo que, en esta investigación profundizamos sobre las posibilidades del *non-U-mento* para ofrecer una propuesta discursiva en torno al espacio urbano desde las artes visuales; dirigirnos a la representación del mismo, concibiéndolo como imagen fotográfica. Por ello, nuestro interés reside en trasladar su significativa presencia a la actual ciudad contemporánea, atendiendo a los aspectos de la crisis económica, financiera y urbana de las tres últimas décadas. Todo ello, dará origen a la presente investigación: *El non-U-mento como poética anarquitectónica: amnesias (sub)urbanas en la imagen del arte contemporáneo*, un estudio que se enmarca dentro del *Programa de Doctorado Arte: Producción e Investigación* en la *Universitat Politècnica de València* (UPV).

*

Se podría decir que el origen de esta investigación se remonta unos años atrás, cuando en 2014 realizamos el Trabajo Final de Máster (TFM) titulado: *Oikos. La deconstrucción del habitar en tres actos*. Fue, quizás, el texto de Martin Heidegger, “Construir, habitar, pensar”, el que más influyó para iniciar nuestro proyecto artístico. De ahí que el TFM girase alrededor de la noción del habitar en la ciudad, construyendo un discurso teórico-práctico que indagaba sobre el monumento, el *non-U-mento* y la ruina a través del lenguaje plástico. Habría que decir también que fueron varios autores los que nos influenciaron de modo decisivo, y por igual en la elaboración de nuestro trabajo, y que nos ayudaron a leer el espacio y a pensar lo urbano, acudiendo a obras literarias como *Las ciudades invisibles* (1978) de Italo Calvino y *Especies de espacios* (1974) de Georges Perec.

Asímismo, nos guiaron planteamientos filosóficos como la magnífica obra *Hombre y espacio* escrita en 1969 por Otto Friedrich Bollnow; también contribuyeron a nuestro estudio los pensamientos del poeta, filósofo y crítico literario Gaston Bachelard con su majestuosa publicación en el año 1957, *La poética del espacio*; y finalmente, hay que mencionar el pensamiento complejo sobre el espacio social que se halla en la obra, *La producción del espacio* escrito por el sociólogo Henri Lefebvre en 1974. Todo ello, nos llevó a desarrollar un conjunto de reflexiones sobre la contraposición entre la conservación urbanística y la destrucción del paisaje urbano. Por consiguiente, durante la realización del TFM, nos acompañaron una serie de preocupaciones; por un lado, una inquietud de comprender cuál era y es el nivel de alcance de la imagen, y sus múltiples sistemas de representación, junto a las estrategias narrativas y estéticas que se presentan en el lenguaje visual. Asimismo, analizamos los procesos de creación, profundizando en el universo de imágenes del historiador Aby Warburg y su ya conocida obra inacabada, *Atlas Mnemosyne* (1929). Además, indagamos en los trabajos de algunos artistas, concretamente, en el neoyorkino Gordon Matta-Clark, que nos indujo a interesarnos en cómo trasladar los fundamentos teóricos sobre el espacio urbano, a fin de presentar propuestas artísticas propias. Y de esta forma, buscar cómo las palabras nos hacen imaginar las diferentes formas de hacer y pensar la ciudad, sus casas: el escenario interior frente al mundo exterior, y a la inversa, llevándonos, posteriormente, a indagar y a reflexionar en nuestro quehacer artístico.

Del TFM surgió una preocupación constante: explorar cómo algunos conceptos de la arquitectura también se pueden trabajar desde una expresión bidimensional-artística. En este sentido, ahora, nos preguntamos sobre el papel que juegan los límites de fragmentar la realidad, de la misma manera que se fraccionan las palabras, tal y como hacía Gordon Matta-Clark. Es decir, al mismo tiempo que el artista separa y divide las estancias y plantas de un edificio mediante

un corte, algo parecido sucede también, cuando él mismo, fracciona y transforma la palabra ‘monumento’ entre guiones: *non-U-mento*, y anula así, su significado original; lo que nos recuerda, sutilmente, a los caligramas que aparecieron de las diversas corrientes literarias de vanguardia: una especie de *collage* lingüístico.

Los rasgos que caracterizan el pensamiento de Matta-Clark, nos trasladan a la articulación entre lenguaje e imagen que establece el artista norteamericano Joseph Kosuth, quien presenta la duplicidad de la realidad jugando entre imagen, objeto y definición. Una de sus obras más conocidas, *Una y tres sillas* (1965) (Fig.1), es una puesta en escena de la representación fotográfica de una silla —código visual—, el objeto de la silla —código objetual—, y el concepto y definición de silla —código lingüístico—. ²



Fig. 1. Joseph Kosuth
Una y tres sillas

Silla de madera, fotografía de la silla y ampliación fotográfica de la definición de la voz “silla” en el diccionario
1965

² La comparación entre Joseph Kosuth y Gordon Matta-Clark es importante destacarla ya que entre ambos surgió una amistad durante los años setenta. Y de los cuales J. Kosuth dice: «No estábamos metidos en una estética de grupo; no compartíamos un punto de vista sobre el arte — aunque en retrospectiva parece ser que sí, al ver cómo ha cambiado el mundo del arte desde entonces—». En las entrevistas que se recopilan en MATTA-CLARK, G., & IVAM CENTRE JULIO GONZÁLEZ. (1999). *Gordon Matta-Clark: [Exposición, IVAM Centre Julio González, 3 diciembre 1992 - 31 enero 1993]*. Valencia: IVAM. Centre Julio González, p. 341.

Joseph Kosuth

Una y tres sillas

Silla de madera, fotografía de la silla y ampliación fotográfica de la definición de la voz "silla" en el diccionario

1965

Código visual Código objetual Código lingüístico



non-U-mento
Anarquitectura

Código visual Código objetual Código lingüístico

Gordon Matta-Clark

Splitting

1975

Mapa 1. Ejemplo de códigos de Joseph Kosuth aplicados a la obra de Gordon Matta-Clark, elaborado por G. Gallego



Parece que Gordon Matta-Clark también trabajaba con los mismos códigos que Joseph Kosuth, pero por separado. Con ello, queremos decir que la obra de Matta-Clark abarca los tres códigos: el objetual, el visual y el lingüístico. En primer lugar, el código objetual o referencial del *non-U-mento* se presenta en su obra como el edificio abandonado donde él interviene, y después, a partir de sus substracciones recoge sus fragmentos u objetos anarquitectónicos (un trozo de pared, de suelo,...). En segundo lugar, el código visual o representacional del término se evidencia a través de la imagen fotográfica, del fotomontaje, de los dibujos y del vídeo. Y por último, nos quedaría por definir el código lingüístico de *non-U-mento* anotado en los escritos de Gordon Matta-Clark, quien ofrece una diversidad de significados. Cuya noción tiene sus raíces en el Grupo Anarquitectura y culmina con las dos últimas obras del artista previas a su fallecimiento: *Fake Estates: Reality Properties* (1973-1978) y *Circus-Caribbean Orange* (1978).

Todo ello, son razones por las que hemos decidido preguntarnos por las formas y los modos de relacionarnos con los espacios marginales de la ciudad, y nos cuestionamos por el significado que adquiere la decadencia de la vivienda en el arte contemporáneo.

A continuación presentamos las hipótesis, los objetivos, la metodología, la estructura y el estado de la cuestión que abarcan nuestro estudio.

1.1. Hipótesis

A lo largo de nuestro estudio nos planteamos tres hipótesis principales. En la **primera**, nos cuestionamos cual es el significado del **non-U-mento** y sus vínculos con el término ‘anarquitectura’. Lo que nos conduce a la **segunda** hipótesis, investigar la vigencia de la noción **non-U-mento**, y de esta manera, demostrar si existe una (re)presentación del término en el arte contemporáneo. Finalmente, en la **tercera** y última hipótesis nos preguntamos si el **non-U-mento** es una imagen fotográfica.

1.2. Objetivos

Para tratar de responder a las cuestiones formuladas en la investigación, a continuación planteamos los siguientes objetivos específicos:

1. Conocer e investigar el sentido y el significado de la noción de **non-U-mento** para desarrollar una definición más amplia, estableciendo un marco conceptual, a partir de los años sesenta, que determine las bases teóricas, principalmente fundamentadas en la arquitectura, en el urbanismo, en la antropología, en la sociología y en las artes visuales. Para ello identificaremos y profundizaremos en los orígenes de su significado, partiendo del pensamiento de Gordon Matta-Clark: sus influencias y su contexto histórico-político a través de su Grupo Anarquitectura.

2. Determinar los teóricos y los artistas contemporáneos que estudian el modo en el que se concibe el espacio urbano

desde la memoria y el olvido, que han revisado cómo es y cómo funciona el sistema arquitectónico de la negación del monumento de finales del siglo XX y principios del XXI.

3. Establecer las diferencias y las analogías que se crean entre el *non-U-mento* de Matta-Clark y la contramonumentalidad planteada por otros autores como James E. Young. Con el objeto de estudiar con detalle la obra específica de algunos artistas contemporáneos que hacen alusión a la nueva monumentalidad.

4. Relacionar y explicar, a partir de la negación del monumento, las diversas categorías que describen la pérdida del lugar y los espacios marginales de la ciudad denominados vacíos urbanos, para comprender el lugar que ocupan en el panorama artístico actual y demostrar cuales son los vínculos con el *non-U-mento* y su vigencia en relación a nuestros paisajes urbanos.

5. Indagar sobre la estética e imagen del *non-U-mento* para establecer cuales son los modos de (re)presentación del mismo. Para ello, profundizamos en torno a los artistas visuales contemporáneos y obras en concreto que fundamentan su discurso entorno a esta misma noción, con el fin de desarrollar un análisis reflexivo desde el lenguaje del arte.

6. Construir y elaborar todo un conjunto de mapas visuales que formen un andamiaje de imágenes que nos permitan enlazar los conceptos con los artistas, y viceversa. De manera que, a partir del método iconográfico, nos proporcionen reflexiones entre ellos, sus obras y los proyectos específicos tanto artísticos como urbanos para abordar nuevas lecturas y vías de investigación.

7. Obtener unas conclusiones sobre el concepto *non-U-mento* alrededor del cual gira toda la investigación. Así como reflexionar en torno a la nueva ruina urbana y la decadencia del espacio urbano actual; y poder abrir nuevas líneas de investigación.

1.3. Metodología

Esta investigación presenta una reflexión sobre los lugares de la ciudad que permanecen ocultos y olvidados porque se desconocen, o bien, porque se abandonan. Hemos tratado de buscar, identificar y entender cómo la realidad urbana y la escena social influyen en el quehacer artístico contemporáneo a través de la creación de nuevos conceptos como el *non-U-mento*. De modo que, estudiamos y analizamos el tema y la noción, acercándonos al ámbito de la teoría arquitectónica y urbana, a la antropología, a la sociología y al arte para lograr un conocimiento más profundo sobre el valor que adquiere el término en la actualidad.

Durante el proceso de investigación hemos seguido diversas metodologías, reflejadas en dos recorridos distintos y que se complementan, un recorrido textual y otro visual.

La técnica que seguimos es la recopilación de libros, catálogos de exposiciones, monografías de artistas, prensa escrita, artículos y revistas científicas especializadas en arte y en arquitectura. También, utilizamos los recursos online, entre otras cosas, para acceder a los trabajos académicos y de investigación a nivel nacional e internacional. Paralelamente, realizamos una clasificación y selección de imágenes en base a los artistas que nos interesan a través de la catalogación de obra en museos y galerías; asimismo, nos servimos de las páginas web de los artistas. Utilizamos también, los medios de

campo como la asistencia a congresos, conferencias, talleres y seminarios que se han convertido en una herramienta de orientación para buscar y recopilar información actualizada sobre los problemas urbanísticos, y la arquitectura en las artes visuales en el presente. Si repasamos la decadencia de lo urbano, nos encontramos con algunas conferencias de interés que se han realizado en el Centro de Cultura Contemporánea de Barcelona (CCCB) como las *Arquitecturas Posurbanas. Escenarios sobre el futuro de la ciudad*³, ciclo de conferencias que pone en cuestión sobre qué es lo que sucede con el urbanismo: la desaparición y la pérdida de lo urbano.

Estas actividades nos han dado pie a conocer las investigaciones más recientes. Al mismo tiempo que nos han ayudado a extraer una crítica reflexiva y analítica en base a las hipótesis planteadas y las conclusiones sobre el *non-U-mento*.

1.3.1. Recorrido textual

El estudio se caracteriza principalmente como **investigación exploratoria**, debido a que hemos indagado en un término que no se ha estudiado lo suficiente. En cuanto a la búsqueda del término *non-U-mento* hemos profundizado y analizado la noción a partir de las reflexiones desarrolladas por Gordon Matta-Clark y del Grupo Anarquitectura, siguiendo el **método inductivo**. Es decir, hemos estudiado y analizado tanto escritos, notas, pensamientos de Matta-Clark como citas y artículos de autores como Judith Russi Kirshner, Pamela M.Lee, Mark Wigley, Sandra Zalman, Bruce Jenkins y Peter Muir, que abordaban la noción o ahondaban en torno a la figura del artista y del colectivo, pues creemos necesario resaltar que el *non-U-mento* está relacionado con el concepto de ‘anarquitectura’.

³ MUÑOZ, F (coordinador). (mayo y junio 2010). *Arquitecturas Posurbanas. Escenarios sobre el futuro de la ciudad*. Centro de Cultural Contemporánea de Barcelona (CCCB), Barcelona.

Posteriormente hemos extraído conclusiones, unas más generales y otras más específicas y actuales como la presencia de los monumentos a la burbuja inmobiliaria de los años 2000.

En lo relativo a sus textos mecanografiados, manuscritos o apuntes, el artista Gordon Matta-Clark, anota (escribe) esta misma noción desde distintas formas, a modo secuencial, entre guiones o puntos, jugando con la letra minúscula —‘*non-u-mento*’, ‘*non.u.mento*’, ‘*no-numento*’— o la letra mayúscula —‘*Non-U-mento*’—. Nosotros adoptamos esta última forma para darle énfasis a la letra U, como si fuera un elemento arquitectónico, añadiendo, además, otra tipografía y el uso del color rojo en la letra **U** a la noción **non-U-mento** a lo largo de todo nuestro estudio, forzando al lector a pensar en ella; lo que nos sugirió desarrollar en la investigación diversos matices lingüísticos presentados en el apartado 4.3. **Non-U-mento: eternidad a corto plazo**. De esta forma, hemos indagado sobre cual era su significado, en qué consistía y cómo se conformaba. Para ello, en la investigación nos hemos centrado en un método de **análisis lingüístico** que nos ha permitido obtener ante todo un mejor conocimiento del concepto. Por medio de una búsqueda etimológica del término ‘monumento’ y a partir de los prefijos negativos *anti-*, *contra-* y *no-* que lo preceden, dando lugar a una serie de diagramas que conforman un desglose de significados. No podíamos afirmar que estas prefijaciones negativas eran escrupulosamente diferentes, pero tampoco podíamos decir que eran exactas dentro de determinados contextos artísticos y lingüísticos; tal y como, nos hacía entender la filóloga hispánica María Luisa Montero Curiel, especialista en morfología y autora de la publicación *La Prefijación Negativa en Español*⁴.

⁴ MONTERO CURIEL, ML. (1999). *La prefijación negativa en español*. Cáceres: Universidad de Extremadura.

En cuanto a la búsqueda por entender la expresión lingüística de *non-U-mento*, hemos elaborado una **hermenéutica lingüística** ya que nos hemos sumergido en su contexto político, económico y social de finales de los sesenta y durante la década de los setenta en Nueva York. Al mismo tiempo, conocer el pasado nos ha permitido estudiar y trasladar la noción hacia nuestro presente, por lo que hemos empleado el **método histórico** para revisar cómo el monumento se desvanece cuando a partir de esas dos décadas, los artistas del *Land Art* trasladan la escultura al paisaje y despiertan una confusión entre monumento y escultura.⁵

En la presente tesis doctoral, al investigar un concepto reciente como el *non-U-mento*, nos servimos de la **investigación correlacional**, dado que el término tiene su raíz del monumento, siendo ambos de la misma familia. Sobre el monumento existen abundantes estudios que nos han servido para establecer relaciones entre términos de la misma, incluido el contramonumento. Del mismo modo, el **método comparativo** nos ha ayudado a discernir con precisión entre estos conceptos. Cada uno de los métodos empleados nos ha permitido reconocer en el *non-U-mento*, la presencia de rasgos característicos de la ruina. Razón por la que hemos estudiado algunos vacíos urbanos vinculados con los espacios residuales de la ciudad y con las nuevas ruinas de nuestra historia reciente. Como vemos, la teoría urbanística y arquitectónica son fundamentales para (re)definir, desde otro ángulo, los espacios en desuso y la negación del monumento por medio de la imagen del arte contemporáneo.

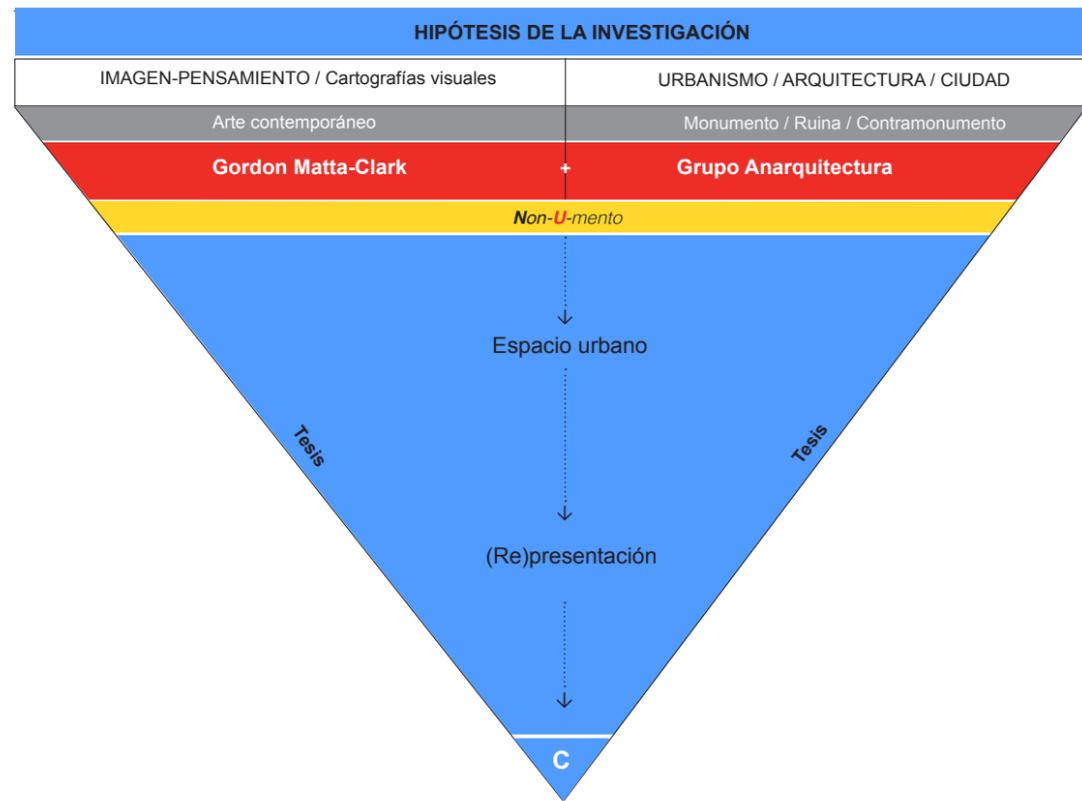
⁵ MADERUELO, J. (1994). *La pérdida del pedestal*. Círculo de Bellas Artes.

1.3.2. Recorrido visual

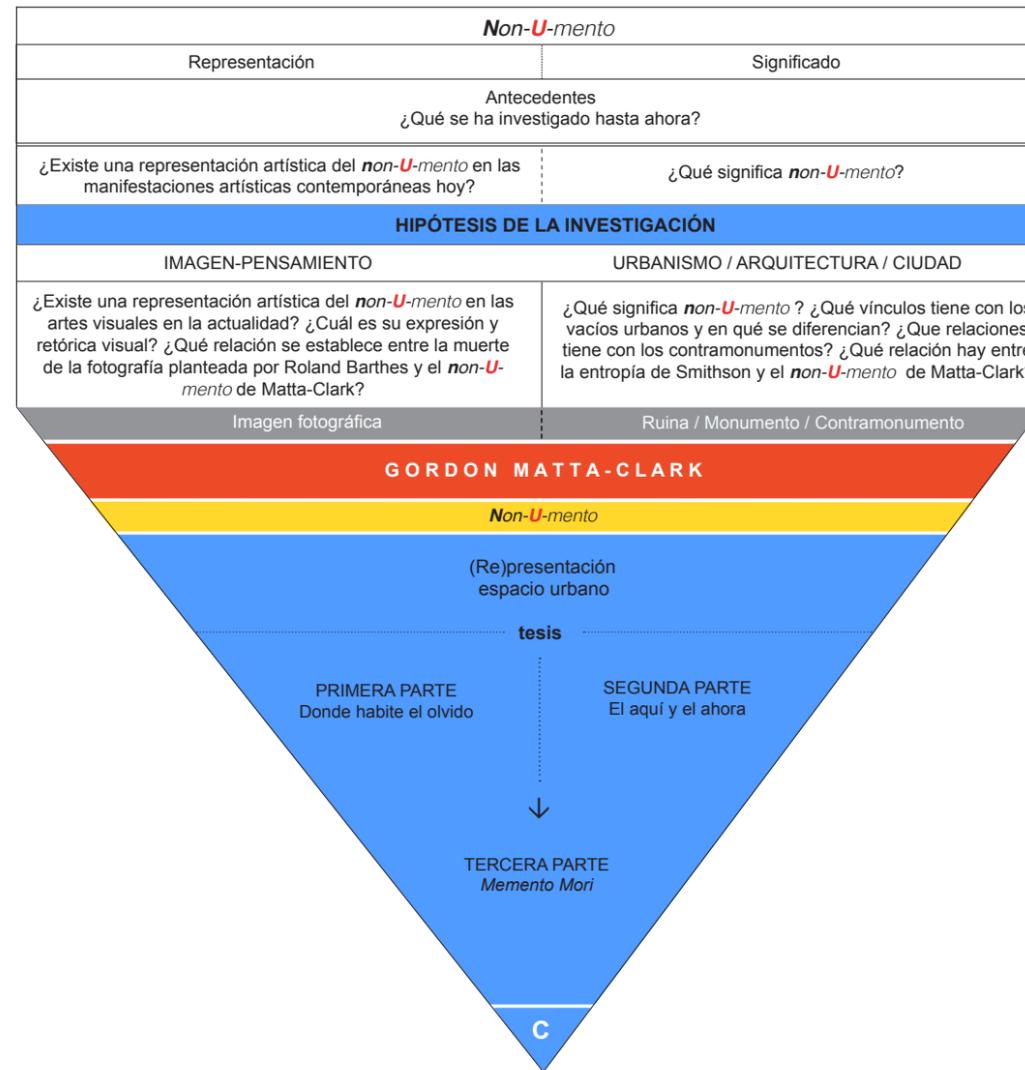
A lo largo de la investigación hemos adoptado otra forma de clasificar la realidad a partir de una **metodología visual** necesaria basada en esquemas, mapas conceptuales y visuales para generar otro tipo de narración que apoya y acompaña al texto. Como se planteó ya en la exposición *Cartografías contemporáneas. Dibujando el pensamiento* (2012). Una muestra que reflexiona en las diversas formas de representar la realidad, entre ellas están las denominadas ‘Cartografías conceptuales’: un tipo de «pensamiento diagramático y reticular». Una referencia que tenemos en cuenta para llevar a cabo los esquemas visuales es la escultura y estructura textual del artista mexicano Erik Beltrán, quien unifica todo un universo de conceptos, textos, imágenes y gráficos para clasificar y ordenar el pensamiento humano, creando un discurso social y político de la sociedad contemporánea. Y es esta **metodología diagramática** la que nos ha permitido entender los cambios y los contextos urbanos, sociales, políticos, económicos, artísticos desde los años setenta hasta la actualidad.⁶ Por este motivo, presentamos un conjunto de esquemas que funcionan de forma secuencial y sintetizan la metodología de nuestra investigación.

- El *Diagrama pirámide invertida* resume los conceptos principales de los cuales gira toda la investigación (Mapa 2).
- El *Diagrama cohete* muestra una información detallada sobre la investigación (Mapa 3).
- El *Diagrama reloj de arena* es la suma de los dos diagramas anteriores. Cuyo esquema es fundamental para presentarlo en las conclusiones de la presente investigación (Mapa 4).

⁶ *Cartografías Contemporáneas. Dibujando el pensamiento*. CaixaForum Barcelona. Del 25 de julio al 28 de octubre de 2012. Comisariado: Helena Tatay. <https://prensa.lacaixa.es/obrasocial/exposicion-cartografias-contemporaneas-caixaforum-barcelona-esp_816-c-16501_.html> [Consulta: 15 de marzo de 2016]

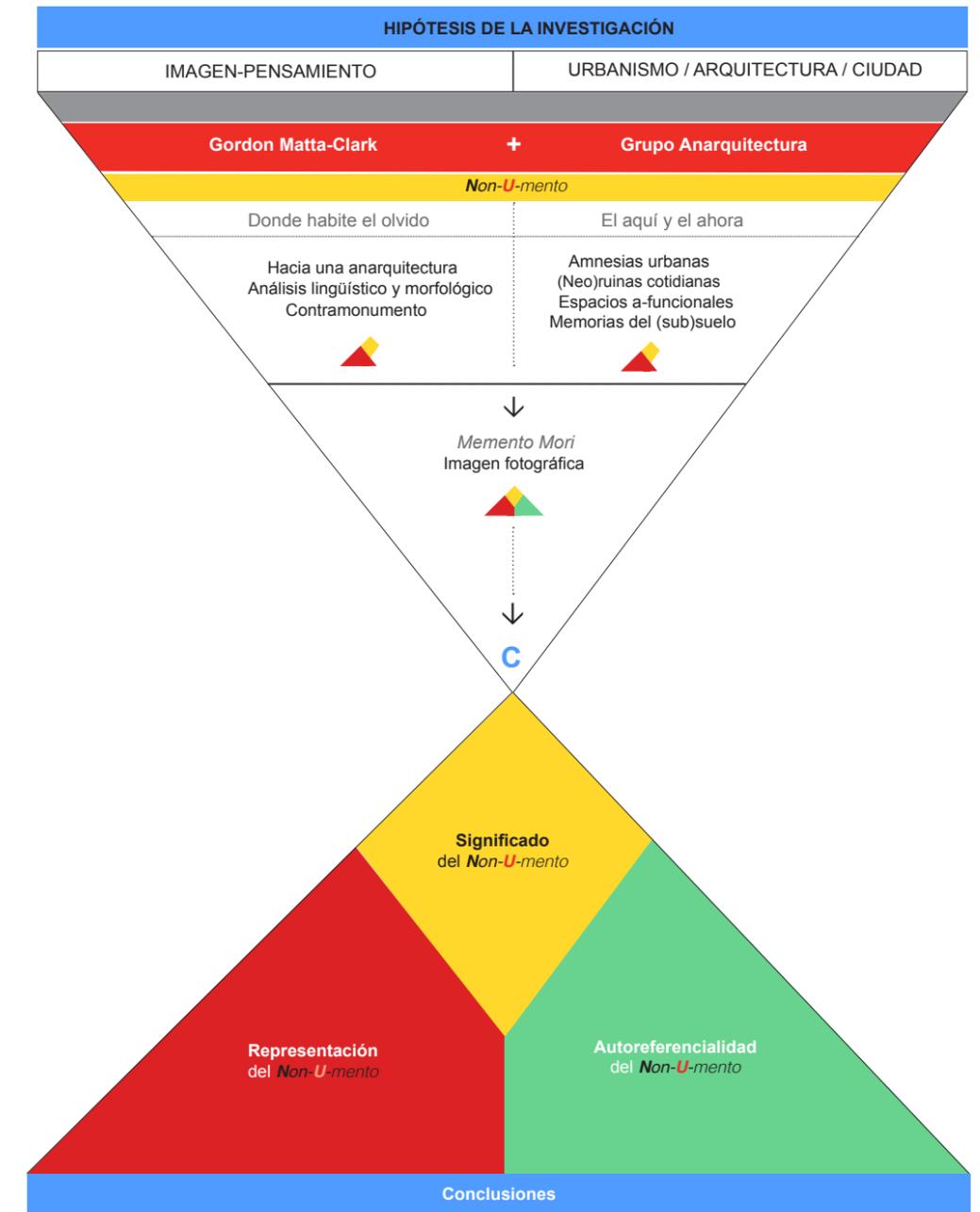


Mapa 2. Diagrama pirámide invertida, elaborado por G. Gallego



Mapa 3. Diagrama Cohete, elaborado por G. Gallego

- Non-U-mento**
- a) Lingüístico
 - b) Artístico
 - c) Arquitectónico
 - d) Urbano
 - e) Temporal
 - f) Existencial



Mapa 4. Diagrama Reloj de arena, elaborado por G. Gallego



Mapa 2-3-4. Metodología de investigación

En el artículo de Josep María Montaner *Arqueología de los diagramas*⁷, explica cómo las nuevas formas de analizar y relacionar ideas se sustentan en una red diagramática que versa desde la crítica del arte —método iconográfico de Aby Warburg— y desde la crítica arquitectónica como Colin Rowe. A partir de aquí, consideramos el método visual como un recurso fundamental para establecer relaciones entre conceptos e imágenes y formular nuevas interpretaciones. De modo que, ante tanta información elaboramos diagramas visuales que nos facilitan simplificar los capítulos; relacionar los conceptos con obras específicas y enlazar artistas con otros. La búsqueda de artistas y de obras concretas nos ha permitido crear un archivo de imágenes, estableciendo asociaciones entre ellas. Incluso, nos servimos también de los diagramas visuales para incluir imágenes e información que no se encuentra en el texto, con la finalidad de ampliar el estudio.

La metodología visual de la cual nos apoyamos es similar a la elaborada por el historiador del arte Aby Warburg, quien planteó desde 1905 un atlas visual que no empezó a desarrollarlo hasta 1924 reunido en su famosa publicación *Atlas Mnemosyne*⁸. Warburg trabajó a partir de imágenes que giraban alrededor de ellas, para estudiar e investigar la historia del arte y la historia del mundo occidental que versaba entre la memoria y las imágenes: un método de investigación heurística.⁹ Asimismo, nos parece fundamental el extenso *Atlas*¹⁰ del pintor Gerhard Richter. Se trata de un archivo complejo con

⁷ MONTANER, J.M. (2010). “Arqueología de los diagramas”. *Cuadernos de proyectos arquitectónicos*, (1), 16-22.

⁸ WARBURG, A., CHECA, F., WARNKE, M., & BRINK, C. (2010). *Atlas mnemosyne*. Tres Cantos, Madrid: Akal.

⁹ RUIZ, C. T., & GARCIA, R. G. (2013). “Cartografías de la memoria. Aby Warburg y el Atlas Mnemosyne”. *EGA Expresión Gráfica Arquitectónica*, 18(21), 226-235, p. 230.

¹⁰ RICHTER, G., FRIEDEL, H., & WILMES, U. (1997). *Atlas of the photographs collages and sketches*. New York: Distributed Art Publishers.

múltiples lecturas, que abarca innumerables temas tanto históricos como políticos, e incluye un sin fin de motivos como paisajes, montañas, nubes, ciudades, fotografías familiares, recortes de periódicos,... El paso del tiempo transforma su *Atlas* en un archivo todavía más amplio convirtiéndose en un instrumento de consulta y de orientación para la elaboración de sus futuras pinturas.

En resumen, hemos utilizado los diagramas visuales porque es una forma de transferir aquello que no se puede decir en palabras. Una forma de idear que nos ha permitido entender mejor el mundo real, a relacionar diferentes proyectos artísticos, a elaborar una red de conexiones entre artistas y conceptos urbanos. Como dijimos al inicio de la introducción: una de las cosas que nos preocupaba era como algunos conceptos urbanos se trabajan y se conocen desde la expresión artística bidimensional, principalmente, desde la imagen fotográfica.

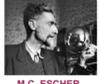
GIOVANNI BATTISTA PIRANESI
1720-1778



Giovanni Battista Piranesi
Temple of Minerva Medica
Etching
1756

↔

M.C. ESCHER
1898-1972






M.C. Escher
Doric Columns
Wood Engraving
1945

M.C. Escher
Gallery
Mezzotint
1946

M.C. Escher
Other World
Wood Engraving,
Woodcut
1947

M.C. Escher
Up and down
Litografía
1947

RENÉ MAGRITTE
1898-1967





René Magritte
Eloge à la dactylina
Óleo sobre lienzo,
National Gallery of Victoria,
Melbourne
1971

René Magritte
The measuring truth
Óleo sobre lienzo
1966

René Magritte
La repartie imprévue
Óleo sobre lienzo
1933

CONSTANT NIEUWENHUYTS
1920-2005

ROBERTO MATTA
1911-2002




Roberto Matta
The Unthinkable
Óleo sobre lino
1957

Roberto Matta
Wis sheets
1926

MARCEL DUCHAMP
1887-1968



Buster Keaton
One Work
1920

DAN GRAHAM
1942



Dan Graham
Homes for America
1965

Krzysztof Wodiczko
1943



ROBERT SMITHSON
1938-1973

Entropia




Robert Smithson
Proposal for a Monument on the Red Sea
(Cube in Seascape) Cut-and-pasted printed
paper and pencil on printed paper
1966

Robert Smithson
The Museum of the Void
Lápiz sobre papel
1966-68




Robert Smithson
Proposal for a Monument at Antarctica
Fotostato negativo
1966

Robert Smithson
S.E. Landscapes
fotostato positivo, Fotografía gelatina de
plata blanco y negro con collage
1966

Gordon Matta-Clark
colabora con el proyecto
Accumulation Cut

DENNIS OPPENHEIM
1938 - 2011








EARLY WORK




Christo
Store Front (Project)
Collage
1964

Christo
Store Front (Project)
Collage
1965

WRAPPED BRIDGES




Christo
Wrapped Bridge (Project for Spiny Harbor Bridge)
Collage
1969

WRAPPED MONUMENTS



Christo
*Wrapped Sycotte (Project for Picasso's Sycotte at Washin-
gton Square Village - Blacker St. and Hanston St.)*
Collage
1972

CHRISTO & JEANNE CLAUDE
(c.) 1935 - 2009

CONTRAMONUMENTOS

Wrapped Building, New York City



Christo
"Lower Manhattan Picked Buildings" (Project)
(2 Broadway and 29 Exchange Place)
Collage
1964-66

WRAPPED BRIDGES




Christo
Wrapped Bridge (Project for Spiny Harbor Bridge)
Collage
1969

WRAPPED MONUMENTS



Christo
*Wrapped Sycotte (Project for Picasso's Sycotte at Washin-
gton Square Village - Blacker St. and Hanston St.)*
Collage
1972

CLAES OLDENBURG
1929




Claes Oldenburg
*Proposed Monument for the Intersection of Canal
Street and Broadway, N.Y.C.*
1965

Claes Oldenburg
*Proposed Colossal Monument for Park Avenue, New
York Good Humor Bar*
1965

CLAES OLDENBURG
1982



Claes Oldenburg
Proposal for a civic monument in the form of two windows
1982

CHARLES SIMONDS
1945



GEORGES ROUSSE
1947



TADASHI KAWAMATA
1953



Tadashi Kawamata
Tamasu
1989

RICHARD WILSON
1953




CARLOS BUNGA
1976



ISIDRO BLASCO
1982






RACHEL WITHEREAD
1983






Rachel Witheread
Parts 1-4 of Hour Study (Cover Road)
Correction fluid, pencil and watercolor or colour
photocopy
29,5 x 42 cm
1992




Rachel Witheread
Two Streets
Pencil and collage on paper
22 3/8 x 30 inches
2007

ROBBIE ROWLANDS
1988




Robbie Rowlands
The Offering - Hall Cat
2009



Robbie Rowlands
The Offering - Hall Cat
2014

ALICE AYCOCK
1946




Alice Aycock
*A Simple Network of Under-
ground Wells and Tunnels*
1975-2011

Alice Aycock
*Project entitled The City of
the Walls isometric*
pencil on vellum
1978

ALICE AYCOCK
1973-2010



Alice Aycock
Low Building with dirt roof
1973-2010

FELIX SCHRAMM
1970




Felix Schramm
Untitled
Torn Inkjet Print, Plaster
91 x 124 cm
2004

LARA ALMARCEGUI
1972



SOL LEWITT
1928-2007



Sol Lewitt
Structure
1992

GONZALO PUIG
1950





PACO POMET
1970





Paco Pomet
Homenaje
Óleo sobre lienzo
2008

Paco Pomet
Operación Rosa
Óleo sobre lienzo
2013

Paco Pomet
Inside Out
Óleo sobre lienzo
2013

PACO POMET
1970



Paco Pomet
Garden's Temple
Óleo sobre lienzo
2012

MICHAEL BORREMANS
1963






Michael Borremans
The House of Opportunity
Drawing

DAVID HOCKNEY
1937





David Hockney
Telephone Pole
photographic collage
1982

David Hockney
Merced River, Isomeric Valley
photographic collage
Sept. 1982

David Hockney
Parliament Highway, 11th-18th
photographic collage
April 1986

JIRI KOLAR
1914-2002





Jiri Kolar
Interior
1961

Jiri Kolar
The drinker
1975

Jiri Kolar
Paint
1994

DORIS SALCEDO
1958



VIK MUNIZ
1961



Vik Muniz
Brooklyn, NY Series
"Splitting after Gordon Matta-Clark"
Fotografía
1999

PABLO GENOVÉS
1959



Pablo Genovés
Diorama
Digigráfico sobre papel haritado
2009

JAMES CASEBRE
1953



GORDON MATTA-CLARK
1943 - 1978

non-U-mento






Gordon Matta-Clark
Splitting (Partición)
1974

Gordon Matta-Clark
Splitting (Partición)
Fotografía
1974

Gordon Matta-Clark
Splitting (Partición)
Collage de fotografías en blanco y negro
sobre cartón
1974

Gordon Matta-Clark
Splitting (Partición)
Installation view of Splitting: Four Corners
1974




Gordon Matta-Clark
Bingo
1974

Gordon Matta-Clark
Bingo
Assembled building fragments
1974

Gordon Matta-Clark
Bingo
Assembled building fragments
1974




Gordon Matta-Clark
Conical Intersect (Intersección Cónica)
1975

Gordon Matta-Clark
Conical Intersect (Intersección Cónica)
Collaged gelatin silver prints
1975





Gordon Matta-Clark
Office Baroque
(Oficina barroca)
1977

Gordon Matta-Clark
Office Baroque
(Oficina barroca)
Cibachrome
1977

Gordon Matta-Clark
Office Baroque
Building fragment: parquet wood flooring,
drywall, and wood; and silver dye bleach print
Photograph
1977



Gordon Matta-Clark
Circus - The Caribbean Orange
Cibachrome
1978

ANTHONY MCCALL
1946





Anthony McCall
Line Describing a Cone
Ink on paper
1973

Anthony McCall
Line Describing a Cone
instalación
1973

Anthony McCall
Line Describing a Cone
Frame
1973

JAMES TURRELL
1943



ROBERT VENTURI
"Aprendiendo de las Vegas"



1 MASTER BUILDER
THE AESTHETICS OF BUILDING



Builders Association's Master Builder (1994)

MATTHIAS WEISCHER
1973



Mapa 5. Mapa Visual preliminar para el inicio de la tesis doctoral, 2015.



¿Cómo leer los mapas visuales y conceptuales?

Nos parece necesario explicar una serie de herramientas que son útiles para proceder a la lectura de los mapas. Para ello hemos elaborado una *Escala Gráfica de la tesis* (Fig. 2) que nos ayuda a situarnos en qué capítulo y subapartado de la investigación nos encontramos en cada momento durante la lectura de los mapas. También, una *Leyenda* que nos facilita la lectura de cada uno de los mapas visuales y un *Mapa de mapas* que nos sirve de índice.



Fig. 2. *Escala Gráfica de la tesis*. Los números corresponden al capítulo y la raya negra nos sitúa en el capítulo. Realizado por Gabriela Gallego.

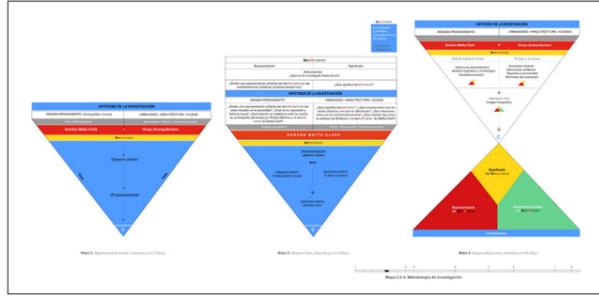
	Nombre título de la obra técnica medidas año	Ficha técnica de la obra o del proyecto		
+	Suma de elementos			Consecuencia
=	Igual, lo mismo			
≠	No es lo mismo		texto	Nota informativa Explicación breves
	Límite			
	Monumento			Siguiente Enlazar un elemento con otro
	Contramonumento			
	<i>non-U-mento</i>			
	Línea temporal			Artistas o imágenes que se retroalimentan
	De un mismo grupo			Correspondencias: vínculos entre dos artistas, obras o imágenes
	Imagen de enlace entre el texto y el mapa visual			
 	Resaltar una obra Agrupar un bloque temático, un artista, una obra			

Mapa 2. Leyenda para leer los mapas visuales

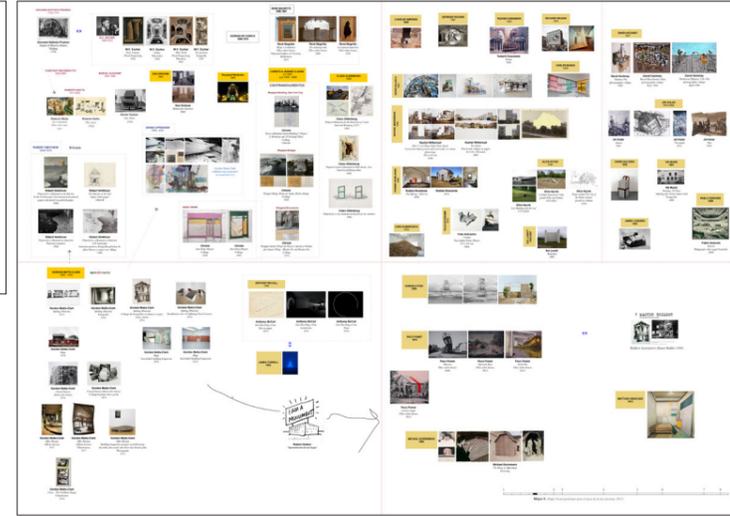
1. Introducción



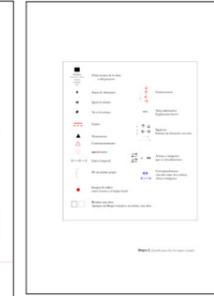
Mapa 1
Página 24



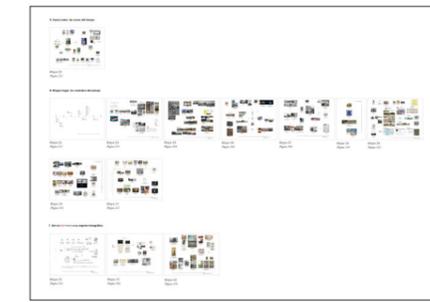
Mapa(s) 2-3-4
Página 33



Mapa 5
Página 36

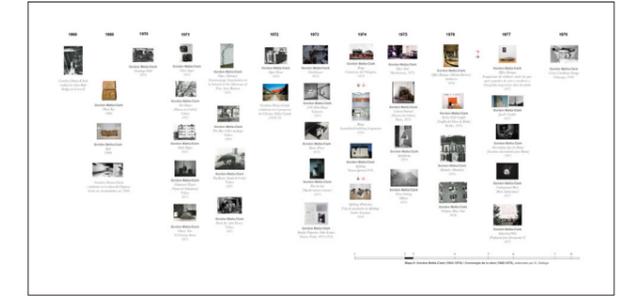


Mapa 6
Página 38



Mapa 7
Páginas 39-40

2. Hacer visible lo invisible: aspectos presenciales del non-U-mento

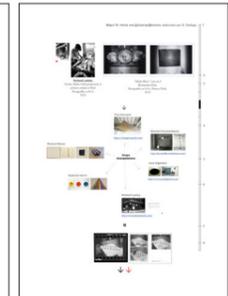


Mapa 8
Páginas 67

3. Contexto(s) y origen(es) de la arquitectura



Mapa 9
Página 77



Mapa 10
Página 88



Mapa 11
Página 89



Mapa 12
Página 95

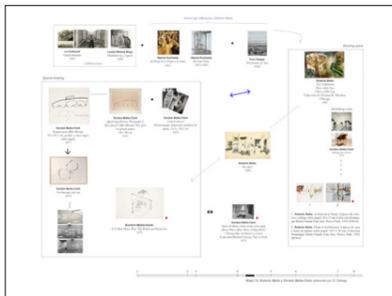


Mapa 13
Página 100



Mapa 14
Página 108

4. Gordon Matta-Clark, cirujano y arqueólogo urbano



Mapa 15
Página 130



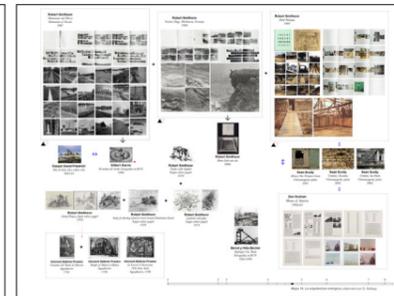
Mapa 16
Página 136



Mapa 17
Página 142



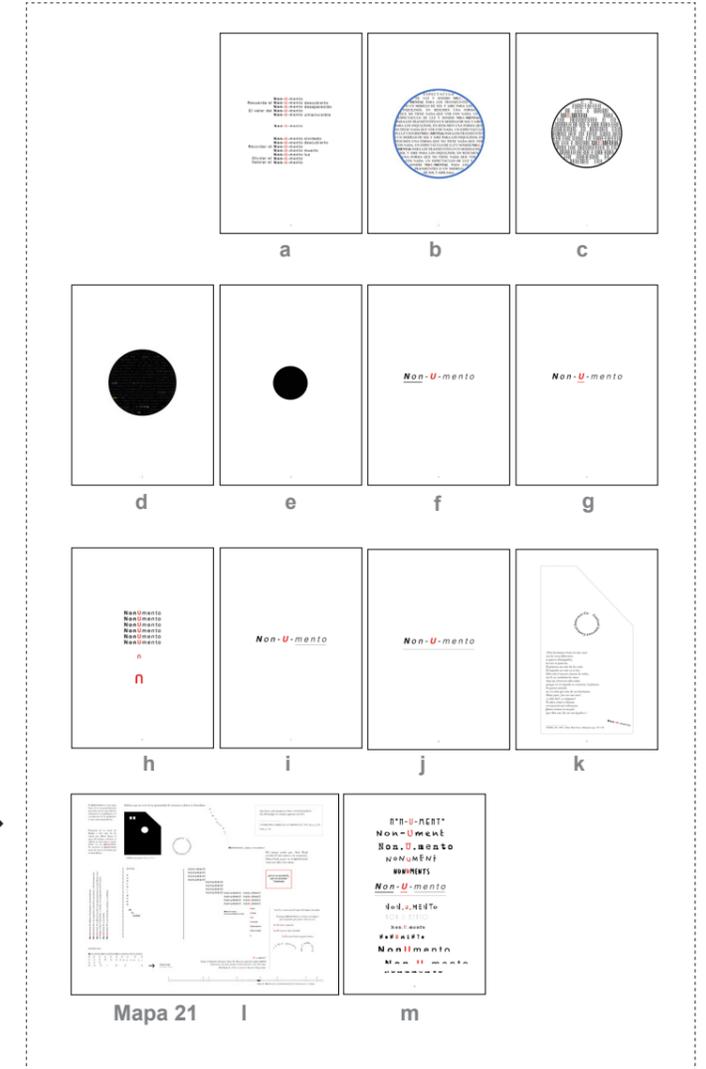
Mapa 18
Página 170



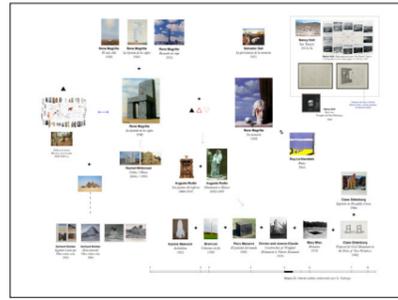
Mapa 19
Página 182



Mapa 20
Página 201

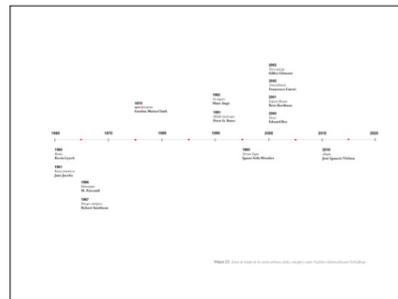


5. Hacia Lefeo: las voces del tiempo

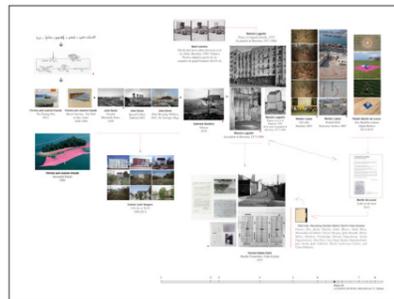


Mapa 22
Página 221

6. Ningun lugar, los sustratos del paisaje



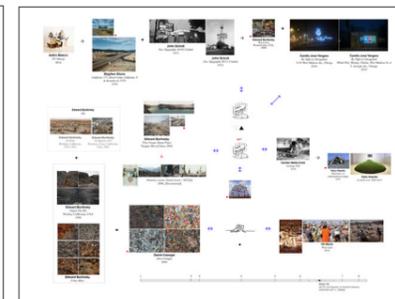
Mapa 23
Página 257



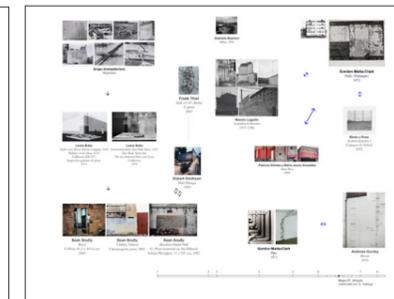
Mapa 24
Página 273



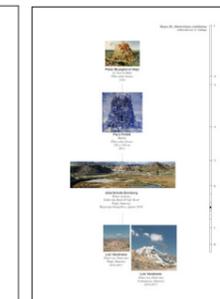
Mapa 25
Página 284



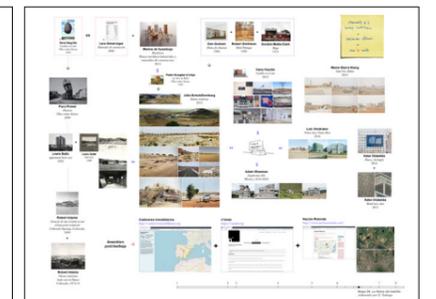
Mapa 26
Página 302



Mapa 27
Página 306



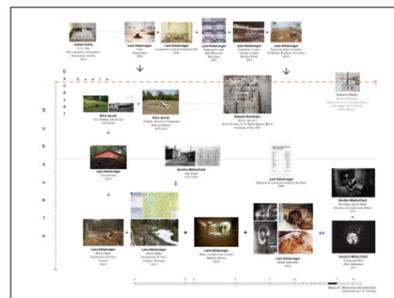
Mapa 28
Página 318



Mapa 29
Página 322

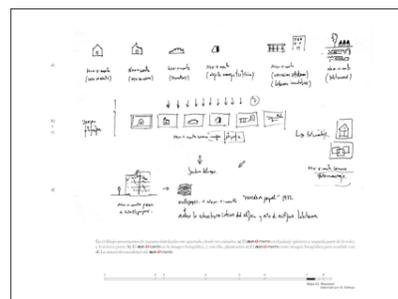


Mapa 30
Página 344

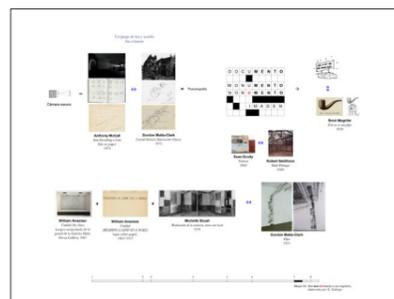


Mapa 31
Página 357

7. Del non-U-mento a su registro fotográfico



Mapa 32
Página 365



Mapa 33
Página 366



Mapa 34
Página 376

1.4. Estructura de la investigación

Los contenidos de la siguiente investigación se estructuran en tres apartados: *Donde habite el olvido*, *El aquí y el ahora* y *Memento Mori*. En las dos primeras partes, (re)pensamos la marginalidad, lo que es indiferente y rechazado por la sociedad postindustrial desde diversos enfoques pertenecientes al campo del arte, la sociología, la antropología, la teoría urbana y arquitectónica. Y la tercera parte es una reflexión en torno a la imagen fotográfica y la autorreferencialidad del **non-U-mento**.

Tras escuchar una canción muy conocida del cantautor Joaquín Sabina *Donde habita el olvido*, cuyo título a su vez procede de un poema de Luis Cernuda, nos apropiamos de la magnífica frase del poeta *Donde habite el olvido* para nombrar la primera parte de nuestro estudio, en la que ahondamos en la memoria, en el olvido y en el valor del tiempo a partir del **non-U-mento** como poética anarquitectónica.

En el primer capítulo **2. *Hacer visible lo invisible: aspectos presenciales del non-U-mento***, elaboramos una breve presentación sobre los aspectos biográficos del artista Gordon Matta-Clark. En el capítulo **3. *Contexto(s) y origen(es) de la anarquitectura*** profundizamos en las raíces políticas, sociales y artísticas del Grupo Anarquitectura en los años sesenta y setenta. Al mismo tiempo que nos sumergimos en la exposición que realizó el grupo en el año 1974, analizamos el concepto ‘anarquitectura’. Concluimos este capítulo con dos obras de Matta-Clark que se identifican con el pensamiento anarquitectónico: *Splitting* y *Tree Dance*. Continuamos con el capítulo **4. *Gordon Matta-Clark, cirujano y arqueólogo urbano***, en el que analizamos con detalle la figura del artista para conocer sus influencias artísticas, arquitectónicas y sociológicas. Entre las que están la obra surrealista de su padre, Roberto Matta; el mundo de lo cotidiano desde la mirada del sociólogo Henri Lefebvre; el derribo de

la pared desde los cortes y las disecciones de Michael Graves y la importancia de la luz del arquitecto Louis I. Khan; aludimos a los fragmentos de los edificios de Matta-Clark a partir de las formas del tiempo del teórico George Kubler; y analizamos la arquitectura entrópica de Robert Smithson. Todo este conjunto de cuestiones sobre esta escenografía urbana de los años setenta son los puntos desde donde empezamos a perfilar y a tener una visión más rica sobre la noción de **non-U-mento**.

La antítesis del monumento nos lleva a desarrollar el capítulo **5. *Hacia Leteo: las voces del tiempo***. Se trata de una reflexión sobre la memoria —*mnemosyne*— y el olvido —*amnesia*— reflejadas en la crisis del monumento y en los nuevos discursos surgidos a finales del siglo XX. *Mnemosyne* y *amnesia* representadas en la obra de diversos artistas contemporáneos.

En la segunda parte *El aquí y el ahora*, tratamos sobre la transformación y la desintegración del paisaje urbano, que nos lleva a responder a la pregunta cuál es la representación de **non-U-mento** y su contexto actual en este nuevo escenario urbano marcado por una crisis mundial. Con la finalidad de presentar la (re)presentación (in)directa de este concepto desde el enfoque de distintos artistas contemporáneos.

En el capítulo **6. *Ningún lugar, los sustratos del paisaje***, presentamos los distintos puntos de vista de pensar un paisaje marginal, diferente, lugares y espacios que no son nada. Todos ellos, tienen el valor de la indiferencia. Por esta razón, los lugares indeterminados los dividimos en tres sustratos: *6.1. Amnesias urbanas*, *6.2. Espacios a-funcionales*, y por último, *6.3. Memorias del (sub)suelo*.

En *6.1.1 (Re)creaciones de los vacíos urbanos*, desarrollamos la transformación del paisaje urbano y social de finales del siglo XX y principios del siglo XXI a través de un conjunto de conceptos que

forman parte de los vacíos urbanos. Entre los teóricos seleccionados abarcamos los ‘bordes’ de Kevin Lynch, los ‘vacíos fronterizos’ de Jane Jacobs, el ‘paisaje intermedio’ de Peter G. Rowe, los ‘*empty spaces*’ de Jerzy Kociatkiewicz y Monika Kostera, el ‘*terrain vague*’ de Ignasi Solá-Morales, los ‘no-lugares’ de Marc Augé, el ‘espacio basura’ de Rem Koolhaas, el ‘tercer paisaje’ de Gilles Clement y el ‘espacio altópico’ de José Ignacio Vielma. Con el fin de investigar cómo la influencia de la crisis financiera y de la fiebre del ladrillo de éstas últimas décadas ha originado las (neo)ruinas cotidianas, o dicho con otras palabras, monumentos a la burbuja inmobiliaria.

Después de analizar nuestro entorno exterior profundizamos con detalle en los paisajes de interior; es a través de 6.2. *Espacios a-funcionales*. Nos acercamos a distintas superficies de la casa tan fundamentales como son el suelo y la pared que forman el conjunto del ángulo estructural.

En el subcapítulo 6.3. *Memorias del (sub)suelo*, presentamos una reflexión sobre qué hay bajo el asfalto de la ciudad que pisamos a diario. De esta forma, mostramos el mundo subterráneo como un negativo de la ciudad a través de Lara Almarcegui.

El listado de teóricos de la arquitectura constituyen en la investigación, referentes fundamentales para comprender los planteamientos del trabajo y explorar la posibilidad del **non-U-mento** como medio expresivo y recurso reflexivo necesario a las respuestas de nuestras hipótesis, y entenderlo como una categoría más de los espacios urbanos. Este corpus del ámbito arquitectónico que acabamos de presentar, es un trazo de los aspectos que queremos recoger en nuestra investigación para concluir con la nostalgia como un tema recurrente en el estudio del espacio urbano.

En la tercera parte titulada *Memento Mori* desarrollamos el capítulo **7. Del non-U-mento a su registro**, en el reflexionamos cómo la noción

que comprende el espacio (sub)urbano se manifiesta como imagen fotográfica. Por lo que al reflejarse también como un registro, nos preguntamos acerca de su propia autorreferencialidad.

Finalmente, en el apartado **8. A modo de conclusión** reunimos las conclusiones obtenidas a partir de las hipótesis que planteábamos al inicio de éste estudio y de las reflexiones de los capítulos desarrollados.

1.5. Estado de la cuestión

Nuestro propósito es establecer la noción **non-U-mento** como hilo conductor que estará presente en toda la investigación, partiendo de una expresión dentro de lo cotidiano que se opone a la estabilidad y la majestuosidad del monumento para elogiar el proceso de demolición.

La primera hipótesis consiste en demostrar que es posible ampliar el significado del **non-U-mento** y exponer su vigencia y valor, estableciendo vínculos con el Grupo Anarquitectura. Para ello, partimos del estudio más completo que se ha escrito hasta ahora sobre el colectivo. La publicación del arquitecto Mark Wigley, *Cutting Matta-Clark. The Anarchitecture Investigation*¹¹, indaga sobre las raíces, la historia y el misterio que despierta el Grupo Anarquitectura. Como subraya el autor, la propia palabra ‘anarquitectura’ alude al pensamiento y a la obra de Gordon Matta-Clark.

A pesar de la cantidad de documentos que se han publicado sobre el artista Gordon Matta-Clark, de su vida y obra, tenemos la convicción de que no hay suficientes estudios y reflexiones específicas sobre la noción **non-U-mento**. Esta expresión puede apreciarse en

¹¹ WIGLEY, M. (2018). *Cutting Mata-Clark: The Anarchitecture Investigation*. Zurich: Lars Müller.

diversas anotaciones que escribió el artista a lo largo de su vida, recopiladas en *Gordon Matta-Clark. Obras y escritos*¹²: el catálogo de una exposición retrospectiva dedicada al artista neoyorkino, que tuvo lugar ese mismo año en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (MNCARS). Gracias a la maravillosa recopilación que llevó a cabo Gloria Moure, historiadora y crítica de arte, podemos apreciar y comprender en profundidad las ideas esenciales de Matta-Clark acerca del paisaje urbano, a través de sus notas, sus bocetos y sus ideas; así como sus inquietudes hacia su propia obra, y el contexto social en el que la desarrolló. Lo que ha generado que la noción de **non-U-mento**, hallada entre sus escritos, llevara posteriormente a diversos autores a reflexionar sobre ella, a partir de los distintos medios artísticos que utilizó Matta-Clark. Ello nos ha permitido detectar diversos enfoques relacionados con esta misma noción y observar que todavía se puede profundizar en ella, a pesar de haber sido investigada. A continuación, citamos las aportaciones más relevantes.

Judith Russi Kirshner, historiadora y crítica de arte contemporáneo, en octubre de 1985 escribió en la revista *Artforum* el texto titulado “*Non-uments*”¹³. La publicación recogía un conjunto de reflexiones a partir de una entrevista que ella misma realizó a Gordon Matta-Clark en febrero de 1978. El escrito “*Non-uments*” es un documento imprescindible que analiza, no sólo la visión panorámica sobre los puntos de vista del artista y su obra, sino también, la alusión al término cuya publicación lleva su nombre. De modo que, el **non-U-mento** se manifiesta como edificio, escultura, fotografía y fotomontaje, siendo una huella urbana anónima con un contenido histórico y de contexto, el cual el artista cuestionó siempre, desde el espacio arquitectónico. Asimismo, Sandra Zalman, profesora de la Facultad

¹² MOURE, G. (2006), *op. cit.*

¹³ KIRSHNER, J. R. (1985). “Non-uments”. *Artforum*, Octubre. En: Matta-Clark, G., & IVAM Centre Julio González. (1999), *op. cit.*, 56-62.

de Historia del Arte en la *University of Houston*, publicó en 2005 en la revista *Octopus* el artículo “*The Non-u-ment: Gordon Matta-Clark and the Contingency of Space*”¹⁴. Zalman sintetiza la diferencia entre los **non-U-mentos** que se acercan a la idea de ruina, con los contramonumentos que presentan una carga ideológica. Un texto fundamental que nos sirve de apoyo en nuestra investigación para analizar las analogías que surgen en ambos términos.

Para determinar las diferencias y analogías con el contramonumento consideramos esencial la tesis doctoral *La obra de arte como contramonumento. Representación de la memoria antiheroica como recurso en el arte contemporáneo*¹⁵ de Domingo Martínez Rosario dirigida por José Luis Cueto, profesor de la Facultad de Bellas Artes de la *Universitat Politècnica de València*. El autor estudia la memoria en el arte contemporáneo rescatando el discurso de los contramonumentos del Holocausto desarrollada por el lingüista James E. Young en los años noventa, *The Texture of Memory. Holocaust Memorials and Meanings*¹⁶. Martínez Rosario explora a artistas y obras que se centran en los traumas históricos, en una revisión de la contra-memoria y la contra-historia; e indaga en artistas que tratan el tema de la temporalidad. Por ende, el autor define las características formales, estéticas y conceptuales de los contramonumentos para luego asignar y considerar algunas obras de arte contemporáneas que no son reconocidas como monumentos ni como contramonumentos, pero si que constituyen un ejemplo para la reflexión de la memoria.

¹⁴ ZALMAN, S. (2005). “The Non-u-ment: Gordon Matta-Clark and the Contingency of Space”. *Octopus: Journal of Visual Culture, History and Theory*, 1, 15-28.

¹⁵ ROSARIO, D. M. (2013). *La obra de arte como contramonumento. Representación de la memoria antiheroica como recurso en el arte contemporáneo* (Tesis Doctoral, Universitat Politècnica de València). <<https://riunet.upv.es/handle/10251/34786>> [Consulta: 16 abril 2018]

¹⁶ YOUNG, J. E. (1993). *The Texture of Memory: Holocaust Memorials and Meaning*. New Haven, CT: Yale University Press.

En 2011 Bruce Jenkins, profesor de Cine,vídeo y Nuevos Medios en *The School of the Art Institute of Chicago* publicó *Gordon Matta-Clark's, Conical Intersect*¹⁷. El autor acercándose a la obra y al proceso audiovisual del artista, nos sitúa en otoño de 1975, cuando Gordon Matta-Clark se dirigía a la ciudad de París para realizar la obra *Conical Intersect* (*Intersección Cónica*, 1975): una intervención que consistió en proyectar un cono invertido que atravesaba dos casas del siglo XVII que iban a ser derribadas para la construcción del actual Centro Pompidou. Como señala Bruce Jenkins, en la ciudad de París empezó todo, y, como podemos apreciar en palabras del artista:

UN ESPECTÁCULO DE LUZ Y SONIDO NO-U-MENTAL
PARA LOS TRANSEÚNTES O UN MODELO DE SOL Y
AIRE PARA LOS INQUILINOS; EN RESUMEN UNA FORMA
QUE NO TIENE NADA QUE VER CON NADA.¹⁸

Sobre esta misma obra, el historiador del arte Peter Muir publicó en 2014 la investigación *Gordon Matta-Clark's Conical Intersect. Sculpture, Space, and the Cultural Value of urban Imagery*¹⁹. El autor interesado en los estudios que giran alrededor de la imagen y la palabra, analiza el 'agujero' de *Conical Intersect* como pretexto para el estudio y la reflexión de la metrópolis urbana y del mundo capitalista, acercándose a otros discursos culturales todavía presentes en nuestra sociedad, desde las teorías de Henri Lefebvre hasta los pensamientos de Michel De Certeau y Georges Bataille. Al mismo tiempo, Peter Muir relaciona todos estos aspectos con algunos artistas contemporáneos cuya obra analizamos en nuestra investigación como la artista británica Rachel

¹⁷ JENKINS, B. (2011). *Gordon Matta-Clark: conical intersect*. London: Afterall.

¹⁸ Como se indica al inicio del catálogo de la exposición sobre los escritos de Gordon Matta-Clark: «Notas del autor: Los escritos de Gordon Matta-Clark se han transcrito a partir de los originales aportados por Jane Crawford, viuda del artista, manteniendo la puntuación y las tachaduras originales, salvo cuando éstas hacían ilegible el texto. Asimismo, se ha respetado el tipo de letra —mayúscula o minúscula— dada la importancia otorgada por el artista al modo de expresión.». En: Matta-Clark, G. (2006). "Escritos. Gordon Matta-Clark" en Gloria Moure, *op.cit.* p. 182.

¹⁹ MUIR, P. (2014). *Gordon Matta-Clark's Conical. Sculpture, Space, and the Cultural Value of Urban Imagery*. Farnham: Ashgate.

Whiteread. De esta misma publicación, destacamos el capítulo “*Conical Intersect as Counter-Monument (the ‘Non-U-ment’)*”, en el que el autor analiza la icónica obra *Conical Intersect* como un contramonumento en ruinas.

Por otro lado, en el mismo año, Cyril Crignon, doctor en filosofía por la *Université Paris 1 – Panthéon-Sorbonne* publica el escrito *Gordon Matta-Clark, l’art de débâtir*²⁰. Del mismo modo que Peter Muir, Crignon indaga en la intervención de *Conical Intersect* en su capítulo 4. *Un «monument» à la modernité*. Parafraseando a Crignon, el propio término es una radicalización del monumento histórico y una revisión al valor de antigüedad de Alois Riegl. Lo mismo que ya planteó Pamela M. Lee en 1999 en su publicación *Object to be destroyed: the work of Gordon Matta-Clark*²¹. La autora comenta que el término empleado por Matta-Clark es una radicalización a los monumentos entrópicos del escultor Robert Smithson. Con lo dicho hasta ahora, nos preguntamos: ¿El **non-U-mento** es un concepto que elogia y reivindica a aquellos lugares que están en proceso de demolición?

Entre septiembre de 2014 y febrero de 2015 se presenta la exposición *Nonument*²² en el Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona (MACBA) comisariada por Bartomeu Marí y el arquitecto Josep Bohigas, formando parte del programa de *Commemoración del Tricentenario de los hechos de 1714*²³ en Barcelona. La exposición reúne a 28 artistas de nacionalidades distintas, cuyos trabajos reflexionan en torno al monumento y al espacio público. Entre los artistas invitados,

²⁰ CRIGNON, C. (2014). *Gordon Matta-Clark, l’art de débâtir*. Publie. net.

²¹ LEE, P. M. (1999). *Object to be destroyed: the work of Gordon Matta-Clark*. Cambridge: MIT Press.

²² De los materiales que se conservan está *Nonument magazine* en BOHIGAS, J., BARTOMEU, M. (comisarios). (2015). *Nonument magazine*. Nonument: 10 setembre 2014 - 8 febrer 2015. Barcelona: Museu d’Art Contemporani de Barcelona (MACBA), Convent dels Àngels.

²³ *Memoria del Tricentari*, p. 23. [Disponible en línea]: http://presidencia.gencat.cat/web/.content/ambits_actuacio/commemoracions/memories_commemoracions/memoria_tricentari.pdf [Consulta: 3 de noviembre de 2017]

unos elaboraron una obra específica sobre el Tricentenario y otros se negaron a monumentalizar los hechos de 1714.²⁴ Una exposición que se acerca mucho más a lo que se concibe como contramonumento y en consecuencia se aleja de la noción de *non-U-mento* de Gordon Matta-Clark. Cuyo detalle, creemos que es fundamental para entender la esencia del término. De todas formas, creemos que hay ciertas reflexiones muy interesantes en la conferencia: *Del monumento al nonumento*²⁵. De entre los ponentes, destacamos las palabras de Francesc Muñoz, profesor en Geografía urbana en la *Universitat Autònoma de Barcelona*. Muñoz expresa: «tenemos capacidad para proteger monumentos, pero no tenemos capacidad para proteger la calle Pere IV del Poblenou. Una calle que ha sufrido una brutal agresión en su tipología arquitectónica y paisajística a partir de una serie de morfologías, de volumetrías que podrían estar en cualquier ciudad.»²⁶. Parafraseando a Muñoz, es una calle que muestra una contraposición entre elementos urbanos tradicionales y nuevos, por lo que el especialista urbano se pregunta: «Cómo tener herramientas de gestión, no sólo de los monumentos de las piezas únicas que tenemos en el espacio de la ciudad, sino a los fragmentos urbanos con

²⁴ Observamos que se trata de una exposición que presenta unos fines propagandísticos el actual proceso hacia la independencia. Algunos artistas seleccionados se negaron a conmemorar los hechos de 1714, y otros artistas que sí se posicionaron. Por ejemplo, la opinión y la posición del artista Víctor Pimstein Ratínoff: «**ASUMIMOS** la independencia de Cataluña como punto de partida de nuestra propuesta./ la celebración de este Tricentenario entronca con la declarada voluntad de una buena parte del electorado de emprender rumbo hacia la independencia nacional [...]» en Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona (MACBA). [Disponible en línea]: <<https://www.macba.cat/es/video-nonument>> [Consulta: 19 de noviembre de 2017]

²⁵ LAHUERTA, J.J; MUÑOZ, F. (17 octubre 2014). *Del monumento al monumento: una conversación entre Josep Bohigas, Juan José Lahuerta y Francesc Muñoz*. En Josep Bohigas (Moderador), *Del monumento al monumento*. Exposición *Nonument*. Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona (MACBA), Barcelona.

²⁶ Traducción de la autora. «tenim capacitat per protegir monuments, però no tenim capacitat per protegir al carrer Pere IV del Poblenou. És un carrer que ha sofert una brutal agressió en la seva tipologia arquitectònica i paisatgística a partir de una sèrie de morfologies, de volumetries que podrien estar en qualsevol altre ciutat.». La palabras de Francesc Muñoz. LAHUERTA, J.J; MUÑOZ, F. (17 octubre 2014). *Del monumento al monumento: Del monumento al monumento: una conversación entre Josep Bohigas, Juan José Lahuerta y Francesc Muñoz*. En Josep Bohigas (Moderador), *Del monumento al monumento*. Exposición *Nonument*. Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona (MACBA), Barcelona. (15:00 min – 16:50 min).

contenido patrimonial.»²⁷. Entonces, ¿podríamos considerar el *non-U-mento* como un fragmento urbano con carácter patrimonial?

Sumamos, a todo este conjunto de autores y textos, al Grupo Nonument: un colectivo de investigación multidisciplinar fundado en 2011 que se centra en los monumentos y en los espacios públicos olvidados del siglo XX. De ahí que el colectivo elabora una base de datos que está en marcha: *Nonument – Mapping & Archiving Public Spaces*²⁸ abarca los cambios estatales que surgen en el espacio público. Asimismo, el Grupo Nonument y la artista eslovena Neja Tomšič crean la plataforma digital *Future Architecture Platform*²⁹. Recientemente, se han celebrado dos congresos bajo el título *NONUMENT* (21 y 22 de Febrero 2018/ 13 y 14 de Junio 2019)³⁰.

En 2012 Andrea Pinotti, profesor de Estética de la *Università Statale di Milano* y director del programa MONUMENT NONUMENT (2011-2016)³¹ publica el artículo “*Monument-nonument. Image, mémoire, oublié*”³² que previamente fue una conferencia realizada en 2010 en la misma universidad. En 2015 publica “*Mnemosyne and Amnesia. Social memory and the paradoxes of monumental images*”³³. En el año 2018 se celebra el Seminario de Gordon Matta-Clark en el Centro de

²⁷ Traducción de la autora. «Cóm tenir eines de gestió, no ja dels monuments de les peces úniques que tenim al espai de la ciutat, sinó a fragments urbans amb contingut patrimonial.». En: *Ibid.*

²⁸ *Nonument – Mapping & Archiving Public Spaces*: <<https://nonument.org>>

²⁹ *Future Architecture Platform*: <<http://futurearchitectureplatform.org/>>

³⁰ Nonument! Symposium, 21&22 Febrero 2018, *Museum Of Transitory Art (MoTA)*: <<http://motamuseum.com/2018/01/12/nonument-simpozij-21-22-februar-2018/>>

Nonument! Symposium, 13 &14 Junio 2019, *Museum Of Transitory Art (MoTA)*: <<http://motamuseum.com/2019/03/04/nonument-symposium-2/>>

³¹ Andrea Pinotti, MONUMENT NONUMENT. *Politique de l'image mémorielle, esthétique de la mémoire matérielle*, Directeur de Programme (2011- 2016), Collège International de Philosophie.

³² PINOTTI, A. (2012). “Monument-nonument. Image, mémoire, oublié” en Olga Pombo y António Guerreiro (eds.), *Da Civilização da Palavra à Civilização da Imagem*, Fim de Século, Lisboa. (173-190)

³³ PINOTTI, A. (2015). “Mnemosyne and Amnesia. Social memory and the paradoxes of monumental images” en Anders Michelsen, Frederik Tygstrup (eds.), *Socioaesthetics. Ambience – Imaginary*, Brill, Leiden-Boston. (73-85).

de Documentación y Estudios Avanzados de Arte Contemporáneo (CENDEAC) de Málaga.

Al detectar que la noción **non-U-mento** se acerca al estado de ruina y a las zonas olvidadas de la ciudad, creemos pertinente ampliar su significado destacando las diversas categorías urbanas que se identifican como vacíos urbanos y como las nuevas ruinas del mundo actual, algunas de ellas tienen un contenido patrimonial. Para ello, también incidimos en las siguientes investigaciones que, a pesar de ser unos textos muy citados ya en el arte contemporáneo, creemos que son fundamentales para llevar a cabo una comprensión y vigencia de la noción en nuestro presente.

En 1991 el urbanista Peter G. Rowe publica *Making a Middle Landscape*³⁴, en cuyo escrito desarrolla un estudio acerca del ‘paisaje intermedio’ que surge fruto de los suburbios norteamericanos. Un año más tarde, el antropólogo Marc Augé plantea en 1992 el concepto de ‘no-lugar’ en su publicación, *Los no lugares. Espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad*³⁵. En 1995 el arquitecto Ignasi Solà-Morales propone en su publicación *Territorios*³⁶, el concepto *terrain vague* para referirse a todos aquellos lugares, solares y descampados que permanecen obsoletos y en el olvido. Asimismo, con una idea similar a Solà-Morales pero más radicalizada, en 1998 José Ignacio Vielma, profesor de arquitectura y urbanismo en la Universidad de Chile, publica *Altopía. Otros lugares. Crítica Interdisciplinaria a los lugares indeterminados de la ciudad contemporánea*³⁷. El autor indaga en aquellos lugares de la ciudad que surgen accidentalmente y se convierten en

³⁴ ROWE, P.G. (1991). *Making a middle landscape*. Mit Press.

³⁵ AUGÉ, M. (1993). *Los “no lugares”, espacios del anonimato: una antropología de la sobremodernidad*, Barcelona: Gedisa.

³⁶ SOLÀ-MORALES, I. (2002). *Territorios*. Barcelona: Gustavo Gili.

³⁷ VIELMA, J.I. (1998). *Altopía. Otros lugares. Crítica Interdisciplinaria a los lugares indeterminados de la ciudad contemporánea*, Venezuela: El Nacional.

excrementos urbanos. Entre los residuos urbanos están los monumentos a la burbuja inmobiliaria, de los cuales surgen estudios como las *Ruinas modernas - una topografía de lucro*³⁸ de Julia Schulz-Dornburg y la tesis doctoral de Raquel González Rodelgo, *La imagen de la ruina en el arte español contemporáneo*³⁹. Por lo tanto, observamos que algunos de los espacios altópicos y *terrain vague* surgen por la actual cultura de la abundancia. Como nos sugiere el arquitecto Rem Koolhaas cuando escribe en 2007 su famoso texto *Espacio basura*⁴⁰. En el cual el autor ironiza sobre la pérdida de autenticidad de los espacios urbanos como consecuencia de la producción masiva de la sociedad, centrándose en los espacios de consumo. En resumen, a partir de los textos académicos citados buscamos entender cómo la noción **non-U-mento** comprende aspectos de los vacíos urbanos y evoca rasgos característicos de las nuevas ruinas que siguen vigentes en la actualidad.

De acuerdo con estas cuestiones, nos planteamos cómo trasladar la noción **non-U-mento** a su representación espacial y cuál es su vínculo con el objeto artístico. Para responder a ello, tenemos en cuenta las substracciones de cada una de las intervenciones realizadas por Gordon Matta-Clark que les llamaremos objetos anarquitectónicos. También, nos interesa exponer las estrategias de su presentación y representación espacial para dirigirnos a una reflexión sobre la propia imagen fotográfica como herramienta de conocimiento.

Por eso, nuestra pretensión es extraer conclusiones específicas sobre el papel que juega el **non-U-mento** en su representación y percepción visual, así como su repercusión en el arte contemporáneo.

³⁸ SCHULZ-DORNBURG, J. (2012). *Ruinas modernas - una topografía de lucro*. Barcelona: Àmbit.

³⁹ RODELGO, R. G. (2017). *La imagen de la ruina en el arte español contemporáneo* (Tesis Doctoral, Universidad Autónoma de Madrid). <<https://repositorio.uam.es/handle/10486/681197>> [Consulta: 15 mayo 2019]

⁴⁰ KOOLHAAS, R. (2007). *Espacio basura*. Barcelona: Gustavo Gili.

De ahí, surgen varios interrogantes: ¿la noción está presente en la práctica artística contemporánea? Sí es así, ¿existe la posibilidad de una representación artística en la actualidad? ¿Es posible analizarlo como imagen discursiva? A nuestro parecer, se trata de un término que debe ser estudiado y cuestionado desde el pensamiento arquitectónico, urbano, antropológico, sociológico, y, sobretodo, en el ámbito del arte. Por ello, exploramos la noción **non-U-mento** representada en la imagen fotográfica para indagar su vigencia y determinar el lugar que ocupa en el ámbito artístico contemporáneo, a partir de una selección de artistas y obras que abarcan diversas técnicas expresivas.

Lo que nos fascina de los artistas y de los arquitectos, no son sólo sus trabajos *in situ*; sino, también, lo que nos seduce y nos guía para acercarnos a ellos, es el universo de imágenes que nos despiertan para conocer las intervenciones, los lugares, los pensamientos, las historias que hay detrás de cada una y su relación con otras imágenes. Por lo tanto, nuestra investigación se basa en imágenes, tendiendo un puente entre arte y arquitectura. Imágenes fotográficas que nos permiten reflexionar sobre lo más insignificante de la ciudad y crear nuevas formas de mirarla. Se genera, con ello, la posibilidad de establecer en nuestra investigación asociaciones de imágenes, todas ellas vinculadas a los múltiples significados que nos aporta la noción **non-U-mento** y también la ‘anarquitectura’.

Así, el concepto de **non-U-mento** se nos presenta en una doble vertiente. Por un lado, hace referencia a una estructura arquitectónica abandonada o un lugar obsoleto e ignorado que permanece en el paisaje urbano. Por otro lado, el destino de ésta estructura o lugar es la de convertirse en un registro fotográfico, como ya planteaban los artistas del *Land Art* y *Earthworks* o del *Site-specific*, cuyos trabajos se mostraban a partir de un conjunto de fotografías que eran el registro y

el testimonio de sus intervenciones.⁴¹ Se trata de imágenes con una situación fronteriza que hacen confundir entre presencia y representación, como ya han cuestionado varios autores, entre ellos, Javier Maderuelo en la exposición *La construcción del paisaje contemporáneo* (2008) en el Centro de Arte y Naturaleza de la Fundación Beulas (CDAN) en Huesca. Por esta razón, siendo Gordon Matta-Clark un artista de la misma época que registra su trabajo a través del vídeo, la fotografía y el fotomontaje, nos preguntamos: ¿Es la noción **non-U-mento** una imagen fotográfica?

Encontramos dos textos esenciales que nos ayudan a indagar en la respuesta y continuar con el planteamiento. El primero es un escrito de Sebastián De La Fuente Cienfuegos publicado en 2002, “Contra la muerte: notas sobre Gordon Matta-Clark”⁴². El autor explora sobre la propia muerte de las fotografías de Gordon Matta-Clark desde la noción **non-U-mento**. El segundo escrito “*Ruins and Non-U-ments*”⁴³ publicado en 2017 por Sandra Zalman, plantea el *collage* urbano *Walls paper* (1972) de Gordon Matta-Clark como la primera pieza **non-U-mental**.

Con respecto a los dos textos, nos cuestionamos sobre la autorreferencialidad del **non-U-mento**. Y en este doble sentido se mueve nuestra investigación, entre presentación y representación, entre presencia y ausencia, entre sumar y restar significado, entre memoria y olvido.

⁴¹ BAQUÉ, D. (2003). *La fotografía plástica*. Barcelona: Gustavo Gili, p. 11.

⁴² DE LA FUENTE CIENFUEGOS, S. (2002). “Contra la muerte: notas sobre Gordon Matta-Clark”. *Acto: Revista de Pensamiento Artístico Contemporáneo*, (1), 57-66. [Disponible en línea]: <<http://reacto.webs.ull.es/pg/n1/4.htm>> [Consulta: 9 de febrero de 2016]

⁴³ El escrito procede del artículo completo de ZALMAN, S. (2017). “*Walls Paper 1972* by Gordon Matta-Clark”, *In Focus*, Tate Research Publication, 2017. [Disponible en línea]: <<https://www.tate.org.uk/research/publications/in-focus/walls-paper>> [Consulta: 19 de junio de 2018]

Tras la abundancia de los discursos académicos que indagan en las preocupaciones sobre el espacio urbano y que profundizan en los pensamientos de Gordon Matta-Clark, percibimos en la obra de varios artistas de finales del siglo XX y sobretudo del siglo XXI que recuperan el discurso de Matta-Clark, aludiendo al término *non-U-mento* que, identificándolo como vacío urbano y cadáver arquitectónico, nos permite estudiar el concepto desde diversos puntos de vista, elaborando un análisis lingüístico, artístico, temporal, existencial, antropológico, arquitectónico y urbano. Para ello, recopilamos y estudiamos los textos ya publicados sobre dicha noción para explorar y ampliar su significado y su pervivencia en la actualidad, con la finalidad de analizar y encontrar afinidades con artistas actuales que hayan trabajado con este mismo término de forma (in)directa, teniendo en cuenta el panorama nacional e internacional; y así, demostrar su representación en la imagen del arte contemporáneo.

PRIMERA PARTE
Donde habite el olvido

2. Hacer visible lo invisible: aspectos presenciales del *non-U-mento*

...la permanencia caracteriza las estructuras de la ciudad; pero la permanencia refleja la muerte; el cementerio se extiende en la ciudad, y la ciudad, con su masa de edificios muertos, debidamente recubiertos de piedra, se convierte en un cementerio.

Lewis Mumford, *La cultura de las ciudades*

Históricamente el monumento sustenta la memoria de una sociedad. Un medio con un poderoso valor artístico y cultural, que no sólo no debe ser olvidado, sino que debe permanecer en el tiempo: una obra concebida para ‘ser eterna’ y contribuir a la historia social, para cultivar una identidad colectiva e individual, situándose en el presente. Sin embargo el monumento, como un medio que sirve para recordar, para rememorar algún personaje histórico y/o acontecimiento, su imagen y su representación se hacen borrosas a partir del siglo XX. En 1938 el urbanista y sociólogo estadounidense Lewis Mumford planteó ya una reflexión en torno a la muerte del monumento en su obra *La cultura de las ciudades*⁴⁴. En ella, expresa cómo generación tras generación se ha buscado siempre la inmortalidad, reflejada su permanencia en un mausoleo, lo que Mumford describe como la «Casa de los Muertos». Sin embargo, parafraseando al autor, la concepción biológica o el ciclo de la vida cambia durante el siglo XX, e invita a una nueva forma de ver la vida y la muerte. Para Mumford, la concepción de la monumentalidad ya no es la misma: «La noción de un monumento moderno implica, en verdad, una contradicción de sus términos: si es un monumento, no es moderno; y si es moderno, no puede ser un monumento»⁴⁵. Por tanto, en palabras del urbanista, el símbolo arquitectónico de la cultura

⁴⁴ MUMFORD, L. (1959). *La cultura de las ciudades*. Buenos Aires: Emecé Editores, p. 547.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 549.

urbana es el de la «Casa de los Vivos», la vivienda. La transformación urbana supone nuevas formas de entender el espacio público, de modo que si trasladamos las palabras de Mumford a lo que planteó Rosalind Krauss en la primavera de 1979, cuando escribió su famoso texto *La escultura en el campo expandido*⁴⁶, vemos que la autora expone cómo a finales del siglo XIX el monumento deja de tener sentido y pierde su función, su habitual significado se desvanece: «una pérdida absoluta de lugar»⁴⁷. El desvanecimiento del monumento, Krauss lo sitúa en el momento en que los artistas del *Land Art* trasladan la escultura al paisaje, o convierten este mismo, dirigiéndose a lo monumental y desdibujando el límite entre la escultura y el monumento.

Asimismo, en los años noventa el arquitecto e historiador del arte Javier Maderuelo reflexiona sobre cómo el Movimiento Moderno cambia la morfología de la ciudad durante el siglo XX, generando un nuevo debate en la escultura, lo que supone que una gran diversidad de artistas plantea nuevas direcciones escultóricas, vinculadas al monumento y a la monumentalidad. En los setenta surge una oleada de artistas que ocupan y conquistan el espacio de la ciudad, las calles, las plazas, los puentes. Transforman el paisaje urbano, lo conquistan, redescubren la ciudad, cuestionando el espacio, el lugar, el sentido y la lógica del monumento tradicional. Son artistas como Christo & Jeanne-Claude que buscan la ocultación al monumento, o bien, como Claes Oldenburg, quien ironiza sobre la idea de la conmemoración. Otros, como Maya Lin y Krzysztof Wodiczko, rememoran las

⁴⁶ KRAUSS, R. (1979). “La escultura en el campo expandido”. *La posmodernidad*, Barcelona: Kairós. 59-74.

Tras el planteamiento de Rosalind Krauss, el crítico y teórico español José Luis Brea propuso en 1996 un estudio más amplio acerca de las nuevas morfologías escultóricas de los años ochenta y noventa, evidenciando la importancia del contenido conceptual y del aspecto sociohistórico de la escultura. De esta manera, Brea planteó la evolución y expansión de las nuevas prácticas escultóricas como el arte público o el arte urbano. Véase el artículo BREA, J. L. (1996). “Ornamento y utopía. Evoluciones de la escultura en los años 80 y 90”. *Revista Arte, proyectos e ideas*, 4, 13-30.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 63.

víctimas de conflictos bélicos y sociales, otros artistas valoran el significado del lugar como Robert Smithson y Gordon Matta-Clark, quienes se desplazan por las zonas marginales y periféricas de la ciudad, buscando, cada unos ellos, nuevas maneras de ocupar el paisaje, de redefinir el entorno, de rehabilitar la ciudad: «Son artistas urbanos que viven y aman la ciudad, que pretenden redescubrir el sentido que tienen los elementos que la conforman y que configuran el carácter determinado que tiene cada plaza, encrucijada o rincón.»⁴⁸. En este sentido, nos preguntamos: ¿Fue Matta-Clark el artista que declaró desde el ámbito artístico, el arquitectónico y el lingüístico finalmente la muerte del monumento?

Hacer visible lo invisible expresa nuestro propósito por desvelar la noción **non-U-mento** que niega la memoria y habita en el olvido; ahí es, cuando (re)conocemos los *aspectos presenciales del non-U-mento* que reside en el pensamiento, en la obra y en los escritos del artista Gordon Matta-Clark.

Iniciamos la investigación a partir del nacimiento del Grupo Anarquitectura, un mito según Mark Wigley, del cual Matta-Clark fue miembro fundador. Tanto el colectivo como el artista que reivindican los principios básicos de la arquitectura, cuestionan el escenario político, económico y social de los años sesenta y setenta en los Estados Unidos. Ahondar en las aportaciones ideológicas y en el archivo visual del colectivo⁴⁹, nos permite reconocer con cierto detalle, los escenarios urbanos que persisten en un olvido como zonas en obras, un cementerio de barcos o un tejado, micropaisajes sumamente cotidianos. Reconocer la importancia del concepto ‘anarquitectura’, nos sirve para acercarnos al artista y (an)arquitecto Gordon Matta-

⁴⁸ MADERUELO, J. (1994). *La pérdida...*, *op.cit.*, p. 72.

⁴⁹ Más adelante, en esta primera parte, analizamos el archivo visual del Grupo Anarquitectura compuesto por 98 imágenes. Al mismo tiempo, este archivo se convierte en un punto clave para entender la imagen del **non-U-mento** y que nos sirve, después, para el estudio y la selección de obras analizadas en la segunda parte de nuestra investigación.

Clark. Para ello, indagamos en las diversas ideologías filosóficas y urbanas de las que se nutre y en los aspectos que le definen como arqueólogo y cirujano urbano. Su obra y su pensamiento se rige por el derribo del muro a través de sus cortes, cuyas disecciones generan los mismos juegos de luz que llevaron acabo arquitectos como Michael Graves y Louis I. Khan.

A partir de sus intervenciones urbanas, Matta-Clark elabora un juego literal de substracción, a raíz de sus cortes extrae los fragmentos de los edificios que definimos, como formas del tiempo, cuyos vestigios son el registro y el recuerdo de los inmuebles ya demolidos. Entonces, nos preguntamos: ¿acaso estas piezas son un *non-U-mento* y una forma de reivindicar la poética anarquitectónica?

En este sentido, observamos junto a Pamela M. Lee, cómo la importancia de la temporalidad en Matta-Clark implica su despertar frente a los paisajes entrópicos de Robert Smithson, artista fundamental que reúne e identifica los aspectos más importantes del *non-U-mento*. Una noción, que entendida como una negación de la memoria y una crítica al monumento tradicional, trataremos en el capítulo cinco *Hacia Leteo: las voces del tiempo*, en el que nos dirigimos, junto con la diosa griega de la memoria —*Mnemosyne*— al reino del olvido —*Leteo*—, a fin de enriquecer y tener una comprensión más amplia acerca del *non-U-mento*, lo que nos permite cuestionarnos la crisis del monumento planteada ya por autores como Rosalind Krauss, José Luis Brea, Javier Maderuelo y James E. Young. Una crisis que se desvanece en una pérdida absoluta del monumento, la misma muerte que ya planteaba Lewis Mumford que, en consecuencia genera una nueva monumentalidad a finales del siglo XX, tal y como plantea Gordon Matta-Clark.

Lo expuesto anteriormente, son las razones por las que hemos elegido como epígrafe de esta primera parte de la investigación el

maravilloso título de un poemario de Luis Cernuda: *Donde habite el olvido*, a su vez procedente de un verso de Gustavo Adolfo Bécquer.⁵⁰

Donde habite el olvido, / En los vastos jardines sin aurora; / Donde yo solo sea / Memoria de una piedra sepultada entre ortigas / Sobre la cual el viento escapa a sus insomnios. // Donde mi nombre deje / Al cuerpo que designa en brazos de los siglos, / Donde el deseo no exista. // En esa gran región donde el amor, ángel terrible, / No esconda como acero / En mi pecho su ala, / Sonriendo lleno de gracia aérea mientras crece el tormento. // Allá donde termine este afán que exige un dueño a imagen suya, / Sometiendo a otra vida su vida, / Sin más horizonte que otros ojos frente a frente. // Donde penas y dichas no sean más que nombres, / Cielo y tierra nativos en torno de un recuerdo; / Donde al fin quede libre sin saberlo yo mismo, // Disuelto en niebla, ausencia, / Ausencia leve como carne de niño. // Allá, allá lejos; / Donde habite el olvido.⁵¹

De Cernuda recogemos la idea de cómo el olvido alude a la muerte, pero no obstante, la observa con cierta esperanza. Es este el planteamiento que describe Gordon Matta-Clark cuando se refiere a la noción de *non-U-mento*, quien contempla en los edificios y en los lugares abandonados otra posibilidad, ofreciendo una nueva oportunidad para expresarse.

*

Antes de dar paso a los siguientes capítulos, estimamos oportuno realizar un apunte biográfico acerca de Gordon Matta-Clark, el artista.

Una fotografía en blanco y negro realizada en el taller de su padre, nos sirve para presentar al artista (an)arquitecto Gordon Matta-Clark, quien, parafraseando a Pamela M. Lee, nada más nacer

⁵⁰ Véase *Rima LXVI* de Gustavo Adolfo Bécquer; *Donde habite el olvido* de Luis Cernuda, ya el cantautor Joaquín Sabina se inspira en ellos para componer la canción del mismo nombre.

⁵¹ CENTRO VIRTUAL CERVANTES.
[Disponible en línea]: <<https://cvc.cervantes.es/actcult/cernuda/antologia/olvido.htm>>
[Consulta: 10 de mayo de 2019]

ya se movía en el círculo artístico.⁵² La foto muestra la imagen del artista recién nacido situado al lado de la obra de Giacometti *Objeto invisible*, como si esos brazos de bronce que rodean el vacío de esta pieza escultórica, quisieran alcanzar al bebé para abrazarlo (Fig. 3).



Fig. 3. Roberto Matta Echaurren, el recién nacido Gordon Matta-Clark junto a una escultura de Giacometti, en el apartamento Patchin Place, Nueva York, 1943.

Gordon Matta-Clark nació en 1943 en la ciudad de Nueva York, y a lo largo de su vida residió en tres ciudades: Nueva York, Santiago de Chile y París. Como es sabido, Matta-Clark fue un destacado artista y (an)arquitecto que desarrolló su trabajo entre el mundo del arte y de la arquitectura durante la década de los años setenta. Hijo de Anne Clark (miembro del grupo surrealista de París), ésta conoció allí al pintor surrealista Robert Matta Echaurren, en la *Exposición Internacional del Surrealismo* en la *Galerie Beaux-Arts*. Un año después de casarse, en 1939 la pareja se exilió a Estados Unidos para alejarse de la guerra y se instalaron en Nueva York, donde nacieron sus hijos, los

⁵² La historiadora del arte Pamela M. Lee en “The first Place”. En: LEE, P. M. (1999)., *op.cit.*, p.3.

gemelos Gordon y Sebastián (conocido como Batan). Al poco tiempo la pareja se separó: Matta abandonó a la familia y Anne Clark se ocupó de criar a sus dos hijos. No obstante, ambos artistas, Anne Clark y Roberto Matta se movían en el mismo círculo surrealista y fue en ese ambiente artístico donde creció Gordon Matta-Clark.

Matta-Clark cursó Literatura Francesa en La Sorbonna (1963), en París, y un año después se reincorporó a sus estudios de arquitectura y urbanismo en la Universidad de Cornell, en Nueva York. En esos momentos Colin Rowe, historiador de arquitectura, ejercía como profesor en esa misma institución, enseñándole a comparar, por ejemplo, la simplicidad de la cabaña de Laugier y las complejas arquitecturas de Piranesi.⁵³ En 1968 el artista finalizó sus estudios, aunque, al igual que su padre, nunca ejerció como arquitecto. Trabajó como asistente de Dennis Oppenheim y de Robert Smithson en la conocida exposición *Earth Art* (1969), que tuvo lugar en Cornell. Desde entonces, el (an)arquitecto no dejó de realizar proyectos artísticos y exposiciones en distintas ciudades de todo el mundo. La muerte de su hermano gemelo Sebastián en 1976, fue decisiva en su obra posterior. Finalmente, Matta-Clark falleció en 1978 a los 35 años siendo víctima de un cáncer, por lo que su trayectoria artística fue muy breve pero intensa.

Su trabajo se desarrolló en la escena social de finales de los sesenta y de la década de los años setenta del siglo pasado, en un Nueva York salvaje, donde hervía un escenario de revolución social como las protestas en contra de la intervención de Estados Unidos en la Guerra de Vietnam. Se dieron también una sucesión de cambios sociales de los cuales surgieron movimientos en defensa de los derechos civiles. A causa de la desindustrialización que propició el abandono de muchas áreas, fábricas y terrenos en todo el país, se

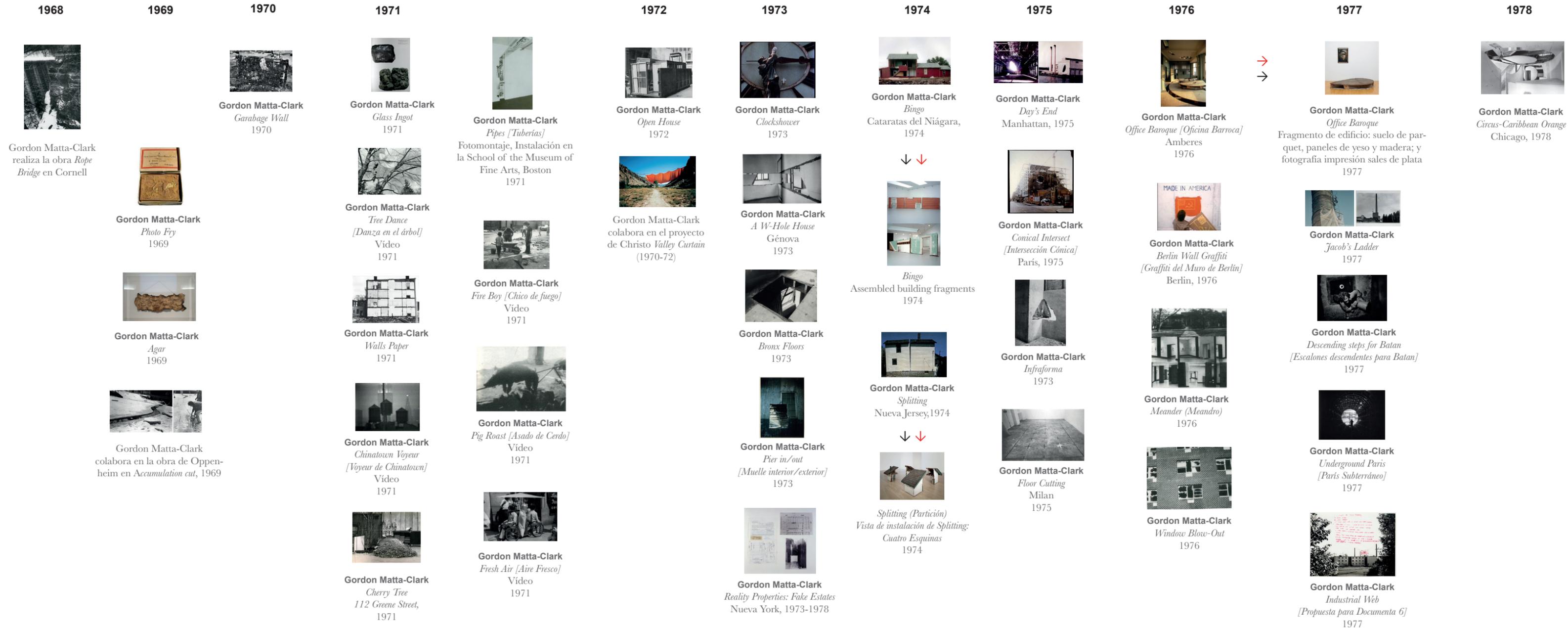
⁵³ MATTA-CLARK, G., & ZWIRNER, L. (2016). *Gordon Matta-Clark: the beginning of trees and the end: drawings and notebooks*. New York: David Zwirner, p. 13.

dieron también importantes cambios demográficos. En este contexto, el artista se centró en los espacios abandonados y edificios marginales de la ciudad, manifestando su compromiso con los conflictos que surgían en ella, heredero de un arte que empezaba a reflexionar sobre su propia desmaterialización. Todo ello le permitió alcanzar una línea de investigación, centrada en las cualidades plásticas y escultóricas que le proporcionaba la ciudad, y sus estructuras arquitectónicas. Todavía más, era un artista que tenía la necesidad de describir la realidad mediante conceptos, tales como ‘*non-U-mento*’ y ‘anarquitectura’. De acuerdo con Mark Wigley:

el concepto de anarquitectura es una obra de arte o, más precisamente, una reelaboración del arte a través de la arquitectura. ¿Y sí Matta-Clark fuera antes que nada teórico —no solo en el sentido de ser un artista conceptual/arquitecto, que tan enfáticamente fue, como en el sentido de ser arquitecto/ artista de conceptos, especialmente el de Anarquitectura investigado aquí?⁵⁴

A partir de esta cuestión, nos preguntamos al igual que Mark Wigley, pero en lugar de ‘anarquitectura’ introducimos la noción de Matta-Clark: ¿es el *non-U-mento* una obra de arte? ¿Es la noción de *non-U-mento* una expresión y una manera de concebir la arquitectura en su mestizaje con el arte?

⁵⁴ Traducido por la autora. «the concept of Anarchitecture is an artwork or, more precisely, a reworking of art via architecture. What if Matta-Clark was first and foremost a theorist – not just in the sense of being the architect/artist of concepts, especially the one of Anarchitecture being investigated here? ». En: WIGLEY, M. (2018)., *op. cit.*, p. 22.



Mapa 8. Gordon Matta-Clark (1943-1978) / Cronología de la obra (1968-1978), elaborado por G. Gallego

3. Contexto(s) y origen(es) de la anarquitectura

En este apartado nos centramos en las raíces y en el entorno lingüístico de la noción ‘anarquitectura’. Nos sumergimos en sus contextos tales como las revoluciones pacifistas, los avances científicos, los conflictos políticos y bélicos, como la Guerra del Vietnam. Trasladar la guerra a casa sintetiza el ambiente social en el que se movía el Grupo Anarquitectura: sus orígenes comienzan y terminan en algunas de las ruinas de la ciudad de Nueva York. El colectivo transmite la escena urbana estadounidense, el clima de pobreza que se vivía entre las calles y los rincones de la ciudad. En 1974 el colectivo llevó a cabo su única exposición en el barrio del SoHo. Uno de los fundadores, Gordon Matta-Clark es quien refleja en su trabajo personal los planteamientos anarquitectónicos, razón por la que acabamos analizando en este apartado las dos obras del artista: *Splitting* y *Tree Dance*.

3.1. La Guerra en casa

Anarquitectura fue el invento de una época

Jene Highstein

Las raíces de la anarquitectura nos llevan a recordar algunos episodios del período de postguerra, después de que la Segunda Guerra Mundial dejara una Europa arrasada con miles de ciudades devastadas, donde cada país buscó su propio camino para reconstruirse. Pero el mundo volvió a temblar cuando en los años sesenta en el paisaje político reapareció una tensión entre los EE.UU y la U.R.S.S., generando entre las dos nuevas potencias mundiales, un enfrentamiento político y económico que desató la Guerra Fría. En este contexto, se desencadenó una carrera espacial entre ambas

superpotencias hasta que EE.UU puso fin a la competición: cuando la nave Apolo 11 alunizó y el ser humano pisó la luna por primera vez en julio de 1969, hace justo ahora cincuenta años (Fig. 4). Al fin se cumplió el sueño de viajar a la luna y conquistarla, como en la proyección filmica premonitoria de Georges Méliès, *Viaje a la luna* (1902). El viaje espacial hecho realidad quedó registrado en una fotografía que dio la vuelta al mundo. Pues como observa Tonia Raquejo acerca de la pisada del astronauta: «Esta huella venía a constatar la presencia humana en un territorio soñado, no poseído. Su presencia nos ayuda a entender la relación del americano con el territorio.»⁵⁵, fueron muchos los artistas que comenzaron a utilizar en su obra la metáfora de pisar un espacio vacío. Volviendo a las palabras de la autora: «Pisar era, por tanto una acción metafórica del poseer en tanto que al dejar la huella impresa se conquistaba el lugar, se llenaba un espacio antes vacío, y, por tanto, se convertía un no-espacio, un no-lugar, en lugar.»⁵⁶.



Fig. 4. Una de las huellas dejadas en el Mar de la Tranquilidad por Armstrong y Aldrin.

Al mismo tiempo, se sumaba a la historia la Guerra de Vietnam, un conflicto bélico que desató en Norte América grandes protestas

⁵⁵ RAQUEJO, T. (1998). *Land art*. Madrid: Nerea, p. 9.

⁵⁶ RAQUEJO, T. (1992). “Imágenes del lugar, leyendas del no-lugar” en *Arte público*, J. Maderuelo, Diputación de Huesca, p. 174.

pacifistas contra la intervención de EE.UU en Vietnam. Muchos de los protestantes solían utilizar el eslogan: ‘La guerra en casa’, la artista norteamericana Martha Rosler se apropió de él para realizar una serie de fotomontajes con el título, *House Beautiful: Bringing the War Home* (1967-1972).⁵⁷ Simultáneamente, en Europa se vivía también un clima de protestas: el poder obrero se sumergía en las calles francesas, donde miles de estudiantes, intelectuales, ciudadanos participaban de la Huelga General. Jóvenes de todo el mundo estaban viviendo un cambio de paradigma: “Prohibido prohibir” formaba parte de sus principios, un sentimiento revolucionario que terminó expandiéndose por otras ciudades del mundo, más allá de París: Londres, Berlín, llegando a cruzar el Atlántico. Un mes que fue recordado en la historia del siglo XX como el Mayo del 68 y que desencadenó entre los artistas, una nueva comprensión del espacio y del paisaje, del entorno. Asimismo, habitaban otras corrientes de todo tipo que transformaron profundamente la sociedad, desde movimientos que luchaban contra la discriminación racial liderada por Martin Luther King a otras organizaciones que reclamaban la libertad y nuevas formas de vivir alternativas al capitalismo: los ambientalistas, la explosión del feminismo y de la cultura *hippy*. Todos estos acontecimientos dieron lugar al nacimiento de la contracultura, un gran símbolo de ello fue el festival de Woodstock celebrado en 1969.

⁵⁷ CLARK, T. (2000). *Arte y propaganda en el siglo XX: la imagen política en la era de la cultura de masas*. Madrid: Akal, p. 126.



Fig. 5. Equipo Crónica, *El realismo socialista y el Pop Art en el Campo de Batalla*, Acrílico sobre lienzo, 1969

De este clima social, el Equipo Crónica realizó un magnífico lienzo, *El realismo socialista y el Pop Art en el Campo de Batalla* (1969) (Fig. 5).⁵⁸ Una pintura contra el poder americano, ilustrándonos los principales sucesos de los años sesenta y setenta como es el conflicto de Vietnam, el viaje espacial y el escenario social que, como anota Tonia Raquejo, estaba caracterizado por la ‘cultura de lo cósmico’. Así mismo, retrata la sociedad de masas reflejada en las sopas de Andy Warhol: una cultura basada en el consumo creando nuevas necesidades. Un consumismo occidental reflejado también en la famosa obra del artista británico Richard Hamilton, *¿Qué hace que los hogares de hoy sean tan diferentes, tan atractivos?* (1956) (Fig. 6). En ella expresa el bienestar social, el mundo publicitario y el de los electrodomésticos.

⁵⁸ Para ampliar información véase el artículo en FRESNEDA, C. (15 septiembre 2015). “Y el mundo hizo ‘Pop’”. *El Mundo*. [Disponible en línea]: <<http://www.elmundo.es/cultura/2015/09/15/55f71534e2704ecb148b4593.html>> [Consulta: 5 de abril de 2018]

Véase también el artículo FRAILE, D. (2006). “La Guerra de Vietnam y su representación artística en España” en *Universidad Complutense de Madrid*. [Disponible en línea]: <https://www.researchgate.net/publication/301299315_La_Guerra_de_Vietnam_y_su_representacion_artistica_en_Espana> [Consulta: 6 de abril de 2018]

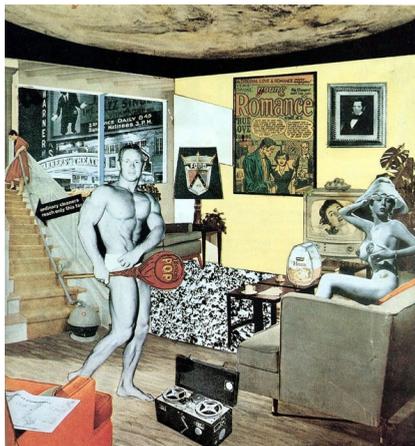


Fig. 6. Richard Hamilton
Qué hace que los lugares de hoy sean tan diferentes, tan atractivos?
1956

En suma, fueron dos décadas de enfrentamientos y asesinatos políticos, de diferencias sociales, de cambios financieros, de crecimiento de población, de transformación de los medios de comunicación y del transporte; además, se liberó un proceso de descolonización en algunos países del Tercer Mundo, y mientras Europa vivía una crisis energética, a nivel internacional la crisis del petróleo tomaba forma.

Después de trazar un marco más general, nos acercamos ahora a la 'Ciudad del Miedo', así es como se conocía la ciudad de Nueva York en los años setenta.⁵⁹ En esos momentos en el ámbito político se vivía la campaña de Richard Nixon que prometía acabar con el conflicto de Vietcong, promover una sociedad pacifista y fomentar las artes.⁶⁰ Pero poco después de ganar la presidencia, Richard Nixon se convirtió en la personalización del gran escándalo de la Casa Blanca:

⁵⁹ El libro escrito por el arquitecto Rem Koolhaas, *Delirio de Nueva York*, publicado en 1978 se trata de un manifiesto y una investigación histórica sobre Manhattan. Un libro que describe la metrópolis de Nueva York desde sus orígenes hasta los años setenta.

⁶⁰ RAQUEJO, T. (1998)., *op. cit.*, p. 8.

el Caso Watergate. Mientras tanto, durante esos años, la ciudad fue un lugar caótico, peligroso, desordenado, con un incremento de la delincuencia y de los crímenes por todo Nueva York, lo que se convirtió en un lugar barato para vivir debido al proceso de lo que hoy en día denominamos gentrificación que vivía la ciudad.⁶¹ Este proceso, acuñado por la socióloga Ruth Glass en 1964, comenzó a finales de 1950 y principios de 1960 en los barrios pobres del centro de las ciudades de todo el mundo. Un proceso al que se le atribuye también varias nominaciones de ‘renacimiento’, ‘mejoramiento’, ‘reciclaje del barrio’ por las clases medias blancas.⁶² Y con respecto a ello, Iria Candela nos explica cómo la Gentrificación fue un aspecto importante en la vida de muchos artistas.

abandono de barrios y edificios, el deterioro urbano, la especulación del suelo y la vivienda, la formación de guetos, el paro en el sector industrial, el fenómeno de las personas sin hogar, la *gentrification* del centro de la ciudad, el control y dominio del espacio público...⁶³

En consecuencia, este proceso generó durante esos años en Nueva York una tendencia artística: «el arte público antagonista o de resistencia», o, en otras palabras: el «arte urbano contradiscursivo»⁶⁴. Desde este punto de vista, Iria Candela plantea cómo la inestabilidad de la ciudad de Nueva York y de sus calles experimenta una transformación social. Así pues, a raíz de esta reestructuración surgen

⁶¹ Como vemos, el país norteamericano le interesaba crecer como potencia, regenerarse, quería convertirse en la capital financiera, un escenario «simbolizado por el perfil de los rascacielos del Bajo y Medio Manhattan, sede que se desarrollaría sobre la ciudad industrial de escala nacional que había sido hasta entonces, con la preeminencia de fábricas, almacenes industriales y muelles para el transporte de mercancías. [...] Porque los datos reflejaban un panorama traumático que podía estructurarse en torno a dos grandes crisis: la crisis fiscal de la década de 1970, que dejaría en bancarrota a los poderes públicos de la ciudad, y la crisis social de la década de 1980, que llenó las calles de personas sin hogar.». En: CANDELA, I. (2006). *Sombras de ciudad: arte y transformación urbana en Nueva York, 1970-1990*. Madrid: Alianza, pp. 18-19.

⁶² Para ampliar información véase SMITH, N. (2012). *La nueva frontera urbana. La ciudad revanchista y gentrificación*. Madrid: Traficantes de sueños, pp. 74,76 y 101.

⁶³ CANDELA, I. (2007)., *op.cit.*, p. 20.

⁶⁴ *Ibid.*, pp. 22-23.

estudios teóricos sobre la situación urbanística de las ciudades analizando las consecuencias de la Gentrificación, por ejemplo, en el campo del arte surge el sentimiento de recuperar el espacio. En este sentido, para entender el contexto en los cuales se desarrolló el Grupo Anarquitectura, nos servimos de las palabras de Jene Highstein, un amigo del artista Gordon Matta-Clark, quien describe las consecuencias del proceso de ‘renacimiento’ que vivió uno de los barrios de Manhattan:

En esa época el país estaba sumido en una depresión, aunque nosotros no éramos conscientes de ello. Para nosotros simplemente se trataba de una oportunidad. La gente vivía en el Upper East Side porque el resto de zonas de la ciudad no se consideraban seguras, de modo que uno se podía comprar un edificio entero en el centro por treinta mil dólares o alquilar un edificio completo por trescientos dólares al mes.⁶⁵

El contexto sociológico determina la situación artística y los cambios urbanos que vivía Nueva York, generando todo un escenario volcánico de movimientos artísticos antiurbanos y de resistencia que se involucraron socialmente, vinculados al mayo francés y a todos los conflictos políticos tanto nacionales como internacionales. Por esta razón resulta significativo resaltar el Situacionismo dentro del movimiento ciudadano, teniendo su origen a finales de los años cincuenta con la unión de la Internacional Letrista y la Bauhaus Situacionista.⁶⁶ Después de todo, parafraseando a Javier Maderuelo, los lugares públicos y el arte en la ciudad parecían revivir.⁶⁷

⁶⁵ HIGHSTEIN, J. (2016). “Diálogos. Jene Highstein” en *Gordon Matta-Clark: Experience Becomes the Object*. P. Donoso, (Ed.). Barcelona: Ediciones Polígrafa, p. 133.

⁶⁶ Para ampliar información acerca de cómo muchos artistas y pensadores vivieron la ciudad como soporte, como un lugar de intervención y la ciudad entendida como un lienzo. Véase la publicación GONZÁLEZ DEL RÍO RAMS, J. (1977). *La creación abierta y sus enemigos: textos situacionistas sobre arte y urbanismo*. Madrid: La Piqueta. También véase la publicación escrita por Anselm Jappe, especialista en la obra de Guy Debord, en ANSELM, J. (1988). *Guy Debord*. Barcelona: Anagrama. Asimismo, véase el escrito NIEUWENHUYS, C. (2009). *La Nueva Babilonia*. Barcelona: Gustavo Gili.

⁶⁷ MADERUELO, J. (2008). *La idea de espacio en la arquitectura y el arte contemporáneos, 1960-1989*. Madrid: Akal, p. 220.

Pues, durante los años sesenta y setenta fueron varios los movimientos artísticos que compartían el mismo escenario, entre los que destacaban: Fluxus, el Minimalismo, el Arte Conceptual, el Arte Povera, el Pop Art, el Op Art; y como nos recuerda Paula de Santiago, todos ellos trabajaban sobre lo efímero, lo procesual y lo antimercantil.⁶⁸ Como nos indica Maderuelo en los años setenta muchos artistas: «descubrieron también su capacidad de influencia ideológica y política como creadores y tendieron a derribar o desplazar la historia del arte institucional existente, produciendo sistemas de signos marginales e inscribiéndolos en los espacios públicos.»⁶⁹

Finalmente, nos apoyamos en un conjunto de reflexiones del geógrafo Horacio Capel cuando escribió en 1998, *Gritos amargos sobre la ciudad*⁷⁰, sobre el movimiento antiurbano que tenía sus raíces en los escritos de la Biblia, apreciándose entre muchas otras ciudades, en la ciudad de Babilonia o en la torre de Babel. Y el autor nos recuerda al filósofo Oswald Spengler, quien describe en 1922 la degeneración de la cultura de las grandes ciudades en su obra magna, *La decadencia de Occidente*. Acorde con Oswald Spengler, según el geógrafo:

Para Spengler el nacimiento de esas grandes ciudades implica la muerte, por su enorme crecimiento y por sus contrastes de pobreza y riqueza, por su artificiosidad y su *taedium vitae* y por la creciente esterilidad del hombre megalópolis. Según él, las grandes urbes acaban siempre por transformar a los hombres convirtiéndolos en sus víctimas. La metrópolis absorbería al país y lo dejaría seco, vacío y estéril. La ciudad megalopolitana del siglo XX tiene una

⁶⁸ Para ampliar la información sobre el contexto de Nueva York entre 1970 y 1980, véase los estudios de Iria Candela y la investigación de Paula Santiago sobre las consecuencias del 68 en lo urbano y en lo artístico en Norteamérica en SANTIAGO, M. P. (2009). *Visiones del entorno. Paisaje, territorio y ciudad en las artes visuales*. (Tesis Doctoral, Universitat Politècnica de València). <<https://riunet.upv.es/handle/10251/7122>> [Consulta: 4 noviembre 2018]

⁶⁹ MADERUELO, J. (2008)., *La idea de espacio...op. cit.*, p. 220.

⁷⁰ CAPEL, H. (1998). “Gritos amargos sobre la ciudad” en *Desde La Ciudad: Arte y Naturaleza*. Maderuelo, J.; Gaviria, M. Actas del IV Curso. Huesca: Diputación de Huesca / Universidad Internacional Menéndez Pelayo, (95-132).

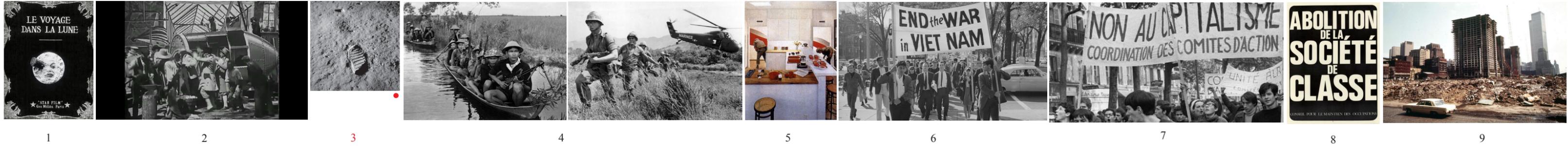
inclinación a la muerte, como les ocurrió también a las del pasado: “Nuestras ciudades gigantescas y los rascacielos serán un montón de ruinas como la vieja Menfis y Babilonia.”⁷¹

Y Spengler estaba en lo cierto. Pues, Nueva York, la ciudad que nunca duerme, se convirtió en la vieja Menfis. Una ciudad que se encontraba exactamente en ruinas durante los años sesenta y setenta, cuyo panorama generó que muchos artistas trabajaran sobre el proceso de la ruina de la ciudad. Un escenario moribundo que iba acorde con la entropía de Robert Smithson, con los pensamientos de Gordon Matta-Clark y la noción de *non-U-mento*. En definitiva, los valores y los rasgos negativos de la ciudad que se habían despertado ya en siglo XIX, se deslizaron por todo el siglo XX para dar a luz a finales de este mismo siglo, el Grupo Anarquitectura, uno entre muchos.⁷²

⁷¹ *Ibid.*, pp. 109-110.

⁷² Es necesario destacar que, una de las investigaciones más completas del grupo ha sido realizada por el arquitecto Mark Wigley en su publicación: WIGLEY, M. (2018). *Cutting Matta-Clark. The Anarchitecture investigation*, Zurich: Lars Müller; Montreal: Canadian Centre for Architecture; New York: Columbia University GSAPP. El autor expresa lo siguiente: «Anarquitectura es una palabra. Nada más. Una palabra única y seductora —incluso, fascinante. Escucha su cadencia. Escucha sin pensar. El sentido inmediato es que la palabra anarquitectura no es arquitectura. [...]. La palabra se sigue deshaciendo. Simplemente escuchando sin pensar ya es sentir la forma en que subvierte el pensamiento tradicional.». En: *Ibid.*, p. 14.

Traducción de la autora. «*Anarchitecture* is a Word. Nothing more. A uniquely seductive Word —beguiling, even. Listen to its cadence. Listen without thinking. The immediate sense is that anarchitecture is not architecture. Yet quickly, before half a breath, comes the contrary sense that it is also not architecture. [...] The word keeps undoing itself. To simply listen to it without thinking is already to feel the way it subverts traditional thinking.». En: *Ibid.*, p. 14.



1. Georges Méliès. (director). (1902). *Viage a la luna*. [Cortometraje]. Francia.
2. Fotograma de Georges Méliès. (director). (1902). *Viage a la luna*. [Cortometraje]. Francia.
3. Una de las huellas dejadas en el Mar de la Tranquilidad por Armstrong y Aldrin.
4. Soldados estadounidenses, durante la guerra de Vietnam.
5. Martha Rosler, *Red stripe kitchen*, Fotomontaje de la serie *House Beautiful: Bringing the War Home* (1967-1972).
6. Fotograma de Ken Burns y Lynn Novick. (directores). (2017). *La Guerra de Vietnam*. [serie documental]. Estados Unidos.
7. Protestas mayo 68, París.
8. Cartel del CMDO en mayo de 1968, "Abolición de la sociedad de clases".
9. Wil Blanche, *Construction on Lower Manhattan's West Side, just north of the World Trade Center, in May of 1973. (TALL BUILDING IN BACKGROUND)*, New York (New York state, United States) inhabited place Environmental Protection Agency Project DOCUMERICA <<https://catalog.archives.gov/id/549914>>
10. Wil Blanche, *Comienza la construcción en el desarrollo del Battery Park en el área de edificios comerciales en el Río Hudson*, Nueva York, Estados Unidos, 1975.
11. Erik Calonius, *Metro de Nueva York pintado y con grafitis*, 1973. (U.S. National Archives).
12. Camilo José Vergara, *Eagle and Westchester Avenues, Bronx*, Nueva York años 70.
13. Richard Hamilton, *¿Qué hace que los lugares de hoy sean tan diferentes, tan atractivos?*, collage, 1956.
14. Equipo Crónica, *El realismo socialista y el Pop Art en el Campo de Batalla*, acrílico sobre lienzo, 1969.
15. Andy Warhol, *Sopa Campbell*, Polímero sobre tela, 1969.
16. Cabaret Voltaire, 1916.
17. Robert Smithson, *Asphalt Rundown*, 1969.
18. Charles Simonds, *Dwelling*, arcilla, arena y madera, Nueva York, 1975.
19. Constant Nieuwenhuys, *Vista de sectores de Nueva Babilonia*, 1971.



Mapa 9. La Guerra en Casa, elaborado por G. Gallego

3.2. Hacia una [(an)arqui]tectura

*Etimología: an no (gr.), archi principal, tegere construir (gr.)
an-arquitectura no-arquitectura o anarqui-tectura tectónica del no-control*⁷³

A principios de los años setenta, entre las calles y los suburbios de Nueva York se vivía un ambiente de decadencia social, además de los conflictos económicos y políticos que se arrastraban desde la década de los sesenta, fruto de la elevada especulación del suelo, pensemos en la obra *Dwelling* de Charles Simonds. Un escenario devastador que permanecía en toda Norte América, y que generó abundantes espacios residuales. Esta situación provocó que un grupo de artistas se replanteara los valores y derechos del ciudadano, que estaban afectados por los desalojos. De ahí que, a raíz de esta crisis social, en el otoño de 1971 el artista neoyorkino Gordon Matta-Clark junto con la bailarina Caroline y otros dos artistas abrieran el restaurante *Food*: un lugar de comidas que, al poco tiempo, se convirtió en un espacio de reflexión que permitió a un grupo de artistas reunirse semanalmente para compartir y cultivar sus ideas *anarquitectónicas*, en el barrio del SoHo.⁷⁴

En consecuencia, toda esta ‘tragedia’ urbana generó un espíritu revolucionario dentro de la sociedad, por lo que las reuniones en el restaurante *Food* evolucionaron, lo que llevó a algunos artistas, procedentes de diversas disciplinas, a crear el Grupo Anarquitectura, cuyos miembros eran Tina Girouard, Laurie Anderson, Bernard Kirschenbaum, Suzanne Harris, Richard Nonas, Jene Highstein, también estaba Gordon Matta-Clark, uno de los artistas que

⁷³ EVANS, R. (2005). *Traducciones*. Valencia: Pre-Textos Col·legi d'Arquitectes de Catalunya Demarcació de Girona, 2005.

⁷⁴ MOURE, G. (2006)., *op. cit.*, p. 36.



Fig. 7. Richard Landry
Gordon Matta-Clark Food
Fotografia
1972



Fig. 8. Richard Landry
Gordon preparing the first meal at Food
Fotografia
1972

promovió con mayor intensidad el discurso anarquitectónico hasta el punto de hacer de esta corriente el centro de su obra. Fue Richard Landry, quien documentó algunos momentos de *Food* (Figs. 7 y 8). Esto nos lleva a una carta escrita por el escultor Richard Nonas acerca de los paisajes ideológicos del Grupo Anarquitectura:

“Tuvimos muchas conversaciones en torno a cómo llamar a nuestro ‘grupo’ y la exposición para la que estábamos trabajando, y fue Gordon quien dio con la forma definitiva de ese nombre. En aquel momento estábamos jugando con varias maneras diferentes de describir —o incluso de pensar— lo que intentábamos hacer como artistas individuales y como grupo. Sabíamos que queríamos enfatizar —trabajar con— la manera en que entraban en conflicto entre sí ideas corrientes diferentes, buscar ejemplos de materiales de paradojas culturales (eso es lo que resultaron ser muchos de los dibujos y fotografías en la exposición definitiva). Y sabíamos que no queríamos hacerlo mediante palabras (aun cuando necesitábamos utilizarlas) sino *espacial y escultóricamente*. Pensábamos que esas consabidas paradojas culturales eran la clave de todo aquello que todos nosotros estábamos intentando comunicar de modos diferentes. El nombre que buscábamos tenía que recalcar la ambigüedad y la familiaridad, esa contradicción visible. Sabíamos que tenía que ser una especie de nombre ‘anti...’, pero eso parecía demasiado fácil. Y no teníamos nada claro qué debía ser la última mitad —el aspecto cultural al cual enfrentar el ‘anti...’—.”⁷⁵

Sin embargo, cabría señalar que no se sabe exactamente quien acuñó el término *Anarquitectura*: se desconoce si fue a través de las reuniones del colectivo, o el propio artista Gordon Matta-Clark; o, si derivó de un escrito de Robin Evans, *Towards Anarchitecture*.⁷⁶ Un texto

⁷⁵ Richard Nonas, carta enviada al IVAM, agosto 1992 sobre el grupo de Anarquitectura. En: Matta-Clark, G., & IVAM Centre Julio González. (1999), *op. cit.*, p. 190.

⁷⁶ En 1970 el arquitecto e historiador británico Robin Evans publicó un extraordinario ensayo titulado, *Towards Anarchitecture*, haciendo referencia al clásico libro de Le Corbusier, *Vers une architecture*. En su escrito, Evans insiste en la relación entre arquitectura y libertad, e ir más allá del espacio arquitectónico convencional para alejarse de la idea de arquitectura como un lugar cerrado, como la idea de habitación. Según Evans la arquitectura produce artefactos o interferencias culturales, políticas o bien materiales que obstaculizan el espacio que habita el ser humano. Lo que él llamaba los sistemas de artefactos o las interferencias que ayudan a realizar una acción, o bien, una interferencia puede evitar esa acción. En este contexto, Evans desarrolla varios ejemplos para definir cada una de estas interferencias, como el teléfono (interferencia positiva, es decir que permite una acción nueva: la comunicación), el muro (interferencia negativa, es decir, que anulan una acción) o bien, una calle cualquiera (interferencia sintética).

que hace referencia a la publicación *Hacia una arquitectura* de Le Corbusier.⁷⁷ Otra posibilidad respecto al origen del término sería la inspiración que tuvo Matta-Clark con Marcel Duchamp, quien, en una entrevista de la BBC, habló sobre el An-Art y el no artista en el año 1959. Por otro lado, el arquitecto Mark Wigley, quien recientemente ha publicado la investigación más completa sobre este mismo grupo, añade otros autores que han utilizado la palabra anarquitectura: *L'Anarchitecte* (1959) de Jean Dubuffet; *Anarchitecture: idées pour une ville d'aujourd'hui* (1969) de Manfred Schiedhelm; *L'An Architetto* (1973) de Gianni Piretti; y por último, *The Slide Towards Anarchitecture* (1972) de Hugh Braun.⁷⁸

Lo cierto es que todos los miembros del grupo tomaron una actitud que se desvinculaba de la arquitectura; negándola. Y como muy bien describe David Moriente en su investigación, *Poéticas arquitectónicas del Arte Contemporáneo*⁷⁹, el concepto de anarquitectura, «responde a un juego de palabras con el que se niega a la propia arquitectura (“an-arquitectura”) y, simultáneamente, muestra la faceta

Para terminar, extraemos unas palabras del autor: «la “anarquitectura facilita la acción. Debería ser el análogo humano de la creación continua a partir del vacío.». En: EVANS, R. (2005). “Hacia una anarquitectura” en Evans, R., Moneo, R., Mostafavi, M., Puente, M., & Colegio de Arquitectos de Cataluña Demarcación de Gerona. *Traducciones*. Valencia: Pre-Textos; [Girona]: Col·legi d'Arquitectes de Catalunya Demarcació de Girona, pp. 27-51.

⁷⁷ El libro de Le Corbusier, *Hacia una arquitectura*, fue publicado en el año 1923, en años de posguerra. Un libro que reúne diversos artículos que plantean una crítica a la arquitectura academicista, y al mismo tiempo, reflejando una preocupación de cómo estaba evolucionando el mundo. Por ello, Le Corbusier propone en sus escritos las soluciones a la vivienda, a la calle y a la ciudad, prestando una atención especial a cómo debía ser la ‘maquina de habitar’: la casa, que en palabras del arquitecto decía: «la Arquitectura se ocupa de la casa ordinaria y corriente, para hombres normales y corrientes. Deja de lado los palacios. He aquí un signo de los tiempos.». En: CORBUSIER, L; ALINARI, J.M. (1998). *Hacia una arquitectura*. Barcelona: Ediciones Apóstrofe, p. 6. [Disponible en línea]: <https://monoskop.org/images/3/39/Le_Corbusier_Hacia_una_arquitectura.pdf> [Consulta: 2 de marzo de 2016]

Y sigue más adelante: «Estudiar la casa, para el hombre corriente, universal, es recuperar las bases humanas, la escala humana, la necesidad-tipo, la función-tipo, la emoción-tipo.». En: *Ibid.*, p. XVI.

⁷⁸ WIGLEY, M. (2018), *op. cit.*, p.19.

⁷⁹ MORIENTE, D. (2010). *Poéticas arquitectónicas del arte contemporáneo, 1970-2008*. Madrid: Cátedra.

ideológica a través de la ausencia de jerarquía en la construcción del espacio (“anarqui-itectura”).»⁸⁰. La expresión griega ‘anarqui’ marca una ausencia y falta de poder, de normas, de principios arquitectónicos. Por ende, si volvemos a la suma de ambas: anarquitectura es la ausencia total en la construcción de espacio, una falta de espacialidad arquitectónica. Y de acuerdo con David Moriente, «La anarquitectura se define, por tanto, como un ente libre y desvinculado de la autoridad y de los fundamentos de gobierno que manejan la práctica constructiva.»⁸¹. Con estas reflexiones observamos que, si la arquitectura construye, levanta formas, cumple unos diseños; por el contrario, la anarquitectura cuestiona los fundamentos básicos de la arquitectura, oponiéndose a ellos. De ahí que, la anarquitectura tome distancia de la disciplina clásica y tradicional, alejándose de lo que se ha entendido siempre a lo largo de la historia moderna de esta misma disciplina. Como se ha dicho, si antiguamente la arquitectura era la ciencia de la construcción de viviendas, de edificios, de puentes, de monumentos. Ahora, frente al panorama actual de las ciudades y su evolución en el último siglo, la arquitectura ha sido cuestionada por los conflictos económicos, sociales y políticos surgidos a mitades del siglo XX, por estas razones, es necesario repensarla. Por esto, la *Anarquitectura* surge, a pesar de que se sigue construyendo y especulando, como una actitud hacia el entorno en las ciudades, es una negativa a la esencia de los discursos teóricos de la arquitectura, porque en ella se cuestionan los principios de propiedad y de identidad, mediante el pensamiento anarquitectónico.⁸² Al respecto, resulta necesario recordar las palabras de Gordon Matta-Clark cuando escribió en una de sus notas:

⁸⁰ *Ibid.*, p. 40.

⁸¹ *Ibid.*

⁸² CORBEIRA, D., PINCUS-WITTEN, R., & UNIVERSIDAD DE SALAMANCA. (2000). *¿Construir o deconstruir?: textos sobre Gordon Matta-Clark*. Salamanca: Universidad de Salamanca, p. 37.

★
LA ANARQUITECTURA TRATA SOBRE
HACER ESPACIO SIN TENER QUE
CONSTRUIRLO
UN LUGAR AGRADABLE PARA JODER

FUERA⁸³

Pero, ¿qué es exactamente crear un espacio sin construirlo? ¿Es pensar en un espacio? O bien, cabría preguntarse: ¿La creación de espacio sin construirlo consiste en su manipulación e intervención? Al respecto, el artista expresa claramente que la anarquitectura es crear un espacio sin construirlo en un lugar abandonado o semiabandonado desde la intervención, e interactuar sobre un objeto arquitectónico desahuciado, sin funciones:⁸⁴ «a un nivel funcional que fuera tan absurdo que ridiculizara la idea de función»⁸⁵. Por lo tanto, esta nueva ideología trata de crear un espacio desconstruyéndolo, reciclando los materiales; con las formas ya construidas se hacen otras nuevas a partir de la estructura arquitectónica original:⁸⁶ rehacer y deshacer un espacio desahuciado, incluso como se dice en la cita, llegar a ridiculizar la propia función del espacio arquitectónico, como ya en su día hizo Kurt Schwitters con sus *merzbau*.

Por consiguiente, la anarquitectura propone una crítica a la propia acción arquitectónica, posicionándose en la posmodernidad como un fin para pensar cual es el nuevo papel del espacio arquitectónico: cuál es su objetivo, su valor, su destino. En este sentido, la idea de esta nueva ideología era entender un mismo

⁸³ Las mayúsculas, los espacios entre líneas, se mantienen tal y como están escritas sus notas. En: MATTA-CLARK, G.; LACAYO, A. (2014). *Art Cards/Fichas de arte*. Nueva York: Sangría Editora, p. 194.

⁸⁴ BARRÍA CHATEAU, H. (2012). “El espacio de las sombras: La huella de Matta-Clark”. *Revista ArteOficio*, vol. 7, no 7, p. 19.

⁸⁵ BEAR, L. (2006). “Gordon Matta-Clark: Cortando el edificio de la calle Humphrey. Entrevista de Liza Bear, mayo 1974” en G. Moure., *op. cit.*, p. 166.

⁸⁶ CORBEIRA, D., PINCUS-WITTEN, R., & UNIVERSIDAD DE SALAMANCA. (2000)., *op. cit.*, p. 37.

espacio desde su pluralidad, desde sus múltiples e infinitas caras, por eso, el Grupo Anarquitectura tenía un interés por la transformación de los espacios.

En este sentido, la arquitecta e investigadora en estudios visuales, Isabel Ledesma Beristain señala que el grupo pretendía profundizar sobre la especulación inmobiliaria y la propiedad a través del arte.⁸⁷ Con la finalidad de contraponer la funcionalidad del edificio, entendido como un lugar para vivir y habitar —un hogar—, con los edificios abandonados, los desechos generados por el mismo; o, simplemente el colectivo pretendía confrontar ese hogar con los terrenos en ruinas: todos ellos, como lugares imposibles de habitar, imposibles de vivir. Por estas razones, en el grupo fue despertando un interés por explorar, reconocer y averiguar los descuidos urbanos que se presentaban en el tejido de la ciudad de aquél entonces; y sugerían una exploración de los espacios y de los lugares de la ciudad que habían quedado semiabandonados, abandonados o inutilizados debido a las constantes transformaciones que se vivía en la metrópolis. El grupo, también proponía explorar las dimensiones y las metáforas de estos ‘vacíos urbanos’. Por eso, el restaurante *Food* que abrió Gordon Matta-Clark junto con otros compañeros fue un ejemplo claro de lo que buscaban los miembros del colectivo: un lugar abandonado para darle un uso social. Al fin y al cabo, espacios arquitectónicos «situados en tierra de nadie de SoHo para transformarlos en viviendas, galerías, talleres y centros de arte al servicio de los intereses y los objetivos de los artistas.»⁸⁸ Como sucedió en la ciudad de Berlín tras legalizarse en los años 90 la ocupación de casas, edificios y barrios enteros, lugares que se han transformado en

⁸⁷ BERISTAIN, I. L. (2014). “Implicaciones visuales del objeto arquitectónico”. *Tika*, 2(2), (19-26), p. 24.

⁸⁸ CUEVAS, T., RANGEL, G., & CRAWFORD, J. (2010). *Deshacer el espacio: Gordon Matta-Clark: [exhibition held at Museo Nacional de Bellas Artes, Santiago, Nov. 2009-Jan. 2010; Museu de Arte Moderna, São Paulo, Feb.-Apr. 2010; Paço Imperial, Rio de Janeiro, May-July 2010; and Museo de Arte de Lima, Aug.-Nov. 2010]*. Museo de art de Lima, p. 26.

centros culturales y artísticos como la famosa casa Tachele; asimismo, pensemos también en la Tabacalera de Madrid gestionada por artistas y vecinos del barrio del Lavapiés. Como vemos, son los artistas quienes cambian la fisonomía de la ciudad, como ya sucedió en febrero de 1916 en Zúrich, cuando un grupo de jóvenes intelectuales transformaron una pequeña taberna en el famoso *Cabaret Voltaire*: un pequeño local donde se encontraron un grupo heterogéneo con ideas revolucionarias y provocativas, donde nació el dadaísmo (Fig. 9).⁸⁹

En resumen, el grupo Anarquitectura buscaba la confrontación y la negación de la propia arquitectura, según I. L. Beristain: «para hacer una crítica del objeto arquitectónico dentro de la realidad cultural, social y económica de la sociedad postindustrial. Esto permite, como piezas artísticas, devolver los mismos deshechos a través de fotografías, intervenciones y esculturas.»⁹⁰. Esta nueva expresión manifiesta las circunstancias de la fisonomía social. En palabras de Matta-Clark:

Nuestra idea de anarquitectura era más escurridiza que el hacer piezas que demostraran una actitud alternativa hacia los edificios, o más bien, hacia actitudes que determinan la containerización del espacio útil. Esas actitudes están muy arraigadas...La arquitectura también es entorno. Cuando vives en una ciudad, todo el edificio es, en algún sentido, arquitectónico. Pensábamos más en vacíos metafóricos, huecos, espacios sobrantes, lugares sin desarrollar. Metafórico en el sentido de que su interés o valor no reside en su posible uso...⁹¹

Todos estos pensamientos generaron que en marzo de 1974 tuviera lugar la primera, última y única exposición de *Anarchi tecture Group* en el *112 Greene Street*. Aunque apenas se conserva información del evento, ya que no tuvo mucho éxito, y la información que hay es

⁸⁹ SARMIENTO GARCÍA, J. A. (2016). *Cabaret Voltaire*. (1.st ed). España: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.

⁹⁰ BERISTAIN, I. L., *op. cit.*, p. 24.

⁹¹ MOURE, G. (2006), *op. cit.*, pp. 25-27.



Fig. 9. *Cabaret Voltaire*
1916

escasa, lo que ocasionó, en palabras de Mark Wigley, la mitología de la anarquitectura.

Frente al panorama artístico y urbano de Norteamérica, concluimos que los artistas y colectivos artísticos influyeron en la regeneración de un espacio decadente, de un barrio marginal, de una ciudad conflictiva, y, cuya regeneración nos recuerda que el ‘renacimiento’ urbano y social de Nueva York contribuyó a denunciar dicha degradación.⁹² Este reconocimiento y despertar de las sombras urbanas nos lleva de nuevo a la última parte de la carta de Richard Nonas:

“La arquitectura no fue el punto de partida de ninguno de nosotros, ni siquiera para Gordon. Pero pronto nos dimos cuenta, sin embargo, de que podía utilizarse la arquitectura para simbolizar toda la realidad cultural que pretendíamos atacar, y no sólo la propia construcción o ‘arquitectura’. Ese era el contexto en el que Gordon dio con el término *Anarchitecture*. Y eso sugiere, quizá, el sentido que todos le dábamos.”⁹³

⁹² «A través de sus intervenciones en los territorios marginados, decadentes o conflictivos, los artistas promovieron el reconocimiento de las “sombras” de la replanificación urbana. También lograron, incluso sin quererlo, denunciar aquella conflictiva realidad así como oponerse a la expansión del espacio urbano hegemónico fomentando su contraposición.». En: CANDELA, I. (2006), *op. cit.*, p. 183.

⁹³ Richard Nonas, carta enviada al IVAM, agosto 1992 sobre el grupo de Anarquitectura en Matta-Clark, G., & IVAM Centre Julio González. (1999), *op. cit.*, p. 190.

Mapa 10. Hacia una [(an)arqu]itectura, elaborado por G. Gallego



Richard Landry
Gordon Matta-Clark preparando la primera comida en Food
Fotografía en b/n
1972



"Matta Bones" cena en el
Restaurante Food,
Fotografía en b/n, Nueva York,
1972



Tina Girouard



<https://tinagirouard.com/>

Bernard Kirschenbaum



<http://bernardkirschenbaum.com/>

Richard Nonas



Grupo Anarquitectura

Jene Highstein



<http://www.jenehighstein.net/>

Suzanne Harris



Richard Landry



<http://www.dickielandry.com/>



Mapa 11. Notas de Gordon Matta-Clark sobre arquitectura, elaborado por G. Gallego

ARCHITECTURE IS ABOUT
MAKING SPACE WITHOUT THE
BUILDING, IT
A NICE PLACE TO FORK
OUT

+

① DONT MAKE BASE
A ROOM WITH
BASE IS NOT
NECESSARY

② OR CASE WE ARE MY SERIOUS WHAT
ELSE CAN WE DO?

③ AS GENERATION OF TYPICAL STYL
MANIPULATION FOR MANIPULATION FOR MANIPULATION
A CREATION OF INDEPENDENT ANCHOR POINTS
FORCED BY SPACING

④ TAKE A MORE EXPERIMENTAL DESIGN
[Diagram of a house with a central void]

⑤ NOT JUST BUILDING FOR LIVING
PHASE OF BUILDING AS A PLACE TO LIVE
AND AS A PLACE TO LIVE
PHASE OF BUILDING AS A PLACE TO LIVE
AND AS A PLACE TO LIVE

⑥ IMPROVISED HOUSE
THAT IS A HOUSE WITH NO WALLS

⑦ THE STATE THAT LEADS TO THE USE OF THESE HOUSES
THE STATE THAT LEADS TO THE USE OF THESE HOUSES
THE STATE THAT LEADS TO THE USE OF THESE HOUSES

⑧ BELIEVE WITHOUT A PLACE TO LIVE AT?
[Diagram of a house with a central void]

⑨ THE SOCIAL PLAN
[Diagram of a house with a central void]

+

Hand-drawn sketches and diagrams:

- A:** A house with a central void, labeled "HOUSE FOR BETHAN".
- B:** A house with a central void, labeled "HOUSE FOR BETHAN".
- C:** A house with a central void, labeled "HOUSE FOR BETHAN".
- D:** A house with a central void, labeled "HOUSE FOR BETHAN".

February 13, 1978

Alfred Schmitt
Lohstrasse 107 Str. 51
4 Düsseldorf, Germany

Dear Alfred, Mirko and Monica:

I called the man I got here from Chicago where everybody created a lovely family atmosphere, in which I worked in before creating temporary space for an hour or so on any kind of public road where possible. This sounds to cutting and grinding away at floors and walls until I and everything around me is covered with a heavy layer of dust. The project worked out fine and although hard to document well, because the space was so narrow, it has great advantages of being right next to the Contemporary Museum of Art who paid the expenses and will be guiding people through it on a regular schedule, which is the first time this has ever been possible.

I am confused about your connections with Mr. Korman and his factory location. As I said over the phone I am willing to start in late March, if that is not too late, but must first outline both the nature of the project and necessary arrangements for it. The idea would be to cut out, as in the documents catalogue drawings, several sections of factory roof. That is if these factories have beautiful steel truss roofs that can be sectionally removed. Once they are cut it would be a matter of lifting them into a crane and placing them back on a flat bed truck. My ultimate goal would be to see the transportation of a large truck for your park with an architectural parade through Düsseldorf.

This of course involves many expensive steps, the key to which may well be to be human and his associated construction companies that will be working at that location. If they can donate the use of cranes, equipment or any of the specialized machinery for the project we would be well ahead of having to combine all these things from uninvolved sources. If the architectural parade proves too narrow, I would not mind at all to work that is just done in the factory building, provided that they can save one of the more interesting buildings closest to mine. That is one that is either on the street or on a corner. (Someone can see it easily.) In order to do any work I want two five or six cranes. (I think that the buildings look like) (shout please) if how long can the chosen site remain standing? (I think someone will the right developers get involved?) How do we pay working and living expenses? How do we start?

The actual expenses that will be involved during the work period are in two general categories: labor since I will need two reliable workers for no less than two weeks.

3.3. 112 Greene Street, Nueva York 9 de Marzo 1974

He venido a Nueva York porque es el más desolado de los lugares, el más abyecto. La decrepitud está en todas partes, el desorden es universal. Basta con abrir los ojos para verlo. La gente rota, las cosas rotas, los pensamientos rotos. Toda la ciudad es un montón de basura. Se adapta admirablemente a mi propósito. Encuentro en las calles una fuente incesante de material, un almacén inagotable de cosas destrazadas.

Paul Auster, *Ciudad de Cristal*

112 Greene Street fue más que un espacio, fue más que un lugar situado en una zona industrial de Nueva York, que surgió fruto de un proyecto del ayuntamiento para regenerar el barrio abandonado del *Upper East Side*. Una zona donde a finales de los años sesenta se abrieron muchos locales destinados al arte, por ejemplo, en el año 1967 se abrió el *80 Wooster Street* creado por Fluxus liderado por George Maciunas; también, se estrenó entre otros, el *98 Greene Street Loft* fundado por la pareja Holly y Horace Solomon en el año 1969. Al poco tiempo, en octubre de 1970, Jeffrey Law, Alan Saret y Gordon Matta-Clark inauguraron un nuevo local entre las calles del *Upper East Side*: el famoso *112 Greene Street* como un espacio independiente de la escena artística neoyorkina que se resistía a considerarse una galería. Éste surgió del ambiente de violencia que se respiraba en toda la ciudad de Nueva York y del movimiento contra-cultural que hacía ya unos años estaba dominando entre los jóvenes de todo el mundo: unos años de idealismos y utopías. Éste fue un lugar de intercambio de ideas, de pensamientos entre artistas de diversas disciplinas, pues, «La comunidad de Greene Street, con su experimentalismo entusiasta, permitía una fecundación cruzada asombrosa, yuxtaposiciones inesperadas y mutaciones perpetuas.»⁹⁴. Un espacio de creación que se convirtió posteriormente en un lugar de gran impacto para muchos

⁹⁴ MATTA-CLARK, G., & IVAM CENTRE JULIO GONZÁLEZ. (1999), *op. cit.*, p. 12.

de los artistas que acudían por allí, además de originar una gran repercusión en el mundo del arte contemporáneo.⁹⁵

No obstante, a pesar de que en 1973 el famoso espacio de la ciudad recibió un premio de la *National Endowment for The Arts and The New York State Council on the Arts* y fue, además, el centro de una comunidad de artistas, según Jessamyn Fiore, después de casi medio siglo resulta difícil saber exactamente qué fue realmente el *112 Greene Street*. Existen dos publicaciones: de una parte, un catálogo elaborado por Robyn Brentano y Mark Savitt titulado, *112 Workshop, 112 Greene Street: History, Artists & Artworks* (1981), que ilustra la obra de los diversos artistas que expusieron su trabajo en el espacio, y, por otra, el libro *112 Greene Street: The Early Years (1970-1974)*⁹⁶, se trata de una recopilación de entrevistas y de exposiciones que tuvieron lugar en esa misma calle desde 1970 hasta 1974. Es por ello que entre las muchas exposiciones que acontecieron en esas fechas nos focalizamos en la última de ellas, que cierra esos cuatro años: la de marzo de 1974 bajo el título, *The Anarchitecture Show*. Una exposición celebrada en la planta baja del *112 Greene Street* en la que participaron los siguientes artistas: Laurie Anderson, Tina Girouard, Suzanne Harris, Jene Highstein, Bernard Kirschenbaum, Richard Landry, Gordon Matta-Clark y Richard Nonas. Por lo que nos hacemos la misma pregunta que Mark Wigley: «¿Exactamente que sucedió la noche del 9 de marzo de 1974 en Nueva York?»⁹⁷.

M. Wigley al formularse el interrogante en su investigación percibe la urgencia de elaborar un estudio sobre ello, ya que desde los

⁹⁵ Podríamos pensar en las numerosas residencias artísticas que se encuentran actualmente por todo el mundo, para ello compartimos el siguiente enlace sobre un ejemplo de las plataformas online que muestran todo este contexto. *AIR. The Network of Residences*. [Disponible en línea]: <<https://www.thatscontemporary.com/artinresidence/>> [Consulta: 17 de abril de 2015]

⁹⁶ FIORE, J. (2012). *112 Greene Street: the early years, 1970-1974*. New York; New Mexico: David Zwirner : Radius books.

⁹⁷ WIGLEY, M. (2018), *op. cit.*, p. 6.

años setenta hasta hoy ha habido una obsesión por el concepto de anarquitectura.⁹⁸ En cierto modo: «Nunca hay nada tan simple acerca de una fuerte negación. Menos aún, una negación silenciosa de una negación.»⁹⁹ Es por ello, que el estudio nace de un misterio, de un mito y de una obsesión por todas las evidencias que el autor observa del «Ultra-invisible grupo de anarquitectura y los ultravisibles cortes en los edificios de Gordon Matta-Clark»¹⁰⁰. E insiste que, «Anarquitectura, lo que sea que es, nunca será tan obvio.»¹⁰¹.

Por estas razones, Mark Wigley describe el término *anarquitectura* como algo desafiante, fascinante, tratándose de «algo difícil de alcanzar», es «una provocación»¹⁰². Y continúa: «Es una interrupción del pensamiento convencional.»¹⁰³. En resumen, «Es una manera de repensar las cosas, incluso una forma de repensar cualquier cosa»¹⁰⁴. De eso trata la anarquitectura, de repensar y rehacer una nueva forma de entender la arquitectura. Y por ello, de acuerdo con el arquitecto: «Para llegar a las raíces de la mitología de la arquitectura se requiere una explicación forense que corta despiadadamente el concepto y su recepción a fin de reactivarlo.»¹⁰⁵. De ahí que, ahondamos en la denominada por Wigley la exposición fantasma, cuestionándonos

⁹⁸ *Ibid.*, p. 6.

⁹⁹ *Ibid.*

¹⁰⁰ *Ibid.*, p. 7.

¹⁰¹ *Ibid.*, p. 14.

¹⁰² Traducción de la autora. «La palabra parece ser precisamente sobre lo que no se sostiene, lo que no se ve tan fácilmente. Algo difícil de alcanzar. La palabra es más desafiante entonces, una provocación en lugar de una descripción. Es una interrupción del pensamiento convencional. Es una interrupción del pensamiento convencional, no una calidad, marca, estilo, apariencia, tipo o efecto. Es una manera de repensar las cosas, incluso una forma de repensar cualquier cosa». Texto original: «The word seems to be precisely about that which doesn't stand up, that which is not so easily seen. Something elusive. The word is more of a challenge then, a provocation rather than a description. It is an interruption of conventional thinking, not a quality, brand, style, look, type, or effect. It is a way of rethinking things, even a way of rethinking anything.». En: *Ibid.*, p. 15.

¹⁰³ *Ibid.*

¹⁰⁴ *Ibid.*

¹⁰⁵ *Ibid.*

sobre qué fue del evento y qué ha sido del Grupo Anarquitectura, puesto que «Nadie parece saber.»¹⁰⁶. En este sentido, conviene subrayar las palabras de Philip Ursprung: «Después de la muerte de Matta-Clark, los miembros del grupo impusieron límites estrictos a la cantidad de información que estaban dispuestos a divulgar, lo que ayudó a mantener vivo el mito de la anarquitectura.»¹⁰⁷.

Como ya hemos dicho anteriormente, el mito de la anarquitectura se mantiene vivo también por la poca repercusión que tuvo la exposición, tal y como nos explica uno de los miembros del grupo, Richard Nonas:

Resolvimos montar una exposición en 112 Greene Street porque quedaba un hueco libre en la programación y hablamos de hacerlo solo con fotografías o dibujos en las paredes, todas las obras del mismo tamaño, con los mismos materiales y sin los nombres de los autores. Éramos diez o doce personas. Tuvo tan poca trascendencia que ni siquiera se tomaron fotos, aunque los paneles todavía existen.¹⁰⁸

Por esta razón, los únicos documentos que se conservan son solo tres piezas del evento: «¿Y que nos dicen estas tres primeras piezas sobre la exposición?»¹⁰⁹. El primer documento registrado es un anuncio de la revista *Avalanche* publicado en el verano de 1973 acerca de la futura exposición que tenía lugar ese mismo invierno que, junto a ella, aparecía la noticia sobre la muerte de Robert Smithson. El segundo documento es la invitación de la exposición: la fotografía de

¹⁰⁶ WIGLEY, M. (2018)., *op. cit.*, p. 23

¹⁰⁷ Traducido por la autora. «After Matta-Clark's death the members of the group imposed strict limits on the amount of information they were prepared to divulge, thereby helping to keep the anarchitecture myth alive.» En: URSPRUNG, P. (2011). "Anarchitecture: Gordon Matta-Clark and the Legacy of the 1970s" en Anderson, L., Brown, T., & Matta-Clark, G. *Laurie Anderson, Trisha Brown, Gordon Matta-Clark: pioneers of the Downtown Scene, New York 1970s*. Munich [etc.]: Prestel, p. 134.

¹⁰⁸ NONAS, R. "Diálogos. Richard Nonas" en Matta-Clark, G., & IVAM Centre Julio González. (1999)., *op. cit.*, p. 173.

¹⁰⁹ WIGLEY, M. (2018)., *op. cit.*, p. 23.

una mesa con un mantel puesto, y encima aparece escrito el título de la exhibición que, como señala Mark Wigley, se puede interpretar de cuatro formas distintas: «ANARCHI TECTURE», «ANARCHITECTURE», «ANARCHI TECTURE GROUP», «ANARCHITECTURE GROUP». Y, por último, en junio de 1974 se publicaron en la revista italiana *Flash Art* un conjunto de doce imágenes para anunciar el nuevo movimiento anarquitectónico (Fig. 10).¹¹⁰ Una de las fotografías expuestas era una intervención de Tina Girouard, una de las componentes del grupo, quien se dedicó a escribir 33 veces cualquier palabra que derivara de la noción de ‘anarquitectura’ (Fig. 11). Así, por ejemplo, la artista escribió: ‘*An Ark kit Puncture*’, ‘*An Architecture*’ o ‘*Anarchy Torture*’. A partir de este juego de palabras y de significados ambiguos, que nos presenta Tina Girouard, entre *a-*, *an-*, *ana-* y *anarqui-*; conviene subrayar el valor y el amplio significado que adquiere la noción ‘anarquitectura’, de las cuales la propia artista nos muestra su variabilidad a partir de las prefijaciones. Del mismo modo que su ideología, que también se transforma, siendo esta efímera con respecto a la arquitectura tradicional caracterizada por la eternidad.¹¹¹

¹¹⁰ ATTLEE, J. (2007). “Towards Anarchitecture: Gordon Matta-Clark And Le Corbusier”. *Tate Papers*, , p. 3. [Disponible en línea]: <<http://www.tate.org.uk/research/tateresearch/tatepapers/07spring/attlee.htm>> [Consulta: 21 de marzo de 2017]

¹¹¹ MUIR, P. (2014)., *op. cit.*, p. 118.



Exterior de 112 Greene Street en el año 1980



Rumbles sección de *Avalanche* n° 8,
Verano/Otoño 1973



Invitación de la exposición, *Anarchi tecture Group*,
en 112 Green Street, del 9 al 20 de marzo 1974



Difusión de Anarquitectura en
Flash Art International,
Junio 1974



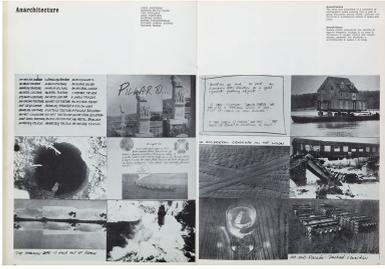


Fig. 10. Difusión de Anarquitectura en *Flash Art International*, Junio 1974.

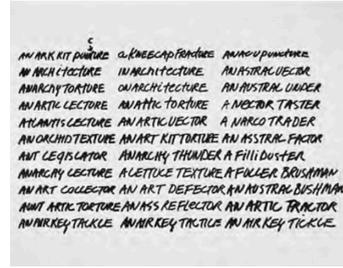


Fig. 11. Tina Girouard, *Anarquitectura* photo, 1974.

Por ello, llegados a este punto, nos apoyamos en un breve análisis lingüístico a partir de los escritos de María Luisa Montero Curiel, quien desarrolla ciertas diferencias en cada una de las prefijaciones, y que nos sirve para profundizar sobre el concepto de anarquitectura. En primer lugar, el valor semántico de *a-* «es la “negación o falta de aquello que expresa la palabra a la cual se une; se trata pues de ‘privación’, de ‘falta de’»¹¹². Entonces, la Anarquitectura es una falta de arquitectura, como se ha dicho anteriormente, es una falta de privacidad, una falta de propiedad, de vivienda, de intimidad. Una ‘privacidad’ que carece de algo, o que pertenece a algo o a alguien: la propiedad. Y según las observaciones de la autora, esta ‘falta de’ tiene un valor igual que el del *no-* o el *sin-*,¹¹³ por tanto, podemos confirmar que el *no-* se acerca a la noción *non-U-mento* de Gordon Matta-Clark.

En segundo lugar, Montero Curiel nos advierte que no confundamos el *a-* con el *ana-*, pues ambas son distintas entre ellas.¹¹⁴

¹¹² MONTERO CURIEL, ML. (1999), *op. cit.*, p.107.

¹¹³ «El prefijo *a-* aporta casi exclusivamente el valor semántico de ‘privación’ de la base a la que se adjunta. Muchos sustantivos así prefijados son definidos por el *DRAE* como ‘falta de...’, factor que acerca las palabras prefijadas con *a-* a las prefijadas con *sin-* o con *no-*, como se verá». En: *Ibid.*, p. 109.

¹¹⁴ *Ibid.*, p. 114.

En este sentido, *Ana-arquitectura* significa pensar de nuevo en la disciplina, profundizando en una nueva concepción de arquitectura. Por otro lado, *An-arquitectura* significa ir en contra de las ideologías clásicas de la arquitectura. En definitiva, el artista Gordon Matta-Clark, quien plantea la anarquitectura como un no a la arquitectura (*An-arquitectura*), busca la confrontación siempre como un todo. Un artista interesado en lo antagónico entre el orden y la entropía, entre la construcción y la destrucción, ya que esta era la situación urbana de los años setenta en Nueva York, donde la ciudad se transformaba «en un mapa de residuos en construcción.»¹¹⁵, siendo este panorama residual una consecuencia de las continuas renovaciones urbanas que se vivía en aquel entonces. Una ciudad que vivía entre el residuo y el escombros, acumulando desperdicios urbanos, y estos restos era la clase de vacío anarquitectónico que llamaba la atención a Gordon Matta-Clark: un artista que «entiende que el proceso de construcción está abocado irremediabilmente a la demolición, a la ausencia.»¹¹⁶. Y concibe, por ello, que la construcción arquitectónica está expuesta a un resultado negativo, destinada a la desaparición, siempre abocada al fracaso desde su propia funcionalidad: edificios y lugares que tienen, por poco tiempo, una breve esperanza de vida gracias a los planteamientos anarquitectónicos; aunque estos lugares, poco a poco terminan extinguiéndose.¹¹⁷

Estos espacios negativos y marginales los podemos encontrar en las 98 imágenes que supuestamente formaron parte de la exposición *Anarchi tecture Group*.¹¹⁸ Cuyas imágenes según Mark Wigley son imprescindibles para entender el grupo y sus principios. Por lo que,

¹¹⁵ TALLÓN IGLESIAS, J. A & GONZÁLEZ GALLEGOS, J. (2015). *Gordon Matta-Clark a través de Rem Koolhaas: adición a través de eliminación*. (Tesis Doctoral, E.T.S. Arquitectura, Universidad Complutense de Madrid). <<http://oa.upm.es/41039/>> [Consulta: 10 junio 2016], p. 150.

¹¹⁶ *Ibid.*, p. 161.

¹¹⁷ *Ibid.*, p. 150.

¹¹⁸ Como concluye Mark Wigley, el título de la exposición se mantiene escrito igual que en la invitación. Por eso se separa la palabra *anarchitecture*, de modo que se escriba: *Anarchi tecture Group*.

destacamos una descripción de esas imágenes que nos transmiten una *Arquitectura sin cortes*¹¹⁹, que refleja todo aquello que se transforma en un colapso, en un abandono, en una reparación, en una excavación, en algo flotante; que está moviéndose, en construcción o esta siendo transportado y remodelado, o bien, algo que sigue goteando. Unas fotografías que revelan un ambiente desértico, sombrío, marginal, lo que la sociedad descarta, lo apilado, lo cerrado, lo hundido, o entre las imágenes plasma un señor que mira a escondidas.

Después de todo, como ya decía Rem Koolhaas sobre los ‘archipiélagos’¹²⁰, aquello que se ha vaciado de significado y se convierte en residuo, origina ideologías. Un buen ejemplo es la palabra anarquitectura que como hemos visto nace frente a un panorama de especulación inmobiliaria y de propiedades a consecuencia de las transformaciones sociales y de la crisis urbana de los años sesenta y setenta en Estados Unidos. En definitiva, la Anarquitectura era una maquina para pensar: una actitud, un(os) pensamiento(s), una ideología, otra manera de entender el espacio urbano, nuestro entorno. Un posicionamiento desde el arte, una nueva manera de comprender la funcionalidad y aceptar la inutilidad de un espacio: «La anarquitectura se convierte en otra cosa más, un instrumento de corta-vida, para revelar algo más allá, un tipo de monumento negativo.»¹²¹. Eso era la anarquitectura: entender las necesidades básicas de (la) vida de (en) un espacio. De hecho, a pesar de que la exposición no trascendió, Philip Ursprung no recuerda que existen muchos escritos que asocian la palabra anarquitectura con la

¹¹⁹ *Arquitectura sin cortes* hace referencia al título de uno de los capítulos del libro, concretamente el de las 98 imágenes y quien el autor refleja una lluvia descriptiva de palabras.

¹²⁰ En palabras textuales del arquitecto: «La *retícula* —o cualquier otra subdivisión del territorio metropolitano en incrementos máximos de control— define un archipiélago de “ciudades dentro de otras ciudades. Cuanto más exalta cada “isla” los valores distintos, más se refuerza la unidad del archipiélago como sistema. Puesto que el “cambio” está incluido en las “islas” que lo componen, ese sistema nunca tendrá que revisarse.». En: KOOLHAAS, R. (2004). *Delirio de Nueva York: un manifiesto retroactivo para Manhattan*. Barcelona: Gustavo Gili, pp. 295-296.

¹²¹ WIGLEY, M. (2018)., *op. cit.*, p. 40.

obra *Splitting* (1974) de Matta-Clark, realizada poco después de la exposición. En definitiva, Mark Wigley concluye que: «El concepto de anarquitectura está unida a Matta-Clark, quien está atado a los cortes, y que a su vez están vinculados a las incisiones de la casa de Englewood. La historia de la anarquitectura se reduce a una sola casa.»¹²².

¹²² *Ibid.*, p. 137.



1



4



7



2



5



3



6

Las 98 imágenes que formaron parte de la exposición, *Anarquitectura Group*.

Las 14 páginas escaneadas pertenecen a la publicación de Mark Wigley, *Cutting Matta-Clark: The Anarchitecture Investigation* (2017). El único estudio que muestra las 98 imágenes expuestas en *Anarquitectura Group*.



Mapa 13. 98 postales, elaborado por G. Gallego

3.4. *Splitting* y *Tree Dance*

A continuación, presentamos las obras *Splitting* (1974) y *Tree Dance* (1971), unas piezas que se han convertido en iconos que ejemplifican las ideas anarquitectónicas. No obstante, la investigación del arquitecto Mark Wigley nos da entender que no son un emblema absolutamente anarquitectónico, tal y como afirma el propio artista. En nuestra opinión, todas las obras del artista son iconos de una arquitectura demolida, todas ellas son una crítica a la falta de propiedad e identidad, por tanto, todas ellas manifiestan la ideología planteada por el Grupo Anarquitectura, que buscaba crear un espacio sin construirlo e intervenir en un inmueble abandonado. Se trata de planteamientos reflejados en toda la obra del artista, podríamos decir entonces, que todas ellas son un icono anarquitectónico.

Splitting



Fig. 12. Gordon Matta-Clark, *Splitting*, 1974

En el *112 Greene Street*, Gordon Matta-Clark pasó mucho tiempo, y como él mismo afirma en una entrevista con Liza Bear en 1974 publicada en la revista *Avalanche*, fue, precisamente, en ese lugar el

comienzo de sus operaciones quirúrgicas.¹²³ En ese mismo año, Nueva Jersey estaba sufriendo un proyecto de remodelación urbana, por lo que los residentes tuvieron que desalojar la zona. Entre muchas de las casas que había, estaba la casa Engelwood, una casa destinada a la demolición y donde Matta-Clark llevó a cabo su famosa intervención, *Splitting* (Fig. 12). De entre la amplia documentación que se conservan de la obra, destacamos un vídeo, cuya proyección se inicia ascendiendo las escaleras, y aparece en el marco de la puerta de entrada un cartel: “DO NOT OCCUPY”, pues como expresa Mark Wigley: «El efecto es hacer que quede claro que lo sigue es una forma de ocupación no autorizada que comienza no entrando por la puerta sino subiendo por las escaleras»¹²⁴. Y revela: «La pared se ha convertido en un espacio, un interior, incluso un interior doméstico o la base de una domesticidad alternativa.»¹²⁵.

Como hemos dicho antes, la palabra anarquitectura se ha vinculado siempre a la casa Engelwood: «*Splitting* y los cortes de todos los edificios»¹²⁶, debido a una mala lectura por parte de los especialistas del mundo del arte.¹²⁷ Por este motivo la palabra *Splitting* está visualmente tachada con una línea, parecido a lo que hace Mark Wigley en uno de sus apartados, “Splitting *SPLITTING*”: parte mediante la palabra. Por ende, el autor se plantea en relación a la mala interpretación del concepto: «Si *Anarquitectura* es la palabra que describe la casa Engelwood, es posible que también sea la palabra que

¹²³ SORENSEN, L. (2012). “Introducción” en Jessamyn Fiore, *112 Greene Street: the early years, 1970-1974*. New York; New Mexico: David Zwirner: Radius books, p. 10.

¹²⁴ Traducido por la autora. «The effect is to make it clear that what follows is a form of not-quite-authorized occupation which starts not by entering through the door but climbing the ladders». En: WIGLEY, M. (2018), *op. cit.*, p. 192.

¹²⁵ Traducido por la autora. «The wall has become a space, an interior, even a domestic interior or the basis for an alternative domesticity. It is not by chance that there are no rooms in the film.». En: *Ibid.*

¹²⁶ *Ibid.*, p. 212.

¹²⁷ «Llamar a *Splitting* como un trabajo de anarquitectura es leer mal el corte de la casa y leer mal la anarquitectura. Al menos, las legiones de críticos, comisarios, eruditos, galeristas y subastadores que han reproducido fielmente este gesto [...]». En: *Ibid.*, p. 166.

designe a todos los edificios cortados que preceden y siguen —incluso si Matta-Clark nunca la ha utilizado para describirlos.»¹²⁸. Ha sido tanta la repercusión de *Splitting* que ha llegado a ser representada por muchos artistas contemporáneos, destacamos la pintura de Paco Pomet *Gordon's Temple* (2012), las intervenciones del artista Robbie Rowlands en *The Offering – Hall Cut* (2009), o bien, las fotografías de Michel Le Belhomme y de Vik Muniz *Splitting after Gordon Matta-Clark* (1999).

En este sentido, hay un dato importante que muchos han dejado de lado que, como nos advierte Mark Wigley, se puede apreciar en la entrevista ya mencionada de Liza Bear a Gordon Matta-Clark: «¿**Ve el edificio de Humphrey Street como una pieza de anarquitectura?** No.»¹²⁹. De acuerdo con el historiador y teórico Mark Wigley este «No» presenta una cierta ambigüedad al no ser una negación clara, por lo que describe el artista justo después de ese «No» rotundo:

Nuestro pensamiento en torno a la anarquitectura no se reducía a hacer piezas que demostraran una actitud alternativa hacia los edificios o, más bien, hacia las actitudes que determinan la contenerización de espacio útil. Esas actitudes están muy arraigadas. La arquitectura es entorno. Pensábamos más en vacíos metafóricos, huecos, espacios sobrantes, lugares no aprovechados.¹³⁰

Observamos como Matta-Clark visualiza la importancia del entorno para describir la arquitectura. Significa entonces que podríamos identificar la anarquitectura como aquellos espacios vacíos y excrementos urbanos como solares, bordillos rotos o un callejón sin salida.

¹²⁸ WIGLEY, M. (2018), *op. cit.*, p. 139.

¹²⁹ Entrevista de Liza Bear realiza en mayo de 1974. “Gordon Matta-Clark: cortando el edificio de la calle Humphrey” en G. Moure. (2006), *op. cit.*, p. 166. Véase también en WIGLEY, M. (2018). *Ibid.*, p. 139.

¹³⁰ *Ibid.*

Tree Dance



Fig. 13. Gordon Matta-Clark, *Tree Dance*, 1971

La anarquitectura no solo implicaba «hacer piezas que demostraran una actitud alternativa hacia los edificios»¹³¹, y tampoco se sujetaba a «las actitudes que determinan la contenerización de espacio útil.»¹³². En este sentido, nos servimos de uno de los muchos escritos de Matta-Clark que refleja un modo alternativo de pensar 'la casa' y que nos sirve de enlace para terminar reflexionando sobre uno de sus proyectos, *Tree Dance*, que describen una actitud arquitectónica distinta a la de los cortes de los edificios.

1 LA CAJA HA DE SER REEMPLAZADA.
NUESTRAS NECESIDADES PUEDEN SER MUCHO
MÁS FLEXIBLES SI NO HAY QUE UTILIZAR UN
ESPACIO, DEBERÍA ALMACENARSE, VENDERSE O
COMERCIALIZARSE PARA OTRAS NECESIDADES.

¹³¹ *Ibid.*

¹³² *Ibid.*

2 AL PARECER CREEMOS MÁS EN LA
DESIGNACIÓN DEL ESPACIO QUE EN SU
RECLUSIÓN PERMANENTE.

3 USAR LO QUE HAY DEBAJO, ENCIMA Y ENTRE.

4 LA ANARQUITECTURA PUEDE Y DEBE
EMPEZAR EN LA ADVERSIDAD:

CONSTRUIR TIPOS,
NO CAJAS,
MURO ABIERTO,
TORRES ABIERTAS,
ENTRE,
ENCIMA,
DEBAJO,
CUBIERTAS SUSPENDIDAS.¹³³

Como expresa Gordon Matta-Clark, cuando pensamos en un espacio siempre tenemos la idea de nombrarlo, designarlo. Y a pesar de que ‘La caja’ como casa contiene necesidades humanas, vitales; ésta debe ser sustituida; más aún, su destino debe ser cuestionado. Por ello, el pensamiento anarquitectónico nace del caos, del desastre, de la adversidad, mostrando un interés específico por los espacios del ‘entre’ o ‘en medio de’ a consecuencia de esta devastación y crisis urbana. Por lo tanto, el nuevo destino de estas cajas-casas son ahora espacios abiertos. Como describe Matta-Clark: la anarquitectura es un ‘debajo’, un ‘encima’, son muros y torres abiertas. En definitiva, son identidades espaciales expuestas al mundo exterior, que como sostiene Gloria Moure, la anarquitectura se transforma, cambia, y es constantemente «un proceso abierto y continuado de mutabilidad del espacio»¹³⁴. Por estas razones, el Grupo Anarquitectura comienza a investigar sobre estructuras sostenibles, modificables, transformables,

¹³³ MOURE, G. (2006)., *op. cit.*, p. 362.

¹³⁴ «La lectura de las notas, de los escritos y de los cuadernos que aquí se publican, nos arrojan claridad definitiva sobre su concepto de *Anarquitectura* como un proceso abierto y continuado de mutabilidad del espacio, [...]». En: MOURE, G. (2006)., *op. cit.*, p. 12.

recibiendo estas estructuras el mismo nombre que el colectivo. En este contexto, se considera que una de las primeras piezas anarquitectónicas fue la performance de Gordon Matta-Clark, *Tree Dance* (1971) (Fig. 13). La acción tenía lugar en un árbol y entre sus ramas se tendieron cuerdas, escaleras, y de una de ellas se suspendían los artistas, donde se balanceaban, se sentaban, subían y bajaban de entre las ramas, de las escaleras, incluso permanecían acostados en redes, como nidos de pájaros. *Tree Dance* fue un espectáculo de danza: una casa móvil, una caja flexible con espacios indeterminados, convirtiéndose así en una estructura efímera que seguía los principios anarquitectónicos. A partir de esta experiencia performática, Matta-Clark siguió con la filosofía de la anarquitectura pero en su trabajo personal, dirigiéndose hacia estructuras compactas, abandonadas buscando siempre las ruinas postindustriales de la metrópolis contemporánea. Lo que llevó al artista a realizar cortes circulares y lineales en el espacio arquitectónico; cortaba dentro, fuera, encima, sobre los edificios, teniendo siempre presente en su obra las ideologías anarquitectónicas sobre las cuestiones de propiedad: el muro abierto, la casa sin paredes, sin techos, sin suelos. Una estructura efímera, mutable, cambiante, como si se tratara de un organismo vivo, flexible, ligero, temporal.¹³⁵ Entre sus notas, sin sentido alguno, terminamos con la siguiente cita que nos lleva a sus proyectos anarquitectónicos:¹³⁶

EL ESPACIO NECESARIO PARA ELIMINAR

TU CASA. 21C.

UN LUGAR BAJO EL SOL.

¹³⁵ «However, his first ‘Anarchitectural’ piece was *Threshole* (1973), and under this, as it were, generic term, Matta-Clark embarked on a number of cuts that resulted in the removal of the thresholds of apartments in abandoned buildings in the Bronx.» En: MUIR, P. (2014), *op. cit.*, p. 87.

¹³⁶ MATTA-CLARK, G., MACKENZIE, B. E., & MUSEO TAMAYO ARTE CONTEMPORÁNEO MÉXICO. (2003). *Gordon Matta Clark: proyectos anarquitectónicos: [exposición] Museo Tamayo Arte Contemporáneo, 19 de junio a 21 de septiembre de 2003*. México: Instituto Nacional de Bellas Artes; Museo Tamayo Arte Contemporáneo.

UN LUGAR BAJO LA LÁMPARA.
UN LUGAR AL ALCANCE DE LA VISTA.
UN LUGAR AL ALCANCE.
DISEÑAR PARA EL DERRIBO. 22.)
DISEÑAR PARA EL FRACASO.
DISEÑAR PARA LA AUSENCIA.
DISEÑAR PARA LA MEMORIA.
ESTAR SIN TECHO.23.)¹³⁷

Ese «DISEÑAR PARA LA AUSENCIA» y ese «DISEÑAR PARA LA MEMORIA» siempre fue uno de los rasgos esenciales del trabajo de Gordon Matta-Clark, en cuyos planteamientos artísticos vamos a profundizar en los siguientes apartados de esta investigación.

¹³⁷ MOURE, G. (2006)., *op. cit.*, p. 378.

1 **MASTER BUILDER**
THE AESTHETICS OF BUILDING



Vik Muniz
Brooklyn, NY Series
Splitting after Gordon Matta-Clark
Fotografía
1999

+



Muster Builder
Escenario de la obra de teatro Muster Builder, casa inspirada en el collage fotográfico Splitting de Matta-Clark
The Builders Association (compañía de performance de Nueva York)
1994

↓



Carlos Bunga
Shadow [Sombra]
Vídeo monocanal, color, sonido,
proyección continua
Colección MACBA. Fundación
MACBA
2002

+



Paco Pomet
Gordon's temple
Óleo sobre lienzo
2012

+



Pedro G. Romero
Gordon Matta-Clark
A.TV-Sucesos de BARCELONA.(26-31 de julio de 1909) 37. Misioneros del Sagrado Corazón de María. Gracia. Detalle del interior.

↓



Michel Le Belhomme
The Blind Best
[La fiera ciega]
Fotografías en color impresas en
plexiglás
2009-2013

+



Robbie Rowlands
The Offering - Hall Cut
Community Hall, Pre demolition
1900's Baptist Church, Dandenong, 2011



Robbie Rowlands
Fall to Land
Shed cut, Wright
Farm, Charlton, 2014



4. Gordon Matta-Clark, cirujano y arqueólogo urbano

Mi trabajo con estructuras abandonadas se inició a raíz de una preocupación por la vida en la ciudad, en la que un importante efecto secundario es la transformación de edificios antiguos. Aquí, como en muchos centros urbanos, la disponibilidad de estructuras vacías y abandonadas era un recordatorio importante de la reiterada falacia de la renovación a través de la modernización. La omnipresencia del vacío, de edificios abandonados, y de derribos inminentes, me dio la libertad de explorar las múltiples alternativas de la vida en una caja, así como las opiniones más extendidas sobre la necesidad de disponer de espacios cerrados. Empecé discretamente, llegando incluso a mirar por las cerraduras para fisgonear mejor. Durante un verano practiqué cortes en muros y suelos que habían sido firmes defensores de la intimidad o el aislamiento de sus ocupantes. Al atravesar las capas que separaban la limitada realidad de la superficie de una familia de la de otra, su cándida proximidad quedaba reforzada. Se enfatizaba una realidad espacial negada, con sus penas y placeres cotidianos, de los antiguos residentes.

Mis primeras obras también constituían una incursión en una ciudad que para mí aún estaba en proceso de evolución. Se trataba de una exploración de las zonas más olvidadas de Nueva York, de los huecos situados entre las paredes, de vistas vueltas al revés. Cogía la camioneta y me iba de paseo en busca del vacío, a la caza de un lugar abandonado en el que concentrar mi atención desgarradora.¹³⁸

Gordon Matta-Clark, artista y (an)arquitecto preocupado por la ciudad, reutilizó los espacios y los edificios olvidados, que pasaban inadvertidos para el resto de la sociedad. Espacios inhabitables, a los que el artista devuelve su esencia, dándoles otra oportunidad para reflexionar y cuestionar lo que sucede cuándo se rompen los límites. El artista exploraba estas arquitecturas invisibles convirtiéndolas durante unas horas, un día o unos meses, otra vez, en estructuras visibles para despertar nuevos significados. Como decía Gordon Matta-Clark: «Me interesa convertir espacios en desuso, como bloques de escombros, solares vacíos, vertederos, en zonas útiles y

¹³⁸ MOURE, G. (2006), *op. cit.*, p. 141.

bellas.»¹³⁹. De esta forma, el (an)arquitecto ejercía de cirujano urbano elaborando incisiones en muros, paredes, suelos; reconstruía espacios, examinaba otras maneras de entender la arquitectura, desbloqueando la definición clásica de lo que nosotros concebimos como espacio, edificio, casa, sala, habitación, ventana, ruina o escombros; o bien, elogiaba la demolición. Esa misma ‘ruina instantánea’ a la que se refiere Dan Graham, quien expresa lo siguiente: «Hoy en día se crean ruinas siempre que se derriban y substituyen edificios como parte del ciclo del eterno consumo arquitectónico. La obra de Matta-Clark va unida a la noción de la actual ruina instantánea: la demolición.»¹⁴⁰. La fascinación y el interés del artista por querer recuperar los espacios desaprovechados, perdidos, inutilizados de Nueva York, de París, de Düsseldorf, de Milán, de Génova, de Amberes, de Berlín y de Santiago de Chile. Asimismo, la ‘ruina instantánea’ que tiene lugar en numerosas ciudades y todo aquello que es desechado por la sociedad son, de acuerdo con Pamela M. Lee, aspectos esenciales en Gordon Matta-Clark. A todo ello, añadimos, que los aspectos aquí citados, describen las características de lo que es realmente en esencia el significado de la noción *non-U-mento*, tratándose éste de un inadvertido proceso de demolición de un edificio o de un lugar. De ahí, la visión ruinoso y del panorama decadente neoyorkino, como relata Jane Crawford, viuda del artista:

La ciudad de Nueva York, que algunos veían como ruinoso y llena de basura, era considerada por Gordon Matta-Clark como una rica fuente de materiales a partir de la cual se podía producir arte. La propia ciudad era su paleta. Él se dedicaba a abrirle agujeros que dejaban su piel y sus huesos a la vista. Su aproximación era la de un arqueólogo urbano que explora las capas y estratos de vidas previas desarrolladas en edificios ahora abandonados.¹⁴¹

¹³⁹ *Ibid.*, p. 23.

¹⁴⁰ GRAHAM, D. (1993). “Gordon Matta-Clark” en Matta-Clark, G., & IVAM Centre Julio González. (1999)., *op. cit.*, pp. 211-215, p. 211.

¹⁴¹ CRAWFORD, J. (2010). “Gordon Matta-Clark una comunidad utópica: Soho en la década de 1970” en *Des hacer el espacio: Gordon Matta-Clark: [exhibition held at Museo Nacional de Bellas Artes,*



Fig. 14. Gordon Matta-Clark creando *Garbage Wall* debajo del Puente de Brooklyn en 1971

El artista sumergido en este escenario: «comenzó a interesarse en la red de interacciones entre personas, trayectos, señales, puntos de reunión, edificaciones, objetos y desperdicios que dan lugar a una ciudad.»¹⁴². Un artista polifacético, cuyo trabajo está marcado por una fuerte interdisciplinariedad, que va desde la acción-performativa hasta el fotomontaje como registro y testimonio de la re-creación de unas arquitecturas im-possibles. Gordon Matta-Clark manipulaba e intervenía en la arquitectura, incidiendo en edificios abandonados, vacíos, y proponiendo otras maneras de entender el espacio urbano. Un arquitecto que trabajaba en sentido opuesto a la figura del arquitecto: un artista con un interés por lo transitorio y lo temporal.

Entonces, ¿cuáles eran sus herramientas? sierras, grúas; y, ¿cuál era su soporte? los muros, las ventanas, las fachadas, los suelos; y con ello, el lugar y el edificio que pasaba más desapercibido de la ciudad se convertían en su único soporte. De esta forma, el artista diseccionaba los edificios desde dentro y desde fuera, separándolos mediante el corte, la eliminación; o bien, la substracción, que como expresaba el artista en una entrevista con el crítico Donald Wall, estas

Santiago, Nov. 2009-Jan. 2010; Museu de Arte Moderna, São Paulo, Feb.-Apr. 2010; Paço Imperial, Rio de Janeiro, May-July 2010; and Museo de Arte de Lima, Aug.-Nov. 2010]. Tatania Cuevas, Gabriela Rangel & Jane Crawford, Museo de art de Lima, pp. 35-50, p. 38.

¹⁴² CUEVAS, T. (2010). "Gordon Matta-Clark: Deshacer el espacio" en T. Cuevas, G. Rangel & J. Crawford, *op. cit.*, pp. 14-21, p. 16.

disecciones encajaban con la noción de anarquitectura, vinculándolas en la no-arquitectura.¹⁴³ En torno a ello, Matta-Clark comentó lo siguiente:

Al deshacer un edificio expreso mi oposición a muchos aspectos de las condiciones sociales actuales. Para empezar, abro un lugar cerrado que ha estado no sólo por la necesidad física, sino por la industria que malgasta cajas en zonas urbanas y residenciales dentro del contexto que le asegura un consumidor pasivo, aislado, un público prácticamente cautivo. El hecho de que algunos de los edificios en los que he intervenido estén en guetos negros refuerza en parte esa idea, aunque yo no haría una distinción radical entre reclusión de los pobres y algo extraordinariamente sutil como es el confinamiento escogido que se produce en los barrios de mayor nivel socioeconómico. Se trata de una reacción a un estado cada vez menos viable de intimidad, propiedad y aislamiento.¹⁴⁴

La arquitectura para Gordon Matta-Clark se convirtió en un contenedor de ideas, en un contenedor sobre la realidad, en un contenedor sobre el sistema social y económico en el que vivía el artista, aspectos compartidos con otros artistas de los años setenta en Nueva York. Tal y como formula muy bien la historiadora y crítica de arte J.R.Kirshner, Matta-Clark «dedicó su carrera a la desconstrucción de la arquitectura y a la presentación, más que a la preservación, de la memoria cultural en capas de extracciones.»¹⁴⁵. Sus intenciones artísticas se dirigían hacia el recuerdo de ese lugar que almacena un pasado. Como en su obra *Conical Intersect (Intersección Cónica, 1975)*¹⁴⁶, que consistió en una intervención de ‘luz y sonido’ en

¹⁴³ Entrevista de Donald Wall, “Disecciones de edificios de Gordon Matta-Clark”, pp. 53-71. En: MOURE, G. (2006), *op. cit.*, p. 57.

¹⁴⁴ *Ibid.*

¹⁴⁵ KIRSHNER, J. R. (1985). “Non-uments”. *Artforum*. Octubre, en Matta-Clark, G., & IVAM Centre Julio González. (1999), *op. cit.*, pp. 56-62, p. 57.

«Si admitimos que incluso las formas más monumentales están destinadas a ser ruinas, la obra de Matta-Clark se dirige a la cuestión de la arquitectura que se convierte en contenedor ideológico que significa el pasado. Apropiadamente, sus excavaciones solían tener lugar en edificios abandonados, emplazamientos urbanos marginales y casas normales. Haciendo tanto de excavador como de constructor, [...]». En: *Ibid.*

¹⁴⁶ Se puede ver el vídeo de *Conical Intersect* en el siguiente enlace: <https://vimeo.com/10617205>

unas casas del siglo XVII en la ciudad de París que iban a ser derribadas para la construcción del actual Centro Pompidou. Según Peter Muir: «encarna la arquitectura del pasado y el presente por su intersección. Por lo tanto, la obra de arte es a la vez temporal y temporalmente distorsionada, tanto cronológica como anamórfica en su estructura temporal.»¹⁴⁷. Aplicamos las palabras de Muir a otros trabajos de Matta-Clark, por ejemplo, cuando dos años más tarde el artista tuvo la oportunidad de intervenir en un edificio comercial de cinco plantas para realizar la obra *Office Baroque* (*Oficina barroca*, 1977)¹⁴⁸, agujereó su interior mediante cortes semicirculares, de tal forma que las oficinas se comunicaban una con la otra. También, en el mismo año de su fallecimiento, desarrolló el proyecto *Circus-Caribbean Orange* (*Circo-Naranja del Caribe*, 1978), este consistió en realizar un conjunto de cortes circulares en el interior de un edificio, trazando una línea diagonal desde el sótano hasta el tejado. Todo ello, para revelar la memoria cultural a la que se refería J.R.Kirshner, abrir los edificios significaba desvelar y mostrar la vida social, el sistema político y económico de la sociedad postindustrial.



Fig. 15. Gordon Matta-Clark y Gerry Hovagimyan, *trabajando en Conical Intersect*, 1975

¹⁴⁷ Traducido por la autora. «it connects and embodies the architecture of the past and present by its intersection. Thus, the artwork is both temporal and temporally distorted, both chronological and anamorphic in this temporal structure.». En: MUIR, P. (2014), *op. cit.*, pp. 21-22.

¹⁴⁸ Se puede ver el vídeo de *Office Baroque* en el siguiente enlace: <https://www.youtube.com/watch?v=xCyuG-n8pUg>



Fig. 16. Gordon Matta-Clark
Vista de la obra Conical intersect de Gordon Matta-Clark demolida, París
Octubre 1975
Fotografía digital de Marc Petitjean,
Colección del Centre Canadien d'Architecture/Canadian Centre for Architecture,
Montréal



Fig. 17. Gordon Matta-Clark
Vista de la demolición de Conical intersect con maquinaria pesada, París
Octubre 1975
Fotografía digital de Marc Petitjean,
Colección del Centre Canadien d'Architecture/Canadian Centre for Architecture, Montréal



Fig. 18. Gordon Matta-Clark
Oficina Barroca [Office Baroque]
1977



Fig. 19. Gordon Matta-Clark
Circo Naranja del Caribe [Circus-Caribbean Orange]
1978

Según Matta-Clark, estas tres obras tenían un denominador común: el ‘volumen dinámico’¹⁴⁹, basándose en unos cortes lineales sobre una hoja de papel, y otras veces, consistía en un corte sobre una fachada de un edificio abandonado o de una casa corriente. Con ello, el artista buscaba entender la memoria de un edificio, incidiendo en la multiplicidad de capas que podía sustentar la estructura incompleta de éste, y así, podría acercarse al esqueleto y a la construcción esencial del inmueble. Una estructura arquitectónica alejada de la monumentalidad, que parafraseando a J.R. Kirshner, debido a la consciencia política que tenía el artista, su propósito era romper los muros económicos, culturales y sociales a través del lenguaje de la arquitectura y del arte. Y como nos recuerda la autora, los ‘volúmenes dinámicos’ desafiaban «la gravedad, la razón arquitectónica y la comprensión visual.»¹⁵⁰.

En este sentido, el texto de la historiadora del arte Pamela M. Lee, *Object to be destroyed. The work of Gordon Matta-Clark*,¹⁵¹ nos proporciona algunas claves acerca de lo que significó la temporalidad en la obra del artista, y, además, describe cómo la cuestión social influyó en su obra, en el arte y en la arquitectura. En este aspecto, la autora se pregunta sobre cómo se le puede clasificar como artista, si su principal objetivo es destruir su propia obra;¹⁵² sumándole esa necesidad y actitud dadaísta que tiene Gordon Matta-Clark hacia su propio trabajo. Tal y como afirmaba él mismo: «“La devoción del dadá por la ruptura imaginativa de la convención es una fuerza de liberación esencial. No puedo imaginar cómo se relaciona el dadá con

¹⁴⁹ KIRSHNER, J. (1985). “Non-uments”..., *op. cit.*, p. 57.

¹⁵⁰ *Ibid.*, p. 58.

¹⁵¹ LEE, P. M. (1999), *op.cit.*

¹⁵² Texto traducido por la autora. «What emerges from this brief gloss is a generalized consideration of treatment, namely, how does one approach an artist whose principle mode of production is bound up with the work’s destruction? ». En: *Ibid.*, p. xviii.

mi obra estilísticamente, pero en espíritu es fundamental.”»¹⁵³. En las comparaciones que él mismo declara sobre Marcel Duchamp, no solo expresa su ruptura con el arte, sino también habla sobre romper con la tradición de la arquitectura y su fascinación por los ambientes en desuso. En este sentido, su trabajo es sinónimo de destrucción dinamizada en lo formal, en lo estético, en lo ideológico y en lo textual.

Un artista comprometido políticamente y socialmente, que actuaba no sólo como cirujano para entender los cambios sociales, la memoria y la identidad cultural; sino que, además, conoció la ciudad y sus estratos haciendo expediciones subterráneas que describían también su interés arqueológico que en términos del artista era ‘living archaeology’¹⁵⁴.

Para Matta-Clark, volver e interesarse por el pasado, explorar y descubrir esas capas de vida que subsisten en las ruinas (sub)urbanas significaba ejercer de arqueólogo urbano, tal y como observamos en sus excursiones y excavaciones subterráneas que realizó por las ciudades de París y Nueva York: *Underground Paris (El subsuelo de París, 1977)* y *Substrait: Underground Dailies (Substrato: Diarios subterráneos, 1976)*. A partir de la entrevista de Donald Wall, que fue publicada por primera vez en *Arts Magazine* en 1976, aclaramos el sentido que acompañó entonces a Matta-Clark su arduo descenso por esas escaleras que le llevaron a las profundidades urbanas. En palabras del artista:

De hecho, la próxima zona que me interesaría es una expedición al subsuelo: una búsqueda de espacios olvidados sepultados bajo la ciudad, bien como reserva histórica, o bien como recordatorios

¹⁵³ CORINNE, D. “Los años de *Greene Street*”. En: [*Exposición, IVAM Centre Julio González, 3 diciembre 1992 – 31 enero 1993*], IVAM, Valencia, 1993, p. 10. La cita procede de una entrevista con G.M-C. en *Matta-Clark*, catálogo de la exposición *Internacional Cultureel Centrum*, Amberes, septiembre de 1977.

¹⁵⁴ Entrevista de Donald Wall, “Diseciones de edificios de Gordon Matta-Clark” (53-71). En: G. Matta-Clark & IVAM Centre Julio González. (1999)., *op. cit.*

supervivientes de proyectos y fantasías perdidos, tanto como el famoso ferrocarril fantasma. Esta actividad incluiría trazar y romper, o cavar, dentro de esos cimientos perdidos: volver a trabajar desde abajo dentro de la sociedad.¹⁵⁵

Al respecto, Stephen Walker señalaba en su publicación, *Gordon Matta-Clark: art, architecture and the attack on modernism*¹⁵⁶, que el interés del artista era contrario al proceso arqueológico tradicional; más bien, parafraseando al autor, Matta-Clark se preocupó por representar un pasado inacabado, incompleto y fragmentario.¹⁵⁷ El artista nos transmite cómo su fascinación por el mundo subterráneo fue una forma de entender el pasado enterrado y descubrir lo que hay bajo el suelo de la ciudad, ya que era una manera de comprender el funcionamiento de la vida diaria de la sociedad.

Si Matta-Clark está fascinado por los vertederos de basura, por los montones de chatarra, los desperdicios y los escombros, es porque ésta es la humilde sustancia del subsuelo, el arroyo mismo de la sociedad, donde tienen lugar sus evacuaciones intestinales. Pero también es el lugar donde reposan sus cimientos. Por eso abrir el subsuelo significa restituir su cuerpo a la sociedad. Conectarlos con el cielo significa la transformación de lo más indeciblemente repugnante en lo sagrado igualmente indecible. Por eso el subsuelo es, en un sentido muy real, el lugar de la muerte donde puede comenzar la vida.¹⁵⁸

Consideramos que, el valor del tiempo fue un aspecto importante en el pensamiento del artista, pues no sólo éste se reflejaba en la ciudad a través de sus incisiones y la transformación del espacio en tiempo real, sino que también se podía apreciar el tiempo en los

¹⁵⁵ *Ibid.*, p. 68.

¹⁵⁶ WALKER, S. (2011). *Gordon Matta-Clark: art, architecture and the attack on modernism*. London: IB Tauris.

¹⁵⁷ *Ibid.*, p. 76.

¹⁵⁸ BROUWER, M. (1999). "Dejando al descubierto" en Matta-Clark, G., & IVAM Centre Julio González., *op.cit.*, pp. 51-55, p. 55.

túneles y en las cloacas del subsuelo; de ahí que los espacios subterráneos sean lugares donde surge y está también la vida.

La obra de Matta-Clark era «“una arquitectura del tiempo”»¹⁵⁹ que se enmarcaba en entornos como los suburbios y las zonas periféricas de la ciudad, el artista se fijaba en territorios de deshecho e interactuaba en el abandono industrial. Es por ello que, el (an)arquitecto tenía una fuerte vinculación con los paisajes entrópicos que planteaba Robert Smithson a través de esa «política de las cosas que se acercan a su agotamiento social»¹⁶⁰. Observaciones que nos ayudan a entender todavía más hacia donde se dirige el significado de *non-U-mento* con respecto a la obra y el contexto del artista:

-edificios y contenedores de basura, los suburbios y las alcantarillas, montones de basura, catacumbas, ciudades, de propiedad - ocasiones una historia indebida de esa década, la historia constituye a través de sus consecuencias. [...]. La obra de Matta-Clark, por lo tanto, es una política de las cosas que se acercan a su agotamiento social y el potencial de su reclamo. Es una política del objeto de arte en relación a la propiedad; del "derecho a la ciudad" alienado por el capital y el Estado; de la recuperación de espacios perdidos; de las comunidades reinventadas a raíz de su desaparición; una política de la basura y las cosas desechadas.¹⁶¹

Estos son algunos de los aspectos que describen qué quería hacer Gordon Matta-Clark porque, como nos recuerda un gran amigo suyo, Richard Nonas:

Es increíble ver cómo Gordon se convierte en un artista diferente según quién hable. Hay un Gordon Matta-Clark para los

¹⁵⁹ LEE, P. M. (1999), *op. cit.*, pp. 10-11.

¹⁶⁰ Texto traducido por la autora. «is a politics of things approaching their social exhaustion». En: *Ibid.*, p. xvi.

¹⁶¹ Texto traducido por la autora. «-buildings and dumpsters, suburbs and sewers, trash heaps, catacombs, cities, property – occasions an improper history of that decade, history constituted through its fallout. [...]. Matta-Clark's work, therefore, is a politics of things approaching their social exhaustion and the potential of their reclamation. It is a politics of the art object in relation to property; of the “right to the city” alienated by capital and the state; of the retrieval of lost spaces; of communities reimaged in the wake of their disappearance; a politics of garbage and things thrown away.». En: *Ibid.*

arquitectos, el que deconstruyó la arquitectura; tonterías. Hay otro Gordon Matta-Clark para los activistas sociales, el que salvaba al mundo del capitalismo; tonterías. Está el Gordon Matta-Clark que era un escultor del espacio (mi opinión); probablemente, también tonterías. Y todas esas versiones son verdad, pero ninguna de ellas es LA verdad.¹⁶²

Resumiendo, el aspecto que más nos interesa resaltar es el de escultor del espacio en todas sus facetas, el que desconstruía la arquitectura y transformaba su tejido urbano y el del artista teórico que hacía uso del lenguaje.

¹⁶² NONAS, R. (2016). “Diálogos. Richard Nonas: Creador de lugares potentes” en Donoso, P. (Ed.), *op. cit.*, pp. 162-173, p. 167.

4.1. R. Matta: Matemática sensible – arquitecturas del tiempo

A continuación, analizamos en los diversos estudios que demuestran paralelismos y (des)encuentros entre el artista (an)arquitecto Matta-Clark y su padre el pintor surrealista Roberto Matta. Por ello, son varios los autores que se han preguntado sobre los vínculos entre padre e hijo, y, entre los textos revisados son dos los artículos en los que principalmente nos apoyamos.¹⁶³

A partir de la exposición *Transmission: The Art of Matta and Gordon Matta-Clark* (2006) comisariada por Betti-Sue Hertz en el *San Diego Museum of Art* recogemos el artículo de la historiadora del arte Briony Fer: “*Networks: Graphic Strategies from Matta to Matta-Clark*”¹⁶⁴, en cuyo texto la autora elabora una interesante diferenciación entre las arquitecturas mentales de Roberto Matta, clasificándolas como ‘*drawing space*’ (dibujando el espacio), y, el dibujo de Matta-Clark como ‘*spatial drawing*’ (dibujo espacial) poniendo de relieve las formas de trabajar el espacio de cada uno.

Bajo otro punto de vista, el historiador del arte y arquitecto Anthony Vidler analiza los vínculos entre Matta y Matta-Clark, volviendo a las raíces de los saberes arquitectónicos de ambos artistas a través de su escrito, “*Architecture-to-be: Notes on architecture in the work of*

¹⁶³ En primer lugar, a fecha de 2018 tenemos constancia que se está realizando una tesis doctoral titulada, *En torno a una carta de Matta a Matta-Clark*, por Hernán Barria Chateau, doctorando en la Universidad de Sevilla y profesor en la Facultad de Arquitectura de la Universidad del Bío-Bío (Chile). Por ahora, está publicado el siguiente artículo: Barria Chateau, H. (2017). En torno a una carta de Matta a Matta-Clark. *ACCA 016: Análisis Y Comunicación Contemporánea De La Arquitectura*, 108-117. En segundo lugar, destacamos la referencia de Jane Crawford, *Crossover references in the Work of Roberto Matta and Gordon Matta-Clark*, un texto presentado en 2002 en el *Museum of Contemporary Art* en Chicago. Y en tercer lugar, durante la 55 Bienal de Venecia se presentó la exposición con su respectiva publicación, *Matta: Roberto Sebastian Matta, Gordon Matta-Clark, Pablo Echaurren*, en la *Fondazione Querini Stampia* en 2013. El catálogo alberga la obra, los vínculos y el contexto histórico-artístico entre Roberto Matta, Matta-Clark y Pablo Echaurren, hijo de Matta pero de madre distinta.

¹⁶⁴ FER, B. “Networks: Graphic Strategies from Matta to Matta-Clark”. En: FER, B., HERTZ, B. S., PASTOR MELLADO, J., & VIDLER, A. (2006). *Transmission: The Art of Matta and Gordon Matta-Clark*. San Diego Museum of Art, San Diego, pp. 35-58.

*Matta and Gordon Matta-Clark*¹⁶⁵. Un texto que nos ayuda a comprender la importancia del entorno surrealista de Roberto Matta y las repercusiones del movimiento en el arte de Matta-Clark. En el que Vidler busca entenderlos a través de aquella ‘otra’ arquitectura en la que trabajaron ambos artistas, además de estudiar arquitectura y nunca ejercer como arquitectos. A esto añadimos, lo que ya subrayó la historiadora del arte J. R. Kirshner en 1985: «Tanto Matta como Matta-Clark, sea a través de imágenes o sea a través de acciones, se ocupaban de nociones deformadas del espacio.»¹⁶⁶. En este sentido, nos parece acertada también la observación de Franco Calarota, quien siendo fundador de la *Galleria d’Arte Maggiore*, destaca que ambos artistas compartían los principios básicos de la arquitectura. Por ello, había en sus obras un profundo conocimiento del espacio, y, un cierto interés en relación al espacio-tiempo.¹⁶⁷

Roberto Matta fue un arquitecto y destacado pintor surrealista, que nació en Santiago de Chile en noviembre de 1911 y falleció en Italia en 2002. Nunca se consideró pintor, tal y como lo describe Paul Haim, un amigo suyo: «Cuántas veces le he oído afirmar que no era pintor. Más bien, arquitecto mental, geógrafo de relaciones humanas y sociales, revelador, provocador, curioso que deambula sin descanso por el mundo.»¹⁶⁸.

¹⁶⁵ VIDLER, A. (2006). “‘Architecture-to-be’: Notes on architecture in the work of Matta and Gordon Matta-Clark”. (59-73) en FER, B., ... *Ibid.*

¹⁶⁶ KIRSHNER, J. (1985). “Non-u-ments” ..., *op. cit.*, p. 60.

¹⁶⁷ CALAROTA, F. (2013). “The Matta Family” en *Matta: Roberto Sebastian Matta, Gordon Matta-Clark, Pablo Echaurren*, Eccher, D., Breton, A., Calarota, F., Crawford, J., Fiore, J., & Gioia, C., Silvana, pp. 8-15.

¹⁶⁸ HAIM, P. (2001). *Matta. Agitar el ojo antes de mirar*. Barcelona: Artola Ediciones, p. 65.

Destacamos las siguientes palabras de Matta: «Cuando digo que no soy pintor lo hago para subrayar esta idea de que las cosas no ocurren sobre la tela, ni sobre la hoja de papel, sino — como decían los surrealistas — que pueden tomar prestadas una serie muy amplia de otros medios. Hay que provocar la epifanía, la aparición; a partir de ahí, cada cual encuentra — de manera oblicua, a través de múltiples terrores, dudas e inquietantes impresiones — su propia manera de decodificar el sistema.». En: MATTA, R. “El ‘Oestrus’. Roberto Matta y Felix Guattari”. *Estudios Públicos*, Segunda Parte, pp. 365-384, p. 370. [Disponible en línea]:

Al terminar sus estudios de arquitectura en la Universidad Católica de Chile, el artista viajó a Europa. Cuando llegó a la capital francesa en 1935, después de una estancia en Londres colaborando con Walter Gropius y Moholy-Nagy¹⁶⁹, Matta entró en el taller de Le Corbusier participando en el proyecto utópico de *Ciudad Radiante*. Un tiempo más tarde, conoció a los miembros del grupo surrealista a través de su amigo Salvador Dalí, quien le presentó a André Breton y conoció a un amplio abanico de artistas integrados en esta corriente, como el pintor René Magritte. Estos artistas rechazaban los pensamientos de Le Corbusier, y ese desacuerdo llevó a Matta, invitado por Breton, a unirse al movimiento y abandonar el estudio del arquitecto, siendo miembro del Surrealismo oficialmente en 1937. Fue en París, donde empezó su trayectoria en el arte, y donde más tarde llegó su reconocimiento, considerado ahora el último pintor del surrealismo. Poco después, en 1939 se exilió a Nueva York y fue en esa misma ciudad donde expuso con Picasso, Matisse y Léger. Una vez instalado en ella, conoció a los pintores expresionistas americanos como Jackson Pollock, Arshile Gorky y Robert Motherwell: los tres artistas estuvieron influenciados por el lenguaje pictórico de Matta.¹⁷⁰

*

A continuación y tras presentar los escritos antes citados y los detalles biográficos de Roberto Matta, abordamos la relación y las semejanzas que tiene el pintor con su hijo Matta-Clark.

<https://www.cepchile.cl/cep/site/artic/20160303/asocfile/20160303184718/rev45_matta.pdf> [Consulta: 5 de octubre de 2018]

¹⁶⁹ Moholy-Nagy fue un artista de referencia para Matta y Gordon Matta-Clark. De hecho, entre los libros que tenía Matta-Clark en su biblioteca personal estaba el de Moholy-Nagy, *Experiment in totality*.

¹⁷⁰ Hemos consultado la biografía de Roberto Matta en diversos libros, entre ellos: MONOHAN, T. R.; CARTER, C. L.; BRETON, A.; PAZ, O.; BASOALTO, M. *Matta: Tras las huellas de un gigante: following the footsteps of a giant*. Buenos Aires: Centro Cultural Borges, durante 1998, pp. 11-12, p. 11. Y en: FER, B., HERTZ, B. S., PASTOR MELLADO, J., & VIDLER, A. (2006), *op.cit.*, p. 104.

En el año 1981, en una entrevista de Richard Armstrong a Roberto Matta: el pintor explicaba la situación habitual con la que veía a su hijo Matta-Clark. Al respecto, comentaba: «nunca lo vi durante más de una hora seguida en toda mi vida.»¹⁷¹. Sin embargo, atendiendo al relato del padre, según Pamela M.Lee esta declaración no es del todo cierta. Así pues, como resalta la autora: «Gordon Matta-Clark pasó mucho tiempo con su padre y su nueva familia»¹⁷²; es más, el joven artista siempre buscó el reconocimiento del padre. La relación con su padre supuso que Gordon Matta-Clark en 1970 incluyese el apellido de su madre ‘Clark’; y como comenta Betti-Sue Hertz, fue después de fallecer Matta-Clark cuando su padre se interesó por su obra.¹⁷³

Si retomamos la entrevista de Richard Armstrong a Matta, el pintor surrealista expresaba: «Con Gordon hablaba de ideas para viviendas. Módulos que se podían combinar a gusto de uno.»¹⁷⁴. Sin embargo, cada uno trabajó el espacio de una forma distinta:

Matta representaba el “espacio de los sentimientos” en imágenes alucinatorias: por ejemplo, el proyecto para un apartamento, con espacios de intersección y paredes flexibles que cambiaban de sitio en respuesta a sus ocupantes, publicado en la revista surrealista *Minotaure*, en 1938. Matta-Clark también estaba fascinado por la “idea de transformar esta condición estática, cerrada, de la arquitectura [...] en una arquitectura que incorpore [...] esta relación viva y tierna entre el vacío y la superficie”.¹⁷⁵

¹⁷¹ MATTA, R. “Gordon Matta-Clark”, Entrevistas de Richard Armstrong, (333-346) en [*Exposición, IVAM Centre Julio González, 3 diciembre 1992 – 31 enero 1993*], *op. cit.*, p. 334.

¹⁷² Traducido por la autora. «The statement is patently false: Gordon spent a considerable amount of time with his father and his new family, and they corresponded frequently.». En: LEE, P. M. (1999), *op. cit.*, p. 5.

¹⁷³ HERTZ, Betti-Sue. “Double Triangle: The Madness of the unexpected”, pp. 11-23. En: FER, B., HERTZ, B. S., PASTOR MELLADO, J., & VIDLER, A. (2006), *op. cit.*, p. 13.

¹⁷⁴ MATTA, R. “Gordon Matta-Clark”, entrevistas de Richard Armstrong. En: Matta-Clark, G. & IVAM Centre Julio González, *op. cit.*, p. 334.

¹⁷⁵ KIRSHNER, J.R. (1999), “Non-uments”..., *op. cit.*, p. 60.

En el caso de Roberto Matta, éste se sumerge en el espacio de los sentimientos, es decir, un espacio que «ya no es comprendido como recinto de la materialidad, como en la interpretación tradicional»¹⁷⁶. Sino, más bien, el espacio es entendido como el espacio vital: «como espacio de la vida, o, como él mismo lo dirá en una conceptualización posterior, como espacio de la especie.»¹⁷⁷. Es decir, como nos recuerda Briony Fer los paisajes interiores de Matta son como él mismo los atribuye ‘*inscapes*’¹⁷⁸ y ‘Morfologías psicológicas’. De manera que, el pintor indagó en los espacios psicológicos del ser humano, creando en sus pinturas y en sus dibujos estructuras laberínticas para dirigirse a lo más profundo del espacio de los sentimientos.¹⁷⁹

Las regiones espaciales desconocidas de Matta estuvieron influenciadas por Marcel Duchamp, principalmente por dos de sus obras: *El pasaje de la Virgen a la Novia* (1912) y *El Gran Vidrio* (1915-1923). Piezas que, según el investigador Curtis L. Carter, se convirtieron en una fuente de inspiración para representar el movimiento, el cambio y la transformación del espacio; es más, a Roberto Matta le fascinaban las ideas de ‘being-spaces’ del pintor

¹⁷⁶ “La obra de Matta”, Ministerio de Educación. División de Cultura Santiago de Chile, septiembre de 1991, pp. 6-24. En: AA.VV., *Matta Uni Verso 11 11 11*, [Exposición en el Museo Nacional de Bellas Artes de Santiago de Chile, 11 noviembre 1991 – 30 diciembre 1991] y [Exposición, Museo de Bellas Artes de Caracas, 16 febrero 1992 – 19 abril 1992] Museo de Bellas Artes de Caracas, Venezuela, 1992, p. 12.

¹⁷⁷ “La obra de Matta”, Ministerio de Educación. División de Cultura Santiago de Chile, septiembre de 1991, pp. 6-24. En: AA.VV., *Matta Uni Verso... op.cit.*, p. 12.

¹⁷⁸ FER, B. (2006). “Networks: Graphic strategies from Matta to Matta-Clark”. En: FER, B., HERTZ, B. S., PASTOR MELLADO, J., & VIDLER, A., *op.cit.*, pp. 35-45.

¹⁷⁹ *Matta: este lado del mundo*, Centro Cultural Matta Embajada de Chile en Argentina. [Disponible en línea]: <<https://es.slideshare.net/CCMATTA/matta-este-lado-del-mundo-58203039> > [Consulta: 16 de octubre de 2018]

BOGZARAN, Fariba, “Matta: Morfologías Psicológicas y el tiempo de formación con Gordon Onslow Ford”, en: *Matta: Centenario 11.11.11*, Centro Cultural Palacio La Moneda, 11 de Noviembre 2011-26 de Febrero 2012 Santiago de Chile, pp. 164-167. [Disponible en línea]: <<https://issuu.com/centroculturalamonda/docs/catalogomatta2011> > [Consulta: 4 de noviembre de 2018]

surrealista Yves Tanguy.¹⁸⁰ Sin embargo, Roberto Matta acabó rechazando algunos planteamientos de los surrealistas y del expresionismo abstracto, y regresó a Europa reflejando otras ideas más propias. En palabras de Curtis L. Carter: «Sus obras visuales muestran una considerable conscientización de las preocupaciones de los científicos, tales como la exploración del tiempo, el espacio y el movimiento.»¹⁸¹ Matta indaga en el tiempo y en el espacio, creando dinamismo y aberturas espaciales, como muy bien ilustra en sus primeros dibujos a lápiz sobre papel *Architectural Study* (1936) (Fig. 20) y *Étude d'Architecture* (1936) (Fig. 21).

Por el contrario, en el caso de Matta-Clark, el artista interviene en el espacio urbano fragmentándolo y partiéndolo a través del corte, creando una escultura a partir del edificio. Sus '*building cuts*' revelan los estratos y la memoria del edificio que, de acuerdo con otros autores como J. R. Kirshner y Briony Fer, Gordon Matta-Clark consigue unificar arte y arquitectura.

Las intervenciones y las 'operaciones arquitectónicas' de Matta-Clark registradas en vídeo, en fotografías y en foto-montajes; además, de los dibujos previos que se establecieron como ideas y futuros proyectos, con el paso del tiempo se han convertido en un valioso registro documental y conceptual. Deseamos recalcar que las composiciones fotográficas, a pesar de haber sido concebidas como testimonio documental de sus actividades performativas en la escena urbana, actúan como registro fotográfico, creado de manera que podamos recorrer una habitación, una sala del edificio, y así, acercarnos a la experiencia de sus intervenciones para revivirlas.

¹⁸⁰ CARTER, C. L. (1998). "Matta: El surrealismo y más allá" en *Matta: Tras las huellas de un gigante*, Monaham, T; Basoalto, M. Buenos Aires: Centro Cultural Borges, pp. 14-18, p. 15.

¹⁸¹ *Ibid.*, pp. 17-18.



Fig. 20. Roberto Matta, *Architectural Study*, Lápidos de colores y collage sobre papel 20 x 27cm, Colección Dominique Haim Chanin Fine Arts, Nueva York 1936 (D36/8)



Fig. 21. Roberto Matta, *Étude d'Architecture*, Lápidos de cera y mina de plomo sobre papel 19,5 x 26 cm, Colección Dominique Haim Chanin Fine Arts, Nueva York 1936 (D36/6)

El (an)arquitecto consigue transformar un espacio estático en una estructura dinámica; la misma que plantea Roberto Matta cuando dibujó un agujero en el suelo en *Étude d'Architecture* (1936) creando debajo, otro mundo en otro espacio. Una incisión que nos remite en concreto a la obra de Matta-Clark cuando extrae parte del suelo de una habitación en su obra *Bronx floor* (1972-1973) (Fig. 23). Asimismo se refleja en las fotografías de *Office Baroque* (1976) (Fig. 25), cuando el artista intervine en el interior de un edificio ubicado en el centro de la ciudad de Amberes, elaborando cortes en el suelo y en las paredes, planteando diversos puntos de vista. En este sentido, los dibujos de Roberto Matta nos recuerdan también a una secuencia de fotomontajes y un boceto de Gordon Matta-Clark *A W-Hole House* (1973) (Figs. 22-24), que representan una multiespacialidad, la misma que creó también Matta en toda su obra.¹⁸²

¹⁸² La obra de ambos artistas nos remiten a las arquitecturas y a los mundo imposibles del grabador neerlandés Maurits Cornelis Escher, obras como *Other World* (1947) y *Up and down* (1947).

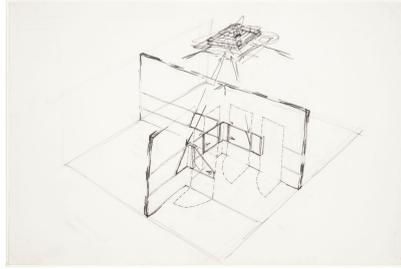


Fig. 22. Gordon Matta-Clark,
Una casa entera: Atrio en el tejado
[*A W-Hole House: Roof Top Atrium*]
Lápiz sobre papel
33 x 44 cm, Colección Jane Crawford, Nueva York
1973

Sin embargo, si recordamos la distinción que desarrolla Briony Fer entre ambos artistas: el pintor surrealista dibujaba el espacio de los sentimientos (*drawing space*) y Matta-Clark trazaba un dibujo en el mundo real (*spatial drawing*):

“Mis decisiones iniciales se basaban en evitar la realización de objetos escultóricos y en la abominación del arte plano. ¿Por qué colgar cosas en una pared cuando la propia pared es un medio que encierra un reto mucho mayor? La rigidez mental según la cual los arquitectos instalan paredes y los artistas las decoran es lo que ofende mi modo de ver ambas profesiones. Un simple corte o una serie de cortes funcionan como un poderoso mecanismo de dibujo capaz de redefinir situaciones espaciales y componentes estructurales. Lo que permanece invisible detrás de una pared o de un suelo, una vez expuesto, se convierte en un dibujo espacial, en un elemento activo de la vida interna del edificio [...]”¹⁸³

¹⁸³ Entrevista con G.M.-C. en *Matta-Clark* (cat. exposición), International Cultureel Centrum, Amberes, septiembre, 1977 citado en Matta-Clark, G., & IVAM Centre Julio González. (1999), *op. cit.*, p. 253.



Fig. 23. Gordon Matta-Clark, *Suelos del Bronx: Suelo arriba, techo abajo*
[Bronx Floors: Floor Above, Ceiling Below]
 3 fotografías en blanco y negro
 Colección Richard Nonas, Nueva York
 1972



Fig. 24. Gordon Matta-Clark, *Una casa entera: Sección de referencia, Corte Central, Trazo en el corazón*
[A W-Hole House: Datum Cut, Core Cut, Trace de coeur]
 1973



Fig. 25. Gordon Matta-Clark, *Office Baroque*
[Documentación de "Office Baroque" 1977 en Anvers, Bélgica]
 Colección MACBA. Fundació MACBA, Colección LATA
 1976

Artistas que influncian a Roberto Matta



Le Corbusier
Ciudad Radiante
1933

Laszlo Moholy-Nagy
Modulador luz y espacio
1930

colaboraciones

+



Marcel Duchamp
El Pasaje de la Virgen a la Novia
1912

+



Marcel Duchamp
El Gran Vidrio
1915-1923



Yves Tanguy
The furniture of time
1939

Drawing space



Roberto Matta
The Unthinkable
Óleo sobre lino
198,1 x 299,7cm
Colección de Thomas R. Monhan
Chicago
1957

Building cuts



Gordon Matta-Clark
Splitting: four corners
1974

—
—
—



1

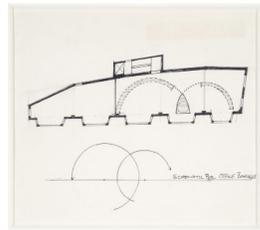


2

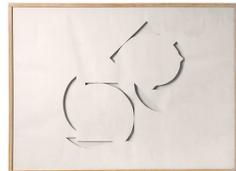
1. **Roberto Matta**, *Architectural Study*, Lápicos de colores y collage sobre papel, 20 x 27cm, Colección Dominique Haim Chanin Fine Arts, Nueva York, 1936 (D36/8)

2. **Roberto Matta**, *Étude d'Architecture*, Lápicos de cera y mina de plomo sobre papel, 19,5 x 26 cm, Colección Dominique Haim Chanin Fine Arts, Nueva York, 1936 (D36/6)

Spatial drawing

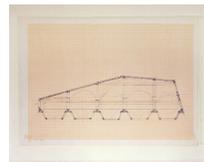
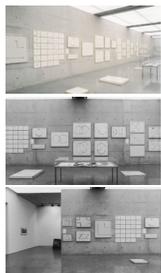


Gordon Matta-Clark
Esquema para Office Baroque
19 x 21,7 cm, grafito y tinta negra sobre papel
1977



Gordon Matta-Clark
Cut drawing: cycle cuts
1976

—
—
—



Gordon Matta-Clark
Questioning Pictures: Photograph of floor plan for Office Baroque, blue pen on graph paper
24 x 30 cm
1977

+



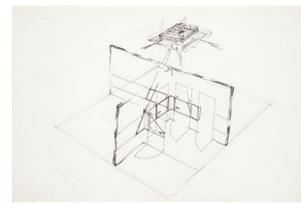
Gordon Matta-Clark
Conical intersect
Fotomontaje, impresión gelatina de plata, 15,5 x 18,1 cm
1975



Roberto Matta
Wee sheets
1926



Gordon Matta-Clark
Suelos del Bronx: Suelo arriba, techo abajo [Bronx Floors: Floor Above, Ceiling Below]
3 Fotografías en blanco y negro
Colección Richard Nonas, Nueva York
1972



Gordon Matta-Clark
A W-Hole House: Roof Top Atrium and Datum Cut
1973



Matemática sensible – arquitectura del tiempo

En 1938 el pintor Roberto Matta realizó en París la exposición “*Mathématique sensible – Architecture du temps*”, tratándose de una crítica a las matemáticas razonables de Le Corbusier que, como señala Pamela M. Lee, estas influencias se podrán ver más tarde en las investigaciones de Gordon Matta-Clark. En este contexto, Roberto Matta publicó en la revista *Minotaure* el texto *Matemática sensible, arquitectura del tiempo*¹⁸⁴, acompañado de un fotomontaje (Fig. 26), que alude al espacio emocional del que nos hablaba Judith Russi Kirshner en su escrito “Non-uments”. Matta escribió:

Necesitamos paredes como lienzos mojados que se deformen y emparejen nuestros temores psicológicos; travesaños entre interruptores que den una luz que ladre a las formas y a sus sombras de color, [...]. Acodado en sus codos, nuestro personaje se siente deformado hasta el espasmo en el corredor, titubeando, preso entre el vértigo de los lados iguales y el pánico de la succión, desorientado cuando, finalmente, se da cuenta de los esfuerzos del reloj que inventa e impone su hora al tiempo infinito de unos objetos que describen, en madera o en verbo, su existencia, de la cual es consciente de que se halla perpetuamente amenazada.

[...] Muy apetitosos y con perfiles amoldados, avanzan los muebles que despliegan espacios inesperados, cediendo, doblándose, redondeándose como un peldaño dentro del agua, hasta un libro que, de espejo en espejo, refleje sus imágenes en un recorrido in formulable que dibuja un nuevo espacio, arquitectónico, habitable.¹⁸⁵

¹⁸⁴ MATTA, R. (1983). “*Matemática sensible, arquitectura del tiempo. París, 1938.*” en *Matta*, noviembre - diciembre 1983, Museo de Bellas Artes de Bilbao / [coordinación general y catálogo: Maria Lluïsa Borràs], pp. 32-33.

¹⁸⁵ *Ibid.*, p. 33.



Fig. 26. Roberto Matta
 Ilustración de Matta para el ensayo “Mathematic sensible”,
 publicado en *Minotaure*, n.º.11 (Mayo 1938)

En cuanto al fotomontaje de Matta, Brouwer reflexiona en su texto, “Dejando al descubierto”: «Fue un ataque deliberado al tópico del hogar burgués: “un espacio que trae a la conciencia la verticalidad humana”. El apartamento había de ser una “auténtica máquina de vértigo”»¹⁸⁶. Un hogar burgués que rompe los límites entre los espacios privados y los exteriores. Todos ellos parecen espacios intermedios: techos y paredes como si fueran ventanas abiertas al jardín, al cielo, a las nubes. El espacio interior y exterior se convierten en uno sólo, donde habitan extremidades del cuerpo humano y personas aposentadas, algunas de ellas desnudas, en una especie de sofás que nos recuerdan a las ondulaciones escultóricas de Henri Moore. Y continúa más abajo: «Los temas tratados —el hogar burgués, la verticalidad y el vacío— hacen que, de entrada, este boceto se interprete como obra del propio Matta-Clark»¹⁸⁷.

Existe un conjunto de diez grabados procedentes de la serie *Mathématique Sensible*, a su vez, publicados en la revista *Minotaure*. Cuyas estampas con el título: *Bedroom*, *Livingroom*, *withdrawinroom* y *lovingroom*

¹⁸⁶ BROUWER, M. (1999). “Dejando al descubierto” en Matta-Clark, G., & IVAM Centre Julio González., *op. cit.*, p. 54.

¹⁸⁷ *Ibid.*.

ilustran los espacios sentimentales que nos ofrece el pintor,¹⁸⁸ y, en relación a ello, en 1946 Marcel Duchamp dijo:

Su primera contribución a la pintura surrealista, y la más importante, fue el descubrimiento de regiones del espacio, desconocidas hasta entonces, en el campo del arte. Matta siguió a los físicos modernos en la búsqueda de su nuevo espacio, espacio que, a pesar de describirse en la tela, no debía ser confundido con una nueva ilusión tridimensional.¹⁸⁹

Por consiguiente, el espacio al ser intervenido de forma distinta por los dos artistas, J. R. Kirshner señaló que: «En 1975, Nicolas Calas enfocó las pinturas de Roberto Matta como “cubismo transparente”, y, en 1984, Graham se refirió a la obra de Matta-Clark como “cubismo invertido [...] que corta para eliminar trozos del mundo real en el momento de hacer una escultura”»¹⁹⁰. Como vemos, no sólo hay una gran influencia del cubismo en ambos artistas, sino que además hay un peso dadaísta. Según Kirshner: «aún más que la inflexión cubista en la obra de estos dos hombres es el reflejo de las estrategias dadaístas.»¹⁹¹. Matta y Gordon Matta-Clark quedaron maravillados por los pensamientos de Duchamp. Por lo que, la alusión al dadaísmo nos traslada a las palabras de Matta-Clark: «Hay tantas cosas en nuestra sociedad deliberadamente orientadas a la negación: negar acceso, negar paso, negar participación, etc. Seguiríamos todos

¹⁸⁸ Cada uno de los grabados los encontramos catalogados en MORENO CAMPOS, A. G. (2014). *Roberto Matta: Visiones e influencias de un grabador desconocido*. (Tesis Doctoral, Universitat Politècnica de València). <<https://riunet.upv.es/handle/10251/36739>> [Consulta: 2 febrero 2017]

Observamos que el conjunto de las estampas de Roberto Matta tienen una estrecha relación con la obra de Matta-Clark.

¹⁸⁹ DUCHAMP, M. (1983). “Matta, pintor profundo” en *Matta*. noviembre - diciembre 1983, Museo de Bellas Artes de Bilbao...*op. cit.*, p. 18.

¹⁹⁰ KIRSHNER, J.R. (1985). “Non-uments”..., *op. cit.*, p. 61.

¹⁹¹ *Ibid.*, p. 61.

Para ampliar información sobre la influencia de Duchamp en las primeras obras de Gordon Matta-Clark, ver el escrito de MALSCH, F. (2000). “Gordon Matta-Clark”, pp. 33-44 en Corbeira, D., Pincus-Witten, R., & Universidad de Salamanca., *op. cit.*

viviendo en torres y castillos si no hubiéramos echado abajo algunas de las barreras, inhibiciones y constricciones sociales y económicas.»¹⁹². Detalles, fragmentos, recorridos simultáneos y múltiples puntos de vista son el resultado expresivo espacio-temporal tanto de las pinturas de Matta como de las incisiones de Matta-Clark.

“[Hay] un tipo de espacio que todos [...] tenemos archivado en la memoria: son espacios detallados y precisos, por lo general fragmentados, a todos los niveles de reminiscencia. Y, por supuesto, una vez entras en la reminiscencia, emerge una cantidad infinita de asociaciones. La memoria parece crear un tipo único de espacio y establece un nivel a punto de desintegrarse.”¹⁹³

El (an)arquitecto, a través de sus cortes, descubre el intersticio, igual que el cubismo indaga en el hueco. El artista actúa en la realidad, atravesando el edificio con un corte gestual pareciéndose a Lucio Fontana interviniendo en un lienzo. Asimismo, como apunta Thomas Crow con respecto a su obra: «Había intensos trasfondos de surrealismo»¹⁹⁴. Como resultado, Matta-Clark transmite las impresiones cubistas de un Braque o de un Picasso. Matta-Clark juega creando un vacío dentro de un espacio abandonado para llenarlo de contenido, para despertarlo de significados. Vio que el edificio estaba al alcance de su mano, del mismo modo que el artista cubista tenía a su alcance el objeto, la botella, la guitarra, los objetos cotidianos. Fue, para Matta-Clark, la casa corriente su destino como cubismo invertido, fue su ‘objeto’ cotidiano, como describió en uno de sus

¹⁹² Entrevista de Donald Wall “Disecciones de edificios de Gordon Matta-Clark” en MOURE, G. (2006), *op. cit.*, p. 69.

¹⁹³ GRAHAM, D. “Gordon Matta-Clark”. Entrevistas de Richard Armstrong en Matta-Clark, G., & IVAM Centre Julio González., *op. cit.*, pp. 333-346, p. 214. La cita procede de Donald Wall, “Gordon Matta-Clark’s Building Dissections” en Arts Magazine, marzo 1976, pp. 74-79, reproducido en *Matta-Clark* (cat. exposición), International Cultureel Centrum, Amberes 1977, p. 40.

¹⁹⁴ MATTA-CLARK, G., CROW, T., DISERENS, C., KIRSHNER, J. R., & KRAVAGNA, C. (2006). *Gordon Matta-Clark*. London: Phaidon, p. 64.

escritos, el *non-U-mento* «como una expresión de lo corriente».¹⁹⁵ El edificio era para él lo que la piedra es para la escultura o lo que el pigmento es para la pintura: utilizó el edificio como un dispositivo para reactivar la memoria de ese espacio.¹⁹⁶ Como escribe Dan Graham:

Matta-Clark fragmenta o parte la arquitectura y la convierte en una especie de cubismo invertido o “antimonumento”, bien que su tarea es la de reconstruir la memoria, y no la memoria convencional, como hace el monumento tradicional, sino aquella memoria subversiva que se ha escondido tras las fachadas sociales y arquitectónicas y su falso sentido de “integridad”.¹⁹⁷

¹⁹⁵ MOURE, G. (2006)., *op. cit.*, p. 132.

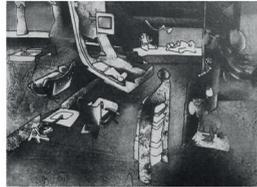
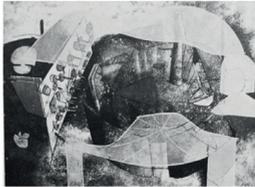
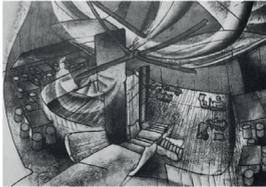
¹⁹⁶ Sin embargo, Matta-Clark no creía que el edificio fuese un objeto escultórico, y tampoco lo entendía como un material artístico: «EN NINGUNO DE MIS TRABAJOS ANTERIORES SE UTILIZABAN EDIFICIOS COMO OBJETOS NI COMO MATERIAL ARTISTICO, SINO COMO COMPLEJOS ESPECÍFICAMENTE CULTURALES EN UN TEJIDO SOCIAL DETERMINADO.». En: Borrador Manuscrito ‘Etant d’Art pour Locataire’, Paris, 1975 en MOURE, G. (2006)., *op. cit.*, p. 182.

¹⁹⁷ GRAHAM, D. “Gordon Matta-Clark”. Entrevistas de Richard Armstrong en Matta-Clark, G., & IVAM Centre Julio González. (1999)., *op. cit.*, pp. 333-346, p. 214.

Mapa 16. *Matemática sensible — arquitecturas del tiempo*,
elaborado por G. Gallego



Roberto Matta
*Ilustración de Matta para el ensayo “Mathematic sensible”,
publicado en Minotaure, n.º.11 (Mayo 1938)*



Roberto Matta
Mathematique Sensible
Aguafuerte y aguatinta
50 x 66 cm
1938-1980



4.2. Influencia(s) en contexto(s): después de Cornell y La Sorbonna

Una vez conocidas las raíces familiares de Matta-Clark, presentamos su etapa educativa para posteriormente indagar en su carrera artística, acercándonos a través de diversos textos. Buscamos reflexionar en torno a la figura del (an)arquitecto a partir de autores como Henri Lefebvre, Louis I. Khan y Robert Smithson quienes reúnen los aspectos más significativos del artista, tales como el tiempo y el espacio. En resumen, ahondamos en el estudio de artistas, de arquitectos, de filósofos y de sociólogos a quienes Matta-Clark leyó, conoció, escuchó o con los que colaboró.

En primer lugar, nos apoyamos en la publicación *Gordon Matta-Clark. Influences*¹⁹⁸ de la arquitecta Sapna Joshi, quien además de hacer un recorrido por los autores más influyentes en la obra del artista, la autora resume las experiencias que vivió Matta-Clark antes de conquistar el barrio marginal del SoHo de Nueva York. En segundo lugar, resaltamos la publicación de Peter Muir, *Gordon Matta-Clark's Conical Intersect. Sculpture, Space, and the Cultural Value of urban Imagery*¹⁹⁹. Una de las ideas principales del libro es cómo la obra de Matta-Clark *Conical Intersect* (*Intersección Cónica*, 1975) refleja el pensamiento del sociólogo Henri Lefebvre sobre «la función del arte con respecto al espacio urbano.»²⁰⁰. De acuerdo con Peter Muir, la cotidianeidad en Matta-Clark estaba presente en su obra, en su pensamiento, en sus actividades y en su retórica, estableciendo, a través del corte, un discurso en el territorio y en el tiempo.²⁰¹ Y la cotidianeidad era, igual que en Michael de Certeau y en Henri Lefebvre, una forma de

¹⁹⁸ JOSHI, S. (2011). *Gordon Matta-Clark. Influences*. Saarbrücken, Alemania: VDM Verlag Dr. Müller.

¹⁹⁹ MUIR, P. (2014), *op. cit.*

²⁰⁰ Texto traducido por la autora. «Henri Lefebvre understanding of art's function in relation to urban space.». En: *Ibid.*, p. 1.

²⁰¹ *Ibid.*, p. 7.

practicar el arte. Incluimos otras dos publicaciones de referencia para desarrollar el apartado *Miradas a lo cotidiano*. Por un lado, el escrito de James Atlee Gordon *Matta-Clark: The Space Between*²⁰² y, por otro lado, la recopilación de textos publicados en el catálogo *Gordon Matta-Clark: deshacer el espacio*²⁰³. En tercer lugar, el texto escrito por Dan Graham “*Matta-Clark’s inspiration and sources in architecture*”²⁰⁴ nos presenta a figuras clave del mundo de la arquitectura como Michael Graves y Louis I. Khan. Los dos arquitectos son una fuente de inspiración para Matta-Clark y nos ayudan a elaborar el apartado *El derribo de la pared*. En cuarto lugar, a partir de los recursos online que proporciona la institución *The Canadian Centre for Architecture (CCA)*²⁰⁵ indagamos en la biblioteca personal de Matta-Clark, centrándonos en el escrito *La configuración del tiempo: observaciones sobre la historia de las cosas*²⁰⁶ de George Kubler. Texto que tuvo una gran repercusión en los artistas norteamericanos de los años sesenta, cuyo autor nos proporciona un conjunto de reflexiones que nos sirven para profundizar acerca del registro y los fragmentos de edificios de Matta-Clark en el epígrafe *Las formas del tiempo = objetos anarquitectónicos*. En quinto y último lugar, ahondamos en los dos proyectos de Robert Smithson: ‘*Monuments of Passaic*’ y ‘*Hotel Palenque*’ para vincularlos con el pensamiento de Matta-Clark y el término **non-U-mento**.

*

²⁰² ATLEE, J.; LE FEUVRE, L. (2003). *Gordon Matta-Clark: The Space Between*. Tucson, Arizona: Nazraeli Press LLC.

²⁰³ CUEVAS, T., RANGEL, G., & CRAWFORD, J. (2010)., *op. cit.*

²⁰⁴ GRAHAM, D. (2012). “Matta-Clark’s inspiration and sources in architecture” en *Moment to moment: Space*, H. Von Amelnunxen, A. Lammert y P. Ursprung. Alemania: Verlag für moderne Kunst, pp. 46-59.

²⁰⁵ THE CANADIAN CENTRE FOR ARCHITECTURE (CCA). *Gordon Matta-Clark Library*. [Disponible en línea]: <<https://www.cca.qc.ca/en/search/details/collection/object/368175>> [Consulta: 3 de octubre de 2018]

²⁰⁶ KUBLER, G. (1975). *La configuración del tiempo: observaciones sobre la historia de las cosas*. Madrid: Editorial Francisco Calvo.

Gordon Matta-Clark anduvo siempre entre dos continentes: América y Europa, esto le permitió tener una mente abierta en relación al arte, y ser un artista de mundo. Durante su vida universitaria, mientras estudiaba arquitectura en la Universidad de Cornell en la ciudad de Ithaca —Nueva York—, en la facultad donde se difundían las ideas de Le Corbusier; incluso, después de su fallecimiento, el pensamiento del arquitecto cobró todavía mas fuerza dentro y fuera de la academia. Sin embargo, simultáneamente estaba surgiendo «la “revolución” del discurso posmodernista en la arquitectura»²⁰⁷. Un movimiento cultural de finales de los setenta basado en la ironía, en lo hipercomplejo y en lo mínimo, tal y como razona J. R. Kirshner, es uno de los motivos por los que la obra de Gordon Matta-Clark «constituye un rechazo de las ideas utópicas de Le Corbusier.»²⁰⁸. En este sentido, a propósito de la ideología formalista impartida en la escuela de arquitectura, Matta-Clark comentaba en una entrevista con Liza Bear:

las cosas que estudiábamos siempre implicaban tal formalismo superficial que nunca percibí la ambigüedad de una estructura, la ambigüedad de un lugar, y esa es la cualidad que me interesa generar en lo que hago. Hasta cierto punto éste es el aspecto que considero escultórico, un proceso de transformación vigoroso que comienza a redefinir lo dado. En el caso del edificio de Humphrey Street se trataba de cortar. Asher y Nauman han realizado tratamientos estrictamente escultóricos dentro de un espacio, en lugar de actuaciones escultóricas sobre la arquitectura: es decir, el espacio como un todo no es alterado nunca hasta su raíz...siempre trataban aspectos del espacio interior, pero pienso que nunca penetraron la superficie, que parecería ser el siguiente paso lógico. Por supuesto, al lienzo, a los materiales artísticos convencionales, sí se le ha dado este tipo de tratamiento. Ciertamente el tratamiento de los vacíos de un tipo u otro ha sido una preocupación bastante constante.²⁰⁹

²⁰⁷ KIRSHNER, J. R. (1999). “Non-uments” ..., *op. cit.*, p. 60.

²⁰⁸ *Ibid.*

²⁰⁹ El edificio Humphrey Street al que hace referencia Gordon Matta-Clark es la obra *Splitting*. Nos ilustra con esta obra para reflejar su interés en llegar a la superficie de la casa y a la raíz de

La fascinación que transmite Matta-Clark por la ambigüedad de un edificio o de un lugar que pasaba desapercibido se corresponde muy bien con el discurso anarquitectónico. Si recordamos que el pensamiento anarquitectónico aludía a una negación de la arquitectura tradicional, cuestionando sus principios de construcción, de propiedad e identidad. Una ambigüedad que podemos enlazar con la noción de *non-U-mento*, término del cual Matta-Clark escribe entre sus notas refiriéndose a una estructura cotidiana.

Entre sus colaboraciones con artistas, Gordon Matta-Clark ayudó a Dennis Oppenheim a elaborar el proyecto *Accumulation cut* (1969) (Fig. 27). La intervención se llevó a cabo en un lugar fronterizo entre Estados Unidos y Canadá. Oppenheim realizó un corte en las aguas heladas del Lago Beebe, trazando una línea en su superficie para eliminar el hielo, pero esta misma extracción volvería a su estado natural, acumulándose de nuevo hielo. También, parafraseando a Jane Crawford, Matta-Clark participó en el proyecto *Valley Curtain* (1970-72) de Christo & Jeanne-Claude (Fig. 28) que consistió en crear una cortina de tela color naranja situada entre dos montañas de Colorado; y exploró junto a Robert Smithson los paisajes de Nueva Jersey. Por otra parte, cuando Matta-Clark finalizó sus estudios y comenzó su trayectoria artística casi siempre intervenía con la ayuda de amigos.²¹⁰

la estructura. BEAR, L. (1974). "Gordon Matta-Clark...Splitting", Martes, 21 de mayo, 1974. Conversación entre Liza Bear y Gordon Matta-Clark en *The Foundation Service*, Englewood, Nueva Jersey. En: Matta-Clark, G., & IVAM Centre Julio González. (1999), *op. cit.*, pp. 202-209, p. 206.

²¹⁰ Jane Crawford explica que en varias de sus intervenciones como *Open House* (1972) y *Splitting* (1974) tuvo la ayuda de algunos amigos, entre ellos, el artista Ned Smyth y el poeta Ted Greenwald. En: CRAWFORD, J. (2010). "Gordon Matta-Clark una comunidad utópica: Soho en la década de 1970" en *Gordon Matta-Clark: Deshacer el Espacio...*, *op. cit.*, pp. 35-50, p. 40.

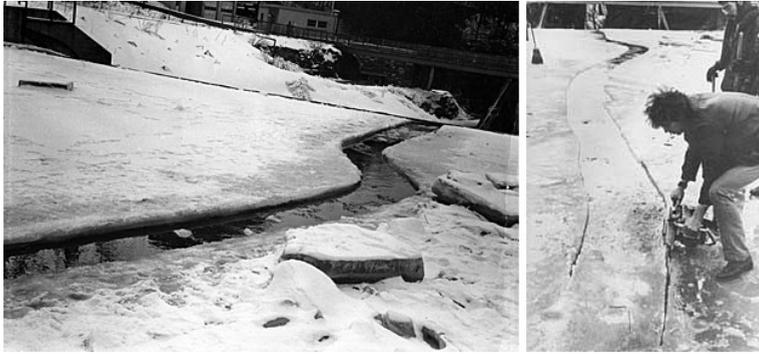
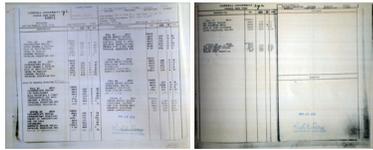


Fig. 27. Dennis Oppenheim *Accumulation Cut*, 1969



Fig. 28. Christo & Jeanne-Claude,
Valley Curtain, 1974



Gordon Matta-Clark

Expediente Academico de Gordon Matta-Clark. Universidad de Cornell, 1962-68. Depositado en el Centre Canadien d'Architecture/Canadian Centre for Architecture, Montreal.



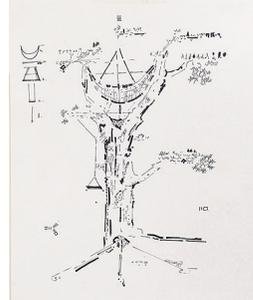
Biblioteca de Gordon Matta-Clark



<https://www.cca.ca/en/search/details/collection/object/368175>



Roberto Matta
Morphologie
1973



Gordon Matta-Clark
Tree House
1971



Michael Graves
Casa Hanselmann
1967-1971



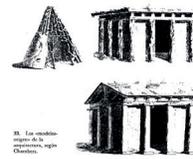
Gordon Matta-Clark
Pier In/Out
1973



Gordon Matta-Clark
Day's end
1975



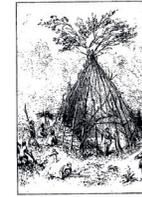
Louis I. Khan
Complejo gubernamental, Sher-e-Bangla Nagar,
Bangladesh.
1962-83



Marc Antoine Laugier
Essai sur l'architecture 2.ª ed. 1755, de Charles Eisen (1720-1778). Grabado alegórico de la cabaña primitiva de Vitruvio, 277,5 x175,9 cm 1915-1923



La importancia del principio gravitatorio de la construcción: la concepción tectónica.



El primer edificio, según Viollet-le-Duc. (En J. M Hernández de León, La casa de un solo muro, Madrid, Nerea, 1990, p. 51.)

http://oa.upm.es/33659/1/muro_total_opt.pdf

La importancia de cerrar la estructura



Análisis entre las imágenes para entender los paralelismos entre ellas



Piranesi
Campus Martius
Opere di Giovanni Battista Piranesi, Francesco Piranesi e d'altri. Firmin Didot Freres, Paris, 1835-1839



Gordon Matta-Clark



Una de las 98 imágenes que se expusieron en la exposición de Anarchi tecture Show, 1974



Robert Smithson
Study for Floating Island to Travel Around Manhattan Island
1970



Louis I. Khan
El barco sinfónico o (Bautizado como Point Counterpoint II en 1961)



Louis I. Khan
Biblioteca de la Phillips Exeter Academy, Exeter, EE.UU. 1965-72



Louis I. Khan
Dibujos de la Biblioteca de la Phillips Exeter Academy, Exeter, EE.UU. 1965-72



Gordon Matta-Clark
Conical Intersect (Intersección Cónica)
1975



Mapa 17. Influencias en contextos, elaborado por G. Gallego

4.2.1. Miradas a lo cotidiano

Si nos acercamos a su etapa parisina, cuando Gordon Matta-Clark estudiaba Literatura en La Sorbonna en París, fue cuando el artista se familiarizó con el situacionismo y con el líder del movimiento, Guy Debord: «El situacionismo y Matta-Clark estaban unidos, pues no sólo filosóficamente sino también geográficamente.»²¹¹. Matta-Clark nos da a entender que su trabajo era una búsqueda incansable de situaciones para transformarlas y era, en palabras de Darío Corbeira: «rotundo a la hora de situar la actividad artística dentro de los problemas de la vida cotidiana [...] pone en circulación unas formas de crítica de lo cotidiano»²¹².



Fig. 29. Gordon Matta-Clark
Chinatown voyeur
1971

Según Gloria Moure, la cotidianeidad de Matta-Clark comenzó ya en el año 1971 con su proyecto *Chinatown Voyeur* (1971) (Fig. 29). El artista filmó durante una hora el barrio neoyorkino Chinatown desde

²¹¹ Traducido por la autora. «The Situationists and Matta-Clark are linked, then, not only philosophically but geographically.». En: SUSSMAN, E. (2012). «Invention and presentation Then and Now: Gordon Matta-Clark» en *Moment to moment: Space... op. cit.*, pp. 60-67, p. 62.

Para ampliar información sobre la influencia del situacionismo en la obra de Gordon Matta-Clark ver ATLEE, J (2003). «The Matta-Clark Situation» en James Atlee y Lisa Le Feuvre., *op. cit.*, pp. 25-43.

²¹² CORBEIRA, D. (2000). «Gordon Matta-Clark: Designar espacios, crear complejidad» en Corbeira, D. *¿Construir...o deconstruir? .., op. cit.*, pp. 146-147.

una ventana, registrando escenas interiores de la vida cotidiana así como del paisaje exterior, abarcando una panorámica lejana de la urbe. Parafraseando a Bruce Jenkins, el vídeo de Gordon Matta-Clark planteaba igual que en la película de Alfred Hitchcock *La ventana indiscreta*, el espionaje del *voyeur* sobre vidas ajenas, exponiendo en el film un conjunto de microescenas íntimas.²¹³ Por un lado, desde la ventana confrontada a otras ventanas, Matta-Clark es testigo de las historias que aportan los diversos apartamentos de la ciudad: siguiendo el principio del *voyeur*: ‘mirar, sin ser visto’. Y por otro lado, la escena exterior, un paisaje que se mezcla entre paisajes industriales y decadentes, con el *Empire Building* desde lejos, un monumento entre viviendas habitadas.²¹⁴ Pero también, mirando fijamente al monumento pueden surgir pequeños detalles, tal y como ya reflexionó Bruce Jenkins con la película de Andy Warhol: cuando transcurre el paso del tiempo desde una imagen fija, por ejemplo, cuando las luces del *Empire* se encienden al atardecer y se apagan al amanecer. El recurso del vídeo fue fundamental para Gordon Matta-Clark, con el fin de analizar el paisaje y documentar sus intervenciones.

Yo no he elegido el aislamiento respecto a las condiciones sociales, sino abordarlas directamente, ya sea por implicación material, como en la mayoría de mis obras en edificios, ya sea a través de una participación más directa de la comunidad, que es como quiero que mi trabajo se desarrolle en un futuro. Creo que en esa diferencia de contexto está mi interés primordial, y una divergencia importante respecto al *Earth Art*. De hecho es la atención prestada a determinadas áreas ocupadas de la comunidad.²¹⁵

Cuando en 1974 el sociólogo Henri Lefebvre publicó *La producción del espacio*²¹⁶, nos muestra que hay una historia del espacio, es más, nos

²¹³ JENKINS, B. (2006). “Gordon Matta-Clark y la última máquina” en MOURE, G., *op. cit.* pp. 279-306, p. 296.

²¹⁴ *Ibid.*, p. 284.

²¹⁵ Entrevista de Donald Wall, “Disecciones de edificios de Gordon Matta-Clark” en MOURE, G. (2006), *op. cit.*, pp. 53-71, p. 63.

²¹⁶ LEFEBVRE, H.; LOREA, I. M. (2013), *op. cit.*

enseña que si la sociedad cambia, el espacio también.²¹⁷ Esta misma idea la reflejaba también Gordon Matta-Clark, quien entendía que una forma de cambiar el espacio era hacer teatro en la calle²¹⁸ y ofrecer a los transeúntes un escenario mutable. Todo ello, lo reflejó cuando en 1971 abrió el restaurante *Food*. También, cuando creó la escultura *Garbage Wall* (1970) (Fig. 30), un muro hecho con basura y desechos de la calle, llevado a cabo cuatro veces en distintos lugares. Matta-Clark describe: «Aunque el muro no ofrecerá cobijo, podrá servir como escenario para comer, lavarse, trabajar y otras actividades hogareñas. Luego al cabo de un día o dos de estos gestos domésticos, el muro y cualquier otro accesorio de la acción se echarán a un contenedor que yo mismo alquilaré.»²¹⁹ De acuerdo con Tatania Cuevas es «una obra fundamental en tanto convierte su interés en los residuos de una urbe abandonada, la práctica escultórica y la performance, en una declaración sobre las condiciones de vida de la ciudad.»²²⁰ ²²¹

²¹⁷ *Ibid.*, p. 57.

²¹⁸ LAMMERT, A. (2012). «It's Bauhaus» « - Two times Matta-Clark at the Akademie De Künste, Berlin” en *Moment to moment: Space...*, *op. cit.*, pp. 68-91, p. 73.

La autora del texto, Angela Lammert decía lo siguiente: «art as a “form of theatre.” For instance, the artist called his legendary action *Conical Intersect* (1975) “street theatre.”». En: *Ibid.*

Véase también el escrito de Gordon Matta-Clark cuando comenta: «Tengo la sensación de que mi trabajo está íntimamente ligado al proceso como forma teatral en la que tanto la producción como los cambios estructurales del edificio constituyen la acción. También incluyo una libre interpretación del movimiento como gesto, a la vez metafórico, escultural y social, en lo que entiendo por teatro, que sólo cuenta con un público de lo más accidental; sería un acto sin principio ni final para el transeúnte, del mismo modo que una obra se convierte en escenario para los ajetreados peatones que pasan por delante. Mi trabajo produce el mismo efecto. La gente se queda fascinada ante la actividad que genera espacio. Estoy seguro de que lo marginal es lo que más atrae la imaginación del público fortuito; nadie puede evitar contemplar los cimientos de una nueva obra. Debido a un mecanismo contrario, mis oberturas y lo que dejan entrever obligan al espectador a detenerse.» En: MATTAC-CLARK, G. (2006). “Escritos” en G. Moure. (2006), *op. cit.*, pp. 72-164, p. 132.

²¹⁹ Borrador de carta de Gordon Matta-Clark a Steve. Cuaderno 1261, ca. 1970 en G. Moure. (2006), *op. cit.*, p. 88.

²²⁰ CUEVAS, T. (2010). “Gordon Matta-Clark: Deshacer el espacio” en *Gordon Matta-Clark: deshacer el espacio...*, *op. cit.*, pp. 14-21, p. 19.

²²¹ Como nos recuerda Jane Crawford, también es interesante cómo el artista llegó a plantear junto a Robert Smithson los jardines móviles: «Gordon estaba interesado en los jardines



Fig. 30. *Gordon Matta-Clark creando Garbage Wall bajo el Puente de Brooklyn en 1971.*

Legado de Gordon Matta-Clark. Cortesía de Colección de Gordon Matta-Clark y David Zwirner, Nueva York, Londres.

Los problemas cotidianos se manifestaban en sus intervenciones, en sus cortes, como metáfora de la realidad social y política de los sesenta y setenta. Por eso, si atendemos al contexto político en el que vivía y creaba Matta-Clark, Corbeira comenta: «representa todo aquello que su medio social no quiere ni puede representar por sí mismo; da fe, como en casi todas sus obras, de lo que nadie quiere tan siquiera nombrar. Sus vacíos, su genuino material de trabajo, aun sin querer, son una metáfora de la política USA después de Vietnam.»²²². Un artista que ocupaba el espacio y habitaba en él desde la experiencia del mismo modo que los situacionistas, como por ejemplo, en *Splitting* (1974), donde el artista divide una casa por la mitad como

comunitarios, una idea que había germinado durante sus días como universitario. Propuso entonces la idea de los jardines “relámpago”, según la cual los artistas y paisajistas debían reunirse por la noche en un lote vacío y trabajar hasta la salida del sol, de manera que cuando los vecinos se despertasen, encontrarán un hermoso jardín nuevo donde antes sólo había basura y desechos. Él y su amigo Robert Smithson discutían también la idea de los jardines móviles plantados sobre las barcas del río, que podían ser desplazados flotando a diferentes vecindarios alrededor de la isla de Manhattan.» En: CRAWFORD, J. (2010). “Gordon Matta-Clark una comunidad utópica: Soho en la década de 1970” en *Gordon Matta-Clark: Deshacer el Espacio, op. cit.*, pp. 35-50, p. 40.

²²² CORBEIRA, D. (2000)., *op. cit.*, p. 149.

reflejo de lo que sucedía en un barrio que, como observa Jane Crawford fue: «un monumento a lo que ocurre cuando una mitad de la comunidad resulta separada de la otra.»²²³. Asimismo, cuando el artista agujereó unas antiguas casas de París, afectadas por un nuevo proyecto urbanístico, el actual Centro Pompidou, para llevar a cabo su obra *Conical Intersect* (1975). Al respecto, Dan Graham escribe:

Haciendo de sus eliminaciones públicas algo así como el espectáculo de una demolición para los transeúntes ocasionales, la obra podía funcionar como una especie de agitprop urbana, como las acciones de los situacionistas parisinos en 1968 que consideraron estas acciones suyas como intrusiones públicas o “cortes” practicados en el tejido urbano. La idea de los situacionistas era que sus gestos interrumpieran los hábitos inducidos de la población urbana, que entonces dejaban salir a la luz determinadas realidades encubiertas.²²⁴

Su preocupación por la vida en la ciudad, y sobre la marginalidad, se plasmaba también en la interacción con las comunidades y con los grupos discriminados. Matta-Clark se interesó en la escena callejera de Nueva York, fotografiando los vagones del metro de la ciudad abarrotados de grafitis, lo que dio como resultado *Photoglyphs* (1973). También, a través de su obra *Graffiti Truck* (1973), Matta-Clark invitó a jóvenes del barrio del Bronx a pintar grafitis en su propia camioneta para luego cortarla en diversas piezas y venderlas a los transeúntes. Según Tatania Cuevas: «Matta-Clark fue uno de los primeros artistas en interesarse en este lenguaje callejero, apropiándose a través de la fotografía de un elemento visual que sugiere el trazo de territorios que se superponen al diseño “oficial” de

²²³ CRAWFORD, J. (2010). “Gordon Matta-Clark una comunidad utópica: Soho en la década de 1970” en *Gordon Matta-Clark: Deshacer el Espacio*, *op. cit.*, pp. 35-50, p. 40.

²²⁴ Traducido por la autora. «By making his removals public (similar to the chance spectacle of a demolition for casual pedestrians), the work could function as a kind of urban agitprop, like the actions of the Paris Situationists during May '68 —public intrusions or “cuts” in the seamless urban fabric. The Situationist idea was to have their gestures interrupt the induced habits of the urban masses, this might then un-repress certain concealed realities. Similarly, Matta-Clark saw his “cuts” as probes, opening up socially hidden information beneath the Surface to». En: GRAHAM, D. (1993). “Gordon Matta-Clark” en *Rock My Religion*, Dan Graham. Massachusetts Institute of Technology: Edición de Briam Wallis, pp. 194-205, pp. 194-195.

la ciudad.»²²⁵. Matta-Clark trabajó sobre la marginalidad de los barrios, interactuó y buscó alternativas para la gente sin hogar. Ideó diversos caminos para cambiar la situación de un barrio, de una vivienda. Matta-Clark siempre pensó en como resolver el día a día del ciudadano que vive en la ciudad en condiciones difíciles y precarias.

Después de su estancia en Milán, Matta-Clark volvió a Nueva York con la idea de emprender un proyecto comunitario con la ayuda de otros artistas como Richard Nonas y Jene Highstein. Nos resulta muy interesante las explicaciones de Jane Crawford, cuando Matta-Clark compró un edificio deteriorado con el propósito de dar clases de construcción a jóvenes del barrio que vagaban por las calles. Su intención era enseñarlos a restaurar el inmueble, cederles la propiedad y ayudarlos a venderlo con la idea de reconstruir con los beneficios otro edificio. Pero la temprana muerte de Matta-Clark dejó el proyecto sin terminar.²²⁶

El artista pensó en cambiar el espacio e interactuar con el tiempo como ya nos mostró en *Clockshower* (1973) (Fig. 31), una *performance* de Matta-Clark realizada en Nueva York, quien refleja en lo alto de una torre y suspendido en las agujas de un reloj, vivir un día cotidiano.

²²⁵ CUEVAS, T. (2010). “Gordon Matta-Clark: Deshacer el espacio” en *Gordon Matta-Clark: deshacer el espacio, op. cit.*, pp. 18-19.

²²⁶ CRAWFORD, J. (2010). “Gordon Matta-Clark una comunidad utópica: Soho en la década de 1970” en *Gordon Matta-Clark: Deshacer el Espacio, op. cit.*, p. 48. Esta acción del artista, quien ayuda y enseña a grupos marginales a rehabilitar un espacio desde un oficio, nos remite también, a los proyectos urbanos de Boamistura. Un grupo multidisciplinar que nació en Madrid en el año 2001, en el que plantean transformar las calles de las ciudades, como hicieron ya en un barrio conflictivo de Panamá, donde llevaron a cabo el proyecto *Somos Luz* (2013) involucrando a los vecinos de un edificio entero para que ellos mismos pintaran su propia fachada. Véase información sobre el colectivo en BOAMISTURA. [Disponible en línea]: < <http://www.boamistura.com/> > [Consulta: 20 de febrero de 2017]

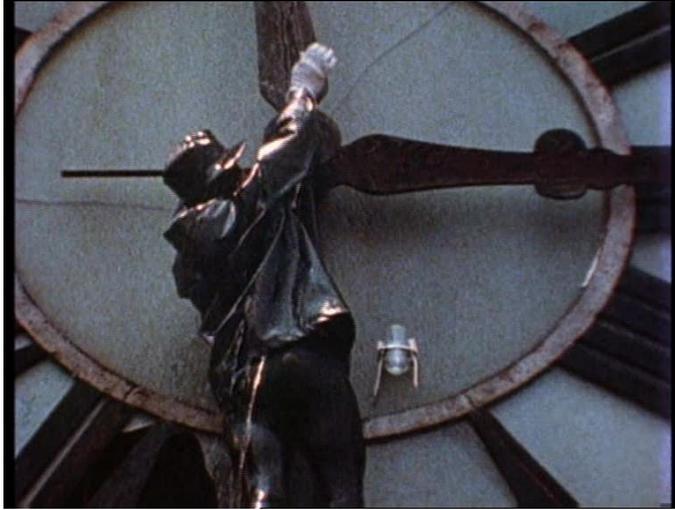


Fig. 31. Gordon Matta-Clark
Clockshower
1973

4.2.2. El derribo de la pared

En 1974 el escritor francés Georges Perec publicó en su conocida obra *Especies de Espacios*²²⁷ el texto “La Pared”. En él Perec empieza citando, al poeta surrealista Jean Tardieu: «“¿Qué pasa detrás de un muro cualquiera?”»²²⁸. Al respecto, Perec formula: «Enseguida me olvido de que allí hay una pared. Ya no sé lo que hay detrás de esa pared, ya no sé que hay una pared, ya no sé que esa pared es una pared, ya no sé qué es eso de una pared. Ya no sé que en mi apartamento hay paredes y que, si no hubiera paredes, no habría apartamento.»²²⁹. Entendemos que entre las funciones principales de una pared, o bien, de una fachada es la de dividir espacios, preservar la intimidad, resguardarse del tiempo... Pero, ¿qué sucede si se derriba(n)?

Nuestro interés en este apartado reside en cómo Gordon Matta-Clark descodifica y plantea algunos interrogantes sobre los límites de estas estructuras, lo mismo que hace Georges Perec cuando se cuestiona sobre el uso, la función y el significado de la pared. En este sentido, nos acercamos a las incisiones y a los cortes del artista (an)arquitecto, quien dejaba al descubierto los interiores de las casas a partir de la idea de derruir, abatir, cortar y abrir el muro, la pared y la fachada.²³⁰ De acuerdo con Gloria Moure, el artista destruye para construir formas y crear nuevos conceptos para cuestionarse sobre la arquitectura, sobre el arte y su papel como artista.

²²⁷ PEREC, G. (2003). *Especies de espacios*. Barcelona: Editorial Montesinos.

²²⁸ *Ibid.*, p. 68.

²²⁹ *Ibid.*

²³⁰ En Matta-Clark identificamos tres formas de trabajar el muro. En primer lugar, el muro pintado a través de obras como *Graffiti Truck* (1973) y *Berlin Wall Graffiti* (1976). En segundo lugar, el muro intervenido como *Wallpaper* (1972). En tercer y último lugar, el muro diseccionado como en *Bingo* (1974), *Day's End* (1975), entre otras. En este apartado nos centramos principalmente en la disección del muro.

Como nos recuerda Bruce Jenkins, en 1895 los hermanos Lumière dirigieron el cortometraje la *Demolición de una pared*²³¹. La escena transcurre entre los restos de una vivienda, donde todavía siguen en pie dos paredes. Entre los escombros se encuentran tres obreros con sus herramientas y Auguste Lumière dirigiendo la operación. Todos ellos intentando derribar una de las paredes hasta conseguirlo. Pero, como nos explica Jenkins, un fallo del operador provoca que la cinta se rebobine hacia atrás; de manera que en lugar de una demolición, la escena proyecta la (re)construcción de la pared. Del mismo modo que en el film, Gordon Matta-Clark derriba sus primeras paredes en *Bronx Floor* (1972-73), situándose esta obra en el comienzo de sus intervenciones en un edificio, utilizándolo como material escultórico.²³² Asimismo, en la obra *Conical Intersect* (1975) se plantea la misma idea de abatir el muro y atravesarlo. El artista construye un agujero circular en la fachada, creando una nueva ventana que comunica el espacio doméstico con el de la calle. De acuerdo con Marianne Brouwer: «Matta-Clark no deshace el edificio, sino que deshace la analogía arquitectónica que éste contiene. De hecho describe sus primeros recortes como “extracciones”.»²³³. El (an)arquitecto saca la oscuridad de las casas para llenarlas de luz; vacía los espacios de muebles o materiales que las sustentan para extraer nuevas perspectivas y comprender que hay otras maneras de habitarla. El artista convierte un espacio arquitectónico invisible en un espectáculo visible al ciudadano.

²³¹ JENKINS, B. (2006). “Gordon Matta-Clark y la última máquina” en MOURE, G. (2006)., *op. cit.*, pp. 279-308. Véase el cortometraje *Demolición de una pared* (19895) de los hermanos Lumière. [Disponible en línea]: <<https://www.youtube.com/watch?v=vRtmpQS7RE4>> [Consulta: 3 de abril de 2017]

²³² «Esta obra marca el inicio de las intervenciones del artista sobre edificios abandonados durante mucho tiempo o a punto de ser demolidos en Bronx, Manhattan y Brooklyn, Nueva York.». En: Matta-Clark, G., & IVAM Centre Julio González., *op. cit.*, p. 125.

²³³ BROUWER, M. (1999). “Dejando al descubierto” en Matta-Clark, G., & IVAM Centre Julio González., *op. cit.*, p. 51.

Es decir, como muy bien plantea Dan Graham: «nosotros en Nueva York queremos destruir porque vivimos en una situación destruida. Es un poco como la diosa Kali, la diosa india, que tuvo que destruir para crear. Sentimos que teníamos que hacer justamente eso.»²³⁴. En este sentido, Matta-Clark al igual que la diosa Kali destruye para crear, el artista desarticula la estructura arquitectónica para exhibir los estratos del edificio, su memoria y su historia como metáfora de la realidad social que en los setenta atravesaban las ciudades y los barrios fruto de nuevos planes urbanísticos.

Matta-Clark abría los muros y las paredes manifestando una actitud anarquitectónica. Tal y como señala Mark Wigley, refiriéndose al término anarquitectura, «La palabra evoca claramente otros términos utilizados por Matta-Clark desde 1971 para describir sus subversiones espaciales, como ruina, desmantelamiento, desestructuración y desfuncionalización de edificios [...]»²³⁵. Matta-Clark desmantelaba, desestructuraba y eliminaba la función de la pared, de la vivienda, del muro; y lo hacía también a través del acto de cortar. Por ejemplo, cuando Matta-Clark trabajó en una casa de los suburbios americanos ubicada en las Cataratas del Niágara, la casa iba a ser objeto de un proceso de renovación urbanística. El proyecto *Bingo* (1974), consistió en dividir la fachada roja en nueve partes que simulaban un tablero de bingo, el artista procedió a retirar cada uno de los segmentos para trasladarlos a *Art Park*. Una pieza que nos conduce a lo que escribe Perec en otro de sus escritos “El inmueble”: «Me imagino un inmueble parisiense cuya fachada ha desaparecido [...] de modo que, desde el entresuelo a las buhardillas, todas las habitaciones que se encuentran delante sean visibles instantánea y

²³⁴ Texto traducido por la autora. A continuación texto en versión original: «It's very destructive, but we in New York want to destroy because we're living in a destroyed situation. It's a little like the goddess Kali, the Indian goddess, who had to destroy to create. We felt we had to do just that.» En: GRAHAM, D. (2012). “Matta-Clark's inspiration and sources in architecture” en *Moment to moment: Space...*, *op. cit.*, p. 52.

²³⁵ WIGLEY, M. (2018), *op. cit.*, pp. 19-20.

simultáneamente.»²³⁶. A diferencia de Perec, la casa de Matta-Clark estaba deshabitada y fue derribada una hora después de que el artista terminara su intervención. Otras obras a destacar, en las que también hizo uso del corte como proceso de abrir el muro, fue en la típica casa residencial estadounidense que partió por la mitad *Splitting* (1974). Asimismo, en *Day's End* (1975) el artista intervino en un antiguo muelle abandonado de acero y zinc situado en la zona portuaria de Manhattan, delante de las aguas del río Hudson. En palabras de Matta-Clark le interesaba:

CORTAR A TRAVÉS PARA SORPENDER...

EL EDIFICIO ES UN COMPLEJO DETERMINADO DE ESPACIOS Y PARTES QUE ~~SE ABRE EN~~ UN ENFATIZA LAS RELACIONES ENTRE LAS VISTAS Y LO INVISIBLE, CREANDO UNA NADA ~~CON~~ CUYOS...LAS CONSECUENCIAS DE UNA EXTRACCIÓN LIMITADA SOBRE EL CONTEXTO ESTRUCTURAL AMPLIO.

TRABAJAR MÁS ALLÁ, DENTRO, FUERA, CONTEMPLANDO EL INTERIOR. LA INCERTIDUMBRE DE CORTAR LAS PARTES RÍGIDAS Y LIBERALES DEL CONJUNTO. REORDENAR EL FUNCIONAMIENTO DEL EDIFICIO PARA MANTENER SU UNIDAD. SUPERAR LAS FRONTERAS. DESAPARECER CON UNA PIEZA, ESCOGER Y ELIMINAR UN PUNTO CRÍTICO DE TENSIÓN Y TRABAJAR ENTRE ~~EL FRACASO Y LO MINIMALISTA~~ LA REDUCCIÓN Y EL DERRIBO. MANTENER LOS OJOS ABIERTOS A LA ESPERA DE UN NUEVO ACIERTO. [...].²³⁷

Sus notas se convierten en listas y en frases cortas contundentes que reflejan sus pensamientos sobre la arquitectura, sobre las consecuencias de extraer y reducir partes del edificio desafiando la propia construcción. Matta-Clark alude al edificio como una caja que

²³⁶ PEREC, G. (2003), *op. cit.*, p. 71.

²³⁷ MOURE, G. (2006), *op. cit.*, p. 122.

se transforma y a partir de «la reducción y el derribo» puede reemplazarse.

Con respecto a la acción de cortar y crear incisiones fue el arquitecto posmodernista Michael Graves una pieza clave en las operaciones de Matta-Clark, el mismo interés que manifiestan también el arquitecto Frank Gehry y Dan Graham:²³⁸

En realidad, esta antigua y tradicional casa fue recortada para revelar su interior. Lo que estamos viendo es la parte de atrás que, en realidad es la estructura en sí misma hecha como si fuera un patio para comer al aire libre. Graves cortó la casa para que pudieras ver la estructura. Creo que de ahí viene su interés por el cubismo analítico, pero [eso es] lo contrario de Matta-Clark, porque [para] Matta-Clark el interior es muy importante, como suele ser en la arquitectura, y no sólo es lo que parece verse desde fuera, sino la experiencia de estar dentro. Michael Graves sacó a relucir este tema de revelar el pasado y la estructura a través del corte.²³⁹



Fig. 32. Michael Graves,
Casa Benecerraf, 1969



Fig. 33. Michael Graves,
Casa Hanselmann, 1967-1971

²³⁸ Como señala Dan Graham en su publicación, *Matta-Clark's inspiration and sources in architecture*, Michael Graves fue un referente suyo, de Matta-Clark y del arquitecto Frank Gehry. En: GRAHAM, D. (2012). "Matta-Clark's inspiration and sources in architecture." en *Moment to moment: Space...*, *op. cit.*, p. 46.

²³⁹ Texto traducido por la autora. «This old traditional house was actually cut away to reveal its rear interior. What you're seeing is the back part, which is actually the structure itself made into kind of a patio situation for dining outdoors. Graves cut the house away so you can see the structure. I think that comes out of his interest in analytic cubism, but [that's] the opposite of Matta-Clark, because [for] Matta-Clark the interior's very important, as it often is in architecture, and it's not just what it looks like on the outside but the experience of being inside. Michael Graves brought up this issue of revealing the past and the structure by cutting away. I think Frank Gehry took his house from that. Matta-Clark may have been aware of this.». En: *Ibid.*

Dan Graham describe el juego de espacios —entre el dentro y el fuera— que elabora Michael Graves en la *Casa Benecerraf* (1969) (Fig. 32). El mismo juego espacial lo observamos en otro de sus proyectos, la *Casa Hanselmann* (1967-1971) (Fig. 33). En cuanto a la reflexión de Graham, la visión de Graves de fragmentar la casa es esencial para conocer su interior y «revelar el pasado y la estructura a través del corte»²⁴⁰. La misma estrategia que utilizó Matta-Clark en sus intervenciones, reflejada en sus obras *A W-hole House* (1973) (Fig. 34), *Pier In/Out* (1973) (Fig. 35), *Splitting* (1974), *Bingo* (1974), *Conical Intersect* (1975), *Day's End* (1975), *Office Baroque* (1976) y *Circus Caribbean Orange* (1978). Sin embargo, Graham considera que hay una diferencia entre ambos: en el caso de Graves influenciado por el cubismo analítico²⁴¹, le interesaba la estructura de la casa. Por el contrario, las incisiones de Matta-Clark iban mucho más allá de conocer el esqueleto del edificio; más bien, necesitaba la experiencia del espacio interior: vivir la casa desde dentro.

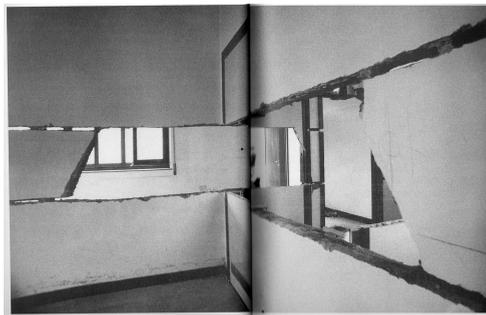


Fig. 34. Gordon Matta-Clark, *A W-hole House*, 1973

²⁴⁰ Texto traducido por la autora. «revealing the past and the structure by cutting away.». En: *Ibid.*

²⁴¹ El cubismo analítico en arquitectura tuvo especial relevancia en la República Checa — Cubismo Checo— que se caracteriza por una arquitectura más poética, más expresiva, dramática y artística. Para ampliar información véase el estudio: <https://idus.us.es/xmlui/handle/11441/29100>



Fig. 35. Gordon Matta-Clark, *Pier In/Out*, 1973



Fig. 36. Louis I.Khan, *Parlament of Bangladesh*, 1964-1982



Fig. 37. Gordon Matta-Clark, *Day's End*, 1975

Las estructuras incompletas de Michael Graves y de Matta-Clark nos conducen a la luz y a la monumentalidad planteada por el arquitecto Louis I. Khan, ilustrándonos Graham con el *Parlament of Bangladesh* (1964-1982) (Fig. 36): «hizo un corte para obtener el sol en el interior y tener sombras y exponer todo a la luz del sol. Pero su trabajo fue monumental.»²⁴². Del mismo modo que Louis I.Khan corta el muro de ladrillo rojo en *Parlament of Bangladesh* para plantear un juego de luces, Gordon Matta-Clark corta la fachada de acero en forma de media luna creando una especie de rosetón en el muelle de *Day's End* (1975) (Fig. 37).²⁴³ Matta-Clark, al igual que James Turrell, pinta con la luz: «James Turrell crea ambientes en los que la luz se percibe casi como una presencia física palpable. Sus obras demuestran algo casi olvidado por los arquitectos: que mediante el control de la

²⁴² Texto traducido por la autora. «In his late work— the Bangladesh Parliament—, he cut away to get sun inside and have shadows and expose everything to sunlight. But his work was monumental.». En: GRAHAM, D. (2012). “Matta-Clark’s inspiration and sources in architecture” en *Moment to moment: Space... , op. cit.*, p. 46.

²⁴³ Una obra que ha sido concebida por diversos autores como la catedral del muelle, razón por la que muchos de ellos enfatizan en la idea del rosetón en la fachada.

luz se puede alterar el carácter del espacio, crearlo u ocultarlo, alterando sus dimensiones percibidas.»²⁴⁴.

Tanto Khan como Matta-Clark buscan que los rayos de sol atraviesen los muros, y al mismo tiempo, se proyecten entre las paredes interiores del edificio. Ambos generan un espectáculo de luz como ocurrió en el gran ojo de *Conical Intersect* (1975) (Fig. 38), en palabras de Matta-Clark: «UN ESPECTÁCULO DE LUZ Y SONIDO NO-U-MENTAL PARA LOS TRANSEÚNTES O UN MODELO DE SOL Y AIRE PARA LOS INQUILINOS; EN RESUMEN, UNA FORMA QUE NO TIENE NADA QUE VER CON NADA.»²⁴⁵. Matta-Clark se inspiró en la obra *Line Describing a Cone* (*Línea que describe un cono*, 1973) de Anthony McCall. La obra consiste en una proyección sobre un fondo negro que empieza con un punto blanco y termina trazando un círculo. Como resultado, se crea un cono de luz entre el proyector y el fondo, el mismo que proyecta Matta-Clark al crear su intersección cónica.

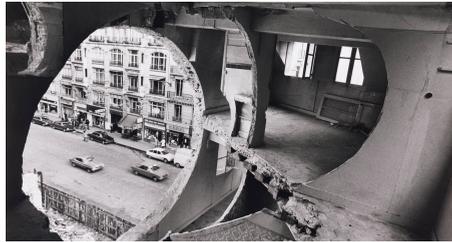


Fig. 38. Gordon Matta-Clark
Conical intersect
1975

²⁴⁴ MADERUELO, J. (2008). *La idea de espacio ...*, *op. cit.*, p. 221.

²⁴⁵ MATTA-CLARK, G. (2006). “Étant d’Art pour Locataire, Paris, 1975. Borrador manuscrito” en G. Moure, *op.cit.*, p. 182. Tal y como escribió Gordon Matta-Clark conservamos las mayúsculas. Esta cita ya la mencionamos en la introducción.



Fig. 39. Louis I.Khan
Biblioteca de la Phillips Exeter Academy
1965-1972

Otra de las obras maestras de Louis I.Khan que tienen relación con esta última obra de Matta-Clark, es la *Biblioteca de la Phillips Exeter Academy* (1965-1972) (Fig. 39). De la cual destacamos una incisión circular realizada en una de las paredes del interior del edificio. El círculo funciona como una ventana que comunica las estanterías repletas de libros con la sala de lectura. Esta abertura circular marca una estrecha vinculación con el gran ojo de *Conical Intersect* de Matta-Clark, pues esta analogía puede apreciarse también en los dibujos de la biblioteca de Louis I. Khan. Tanto las casas de Les Halles como la Biblioteca, nos trasladan a la obra de Richard Wilson *Turning the Place Over* (2007).²⁴⁶ El artista interviene en un edificio abandonado de Liverpool, en el cual crea una escultura en movimiento apropiándose de un fragmento de la fachada, que en forma de ovoide gira 360° dejando ver el interior del edificio.

Según Graham: «La diferencia entre Louis Khan y Matta-Clark era que Kahn todavía seguía haciendo edificios como

²⁴⁶ En el siguiente enlace se puede ver el vídeo de la obra de Richard Wilson. [Disponible online]: <<http://www.richardwilsonsculptor.com/sculpture/turning-the-place-over-2008.html>> [Consulta: 8 de abril 2016]

“monumentos”.»²⁴⁷. Sin embargo, las incisiones que elabora Matta-Clark en las ruinas instantáneas como en *Conical Intersect*, en *Circus*, o bien, en *Office Baroque*; en todas ellas, como refiere Peter Muir, la acción del corte conlleva una respuesta simbólica y un «rastros de la memoria (*mémoire involontaire*)»²⁴⁸. Muir concluye que «el corte podría leerse como un agente de la categoría del tiempo, como una intervención radical en el tejido socio-histórico de los edificios y sus alrededores que traen a la historia una parálisis, pero libera a otra en un momento de *shock*.»²⁴⁹.

En resumen, las obras de Matta-Clark como *Bronx Floor* (1972-73), *A W-hole House* (1973), *Pier In/Out* (1973), *Splitting* (1974), *Bingo* (1974), *Conical Intersect* (1975), *Day's End* (1975), *Office Baroque* (1976) y *Circus Caribbean Orange* (1978) son obras que reflejan la interrupción y el paso del tiempo.²⁵⁰ Sus muros y sus paredes se convierte en una nueva ventana. Como expresa Dan Graham sobre la idea de incidir en la piel del edificio:

²⁴⁷ Parafraseando a Dan Graham, él y Matta-Clark leyeron la revista *Oppositions* y los textos de Aldo Rossi, quien estuvo influenciado especialmente por el libro *Passing time. La Modification* (1957) de Michael Butor.

Texto traducido por la autora. «The difference between Matta-Clark and Kahn is that Kahn was still doing the building as a “monument”». En: GRAHAM, D. (2012). “Matta-Clark’s inspiration and sources in architecture” en *Moment to moment: Space..., op. cit.*, p. 47.

²⁴⁸ MUIR, P. (2014). *op. cit.*, p. 39.

²⁴⁹ Texto traducido por la autora. «Thus, the cut might be read as an agent of the category of time, as a radical intervention into the socio-historical fabric of the buildings and their environs that bring one history to a standstill but release another in a moment of shock». En: *Ibid.*, pp. 39-40.

²⁵⁰ MATTA-CLARK, G. (Colaborador). (2017). *Gordon Matta-Clark: Doors, Floors, Doors*. MoMA PS1, p. 4.

El resultado de sus intervenciones, como ya mencionó el comisario de la exposición Peter Eleey nos recuerda a los mismos escenarios surrealistas que narra Buster Keaton en algunas de sus películas. Eleey cita la película *El héroe del río* (1928), pero también nos parece oportuno el cortometraje *Una semana* (1920) en el que una pareja recién casada recibe como regalo una casa prefabricada y empiezan a construir la casa sin buenos resultados. El desorden de las piezas que la componen genera una inestabilidad en la casa, que incrementa cuando se levanta un vendaval provocando giros de 360°. Una vez la tormenta arrasa con la casa, los propietarios se dan cuenta que la han construido en la parcela equivocada. Al transportarla al otro lado de las vías del tren se quedan encallados entre los raíles y velozmente una locomotora atraviesa toda la casa, destrozándola y convirtiéndola en escombros.

Matta-Clark y otras personas al mismo tiempo fueron aún más lejos. De hecho, querían entrar no solo en la restauración histórica, sino en la memoria histórica de la que Walter Benjamin solía hablar. [...] restaurar el “pasado justo” y restaurar la memoria. Así que Matta-Clark, al cortar edificios, estaba abriendo la historia de ese edificio. Pero su trabajo también es Agitprop, es totalmente político.²⁵¹

Como ya nos advierte Pamela M. Lee, la temporalidad es un aspecto fundamental en la obra de Matta-Clark. Su trabajo como un reloj del tiempo es una reconstrucción del pasado, y si observamos detenidamente en el agujero de *Conical Intersect*, se trata de una incisión directa al ojo del tiempo, el reloj. Y lo mismo sucede en la media luna de *Day's End*: cuando corta, cristaliza el tiempo con la motosierra como si fuera(n) la(s) aguja(s) del reloj.

²⁵¹ TRISTAO DE ARAÚJO, L. (2008). *Gordon Matta-Clark: Vertederos e intervenciones ¿Destrucción?*. Tarragona: Publicaciones URV; A+C, p. 8.

²⁵¹ Texto traducido por la autora. «Matta-Clark, and other people at the same time, went even further. They actually wanted to get into not only historical restoration but the historical memory Walter Benjamin used to talk about. Instead of doing “neo”, the big moment for Walter Benjamin and me and Matta-Clark was to restore the “just-passed” and restore memory. So Matta-Clark, in cutting away buildings, was opening up the history of that building. But his work is also Agitprop, it’s totally political.». En: GRAHAM, D. (2012). “Matta-Clark’s inspiration...” en *Moment to moment...*, *op. cit.*, pp. 47-48.

4.2.3. Las formas del tiempo = objetos anarquitectónicos

¿Actualmente, qué es lo que se conserva de la obra de Matta-Clark? ¿A qué nos referimos cuando señalamos las formas del tiempo = objetos anarquitectónicos? Para responder a ambas preguntas, partimos de la publicación *Gordon Matta-Clark: Doors, Floors, Doors*²⁵² y del texto de Iria Candela *Bronx Floors (1972-1973): Gordon Matta-Clark y la destrucción de la ciudad*. En cuyo texto, la autora reflexiona sobre los fragmentos de los edificios de Matta-Clark, concretamente en “Suelos robados. Sobre edificios y trozos de edificios”²⁵³.

El conjunto más significativo de *building cuts*, como llamaría a esos fragmentos de edificios robados, se tituló *Bronx Floors*: una serie que Matta-Clark realizó entre 1972 y 1973 y expuso por primera vez en la galería 112 Greene Street. Para aquella exposición, los fragmentos de suelos, paredes o techos, generalmente de forma cuadrada, rectangular en forma de L, y colocados verticalmente sobre el suelo, estaban acompañados por fotografías en blanco y negro de los huecos que habían quedado abiertos en los edificios tras su sustracción [3]. De este modo, objetos y fotografías dinamizaban una sugerente lectura comparativa entre lo vacío y lo lleno, entre el fragmento y la totalidad y, sobre todo, entre el interior y el exterior, en el sentido en que todo lo allí expuesto aludía poderosamente a algo externo a la galería, conduciendo al espectador a aquellos edificios del Bronx que el artista había descubierto.²⁵⁴

El artista cortó y fragmentó viviendas, habitaciones, puertas, suelos y fachadas de edificios que iban a demolerse. De todos ellos, tan sólo se conservan fotografías, fotomontajes, vídeos y textos. Todavía más, el artista con las mismas intenciones que un arqueólogo, recuperó los vestigios de sus intervenciones, conservó trozos de pared, de suelos y de techos a partir de un juego de sustracción. Los

²⁵² MATTA-CLARK, G. (colaborador), ELEEY, P. (comisario). (2017). *Gordon Matta-Clark: Doors, Floors, Doors*. Nueva York: MoMA PS1.

²⁵³ CANDELA, I. (2007). “Bronx Floors (1972-1973): Gordon Matta-Clark y la destrucción de la ciudad” en *Sombras de ciudad...*, *op. cit.*, pp. 25-45.

²⁵⁴ *Ibid.*, p. 28.

fragmentos que se conservan proceden de *Bronx Floors* (1972-1973), de *Pier In/Out* (1973), de *Splitting: cuatro esquinas* (1974), de *Bingo* (1974) y de *Office Baroque* (1977). En este sentido, cada uno de estos vestigios o fragmentos los concebimos como objetos anarquitectónicos o formas del tiempo. Una idea que desarrollaremos en el capítulo 6.2. *Espacios a-funcionales* desde la mirada de obras específicas del siglo veintiuno como la acción de extraer el suelo de Lara Almarcegui (*Zaragoza*, 1972), y, como los dibujos y las esculturas de puertas, paredes y escaleras de la artista británica Rachel Whiteread (Londres, 1963). También nos acercamos al arranque mural del joven colectivo valenciano Patricia Gómez y María Jesús González, que nos hacen recordar al artista estadounidense Robert Overby (Los Ángeles, 1935-1993), artista multidisciplinar de la misma generación que Matta-Clark.

Según Iria Candela: «los fragmentos de edificios que Matta-Clark exponía en la galería no eran, por tanto, las obras artísticas de por sí, sino más bien los vestigios que quedaban de ellas.»²⁵⁵. Y continúa: «En tanto que trozos directamente extraídos de una matriz arquitectónica, aquellos objetos funcionaban como indicios, como indicadores de algo. Maderas gastadas y viejas moquetas reconducían la atención del espectador a los convalecientes edificios del mundo exterior de donde aquellos fragmentos habían sido arrancados.»²⁵⁶. Los restos y los deshechos de una estructura arquitectónica se convierten en piezas fundamentales para entender la obra de Matta-Clark. Asimismo, como ya lo hizo Robert Smithson con sus *sites* y *non-sites*.²⁵⁷

[...] A diferencia del monumento convencional diseñado para unir con suavidad el pasado con el presente para un futuro implícito, el "monumento" de Matta-Clark es profundamente pesimista. Será

²⁵⁵ *Ibid.*, p. 29.

²⁵⁶ *Ibid.*, p. 30.

²⁵⁷ Véase la reflexión de Tonia Raquejo acerca de los *sites* y *non-site* de Robert Smithson en RAQUEJO, T. (1992), *op. cit.*, p. 165.

demolido rápidamente; como trabajo, es algo así como un gesto inútil. Desafía la forma simbólica permanente. Acepta su destino: ser recordado solo como una representación de foto / texto como "arte conceptual" y desaparecer en los escombros anónimos. Está cerca de las ruinas instantáneas: una foto de lo que una vez fue una chispa de esperanza y ahora está borrada por formas más dominantes. Estos son "monumentos" negativos o recuerdos de obras deseadas para "abrir" la historia y la memoria histórica, lo que podría llevar a una visión crítica de la opresión actual [...].²⁵⁸

De acuerdo con Dan Graham, los fragmentos de edificios actúan como «“monumentos” negativos» para hacernos recordar la historia y que activan la memoria. Esos vestigios aluden a la crisis de la vivienda y de la propiedad que se vivía en esos momentos en Norteamérica. Este interés por conocer la vida de los edificios y su historia nos evoca a las ruinas postindustriales, desplazándonos a una reflexión de María Luiza Tristao de Araújo, quien resalta que la obra de Matta-Clark: «es “un cuestionamiento del despilfarro, de la hiperproducción y del consumo exacerbado de nuestra sociedad.»²⁵⁹. Esta ansiedad de la sociedad de masas por la hiperproducción o el hiperconsumo convierte a la ciudad, en lo que el arquitecto Rem Koolhaas denomina ‘espacio basura’, que, para Gordon Matta-Clark los restos dejados por la sociedad de masas serían los fragmentos de los edificios (las formas del tiempo). Cuyas piezas podemos encontrarlas perfectamente en nuestras ciudades del siglo XXI, y, en artistas contemporáneos como la instalación de un muro de puertas, elaborada por el artista Pedro Cabrita Reis (Lisboa, 1956) una obra

²⁵⁸ Texto traducido por la autora. «[...] Unlike the conventional monument designed to smoothly link past to present to implied future, Matta-Clark’s “monument” is profoundly pessimistic. It will be quickly demolished; as a work it is something of a useless gesture. It defies permanent symbolic form. It accepts its fate —to be remembered only as a photo/text representation as “conceptual art” and to disappear into the anonymous rubble. It is close to instant ruins—a photo of what was once a spark of hope and is now erased by more dominant forms. These are negative “monuments” or remembrances of works desired to “open up” history and historical memory, which could lead to a critical view of present oppression [...].». En: GRAHAM, D. (1993). “Gordon Matta-Clark” en *Rock My Religion*, Dan Graham, *op. cit.*, pp. 199-201.

²⁵⁹ TRISTAO DE ARAÚJO, L. (2008), *op. cit.*, p. 8.

titulada *South Wing* (2015). Un artista que capta una visión humilde del mundo cotidiano.

Siempre existe esta tensión sobre qué dejar del pasado, si reconstruir totalmente las cosas o simplemente hacer excavaciones arqueológicas, y ese era el problema de esa época. Pero creo que Matta-Clark fue más allá porque su trabajo se parece mucho a la idea de Walter Benjamin sobre la reconstrucción del pasado. La gente vivió sus vidas en los recortes que Matta-Clark había hecho. En cierto modo es como Walter Benjamin y Marcel Proust, recuerdos de cosas pasadas.²⁶⁰

Las palabras de Graham y los fragmentos de Matta-Clark nos trasladan al recuerdo, al olvido y a la memoria que plantea el filósofo alemán Walter Benjamin en su breve y conocido escrito sobre «el ángel de la historia»²⁶¹ y al mismo tiempo nos conduce al escrito del historiador del arte norteamericano George Kubler, *La configuración del tiempo*²⁶².

²⁶⁰ Traducción de la autora. «There's always this tension about what to leave of the past, whether to totally reconstruct things or just do archaeological digs, and it was very much the issue of that time. But I think Matta-Clark went further because his work is so much like Walter Benjamin's idea of the reconstruction of the past. People lived their lives in the cut-aways Matta-Clark had made. In some ways it's like Walter Benjamin and Marcel Proust, memories of things past.» En: GRAHAM, D. (2012). "Matta-Clark's inspiration and sources in architecture" en *Moment to momento...*, *op. cit.*, p. 52.

Al respecto conviene mencionar a J. R. Kirshner: «Las radicales construcciones de Matta-Clark iban por delante de su tiempo, justamente a medida que intentaban retroceder en el tiempo. Como Smithson y, últimamente, inspirado por Walter Benjamin, Matta-Clark creía que las ruinas son emblemáticas y que sirven mejor para proporcionar un significado alegórico que las estructuras completas. Cuando, en *Circus*, Matta-Clark segmentó el museo mismo, siguió el ejemplo de Smitshon, quien identificaba aquella institución con un mausoleo e incluso con una prisión.» En: KIRSHNER, J. R. (1985). "Non-u-ments"..., *op. cit.*, p. 59.

²⁶¹ BENJAMIN, W. & ECHEVARRIA, B. (2008). *Tesis sobre la historia y otros fragmentos*. Mexico, Universidad Autónoma de la Ciudad de México: Itaca, pp. 44-45.

²⁶² Pamela M. Lee describe en su texto los paralelismos entre Kubler y Smithson en "Ultramoderno: o de cómo George Kubler robó el tiempo en el arte de los años 60". En: Castillo Herrera, C. (2011). NICOLÁS BOURRIAUD (Coordinador). 2008. Heterocronías. Tiempo, arte y arqueologías del presente. *Estudios filológicos*, (47), 174-176. Destacamos también la publicación de Pamela M. Lee, *Chronophobia* y la tesis doctoral GONZÁLEZ GARCÍA, C. (2011). *Artefactos temporales. El uso del tiempo como material en las prácticas artísticas contemporáneas*. (Tesis Doctoral. Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca).

Gordon Matta-Clark, un artista entre las sombras y las luces de la ciudad, mira hacia el pasado cómo «el ángel de la historia»²⁶³ de Walter Benjamin: mira hacia atrás para ver las catástrofes y las ruinas del pasado, pero un huracán procedente del paraíso lo arrastra al futuro. Matta-Clark, como el *Ángelus novus* de Paul Klee, sabe que las utopías no existen, y este huracán que llega al futuro, se convierte en el presente por lo que nos encontramos con la “Naturaleza de la actualidad” de la que nos habla George Kubler: «El pasado no sirve más que para conocer la actualidad. Pero la actualidad se me escapa. ¿Qué es entonces la actualidad?»²⁶⁴.

Una cuestión que obsesionará a Kubler y a su maestro Henri Focillon: «Desde entonces, esta pregunta me ha acompañado y aun ahora no estoy más cerca de solucionar el enigma como no sea sugerir que la respuesta es negativa.»²⁶⁵. Tal vez, el (an)arquitecto quiera preguntarse lo mismo. Nos cuestionamos si esa actualidad de la que habla Kubler, bien podría ser un acercamiento a estas formas del tiempo u objetos anarquitectónicos. Entonces, nos preguntamos: ¿el *non-U-mento* o ‘ruina instantánea’ hacen referencia a la actualidad? En este caso, los fragmentos de edificios de Matta-Clark aluden a una actualidad. Es decir, contextualiza el problema de la vivienda incidiendo en ella.

Actualidad es cuando el faro está oscuro entre los destellos; es el instante entre el tic tac del reloj; es un intervalo vacío que se desliza para siempre a través del tiempo; la ruptura entre pasado y futuro; la interrupción en los polos de un campo magnético giratorio, infinitesimalmente pequeño pero en suma real. Es la pausa, entre el

²⁶³ BENJAMIN, W. & ECHEVARRIA, B. (2008). *Tesis sobre la historia y otros fragmentos*. Mexico, Universidad Autónoma de la Ciudad de México: Itaca, pp. 44-45.

²⁶⁴ KUBLER, G. (1975)., *op. cit.*, pp. 26-27.

²⁶⁵ *Ibid.* p. 27.

tic y el tac, cuando nada sucede. Es ese vacío entre acontecimientos.²⁶⁶

Pues, ese «instante entre el tic tac del reloj», la pausa; ese «intervalo vacío», esa «ruptura entre pasado y futuro» y «ese vacío entre acontecimientos.», nos remite a los estratos del tiempo que adquieren las obras de Matta-Clark, revelándonos la historia y su memoria, abriendo los edificios, cortándolos. El artista nos muestra sus detalles, sus estratos, sus límites, pues entre ese tic-tac de las agujas del reloj, el artista nos revela su estado actual, su funcionamiento interior como si fueran las ‘tripas’ del edificio, pero en su caso reflejado, por ejemplo, en las tuberías de gas como en su obra *Pipes* (1971): «”La tubería tenía dos vidas: tenía una prolongación física además de la fotográfica, y trataba el edificio como un sistema mecánico en lugar de como una serie de espacios discretos [...]”»²⁶⁷. Esa esperanza de vida del edificio queda entonces reflejada tan solo en una imagen fotográfica y en la instalación de un fotomontaje.²⁶⁸

Al mismo tiempo, la pregunta sobre que es la actualidad en Kubler, y las formas del tiempo u objetos anarquitectónicos de Gordon Matta-Clark nos hace cuestionarnos sobre una idea muy interesante acerca del ‘Después’ y del ‘Ahora’ planteada por el teórico Peter Muir: «En el momento de cortar estas estructuras se transforman en una constelación del ‘Después’ y del ‘Ahora’, los cortes son traducidos ambos, en un estado de ser y de convertirse en, cada aspecto temporal refleja la estructura de algún todo, “aún por

²⁶⁶ *Ibid.*

²⁶⁷ MATTA-CLARK, G., & IVAM CENTRE JULIO GONZÁLEZ. (1999)., *op. cit.*, p. 118.

²⁶⁸ Toda obra se convierte en una fotografía. Una idea que nos traslada a un estudio reciente de Sandra Zalman, quien analiza la obra *Wallpaper* (1971) como el primer *non-U-mento*. En este caso, añadimos también la obra *Pipes* (1971) como uno de los primeros *non-U-mento*. Una cuestión que desarrollamos en la tercera parte de la investigación.

completar”»²⁶⁹. Tal vez, el (an)arquitecto quiera preguntarse lo mismo sobre la “Naturaleza de la actualidad”.

Kubler continúa más adelante: «*Caída en desuso y ritual*.— El punto de vista usual en nuestra época es que la caída en desuso es un fenómeno puramente económico ocasionado por los avances técnicos y los precios.»²⁷⁰. Entonces, nos preguntamos: ¿Es la caída en desuso — de la que nos habla Kubler— las consecuencias del *non-U-mento*? Una memoria subvertida, alterada por la sociedad, pues es necesario su reconstrucción: una memoria popularizada y reflejada en los escombros anónimos, y convertida luego en un documento fotográfico, tal y como escribe Graham sobre los «“monumentos” negativos» como recuerdos que sirven para abrir la historia y la memoria.

George Kubler plantea qué descartar, cuándo y porqué rechazar:

La decisión de rechazar algo está lejos de ser una decisión simple. Como cualquier tipo de acción fundamental, aparece en la experiencia diaria. Es una inversión de los valores. Aunque la cosa fue una vez necesaria, rechazada se convierte en basura o desecho. Lo que una vez fue valioso ahora no tiene valor; lo deseable ahora ofende; lo bello se ve ahora feo. Cuándo descartar y qué descartar son preguntas cuyas respuestas ocupan muchas consideraciones.²⁷¹

Por lo que esta decisión de descartar ciertas cosas que se convierten en inútiles, nos lleva a preguntarnos: ¿Es el *non-U-mento* un residuo de la memoria? Es decir, ¿Podríamos denominar los *non-U-mentos* como las formas del tiempo y los objetos anarquitectónicos? Si volvemos a las palabras de Iria Candela, los fragmentos de suelos,

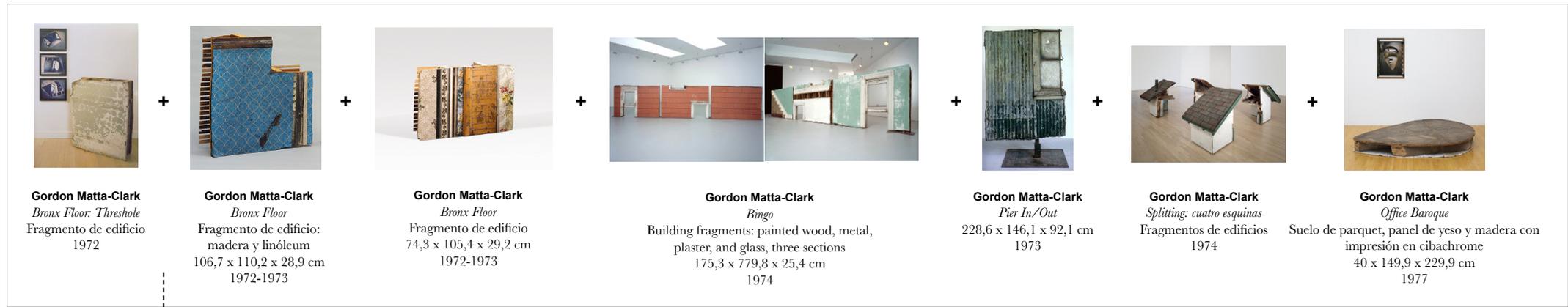
²⁶⁹ Texto traducido por la autora. A continuación, texto original: «At the moment of cutting these structures are transformed into a constellation of the ‘Then’ and the ‘Now’, they are translated into a state of both being and becoming, each temporal aspect reflecting the structure of some yet-to-be-complete whole.» En: MUIR, P. (2014)., *op. cit.*, p. 41.

²⁷⁰ KUBLER, G. (1975)., *op. cit.*, p. 96.

²⁷¹ *Ibid.*

paredes, puertas, techos o esquinas de una habitación son los restos de la totalidad del edificio. Creemos que el *non-U-mento* —como vestigio u objeto anarquitectónico— simboliza el reloj cultural del que comenta también Kubler que «se basa principalmente en fragmentos arruinados de materiales provenientes de depósitos de basura y de cementerios de ciudades abandonadas o poblados enterrados.»²⁷².

²⁷² *Ibid.*, p. 24.



Gordon Matta-Clark
Bronx Floor: Threshold
Fragmento de edificio
1972

Gordon Matta-Clark
Bronx Floor
Fragmento de edificio:
madera y linóleoum
106,7 x 110,2 x 28,9 cm
1972-1973

Gordon Matta-Clark
Bronx Floor
Fragmento de edificio
74,3 x 105,4 x 29,2 cm
1972-1973

Gordon Matta-Clark
Bingo
Building fragments: painted wood, metal,
plaster, and glass, three sections
175,3 x 779,8 x 25,4 cm
1974

Gordon Matta-Clark
Pier In/Out
228,6 x 146,1 x 92,1 cm
1973

Gordon Matta-Clark
Splitting: cuatro esquinas
Fragmentos de edificios
1974

Gordon Matta-Clark
Office Baroque
Suelo de parquet, panel de yeso y madera con
impresión en cibachrome
40 x 149,9 x 229,9 cm
1977



*Contoured Xhibition Play Land
for Queens of All seXs*
1976

Doors, Floors, Doors in progress
1976



Patricia Gómez y María Jesús González
Instalación en el Espai Visor
Exposición Ruina > Intervención > Archivo
2014



Patricia Gómez y María Jesús González
Serie la Casa Desplegada
2005



Lara Almarcegui
Levantando el suelo o Levantar el asfalto
Recinto ferial
2004



Lara Almarcegui
*Levantando el suelo de la
habitacion D4*
2005



Lara Almarcegui
Extracción del piso de madera
Grafisches Kabinett, Seccsion
2010



Lara Almarcegui
Explorando el suelo
Sala Moncada
Barcelona
2003



Pedro Cabrita Reis
South Wing
2015



Rachel Whiteread
Estudio para "Suelo de cera"
1992



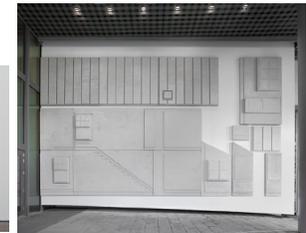
Rachel Whiteread
Sin título (Escaleras)
Yeso, fibra de vidrio y
madera
2001



Rachel Whiteread
Double-Doors II
2001



Rachel Whiteread
Pared (Puerta)
Papel-maché
217 x 228 x 9 cm
2017



Rachel Whiteread
US Embassy (Flat pack house)
Instalación en la Embajada
de EE.UU en Londres
2013-2015



4.2.4. La arquitectura entrópica_desarquitecturización en Robert Smithson

En este apartado, centramos nuestra atención en las odiseas suburbanas de Robert Smithson (Nueva Jersey, 1938- Texas,1973), realizadas por las regiones norteamericanas y descritas por él mismo como un paisaje entrópico. Para ello, nos servimos de los proyectos escritos del artista, unas exploraciones poéticas que incluyen, además, su propia mirada fotográfica, verdaderas joyas desde un punto de vista artístico.

El conjunto de la obra de Smithson refleja una hibridación entre ideas, conceptos e imágenes que muestran que el valor conferido a la ruina, después de tantos siglos de historia, sigue siendo un tema vigente en el arte. Bien en el *Quattrocento*, a través de la decadencia de Roma, ilustrada en los grabados y dibujos de Giovanni Battista Piranesi, o la puesta en valor de lo sublime y lo pintoresco por el Romanticismo, manifestado en la obra, *Mar de hielo* (1823-1824) de David Caspar Friedrich: un buque se hunde en las aguas de un mar de hielo y es solo una cuestión de tiempo que la embarcación quede sumergida en aguas profundas. La ruina representada por el pintor alemán no era de piedra sino que olía a hierro oxidado, las mismas ruinas que Robert Smithson encuentra a lo largo de sus viajes en el mundo industrializado del siglo XX. Unas ruinas que revelan las consecuencias de un proceso de desindustrialización y una preocupación por el desecho, ocasionado por la miseria, la especulación económica y la hiperproducción de nuestra sociedad. Así nos lo muestra muy bien el fotógrafo Edward Burtinsky, quien documenta las consecuencias de la superproducción de la industria asiática.

Todas estas ruinas tanto de la época clásica como la romántica, escombros del siglo pasado y del actual son valoradas en el presente por historiadores, antropólogos, geógrafos, filósofos, arquitectos y

artistas como Smithson, quien sentía fascinación por los paisajes residuales, caóticos, y por el modo en que el tiempo esculpía un paisaje, esta vez cultural, abarrotado de construcciones carentes de sentido. La nueva ruina posmoderna que se desliza hacia un antiromanticismo²⁷³, llevó al artista a reflexionar sobre este escenario urbano a partir de la idea de entropía. En junio de 1966 publicó uno de sus primeros textos en la revista *Artforum*, *La entropía y los nuevos monumentos*,²⁷⁴ a través de un recorrido por las obras de Donald Judd, Dan Flavin, Robert Morris y Sol Lewitt, que cuestiona la noción de entropía. Sus obras dentro de la corriente minimalista aluden a una nueva monumentalidad, en ellas el tiempo no transcurre, queda completamente anulado. Los artistas, sirviéndose de nuevos materiales como el plástico, el cromo y la luz, nos hacen olvidar el futuro, sus obras actúan como una cristalización del tiempo, reflejando el instante. Según Smithson, los nuevos monumentos son una guerra contra el tiempo que no miran al pasado, tan solo viven un eterno presente, tal y como lo ilustra con los «monumentos-instantáneos» de Flavin, a propósito de cuya obra escribe: «La “instantaneidad” hace que la obra de Flavin forme parte del tiempo más que del espacio.»²⁷⁵. El paso del tiempo se manifestó siempre en la obra de Smithson, en sus escritos, en sus imágenes, manifestándose como porteador de historias pasadas, presentes y futuras.

Según nos explica Tonia Raquejo sobre la entropía, el origen de esta función termodinámica es rescatada por el antropólogo Lévi-Strausse quien, según Raquejo cambia los prefijos, proponiendo un paso de la ‘antropología’ por ‘entropología’: «por ser una ciencia que se dedica a analizar el proceso de desintegración de las culturas.»²⁷⁶.

²⁷³ Actualmente hay movimientos urbanos que se dedican a la exploración urbana (URBEX) por las ruinas postindustriales, lugares abandonados como hoteles, cines, hospitales, etc.

²⁷⁴ SMITHSON, R. (2009). *Robert Smithson: selección de escritos*. Ciudad de Mexico: Alias.

²⁷⁵ *Ibid.*, p.16.

²⁷⁶ RAQUEJO, T. (1998)., *op.cit.*, p. 45.

El escrito de Smithson tuvo una repercusión en el arte contemporáneo, introduciendo la entropía y la energía al entorno cultural. De modo que Smithson se apoya en la entropología de Lévi-Strausse y reformula la noción entrópica desde la estética del deterioro industrial. En palabras del artista, los paisajes parecen extraídos de una novela de la ciencia ficción, unos lugares que revelan nuestro dominio en el territorio y promueven unos monumentos arqueológicos industriales. En este proceso irreversible de la entropía, Smithson nos lo muestra a través de «la maqueta de un desierto»²⁷⁷, *The Sand-Box Monument (also called The Desert)*: una caja de arena blanca y negra, pero ¿qué ocurre cuando se mezclan? La caja de arena se vuelve de un tono grisáceo, igual que un sistema que se deteriora: ni la arena ni el sistema pueden reconstruirse de nuevo. Una idea que nos remite a una fotografía de Gilbert Garcin (Francia, 1929), *El molino del olvido* (1996) (Fig. 40) que igual que la caja de arena, se convierten en un olvido infinito.



Fig. 40. Gilbert Garcin, *El molino del olvido*, 1996

Este mismo proceso entrópico y su negación dialéctica se aprecia en su obra *Partially Buried Woodshed* (1970): un cobertizo cubierto de tierra. A través de esta obra, Smithson evoca a una serie de casas que quedaron sepultadas por una erupción volcánica en las islas

²⁷⁷ *Ibid.*, p. 94.

Vestmann, en Islandia.²⁷⁸ Por otro lado, en el mismo año de la intervención en el cobertizo, el artista realizó unos dibujos a lápiz con el título, *Island Project* (1970): una especie de minas o casas sepultadas en islotes que manifiestan aquella arquitectura enterrada de la que habla el artista en la entrevista *La entropía se hace visible* (1973): «una especie de arquitectura entrópica o una desarquitecturización.»²⁷⁹. Imágenes que nos evocan a la obra *Casa enterrada* (2013) de la artista española Lara Almarcegui (Zaragoza, 1972). En su trabajo reflexiona sobre la demolición, los descampados y la transformación de las ciudades, abordando en sus proyectos una crítica a la construcción, Almarcegui reflexiona sobre el contraurbanismo y la “no-arquitectura”. Una artista que, al igual que hacía Smithson y Matta-Clark, observa el pasado, pero también, mira el futuro de la ruina. En la obra *Casa enterrada*, la artista enterró los escombros de una casa que iba a ser demolida, de esta manera, entiende el escombros como futuro y fin de la construcción.

Smithson, como Proust, busca el tiempo perdido, pero lo hace en las ruinas entrópicas, vinculadas a la decadencia y desintegración que relatan la idea de un futuro que se transforma, como en los mismos paisajes que recorre el artista en Nueva Jersey: *Un recorrido por los monumentos de Paissac* (1967) y en la zona arqueológica de Chiapas, *Hotel Palenque* (1969). Sus textos, dos viajes documentados con fotografías, relatan una realidad obsoleta y olvidada. Unos paisajes que sufren, más que una evolución, una metamorfosis escenificada por un agotamiento de los objetos y una pérdida funcional de las estructuras arquitectónicas. Por tanto, con la falta de uso de las casas y de los objetos percibimos cómo el tiempo da forma al olvido.

²⁷⁸ SMITHSON, R. *La entropía se hace visible*, 1973, p. 56. [Disponible en línea]. <https://monoskop.org/File:Smithson_Robert_1972_1995_Hotel_Palenque_1969-1972.pdf> [Consulta: 1 de noviembre 2018]. Para ampliar información sobre la catástrofe natural de Islandia, véase el breve documental, *Iceland Pompei* (1973). [Disponible en línea]. <<https://www.youtube.com/watch?v=zbsEWj5qpD4>> [Consulta: 1 de noviembre de 2018].

²⁷⁹ *Ibid.*, p. 54.

Tomemos como ejemplo las fotografías de fragmentos y detalles de las fachadas, de las paredes y de las puertas de Sean Scully (Irlanda, 1945). En ellas, observamos cómo el artista evoca el deterioro, los motivos entrópicos a los que se refería Robert Smithson.

El temor al paso del tiempo quedó reflejado en toda la obra de Smithson, bajo una clara influencia del historiador del arte George Kubler. En este sentido, la historiadora del arte Pamela M. Lee describe esta obsesión por el tiempo en los artistas de los años sesenta, que denomina cronofobia.²⁸⁰

Las impresiones de Smithson sobre la concepción del tiempo las muestra en el escrito publicado en noviembre de 1966, *Cuasi-infinitos y la disminución del espacio*, en la revista *Arts Magazine*. En este texto, Smithson refleja la historia del arte, apoyándose en figuras literarias como Edgar Allan Poe o escultores como Giacometti, y expresando su fascinación por el texto de George Kubler, *La configuración del tiempo*.²⁸¹ Asimismo, la relevancia del tiempo se hace notar también en otro de sus textos, *Una sedimentación de la mente: proyectos terrenos* (1968):

Cuanto más se sumerge un artista en la corriente temporal, más se convierte ésta en el olvido; es por ello que debe permanecer cercano a las superficies temporales. A muchos les gustaría olvidar por

²⁸⁰ Para ampliar información véase la publicación de Lee, P. M. (2006). *Chronophobia: on time in the art of the 1960s*. Cambridge, Massachusetts; London: The MIT Press. Del texto de Pamela M. Lee encontramos, concretamente, un capítulo en versión castellana en la publicación LEE, P. M. (2008). "Ultramoderno: o de cómo George Kubler robó el tiempo en el arte de los años 60". pp. 129-178 en Bourriaud, N., Cruz, M., Doane, M. A., Hernández-Navarro, M. A., Huyssen, A., Lee, P. M., ... & Villacañas Berlanga, J. L. *Heterocronías: tiempo, arte y arqueologías del presente* (No. 7.01). Cendeac.

Asimismo, para ampliar información sobre el tema véase la tesis doctoral GONZÁLEZ GARCÍA, C. (2011). *Artefactos temporales. El uso del tiempo como material en las prácticas artísticas contemporáneas*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.

²⁸¹ Un texto antiacadémico que influyó en muchos artistas de los sesenta, principalmente en el arte minimalista y en el arte conceptual. George Kubler reflexiona sobre arte e historia profundizando sobre los objetos artísticos que el ser humano ha creado. Para una comprensión más amplia acerca de la concepto de temporalidad en Smithson, véase el texto anteriormente citado de LEE, P. M. (2008). "Ultramoderno...", *op.cit.* En este escrito la autora refleja el temor de Robert Smithson por el paso del tiempo sobre la naturaleza y sobre la tecnología a partir del historiador del arte George Kubler y el matemático Norbert Wiener.

completo el tiempo, puesto que oculta el “principio de la muerte” (todo artista auténtico lo sabe).²⁸²

De acuerdo con el artista, olvidar el tiempo significaría ignorar el «principio de la muerte», pero tal y como escribe Harald Weinrich en su estudio sobre el olvido a lo largo de la historia literaria: «La muerte es el más poderoso agente del olvido. Pero no es omnipotente. Porque, desde siempre, contra el olvido en la muerte los hombres han levantado las murallas del recuerdo»²⁸³.

Los monumentos de Passaic (1967)

En palabras de Andreas Huyssen, la ruina arquitectónica despierta una nostalgia, un deseo por el pasado. La nostalgia como algo inalcanzable, que como escribía el crítico literario Antonio Prete en su *Tratado de la lejanía*,²⁸⁴ esa fijación irrealizable por regresar al pasado, «se diluyen en la espera, el recuerdo o la narración.»²⁸⁵ Y ese mismo retorno u hogar —*nostos*—, y ese dolor —*algos*—, nos traslada al archiconocido texto publicado en 1967 por Robert Smithson: *Un recorrido por los monumentos de Passaic, Nueva Jersey*. El artista narra su viaje en autobús hacia su pueblo natal, Passaic. Durante el trayecto observa y fotografía la degradación de este paisaje, buscando el orden dentro del caos. Describe un paisaje cargado de *agujeros* como «vacíos monumentales que definen, sin intentarlo, las huellas-recuerdo de una serie abandonada de futuros.»²⁸⁶ En busca de nuevos significados a las transformaciones que ha sufrido Passaic, apoyándose en la ciencia ficción frente al mundo real, Smithson se apropia de la escena descrita

²⁸² SMITHSON, R. (2009)., *op.cit.*, p. 129.

²⁸³ WEINRICH, H. (1999). *Leteo: arte y crítica del olvido*. Barcelona: Siruela, pp. 54-55.

²⁸⁴ PRETE, A. (2010). *Tratado de la lejanía*. Barcelona: Pre-Textos.

²⁸⁵ *Ibid.*, p. 121.

²⁸⁶ SMITHSON, R. (2009)., *op.cit.*, p. 92.

por Nabokov: «De hecho, el paisaje no era un paisaje, sino “una forma especial de heliotopía”»²⁸⁷. El artista alude constantemente al paso del tiempo, analizando estos lugares y futuras construcciones:

El nulo panorama parecía contener *ruinas en reversa*, es decir, toda la nueva edificación que finalmente sería construida. Esto es lo opuesto a las “ruinas románticas”, porque los edificios no *caen* en ruinas *después* de haber sido construidos, sino que se *levantan* en ruinas antes de serlo.²⁸⁸

Smithson nos clarifica que no se refiere a las ruinas románticas, estamos ante ruinas industriales, fruto de un pasado reciente, y también proyectos en proceso de construcción, que no se terminaron: «tal vez haya algunas estatuas, una leyenda y unas cuantas curiosidades, pero no un pasado: sólo lo que aparenta ser un futuro.»²⁸⁹. Smithson deja constancia de su odisea por la decadencia de Passaic a través de su proyecto fotográfico: *Monuments of Passaic* (1967). Con su cámara a cuestas captura lo que él califica como monumentos menores: la edificación de una autopista, un parking de coches, unas grandes tuberías, unos desagües o una torre de bombeo en el Río Passaic, parece que sus aguas den forma al río del olvido, Lete. Un lugar convertido en una ruina entrópica, abarrotado de unos monumentos también sin identificar, como un *graffiti*, una estatua o un letrero colgando en un centro comercial de la periferia. Finalmente, Smithson irónicamente acaba preguntándose lo siguiente: «¿Será que Passaic ha reemplazado a Roma como La Ciudad Eterna?»²⁹⁰.

Un paisaje parecido al de Passaic es retratado también por Robert Smithson con su obra fotográfica: *Nonsite (Slag), Oberhausen* (1968), el artista explora una región de Alemania llamada

²⁸⁷ *Ibid.*, p. 91.

²⁸⁸ *Ibid.*, p. 92.

²⁸⁹ *Ibid.*

²⁹⁰ *Ibid.*, p. 94.

Oberhausen, una ciudad pionera en centrales energéticas donde abundaban terrenos fabriles con una intensa niebla de *smog*: Smithson fotografía chimeneas, piedras amontonadas, chatarra repartida, montañas de arena y numerosas huellas de camiones.

Hotel Palenque (1969)

Robert Smithson emprende otro viaje por el sureste mexicano junto con su esposa Nancy Holt y la galerista Virginia Dwan. Una vez llegaron a la ciudad de Palenque, el artista fotografió los diversos rincones y lugares donde se hospedaron, nombre que dio lugar a su proyecto: *Hotel Palenque* (1969). Un tiempo después, en 1972 Smithson impartió una conferencia a estudiantes de arquitectura para hablarles sobre su experiencia en ese lugar: su percepción de un hotel que se estaba demoliendo y construyendo a la vez. El proyecto es un resultado de 31 fotografías junto con la transcripción de la conferencia, que describen el aspecto del hotel frente a la famosa zona arqueológica. Al respecto el artista expresó lo siguiente: «mi sensación es que este hotel ha sido construido con el mismo espíritu de la construcción de los templos maya»²⁹¹. Un lugar sin techos, un puente roto, una piscina vacía y otra con tortugas, una montaña de ladrillos de cemento, puertas cerradas y abiertas sin destino; y aludiendo Smithson a las cárceles de Piranesi, «suelos que no iban a ninguna parte y escaleras que desaparecían entre las nubes»²⁹². El hotel era una confrontación constante entre la naturaleza y el hombre, «y...la hierba humanizada.»²⁹³. Su estructura era una ruina entrópica que transmitía los estratos del tiempo y de la historia, al fin y al cabo,

²⁹¹ SMITHSON, R. *Insert Robert Smithson. Hotel Palenque* (1969-72), p. 4.

²⁹² *Ibid.*, p. 3.

²⁹³ *Ibid.*, p. 12.

como manifiesta el artista, los mismos estratos que permanecían en las maravillosas construcciones maya.

En este contexto, cabría añadir que Smithson no fue el único que durante ese período mostró un interés por el mundo industrializado. Al mismo tiempo, todo este paisaje fragmentado y abandonado fue también retratado, de forma distinta, por la pareja de artistas Christo & Jeanne Claude con su serie, *Projects with barrels* (1958-1968). En esta serie en concreto los artistas juegan con la acumulación mediante barriles de petróleo, como un símbolo de la industria, de la fábrica, fruto de la mercantilización del mundo capitalista. Con respecto a ello, parafraseando a Smithson, la expansión de las ciudades, la extensión de barrios marginales, la construcción de autopistas y de centros comerciales en zonas periféricas «han contribuido a una arquitectura de la entropía»²⁹⁴. Todo ello, también nos hace pensar en las fotografías en blanco y negro de los artistas alemanes, Bernd y Hilla Becher²⁹⁵, quienes dedicaron desde los años sesenta hasta el nuevo siglo XXI a fotografiar construcciones industriales: torres de agua y de viento, torres de gas, silos de carbón. Todas las edificaciones eran captadas con la misma luz, y las identificaban como esculturas anónimas. Imagen que como proyecto continuo son un archivo de la arqueología industrial.

En resumen, la mirada fotográfica en las dos obras de Robert Smithson: *Hotel Palenque* y *Monumentos de Passaic*, muestra unos paisajes urbanizados que nos remiten no sólo a los grabados de Piranesi, sino también a las estructuras urbanas intervenidas de Gordon Matta-Clark, influido por las arqueologías del tiempo de Smithson. Ambos

²⁹⁴ SMITHSON, R. (2009), *op.cit.*, pp.18-19.

²⁹⁵ Los artistas Bernd y Hilla Becher pertenecen a la Escuela de Düsseldorf, que junto a otros fotógrafos contemporáneos forman parte de la Nueva Objetividad como son Thomas Struth y Andreas Gursky por citar algunos.

artistas describen lo que Andreas Huyssen denomina refiriéndose a los grabados de Piranesi, una *architettura morta*:

En lugar de una *nature morte*, Piranesi nos da una *architettura morta*, que no sólo le recuerda al presente su propia transitoriedad, sino que también le advierte sobre un olvido del pasado culturalmente destructivo. [...] salas complejas que parecen ser al mismo tiempo ruinas y edificios sin terminar.²⁹⁶

Smithson y Matta-Clark, artistas y teóricos visionarios, concibieron la ruina como monumentos arqueológicos industriales e indagaron en nuevos conceptos a partir de una dialéctica entre la construcción y la destrucción, entre el fragmento y el conjunto. Ambos fascinados por un paisaje en continuo estado entrópico: Robert Smithson con los *sites* y *non-sites*, las *ruinas en reversa* y la desarquitecturización; y Matta-Clark con la *anarquitectura* y el **non-U-mento**.²⁹⁷ Los dos artistas se apoyan en varias nociones para describir cómo la poderosa naturaleza y la mano del ser humano contribuyen a la desaparición de la arquitectura para crear un nuevo escenario.

En ambos, hay un paralelismo en su *architettura morta* que refleja el contexto urbano y social que se manifiesta en el sistema capitalista, pero en ellos se abre también unas diferencias sobre la consideración de los monumentos arqueológicos. Por este motivo, para concluir este apartado nos apoyamos en las anotaciones de Pamela M. Lee y las de Iria Candela.

Según Pamela M. Lee, el compromiso que tiene Robert Smithson con el detritus paisajístico es el mismo discurso que el de los monumentos del historiador del arte Alois Riegl que citaremos más adelante, aunque Smithson incide en el valor de edad. En cambio,

²⁹⁶ HUYSEN, A. (2008). "La nostalgia de las ruinas" en *Heterocronías: tiempo, arte y arqueologías del presente*. Nicolas Borriaud. Murcia: Cendeac, pp. 35-56, p. 51.

²⁹⁷ FOLIE, S. (2009). *Modernism as ruin. An archeology of the present*. Vienna: Generali Foundation, p. 10.

como veremos en el próximo apartado sobre la noción **non-U-mento**, parafraseando a la autora, la obra de Matta-Clark no sólo incide más en el valor de antigüedad, sino que tiene una relación más extrema con la lógica del monumento: radicaliza el monumento entrópico. Y como diferencia Iria Candela, Matta-Clark se encargó de trascender el pensamiento entrópico de Smitshon para llevárselo al terreno urbanístico, enlazándolo al mundo económico y capitalista para adentrarse hacia la estética del deterioro y hacia: «el concepto económico del derroche, advirtiendo además de su peligro de propagación.»²⁹⁸. Y era precisamente en esos lugares, previos a su desintegración, donde Matta-Clark interrumpía el proceso inevitable de entropía. En palabras de Iria Candela:

Los procesos entrópicos que determinaban la desaparición de lugares estaban regulados por los objetivos económicos del nuevo ordenamiento de la ciudad, y no sólo por principios físicos, químicos o meteorológicos. Además, mientras que a Robert Smithson le había interesado trabajar la *desarquitecturización* como proceso progresivo hacia la ruina y desintegración de un edificio, a Matta-Clark le interesó el momento inmediatamente anterior, aquél en el que el artista intervenía dialécticamente para interrumpir esa tendencia aparentemente inexorable.²⁹⁹

Gordon Matta-Clark trabajó en la ciudad en ruinas, intervino en su deterioro, actuó en su proceso entrópico, mostrando de esta manera, las formas del tiempo a través de sus objetos anarquitectónicos. Matta-Clark incidía en todo momento, como ya señaló Peter Muir, entre el ahora y el después de ese espacio urbano.

²⁹⁸ CANDELA, I. (2007)., *op.cit.*, pp. 37-38.

²⁹⁹ *Ibid.*, p. 38.

Robert Smithson
Monuments and Mirror
Monuments of Passaic
 1967



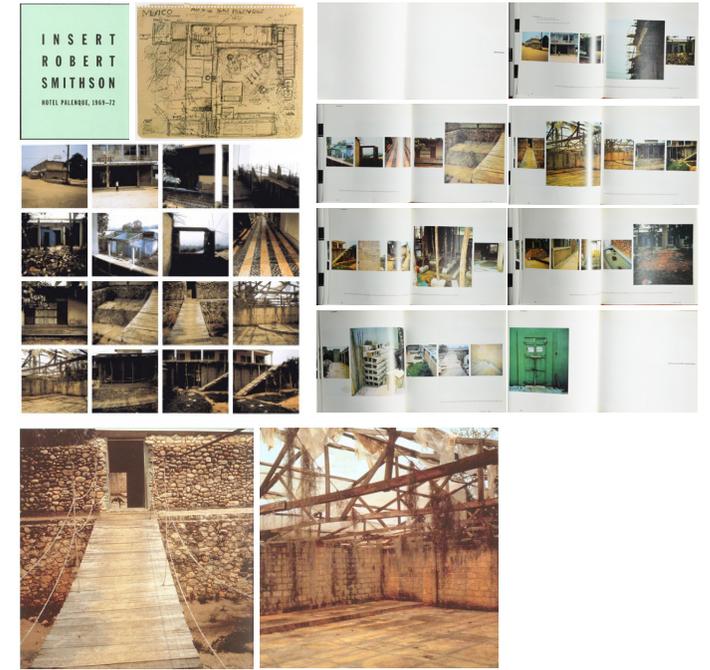
+

Robert Smithson
Nonsite (Slag), Oberhausen, Germany
 1968



+

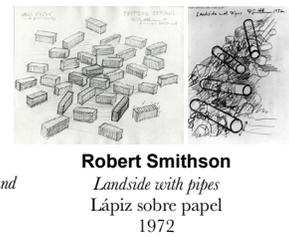
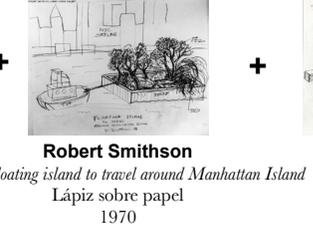
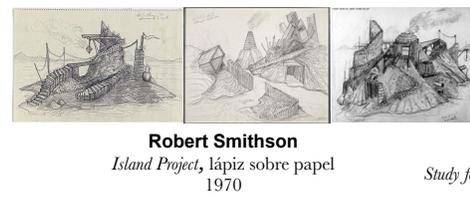
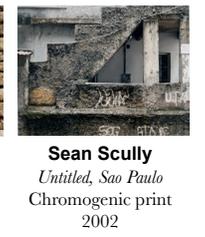
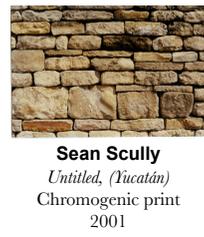
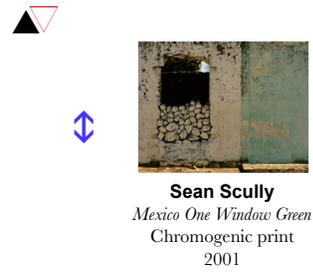
Robert Smithson
Hotel Palenque
 1969



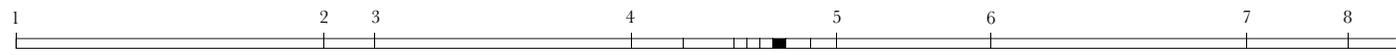
↔



+



Dan Graham
Homes of America
 1966-67



4.3. *Non-U-mento*: eternidad a corto plazo

Pues el espacio *abandonado* era lo que Gordon buscaba con mayor constancia. El espacio abandonado aguardaba, requería su corte. El abandono en sí, ese vacío angustioso, antinatural, en nuestro mundo, era tanto su fuente como su necesidad. Gordon necesitaba introducirse cortando en ese vacío. Necesitaba rehabilitarlo; era un vacío dentro de él. Pero sentía que ese vacío le necesitaba a él también.

Y así, en el lugar abandonado era donde vivía más plenamente: los edificios cegados con tablonces que frecuentaba y cortaba; los lugares abandonados del lenguaje también, los espacios entre palabras o frases que nadie tiene en cuenta; los lugares ocultos en las habitaciones; el espacio abandonado entre la gente apiñada. Los lugares *fronterizos* abandonados era lo que él buscaba, los límites de las cosas, los precipicios y los finales de los tejados, los puntos más altos, y los agujeros más profundos; los huecos que los demás abandonamos, los intersticios, los lugares apilados, los espacios de en medio, las pequeñas franjas de propiedad entre edificios adyacentes que compró en subastas de la ciudad y a los que llamó *Fake Estates*; los lugares abiertos por la fuerza, los lugares todavía no existentes, los lugares vistos por no ser conocidos; los lugares y objetos parias, los vertederos donde filmaba y jugaba, los contenedores que construyó y habitó, los mohos y hongos que cultivó y colocó; los lugares peligrosos, los lugares suspendidos, las telarañas entre los árboles, entre las chimeneas industriales, que tejó y ocupó; los lugares abandonados pero ya habitados de los que se apropió y en los que habitó también cierto sentido —la pequeña maleta repleta de fotos de otro, el carro de la compra atestado de la existencia de otra persona—; incluso las partes abandonadas de sí mismo y de sus amigos, las obras con cabello humano; la gente abandonada que atrajo para sí. En todo ello cortó y habitó; en ello vivió —y buscó más—.

[...] Y de ello, ¿qué hay recuperable ahora? ¿Qué queda? Quedan las fotografías, los libros y películas, las partes retiradas de edificios, los dibujos realizados con cortes, y los otros dibujos.³⁰⁰

³⁰⁰ NONAS, R. (1999). “El ahora ahora de Gordon” en Matta-Clark, G., & IVAM Centre Julio González, *op.cit.*, pp. 338-339. Es un recopilatorio de entrevistas de Richard Armstrong a amigos y familiares de Gordon Matta-Clark.

El escultor Richard Nonas, perteneciente al Grupo Anarquitectura y amigo de Gordon Matta-Clark, escribió hace algunos años el texto, *El ahora ahora de Gordon*³⁰¹, en el cual destacaba magistralmente las ideas esenciales acerca de la producción de Matta-Clark, quien sentía la necesidad de desestabilizar el espacio abandonado en todas sus facetas, principalmente, alterarlo desde la arquitectura y desde el lenguaje.

Matta-Clark, fascinado por el pensamiento de Jacques Derrida cuando estudió literatura en la *Université de la Sorbonne* en París, buscaba subvertir, invertir y destruir lo establecido dentro del espacio lingüístico, que como decía Nonas, éste alteraba «los lugares abandonados del lenguaje»³⁰² y jugaba con «los espacios entre palabras o frases que nadie tiene en cuenta.»³⁰³. La idea de **non-U-mento** ilustra el objetivo de estas alteraciones, la expresión cuestiona el significado del monumento dirigiendo la mirada hacia lo cotidiano, centrándose en lo más insignificante de la vida de un lugar o de un edificio. Una palabra que describe los lugares olvidados, sepultados y enterrados de la ciudad, reflejando la desestabilización del espacio. En este contexto, los espacios abandonados, sin uso, ocupan un lugar primordial en su obra y en su pensamiento. Sirvan de ejemplo las descripciones de Richard Nonas sobre todos aquellos «lugares ocultos entre las habitaciones», «los lugares *fronterizos*», «los límites de las cosas» o «los lugares todavía no existentes, los lugares vistos por no ser conocidos»³⁰⁴. Todos estos espacios contienen valores relacionados con una reconstrucción del olvido a partir de una inversión de la memoria. Es decir, observamos que el **non-U-mento** es una expresión que subvierte y desestabiliza la naturaleza misma del monumento.

³⁰¹ *Ibid.*

³⁰² *Ibid.*

³⁰³ *Ibid.*

³⁰⁴ *Ibid.*

De lo dicho hasta aquí, nos interesa proponer una de las greguerías del escritor Ramón Gómez de la Serna:³⁰⁵ «¿Vives? –Sí. – ¿Mueres? –Sí. –¿Entonces? –Vivo al mismo tiempo, que eso es el vivir»³⁰⁶. Creemos que se trata de una greguería que simplifica muy bien nuestro punto de vista sobre el valor que le otorgamos a la noción *non-U-mento*. Es decir, apropiándonos de la breve oración de Gómez de la Serna, por un lado, podemos observar que el *non-U-mento* es la reafirmación de que ciertas estructuras arquitectónicas están condenadas a la desaparición: mueren y dejan de existir. Y por otro lado, en los edificios donde Matta-Clark interviene como *Office Baroque* o *Splitting*, lo que hace el artista es ofrecerles un periodo de vida y de esperanza, convirtiéndolos en un vivir al mismo tiempo.

A diferencia del monumento convencional, concebido para vincular suavemente el pasado con el presente y a éste con el futuro, el “monumento” de Matta-Clark es profundamente pesimista. En breve se derribará; en tanto que obra es algo así como un gesto inútil en comparación con una forma simbólica duradera.³⁰⁷

Hemos acudido a la investigación, *La Prefijación Negativa en Español*³⁰⁸, escrita por la filóloga hispánica María Luisa Montero Curiel, quien desarrolla un estudio sobre cómo se estructuran y se forman las palabras según los tipos de prefijación negativa que reúne la lengua española. La autora se sumerge en la historia de cada prefijo: su origen, su significado y su contexto actual; además de otros aspectos que se alejan de nuestro campo de estudio.

³⁰⁵ GÓMEZ DE LA SERNA, R., & CARDONA, R. (1979). *Greguerías* (1ª, 2ª, 6ª ed.). Madrid: Cátedra, p. 249.

³⁰⁶ *Ibid.*, pp. 207-208. Una greguería que también creemos que concuerda con la idea de *non-U-mentalidad* es «¿Edificios? No-Clasificadores gigantesco» en *Ibid.*, p. 249

³⁰⁷ GRAHAM, D. (1999). “Gordon Matta-Clark” en Matta-Clark, G., & IVAM Centre Julio González, *op.cit.* p. 214.

³⁰⁸ MONTERO CURIEL, M.L. (1999). *op.cit.*

De su estudio recogemos la descripción detallada sobre el prefijo de negación *no-*,³⁰⁹ siendo éste de origen extranjero y que recientemente ha sido utilizado «en la prensa actual y en el lenguaje de la calle»³¹⁰; la autora analiza lo siguiente: «El valor de este prefijo es de ‘negación total de la base’ a la que precede»³¹¹. Y continúa diciendo que esta misma negación es más extrema, «más tajante y radical que la expresada por los demás prefijos negativos-privativos, ya que emplea el adverbio de negación por excelencia del español para negar una base.»³¹². De acuerdo con ello, comparado con el resto de los «prefijos negativos-privativos» como el *contra-* y el *anti-* que, seguidos de la palabra monumento actúan como una oposición, significa entonces que estamos ante el recuerdo. En este caso, si atendemos a otro autor de referencia en el discurso del contramonumento, el teórico lingüista James E. Young, señala que: «el contramonumento no necesita negar la memoria»³¹³; más bien, reactiva la historia mediante el recuerdo. Parafraseando a Domingo Martínez Rosario, quien expresa en su tesis doctoral, que el contramonumento invita al espectador a recordar de nuevo la historia, a reactivar su pasado para reflexionar en el presente.

Por el contrario, significa que la noción de *non-U-mento* es la negación total del monumento y de la memoria, el olvido. De ahí que, se genera una pérdida total de significado a través de su estructura lingüística (la prefijación), lo que implica también una pérdida de forma y de lugar a través de su estructura urbana y arquitectónica,

³⁰⁹ María Montero Curiel señala que, «el prefijo *no-* suele ser útil en el terreno de la política y del periodismo.». En: *Ibid.*, p. 189.

³¹⁰ *Ibid.*, p. 175.

³¹¹ *Ibid.*, p. 177.

³¹² *Ibid.*

³¹³ YOUNG, J. E. (1993). *The Texture of Memory. Holocaust Memorials and Meanings*, London: New Haven and London: Yale University Press, p. 48. Un tema de los cuales profundizamos más adelante, en el siguiente subapartado, 5.2. *Contramonumento: cuestiones del pasado y recuerdos compartidos*.

desde el vacío y la ausencia. Por ello, estimamos pertinente resaltar que el término crea interrogantes sobre la cuestión del dónde; más aún, podríamos confirmar que en el *non-U-mento* se despierta una amnesia de lugar. La afirmación anterior nos lleva a Hans Belting, quien afirma: «El difunto evoca la conocida *cuestión del dónde*. Al perder el cuerpo, ha perdido también su lugar»³¹⁴. En este sentido, trasladamos la reflexión de Belting sobre la cuestión del dónde, a la noción de *non-U-mento* que, siendo un elemento arquitectónico y un concepto urbano, también pierde su fisicidad, y su estructura. Todo lo cual exige que miremos hacia el contramonumento para especificar una de las diferencias respecto al *non-U-mento*. Nos acogemos a la necesaria aclaración que nos da la historiadora del arte Sandra Zalman, quien subraya lo siguiente:

Mientras los contra-monumentos están tan solo agrupados como monumentos en una señal contraria a una ideología en particular (p. Ej. Contra el fascismo), en realidad los nonumentos contienen la antítesis de la propia tesis —la expresión de nonumentos es contraria a la ideología, pero que incluyen el concepto de la ruina que los contra-monumentos no tienen. A través de un conducto ruinoso, las incisiones arquitectónicas de Matta-Clark no dividen, sino más bien conectan la materialidad dramática de los polos del aquí y del ahora.³¹⁵

En este sentido, si el monumento es único, excepcional y alberga indicios de poder, el *non-U-mento* es un intento de interrumpir las formas ideológicas del triunfo, de la gloria de un héroe. Y a través de ella, Matta-Clark anula la eternidad y la memoria del monumento para despertar la indiferencia de lo cotidiano, desvelando el olvido de

³¹⁴ BELTING, H. (2007). *Antropología de la imagen*. Madrid: Katz, p. 191.

³¹⁵ Traducido por la autora. «While counter-monuments are just as unified as monuments in their signal against a particular ideology (i.e. against fascism), nonuments actually contain the antithesis to the thesis itself —nonuments gesture against ideology, but they include that concept of the ruin that counter-monuments do not. Through a ruinous conduit, Matta-Clark's architectural incisions did not divide, but rather connected, the materially dramatic poles of then and now.». En: ZALMAN, S. (2005). «The Non-u-ment: Gordon Matta-Clark and the Contingency of Space.». *Octopus: Journal of Visual Culture, History and Theory*, v. 1: 15-28, p. 26.

ciertos lugares y espacios urbanos que persisten en el anonimato a través de la negación absoluta: un elogio al olvido. De acuerdo con Sandra Zalman, además de la ideología, la ruina es la gran y única diferencia con el contramonumento, por tanto, el *non-U-mento* corresponde a las ruinas urbanas cotidianas, formando parte de la categoría de vacío urbano. En este sentido pensar en los vacíos urbanos, es pensar en lo marginal, en los espacios perdidos de nuestro tiempo. El deterioro y la invisibilidad de estas áreas de la ciudad conforman la fisonomía de la nueva ruina contemporánea: un paisaje post-industrial que despierta un viaje imposible al pasado. No podemos dejar de pensar en las obras desarrolladas por Robert Smithson: *Un recorrido por los monumentos de Passaic, Nueva Jersey* (1967) y *Hotel Palenque* (1969).

Refresquemos, en pocas palabras, que cuando R. Smithson describe los paisajes y monumentos entrópicos hace alusión a un paisaje antiromántico y postindustrial cargado de objetos industriales y construcciones en *stand by*. En este contexto, el artista neoyorkino Gordon Matta-Clark se desliza sobre el significado tradicional del monumento que, a través de la influencia de los paisajes entrópicos de Smithson, va destejiendo una nueva monumentalidad desde los planteamientos anarquitectónicos, para romper con la arquitectura moderna y reflexionar sobre el sentido de propiedad. Si recordamos bien, Mark Wigley decía en relación a la anarquitectura:

La palabra evoca claramente otros términos utilizados por Matta-Clark desde 1971 para describir sus subversiones espaciales, como ruina, desmantelamiento, desestructuración y desfuncionalización de edificios, junto con sus referencias asociadas a reestructurar, reorganizar, redistribuir, redefinir y repensar edificios.³¹⁶

³¹⁶ Traducción de la autora. «The word clearly echoed other terms Matta-Clark had been using since 1971 to describe his spatial subversions, like undoing, *unbuilding*, *destructuring*, and *defuncionalizing* buildings—along with his associated references to *restructuring*, *reorganizing*, *redistributing*, *retranslating*, *redefining*, and *rethinking* buildings.» En: WIGLEY, M. (2018), *op. cit.*, pp. 19-20.

Nos preguntamos: ¿Cuál es el vínculo que tiene la anarquitectura con el **non-U-mento**? ¿Porqué no es lo mismo, en qué se diferencian? Si respondemos a partir de un juego de binomios, en el ámbito de la arquitectura hallamos los monumentos, y, en el caso de la anarquitectura se corresponden a los **non-U-mentos**. El artista buscaba lugares deteriorados que transmitieran una identidad cotidiana, lugares que reinasen entre el anonimato. Matta-Clark se interesó en los edificios que se alejaban de cualquier presuntuosa monumentalidad, del mismo modo que hizo el Grupo Anarquitectura cuando buscaba los vacíos arquitectónicos que estaban condenados a la demolición, a la ausencia. En este sentido, a juicio de Peter Muir, el **non-U-mento** es el objeto arquitectónico.³¹⁷

Intersección cónica, como los "Monumentos de Passaic" y los lugares urbanos inestables de la exposición de *Anarquitectura*, apunta a la ausencia, al significado de pérdida, a la desposesión, a la memoria y al olvido. [...] *Intersección Cónica* actúa como un lugar de la memoria como en las identidades que se sobrescriben o se alteran a favor de otra matriz de memoria, un proceso iniciado por la destrucción y la renovación. En esa breve teatralidad performática elaborada en París, el contra-monumento de Matta-Clark sustituye la ausencia de memoria dentro de la comunidad "perdida" de Les Halles. *Conical Intersect* no representa la permanencia de la historia, sino su fugacidad, no la solidez, sino la vacuidad del vacío, y finalmente, al dejar de existir, representa la escenificación de la memoria cotidiana de la historia como una forma desestructurada y móvil.³¹⁸

³¹⁷ MUIR, P. (2014)., *op.cit.*, p. 118.

³¹⁸ Traducción de la autora. «*Conical Intersect*, like the 'Monuments of Passaic' and the unstable urban places of the *Anarchitecture* exhibition, points to absence, to the significance of loss, dispossession, memory and forgetfulness. [...] *Conical Intersect* acts as a site of memory as identities are overwritten or altered in favour of another memory matrix, a process initiated by destruction and renovation. For a brief, theatrical moment in Paris, Matta-Clark's counter-monument substitutes for the absence of memory within the 'missing' Les Halles community. *Conical Intersect* represents not history's permanence but rather its transience, not solidity, but the emptiness of the void (the hole), and ultimately, in ceasing to exist, it represents the staging of the quotidian memory of history as an unstructured and mobile form.» En: MUIR, P. (2014)., *op. cit.*, p. 119.

A continuación, citamos en palabras de Matta-Clark, una descripción sobre los motivos de sus intervenciones y las características del lugar-edificio donde hacerlo:

Busco estructuras típicas que posean una determinada identidad histórica y cultural. Pero el tipo de identidad que busco tiene que tener una forma social reconocible. Ahí una de las cosas que me interesan es lo *Non.u.mental*, esto es, una expresión de lo cotidiano que pudiera oponerse a la grandeza y la pompa de las estructuras arquitectónicas y su presuntuosa clientela. En París tuve la suerte increíble de encontrar una situación que era exactamente así.

[...]. El factor determinante es el grado en que mi intervención puede transformar la estructura en acto de comunicación. No conviene una situación en la que el tejido espacial esté tan deteriorado que no se llegue a notar que ha cambiado, ni una situación donde lo mío compitiera con la desintegración tangible.³¹⁹

Cuando Matta-Clark realizó la obra *Conical Intersect* en 1975 en la ciudad de París, el aspecto del *non-U-mento* eran dos casas del siglo XVII situadas en el distrito de Les Halles, un barrio marginado que como decía Peter Muir era ‘un gran agujero’ en la ciudad. Un edificio con una historia y una identidad que, en el momento que fue condenado por parte del gobierno a ser derribado, el artista lo rehirió para construir la forma geométrica de un cono, agujereando su fachada y su interior para devolverle al edificio una visibilidad y una presencia frente aquellos transeúntes que paseaban por esa misma calle. Este *non-U-mento* era un espacio desahuciado, un espacio negativo que desapareció del todo.³²⁰ Las dos casas victorianas dejaron de existir cuando en 1969 el presidente de Francia, Georges Pompidou propuso, para limpiar la zona de Les Halles, construir un gran templo contemporáneo que albergara arte y ciencia.

³¹⁹ MOURE, G. (2006), *op. cit.*, p.61.

³²⁰ Con una mirada parecida, los artistas de *Land Art* les interesaba también la idea del espacio lleno y vacío, un interés por el espacio negativo, tal y como hizo Michael Heizer con sus ‘*Double negative*’.

Conical Intersect fue un “antimonumento” de “agit-prop” contra la destrucción del centro de ciudad parisino y aludió a otros monumentos como la torre Eiffel y las entradas de metro de Víctor Horta;³²¹

En 1977 el Centro Pompidou era ya un hecho, un edificio de estilo arquitectónico High-Tech, proyecto influenciado por los planteamientos del grupo Archigram. Un monumento a la creación y a la cultura, para homenajear a la civilización del presente que representa el cambio de lo tradicional a los tiempos acelerados de la edad contemporánea.³²² Leyendo a Jean Baudrillard el nuevo centro de arte es un «Monumento a la desconexión total, a la hiperrealidad y a la implosión de la cultura»³²³.

Cabe insistir que la idea de *non-U-mento* no se identifica con la de antimonumento; a excepción de la obra de *Conical Intersect* en la que ambos conceptos se entrelazan.

Conical Intersect fue también un antimonumento porque trazaba un puente entre un antes y un después, entre el viejo y el nuevo París, entre la modernidad y la posmodernidad. Unas casas victorianas que se encontraban entre la *Torre Eiffel* (la modernidad) y el actual Centro de Arte Pompidou (la posmodernidad).³²⁴ Como concluye Peter Muir, Les Halles fue «un sitio histórico político e ideológicamente activo, de la “anarquitectura” y del “no-monumento”, de la intencionalidad de Matta-Clark como artista, así como la naturaleza y los orígenes de sus

³²¹ GRAHAM, D. (1999). “Proyecto para un museo de Matta-Clark en París” en Matta-Clark, G., & IVAM Centre Julio González., *op. cit.*, p. 210.

³²² «La divulgación del proyecto crea un cisma en el seno de la sociedad parisina: un mundo viejo se enfrenta al nuevo. La piedra secular que ha mantenido en pie el sueño de una ciudad, se ensombrece ante la amenaza de metales espurios, concebidos como soportes de esa gran “monstruosidad”.». En: SÁNCHEZ, H. (1982). “El Centro Pompidou: elefante sí pero no blanco”. *Boletín Cultural y Bibliográfico*, 19(4), 203-207. p. 204. [Disponible en línea]: <https://publicaciones.banrepcultural.org/index.php/boletin_cultural/article/view/3446> [Consulta: 15 de enero de 2018]

³²³ BAUDRILLARD, J. (1978). *Cultura y simulacro*. Barcelona: Kairós, p. 80.

³²⁴ Esta reflexión la hace Dan Graham en su publicación, GRAHAM, D. (1993). *My religión...*, *op. cit.*, p. 202.

propios mitos.»³²⁵. Parfraseando a Muir, el autor describe esta obra como una ruina o un contramonumento en ruinas frente al nuevo esqueleto de hormigón, el Centro Pompidou.

Recordemos lo que, Pamela M. Lee observa :

El compromiso de Smithson con el monumento, que va desde la decadencia del lugar hasta el detritus de la “ruina” suburbana, confirma los valores de culto Riegl. Debido a que el valor asignado al monumento histórico de Riegl dependía en parte de la ruina de esa cosa, la noción de monumento en Smithson cumple los términos de esa condición y lo ironiza. Ahora, aprovechando la retórica de la entropía, sus monumentos significan menos la justificación de un lugar histórico que una conmemoración críticamente autoconsciente del valor de la “edad”. / Los *site-specific* de Gordon Matta-Clark establecen una relación aún más extrema con la lógica de los monumentos. En su ida (hacia) y vuelta (desde) entre un pasado que se apoya continuamente a sí mismo, y el futuro que no puede construirse sobre tales aporías históricas, radicalizan el monumento entrópico, lo convierten en un “non-ument”, para pedir prestado el término del artista. No aspiran a la fantasía de la estabilidad histórica como lo hacen los monumentos convencionales; en todo caso, estas obras abrazan la imposibilidad de habitar ese monumento. Contrario a la lógica, lo hacen marcando un lugar, sólo para remover o ser destruidos, reconociendo las presunciones historicistas en torno a las cuales se establece el monumento convencional. De alguna manera, esta noción parece perseguir el pensamiento de Riegl.³²⁶

³²⁵ Texto traducido por la autora. «Les Halles as a politically and ideologically active historical site, of ‘Anarchitecture’ and the ‘non-monument’, of Matta-Clark’s intentionality as an artist as well as the nature of his own originating myths.». En: MUIR, P. (2014)., *op. cit.*, p. 125.

³²⁶ Traducción de la autora. «Ranging from the degenerative site to the detritus of the suburban “ruin”, Smithson’s engagement with the monument confirms the litanies of Riegl’s types. Because the value placed on Riegl’s historical monument was in part dependent upon that thing’s ruination, Smithson’s notion of the monument fulfills the terms of that condition as well as ironizes it. Now harnessed to the rhetoric of entropy, his monuments signify less the substantiation of a historical place than a critically self-conscious commemoration of “age” value. / Matta-Clark’s site-specific works engage an even more extreme relation to the logic of the monument. In their to-ing and fro-ing between a past that continuously underwrites itself, and the future that cannot be built on such historical aporias, they radicalize the entropic monument, render it a “non-ument”, to borrow the artist’s term. They do not aspire to the fantasy of historical stability as conventional monuments do; if anything, these works embrace the impossibility of inhabiting that monument. Counterintuitively, they do this in the marking of such a place, only to be removed or destroyed, acknowledging the historicist presumptions around which the conventional monument is established. Somehow, this notion seems to haunt Riegl’s thinking.». En: LEE, P. M. (1999). *Object to be...*, *op. cit.*, pp. 54-55.

Lo que nos lleva a plantearnos, de qué manera este imaginario espacial en la creación artística contemporánea, se inserta en el discurso estético de la nostalgia de la ruina.

En resumen, el artista desvía el monumento hacia la idea de la ruina, hacia un espacio que representa la pérdida del dónde, de su existencia. Por tanto, en la noción *non-U-mento* se manifiesta la pérdida de la vida de un lugar, en definitiva, se trata de la muerte de un espacio. Y es a través de los cortes e incisiones que el artista se centra en la etapa final del lugar y establece «la identidad con una interrelación entre la decadencia y la disolución.»³²⁷. Así mismo, citando a Peter Muir, en su obra se genera «un proceso definido por la reducción pero también por una acumulación paradójica de significado.»³²⁸. Es decir, en cuanto al espacio urbano elegido por el artista se trata siempre de un espacio abandonado, sin utilidad, fijándose en los restos de un lugar. Incluso, esta ‘reducción’ a través de la incisión, del corte, o, el ‘resto’ como lugar, genera una sustracción que al mismo tiempo crea una multiplicación de significados. Lo que nos lleva de nuevo a la noción de *non-U-mento* que, a diferencia del monumento que reconstruye una memoria tradicional, éste reconstruye una memoria cotidiana, que como dice Dan Graham se trata de «subvertir la memoria que ha estado oculta por la fachada de lo social y de la arquitectura.»³²⁹.

De esta forma, podemos afirmar que el término *non-U-mento* alude a un edificio-lugar que ha dejado de existir o pronto será abandonado porque la sociedad ya no reconoce su valor, porque ha olvidado su presencia mostrándose indiferente ante el edificio. Un lugar que solía ser frecuentado, habitado, pero ahora su memoria y su

³²⁷ MUIR, P. (2014)., *op. cit.*, p. 104.

³²⁸ *Ibid.*, p. 103.

³²⁹ GRAHAM, D. (1993). *Rock My Religion...*, *op. cit.*, p. 379.

existencia están destinadas a la desaparición, empleando las palabras de Andreas Huyssen: «el olvido es una forma de memoria oculta»³³⁰. Por tanto, el *non-U-mento* es el olvido, es el silencio que reina en ciertas zonas de la ciudad, desde el casco histórico hasta el extra-radio y en los suburbios de la periferia de las grandes ciudades. Así mismo, el *non-U-mento* se refiere a cualquier espacio en ruinas que el ser humano ha relegado al olvido.

De acuerdo con estos razonamientos, el artista subvierte y transforma la idea que tenemos de la monumentalidad y de las ruinas postindustriales a través de la alteración del espacio, tanto lingüístico como arquitectónico, y desde de la negación absoluta. Por tanto, se hace necesario exponer la reflexión que desarrolla Peter Muir a partir del escrito de Georges Bataille, Manet, quien establece una comparación entre ambos artistas sobre el proceso de alteración. Asimismo, observa que Matta-Clark niega el monumento a través de la alteración del mismo modo que Manet rompió con la tradición pictórica:

Olimpia, como la poesía moderna, es la negación de ese mundo: es la negación del Olimpo, del poema y del monumento mitológicos, del monumento y de las convenciones monumentales (que se refieren a la realidad antigua de la Ciudad).³³¹

En este sentido, sirviéndonos del texto de Georges Bataille, vemos como Peter Muir utiliza *Conical Intersect* para ilustrar el modo en el que el artista neoyorkino va pervirtiendo los códigos visuales del arte, de la arquitectura y del lenguaje: «logra fusionar ideas del monumento y del vacío.»³³² y afirma que es: «un objeto imposible de la memoria»³³³.

³³⁰ HUYSEN, A. (2002). “Pretéritos presentes: medios, política, amnesia”. *En busca del futuro perdido. Cultura y memoria en tiempos de globalización*, pp. 13-40, p. 22.

³³¹ BATAILLE, G., JARAUTA, F., (2003). *Manet*. Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Murcia & IVAM, p. 69.

³³² MUIR, P. (2014), *op. cit.*, p. 103.

y del vacío.»³³² y afirma que es: «un objeto imposible de la memoria»³³³.

Resulta necesario resaltar que el **non-U-mento**, además de entenderlo desde un punto de vista lingüístico, artístico, arquitectónico y temporal, también, hay que comprenderlo desde un punto de vista existencial. Según Peter Muir en la obra de *Conical Intersect*, los cortes y los agujeros son atentados al espacio doméstico, a la familia, al hogar, a la comunidad: «lo femenino, el espacio de la reproducción y la seguridad»³³⁴. Y continúa: «El acto de cortar dramatiza la historia entre la forma y el espacio del edificio [...] un acto de desposesión – y en un sentido más amplio el proceso de deshumanización.»³³⁵. El **non-U-mento** es un reflejo y una metáfora a la deshumanización de la sociedad de finales de los años sesenta del pasado siglo y frente a los lugares residuales, abandonados.

Para terminar, añadimos otro apunte acerca de las influencias dadaístas de Gordon Matta-Clark. Encontramos un texto muy interesante de Francesco Careri, y nos apropiamos de él para describir la esencia del **non-U-mento** en Gordon Matta-Clark: «un espacio a indagar por ser familiar pero desconocido, tan poco frecuentado como evidente, un espacio banal e inútil que, al igual que tantos otros, *no tendría realmente ninguna razón de existir.*»³³⁶. El **non-U-mento** es ante todo un elemento cotidiano que habita en el olvido, es también un proceso de decadencia, y su destino hacia la muerte siempre estará presente. El **non-U-mento** como edificio y lugar presenta los mismos procesos que una persona con alzhéimer, quien termina olvidando sus recuerdos, su

³³² MUIR, P. (2014), *op. cit.*, p. 103.

³³³ *Ibid.*, p. 40.

³³⁴ *Ibid.*,

³³⁵ *Ibid.*,

³³⁶ CARERI, F. (2002). *Walkscapes: el andar como práctica estética= walking as an aesthetic practice*. Barcelona: Gustavo Gili, p. 79.

personalidad, sus capacidades como ser humano, y degradándose sus funciones hasta llegar a su ‘segunda muerte’. En definitiva, el **non-U-mento** muere en el momento que es construido, igual que el ser humano muere en el momento que nace. El **non-U-mento** está condenado al paso del tiempo, lo mismo que una persona, pues nunca se conservará y se mantendrá vivo, a no ser que sea un contramonumento. Como resultado, el edificio abandonado terminará siendo un **non-U-mento**, e igual que una persona no puede entender la eternidad porque jamás la ha experimentado. **Non-U-mentos** y personas serán rememorados a través del documento, de la imagen, del recuerdo.

En primer lugar hay que recordar algo evidente: que la memoria no se opone en absoluto al olvido. Los dos términos para contrastar son la *supresión* (el olvido) y la *conservación*; la memoria es, en todo momento y necesariamente, una interacción de ambos. El restablecimiento integral del pasado es algo por supuesto imposible (pero que Borges imaginó en su historia de *Funes el memorioso*), por otra parte, espantoso; la memoria, como tal, es forzosamente una selección: algunos rasgos del suceso serán conservados; otros, inmediata o progresivamente marginados y luego olvidados.³³⁷

Entendemos que como dice Tzvetan Todorov, a pesar de todo, memoria y olvido son inseparables.

³³⁷ TODOROV, T. (2013). *Los abusos de la memoria*. Barcelona: Espasa Libros, p. 18.

4.3.1. *Non-U-mento*; la deconstrucción

Desarrollados los fundamentos clave de la noción *non-U-mento*, en este apartado proponemos un conjunto de cartografías textuales, a modo de juego conceptual y experimental. Partimos de algunas referencias literarias y artísticas, basándonos en las formas de concebir el espacio en blanco como creación que permite clarificar nuestras ideas.

Buscamos en el *non-U-mento* el mismo protagonismo que confiere George Perec al espacio en el citado texto *Especies de espacios*. En su libro, el escritor disecciona el espacio clasificándolo, describiéndolo y fragmentándolo, de manera que consigue la interactividad del texto, mostrando de este modo afinidades con la corriente literaria OuLiPo (*Ouvroir de Littérature Potentielle*) a la que perteneció Perec. Añadimos a nuestro juego conceptual algunos matices tomados de la novela escrita por Mark Z. Danielewski, *La casa de hojas*³³⁸. Un libro donde el lector construye la historia a través de una lectura activa. En la estructura de las páginas de Danielewski encontramos distintas tipografías según la voz narrativa, párrafos verticales y horizontales, notas al pie, metarreferencias, textos ilegibles (Fig. 43). Pero lo que más nos interesa es su forma de crear cada página como si fuera una estructura arquitectónica: las líneas escaleras o pasillos, las palabras caminos que se estrechan, el cuadrado negro como ventana, y otro como habitación...un relato que se transforma continuamente, una excursión narrativa, un libro que es en sí un objeto artístico. En la línea de *Rayuela* de Julio Cortázar y de *La Biblioteca de Babel* de Jorge Luis Borges.

Añadimos al análisis morfológico del *non-U-mento* la poesía visual del artista Luis Camnitzer (Lübeck, Alemania, 1937), una figura

³³⁸ DANIELEWSKI, M. Z., ZAMPANÒ, & TRUANT, J. (2013). *La casa de hojas*. Alpha Decay.

esencial del arte conceptual latinoamericano³³⁹ (Fig. 41). Asimismo, estimamos relevantes los poemas elaborados por el artista minimalista Carl Andre (Estados Unidos, 1935)³⁴⁰. (Fig. 42).



Fig. 41. Luis Camnitzer, *Sin título*, 1968.

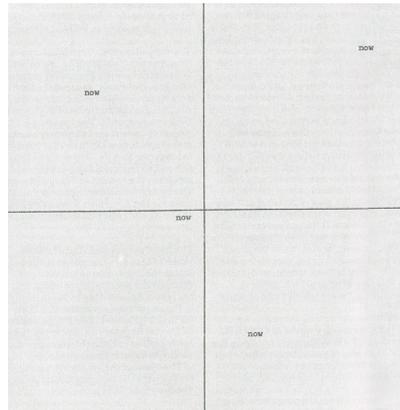


Fig. 42. Carl Andre, *now-now*, 1967.

³³⁹ CAMNITZER, L. (2009). *Didáctica de la liberación: arte conceptualista latinoamericano*. Murcia: Cendeac. Consideramos importante destacar el capítulo “12. La importancia de la literatura” y el capítulo “13. Poesía y literatura”. Consideramos importante citar estos dos capítulos ya que el artista Luis Camnitzer, autor del texto, presenta los inicios del conceptualismo latinoamericano en la poesía y la literatura latinoamericana. Analiza desde Max Aub a Jorge Luis Borges, e indaga en el trabajo de algunos poetas como Vicente Huidobro, Carlos Oquendo de Amat o los “Antipoemas” de Nicanor Parra.

³⁴⁰ ANDRE, C., PIRANIO, M., SIGLER, J., CIRAUQUI, M., & MUSEO NACIONAL CENTRO DE ARTE REINA SOFÍA. (2015). *Carl Andre*. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Véase el texto de RIDER, A. (2015). “La poesía de Carl Andre y la cartografía de los medios.” en *Ibid.*, p. 319.

Currently, the greatest threat comes from the area of digital manipulation.

In 1990 in *The New York Times*, Andy Grundberg wrote:

"In the future, readers of newspapers and magazines will probably view news pictures more as illustrations than as reportage, since they will be well aware that they can no longer distinguish between a genuine image and one that has been manipulated. Even if news photographers and editors resist the temptations of electronic manipulation, as they are likely to do, the credibility of all reproduced images will be diminished by a climate of reduced expectations. In short, photographs will not seem as real as they once did."¹⁸⁴

modillions, or even trefoil, Tudor, stilted, horeshoe, ogee, lancet, or equilateral arches, most probably resembling basket handle though without any sign of a keystone, pier, spandrel, voussour, springer, or import.

Picture that...In your dreams...

Kovachev, Will Roberts, Josef von Sternberg, René Richard T. Heffron, Robert Gardner, Alexander Clément, Connie Field, Roy Boulting, Jack Olen and Petroch Doozhenko, Eric Hains, Beryl Fox, Robert Lothar Wolf, Lidcomb, Alain Renaux, Karl Gas, Vax Morton Silverstein, Andy Warhol, Abe Oberoff, Ruppoli, Jean Grémillon, Lionel Rogosin, Marcel William Richard, Frédéric Rousif, Jean Paulinév, Ophélie, Louis Lumière, Fred Friendly, Koenig, Arthur R. Dubs, Kon Ichikawa, Chris Marker, Georges Franju, John Huston, Bunny Peters Dana, Veselod Pudovkin, John Petri, Al Di Lauro, Garson Yuli Stroyanov, Jim Brown, Bratt, Raymond Depardon, Michael Apted, Nicola van der Heyde, Y Cinda Firestone, Louis Avdyenko, Michael Lind- van der Heyde, Y Cinda Firestone, Louis Avdyenko, Michael Lind- Bruce Weber, Bert Haanstra, Roger Harold Mannell, Roger Graf, Frank Capra, Jin Kaidé, Seymour Stern, Marc Allégret, M. C. Von Helten, Andrew and Annelie Thorsmalke, Ken Burns, Susan Clayton, Jonas Mekas, Charles Guggenheim, Alan Lomax, Parc Lorentz, Veljko Vukobratovic, Gil Kefman, Les Black, Tony Richardson, Josef Cooke, Joseph Strick, Lud- say Anderson, George Greenough, James Algar, Mur- roy Lerner, Karel Reisz, Michael Powell, Bert Stern, David Wojper, Herman van der Horst, Albert and David Mayles, Arthur Baron, Gerhard Schumann, Craig Gilbert, Garson Kanin, Sidney Meyers, Blackwood, Herbert Kline, Siegfried Krauseur, Wladislaw Stesicki, Bruce Brown —183

¹⁸⁴Andy Grundberg, "Ask It No Questions: The Camera Can Lie," *The New York Times*, August 12, 1990, Section 2, 1, 29. All of which reiterates in many ways what Marshall McLuhan already anticipated when he wrote: "To say 'the camera cannot lie' is merely to underline the multiple deceptions that are now practiced in its name."

Fig. 43. Fragmento del libro de Mark Z. Danielewski, *La casa de hojas*, 2000.

A continuación, en las cartografías textuales realizadas por la autora, se reúnen los aspectos más relevantes del término que nos sirve de reflexión para seguir con nuestra investigación.

Non - U - mento

Non-U-mento
Recuerda el **Non-U-mento** descubierto
Non-U-mento desaparecido
El valor del **Non-U-mento**
Non-U-mento ultrainvisible

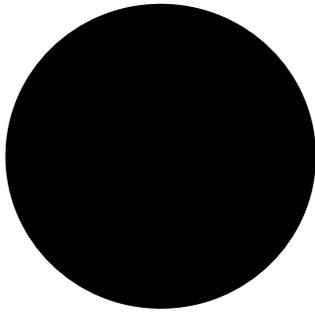
Non-U-mento

Non-U-mento olvidado
Non-U-mento descubierto
Recordar el **Non-U-mento**
Non-U-mento muerto
Non-U-mento luz
Olvidar el **Non-U-mento**
Valorar el **Non-U-mento**

ESPECTÁCULO
DE LUZ Y SONIDO **NO-U-**
MENTAL PARA LOS TRANSEÚNTES
O UN MODELO DE SOL Y AIRE PARA LOS
INQUILINOS; EN RESUMEN UNA FORMA
QUE NO TIENE NADA QUE VER CON NADA. UN
ESPECTÁCULO DE LUZ Y SONIDO **NO-U-MENTAL**
PARA LOS TRANSEÚNTES O UN MODELO DE SOL Y AIRE
PARA LOS INQUILINOS; EN RESUMEN UNA FORMA QUE
NO TIENE NADA QUE VER CON NADA. UN ESPECTÁCULO
DE LUZ Y SONIDO **NO-U-MENTAL** PARA LOS TRANSEÚNTES
O UN MODELO DE SOL Y AIRE PARA LOS INQUILINOS; EN
RESUMEN UNA FORMA QUE NO TIENE NADA QUE VER
CON NADA. UN ESPECTÁCULO DE LUZ Y SONIDO **NO-U-**
MENTAL PARA LOS TRANSEÚNTES O UN MODELO DE
SOL Y AIRE PARA LOS INQUILINOS; EN RESUMEN
UNA FORMA QUE NO TIENE NADA QUE VER
CON NADA. UN ESPECTÁCULO DE LUZ Y
SONIDO **NO-U-MENTAL** PARA LOS
TRANSEÚNTES O UN MODELO
DE SOL Y AIRE PARA



U N
ESPECTÁCULO
DE LUZ Y SONIDO NO-U-
MENTAL PARA LOS TRANSEÚNTES
O UN MODELO DE SOL Y AIRE PARA
LOS INQUILINOS; EN RESUMEN UNA FORMA
QUE NO TIENE NADA QUE VER CON NADA. UN
ESPECTÁCULO DE LUZ Y SONIDO NO-U-MENTAL
PARA LOS TRANSEÚNTES O UN MODELO DE SOL Y AIRE
PARA LOS INQUILINOS; EN RESUMEN UNA FORMA QUE
NO TIENE NADA QUE VER CON NADA. UN ESPECTÁCULO
DE LUZ Y SONIDO NO-U-MENTAL PARA LOS TRANSEÚNTES
O UN MODELO DE SOL Y AIRE PARA LOS INQUILINOS; EN
RESUMEN UNA FORMA QUE NO TIENE NADA QUE VER
CON NADA. UN ESPECTÁCULO DE LUZ Y SONIDO NO-U-
MENTAL PARA LOS TRANSEÚNTES O UN MODELO DE
SOL Y AIRE PARA LOS INQUILINOS; EN RESUMEN
UNA FORMA QUE NO TIENE NADA QUE VER
CON NADA. UN ESPECTÁCULO DE LUZ Y
SONIDO NO-U-MENTAL PARA LOS
TRANSEÚNTES O UN MODELO
DE SOL Y AIRE



Non - ***U*** - *mento*

Non - U - mento

NonUmento
NonUmento
NonUmento
NonUmento
NonUmento
NonUmento

n

n

*Non - **U** - mento*

*Non - **U** - mento*

Conical Intersect Co-
Conical Intersect

«Tres hermanos viven en una casa:
son de veras diferentes;
si quieres distinguirlos,
los tres se parecen.
El primero no está: ha de venir.
El segundo no está: ya se fue.
Sólo está el tercero, menor de todos;
sin él, no existirían los otros.
Aún así, el tercero sólo existe
porque en el segundo se convierte el primero.
Si quieres mirarlo
no ves más que otro de sus hermanos.
Dime pues: ¿los tres son uno?,
¿o sólo dos?, ¿o ninguno?
Si sabes cómo se llaman
reconocerás tres soberanos.
Juntos reinan en un país
que ellos son. En eso son iguales.»¹

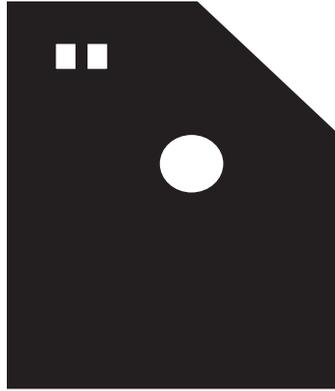
¹ENDE, M. (1983). *Momo*. Barcelona: Alfaguara, pp. 147-148.

Non-U-mento

El **non-U-mento** es una ruina fruto de la era postindustrial, generada por la especulación urbanística, el capitalismo y el crecimiento de la población: es una ruina posmoderna.

Partiendo de la teoría de Ruskin o del valor de las ruinas por Albert Speer, el paso del tiempo convierte el edificio en una ruina o mejor dicho en un **non-U-mento**. Se convierte en **non-U-mento** antes de caer en el olvido por su demolición.

Edificios que no se les da la oportunidad de restaurar y deben ser demolidos.



Edificios que pasan desapercibidos



d
e
m
o
l
i
c
i
o
n

«¡La hora, qué pasajera se hace en las fachadas!»¹
«La M siempre se sentirá superior a la N»²

1 GÓMEZ DE LA SERNA, R., & CARDONA, R. (1979). *Op.cit.*, p. 220.

2 *Ibid.*, p. 170.

Non-U-mento ¿ruina o escombro?

Del mismo modo que, Alois Riegl escribió *El culto moderno a los monumentos*, Matta-Clark pensó en el **non-U-mento** como un culto a las ruinas.

- Non-U-mento** = edificios destinados a la demolición
- Non-U-mento** = es la negación total de la memoria y del monumento
- Non-U-mento** = a diferencia del contramonumento no manifiesta una ideología como el fascismo, e incluye el componente de la ruina
- Non-U-mento** = es el olvido
- Non-U-mento** = es un elemento urbano y cotidiano

[z o n a
[s
[u
[b
[t
[e
[r
[r
[à
[n
[e
[a
de
la
ciudad

nonument
nonument

ysrl on iz zerontrEj
ysrl on sionem
?bsbitnebi

Non-U-mento
es una *arquitectura morta*

- Unión
- Unidad
- Uno
- Universal
- Ultramoderno
- Ultra-invisible
- n

- La **U** es como una **U**-topia (No-lugar) invertida.
- El propio **non-U-mento** es el deseo nostálgico por el pasado que jamás volverá a ser.
- La **U** como **negación**
- La **U** como lo **ultra-invisible**
- La **U** como forma arquitectónica

memento mori

RECUERDARECUERDARECUERDARECUERDA
R E C U E R D A R E
C U E R D A A a a a a a
Q U E
M O R I R Á S

→ *Tempus fugit*
el tiempo vuela

Según el lingüista británico Alan S.C. Ross la expresión inglesa **non-U** representa a la clase media y la **U** pertenece a la clase alta.

BUCKLE, R. (1978). *U and non-U Revisited*. Viking Adult.

U or **non-U**?

c o m o p u e n t e U c o m o a r c h
L a r c o



NON-U-MENT°
Non-Ument
Non.U.mento
NONUMENT
NONUMENTS

Non-U-mento

NON.U.MENTO

NON.U.MENTO

Non.U.mento

NONUMENT●

Non||mento

Non || mento

NONUMENTO

5. Hacia *Leteo*: las voces del tiempo

la memoria no es sino otra forma del olvido

Andreas Huyssen

Tras el análisis de la noción *non-U-mento* nos parece necesario profundizar en las transformaciones e hibridaciones que se han generado entre la escultura y el monumento para analizar, posteriormente, su evolución hacia una contramonumentalidad en los años ochenta y noventa. Un capítulo que nos resulta imprescindible porque funciona como un punto de anclaje para conducirnos a la segunda parte de nuestra investigación sobre los vacíos urbanos.

5.1. Mnemosyne y amnesia en tiempos de crisis

A continuación presentamos el contexto y la evolución del monumento y de la escultura del siglo XX a través de la mirada de diversos autores que reflexionan sobre la crisis del monumento, la pérdida del pedestal y las consecuencias discursivas dentro de las artes visuales. Con la finalidad de tener un perímetro más amplio acerca de algunas de las diferencias entre el monumento y el *non-U-mento*.

Pocos saben que los griegos, que inventaron muchas artes, inventaron también un arte de la memoria que, al igual que las otras artes, pasó a Roma, de donde descendió a la tradición europea. Este arte enseña a memorizar valiéndose de una técnica mediante la que se imprimen en la memoria “lugares” e “imágenes”.³⁴¹

Profundizar sobre lo más insignificante de un lugar, como nos enseñó Gordon Matta-Clark con la noción *non-U-mento*, nos lleva

³⁴¹ YATE, F. A. (2005). *El arte de la memoria*. Madrid: Siruela, p. 9.

ahora a una confrontación entre *Mnesmoyme*, la diosa griega y personificación de la memoria, y *Lete* que, al beber de las aguas del río del olvido de Hades se produce la pérdida parcial o total de la memoria, la amnesia. En este contexto, sabemos que todas las culturas y todas las civilizaciones ya desde la invención griega, queriendo conservar la memoria, han colocado siempre una piedra, un hito en forma vertical para homenajear a alguien o algún un lugar, levantando así un monumento. Como muy bien escribió en 1903 el historiador del arte Aloïs Riegl, cuando publicó el famoso ensayo, *El culto moderno a los monumentos*, un texto que analiza los valores de los monumentos y su evolución a lo largo de la historia. Por ende, destacamos su descripción sobre el monumento:

Por monumento, en el sentido más antiguo y primigenio, se entiende una obra realizada por la mano humana y creada con el fin específico de mantener hazañas o destinos individuales (o un conjunto de éstos) siempre vivos y presentes en la consciencia de las generaciones venideras. Puede tratarse de un monumento artístico o escrito, en la medida en que el acontecimiento que se pretende inmortalizar se ponga en conocimiento del que lo contempla sólo con los medios expresivos de las artes plásticas o recurriendo a la ayuda de una inscripción.³⁴²

El monumento es una obra creada por el ser humano para hacer memoria a una sociedad sobre un hecho, un acontecimiento o un personaje histórico que parezca ser digno de recordar. El monumento a lo largo de la historia y dándole forma a la memoria, procede del término latino *monumentum*, que nace de diversas expresiones latinas, como *monere* (advertir, recordar) y *mens* (mente); o *memoria*, palabra compuesta por el prefijo *memor-* (el que recuerda) y el sufijo *-ia*, que nos conduce a la acción de recordar.³⁴³

³⁴² RIEGL, A. (2008). *El culto moderno a los monumentos*. Madrid: Visor Libros, p. 23.

³⁴³ Diccionario etimológico: www.dechile.net. Chile. 2001-2016. [Disponible en línea]. <<http://etimologias.dechile.net/?monumento>> [Consulta: 2 de noviembre de 2016].

El filósofo italiano Andrea Pinotti en su artículo, *Mnemosyne and amnesia. Social memory and the paradoxes of monumental images*, nos recuerda que,³⁴⁴ «Explorar el dominio del monumento significa al mismo tiempo investigar la experiencia del tiempo.»³⁴⁵ Pues esa experiencia nos evoca a aquel transeúnte que, frente a la oscuridad de la ciudad, ve ese elemento arquitectónico —el monumento—, el único que permanece visible.³⁴⁶ Los focos nos obligan a dirigir la mirada hacia ese edificio y no otro, y nos olvidamos de lo que permanece a su alrededor, donde se confunden las formas y los referentes. Y al mismo tiempo, esa experiencia del tiempo transformándose en historia, nos conduce a los monumentos históricos y artísticos que se van heredando de generación en generación, y se suman al carro de la historia: construcciones de cemento, de ladrillo, de mármol, de bronce. Muchas son las visiones y las formas de concebir un monumento. Por un lado, están los historiadores que defienden la restauración para conservar estos símbolos e iconos de la ciudad; y, por otro lado, están los que afirman, que el paso del tiempo debe ser el dueño que convierta el monumento en ruina.

La presencia permanente del monumento, a veces se convierte en todo lo contrario, como afirma Pinotti, cuando una institución decide colocar un monumento en el espacio público, parafraseando al autor,

³⁴⁴ El título de este capítulo procede del artículo de Andrea Pinotti.

³⁴⁵ Texto traducido por la autora. «Exploring the domain of the monument means at the same time investigating the experience of time». En: PINOTTI, A. (2015). “Mnemosyne and Amnesia. Social memory and the paradoxes of monumental images” en Anders Michelsen, Frederik Tygstrup (eds.), *Socioaesthetics. Ambience – Imaginary*. Leiden-Boston: Brill, pp. 73-85, p. 73.

³⁴⁶ Marchan-Fiz a través de la lectura de George Simmel en su libro *Sociología del espacio* (1903), Marchan-Fiz comenta en *Contaminaciones figurativas* que una de las características de las grandes metrópolis es la indiferencia, hablándonos del transeúnte como persona anónima que no es reconocida por los demás. Y con ello nos viene a la memoria la noción de **non-U-mento**, ya que uno de los rasgos que lo caracterizan es la indiferencia. Y esta misma indiferencia existe porque es la ciudad, y no el entorno rural. De esta manera, nos preguntamos si el **non-U-mento** al ser indiferente y al pasa desapercibido, podría estar en un entorno rural. Quizás, el **non-U-mento** sería reconocido. Como dicen ambos autores, Simmel y Marchan-Fiz, un transeúnte deja de serlo cuando los demás lo reconocen. Pues, nos preguntamos lo siguiente: ¿Un **non-U-mento** deja de serlo cuando los demás lo reconocen? O bien: ¿el **non-U-mento** es cuando lo reconocen? Extraemos dicha reflexión a partir de la publicación de CALABRESE, O. (1999). *La era Neobarroca*. Barcelona: Catedral.

genera un despertar en los medios de comunicación y en la ciudadanía, tanto estético como político y ético. Pero muy pronto el interés del monumento no tarda en desaparecer y caer en el olvido.³⁴⁷ En este contexto, el monumento se oculta ante una capa de invisibilidad e indiferencia generada por el comportamiento del transeúnte, y dicho esto, resuenan las palabras de Robert Musil: «nada es tan invisible como un monumento.»³⁴⁸.

Aún así, el monumento reactiva la historia, la mantiene despierta: viva. Como nos describe el escritor uruguayo, Hugo Achugar en su ensayo acerca de la memoria: el monumento trata de «Vencer tiempo y olvido, de eso se trata el monumento, reafirmar un origen.»³⁴⁹. Y sigue más adelante: «Más aún, muerte y monumento, memoria y comunidad, pasado y relato del pasado han sido materia permanente de las más diversas sociedades a lo largo de la historia.»³⁵⁰. En este sentido, hablar de monumento es hablar de memoria. Pensar sobre el monumento y su imagen es hablar también, de 'lugar de memoria'. Por lo que, erigir monumentos procede del temor y del miedo a olvidar, miedo a la muerte e indiferencia. Por lo tanto, el monumento es el icono y el símbolo de un recuerdo con deseo de inmanencia a fin de conservar la memoria histórica de una civilización. Como plantea Nelly Richard:

Los sitios de memoria y los espacios para la memoria tienen la misión de recuperar y censurar las huellas del pasado traumático; de testimoniar de lo padecido de la clandestinidad de estos lugares para

³⁴⁷ PINOTTI, A. (2015). "Mnemosyne and Amnesia. Social memory and the paradoxes of monumental images" en Anders Michelsen, Frederik Tygstrup (eds.), *Socioaesthetics. Ambience – Imaginary*, Brill: Leiden-Boston, pp. 73-85, p. 76.

³⁴⁸ MUSIL, R. (1993). (1936). "Monuments". *Posthumous Papers of Living Authors*. Londres: Penguin, 1993 (1936), p. 61.

³⁴⁹ ACHUGAR, H. (2004). *Planetas sin boca. Escritos efímeros sobre arte, cultura y literatura*. Montevideo: Ediciones Trilce, p. 128.

³⁵⁰ *Ibid.*, 131.

que el conocimiento público acerca de lo sufrido en ellos traspase definitivamente los umbrales del secreto ³⁵¹

Un obelisco, un arco, una estatua, una plaza, un museo son fundamentales para fijar la memoria de un país, de un lugar, para que permanezca en los recuerdos de la sociedad. La estética del monumento ha sido y sigue siendo un concepto relevante para muchos artistas, sociólogos, historiadores, arquitectos. A lo largo de este último siglo, diversos teóricos de la arquitectura y de la historia del arte han cuestionado constantemente su presencia, ya que poco a poco el monumento ha ido perdiendo su funcionalidad. Asimismo, se ha ido incubando un renacimiento hacia diversas ramificaciones, adentrándose en otros conceptos y visiones sobre una nueva monumentalidad. Se revisa la idea de la conmemoración, tal y como hacen los artistas del holocausto que han cuestionado el papel del monumento tradicional, pues conviene destacar la noción de ‘contra-monumento’ que desarrolla James E. Young. Según el autor, el monumento vive un cambio en su representación que, partiendo del icono del héroe del siglo XIX, a finales de este último siglo busca la rememoración de los antihéroes a partir de propuestas artísticas.

Pues, como decíamos anteriormente, lo opuesto al monumento es la amnesia, el olvido, del mismo modo que la noción *non-U-mento*, desarrollada en el capítulo anterior. Y para lograr situar con mayor precisión el sentido del *non-U-mento* es necesario contrastarlo con esa obsesión por parte de la sociedad acerca del monumento que, por cierto, no es lo mismo que la amnesia, ya que tal obsesión es el miedo de llegar a ella —la amnesia—, es el miedo de digerir las aguas del río de Hades. Tal obsesión mantiene el valor rememorativo intencionado del que nos describía en su estudio Alois Riegl³⁵²: «no permitir que ese

³⁵¹ RICHARD, N. (2010). *Crítica de la memoria (1990-2010)*. Santiago de Chile: Ed. UDP, p. 223.

³⁵² Definición del valor histórico según A. Riegl: «El valor rememorativo intencionado tiene desde el principio, esto es, desde que se erige el monumento, el firme propósito de, en cierto modo, no permitir que ese momento se convierta nunca en pasado, de que se mantenga siempre presente y vivo en la conciencia de la posteridad. Esta tercera categoría de valores

momento se convierta nunca en pasado, de que se mantenga siempre presente y vivo en la conciencia de la posteridad.»³⁵³.

Por este motivo, nuestro análisis se centra en comprender y contrastar cómo el avance de la ciudad postindustrial, genera una cartografía sobre una nueva monumentalidad.

rememorativos constituye, pues, un claro tránsito hacia los valores de contemporaneidad.» En: RIEGL, A. (2008), *op.cit.*, p. 67.

³⁵³ *Ibid.*



René Magritte
El más allá
1938



René Magritte
La leyenda de los siglos
1945



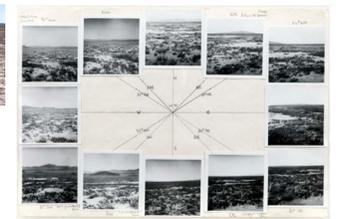
René Magritte
Recuerdo de viaje
1955



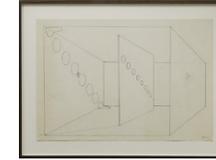
Salvador Dalí
La persistencia de la memoria
1931



Nancy Holt
Sun Tunnels
1974-76

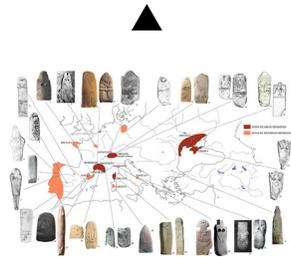


Nancy Holt, *Dibujo preparatorio para "Sun Tunnels"*, lápiz y 12 fotografías en b/n sobre papel, 14 x 20 cm, 1975

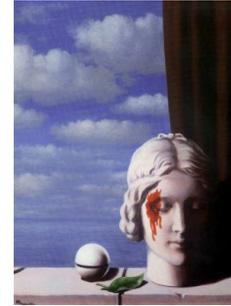


Nancy Holt
Ruin view
Templo del Sol, Palenque
1969

Vinculo con Day's End de
Matta-Clark y con las pinturas
de Roberto Matta



René Magritte
La leyenda de los siglos
1948



René Magritte
La memoria
1948



Roy Lichtenstein
Ruins
1965



Dólmen de Axeitos
Riveira, La Coruña
4000-3600 a.c.



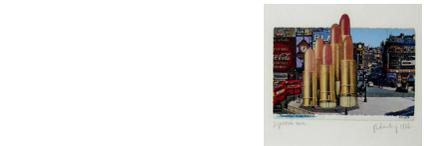
Rachel Whiteread
Cabin / House
2016 / 1993



Auguste Rodin
Las puertas del infierno
1880-1917



Auguste Rodin
Monumento a Balzac
1892-1897



Claes Oldenburg
Lipsticks in Piccadilly Circus
1966



Gerhard Richter
Egyptian Landscape
Óleo sobre tela
1964



Gerhard Richter
Kleine pyramide
Óleo sobre tela
1964



Kazimir Malevich
Architekton
1923



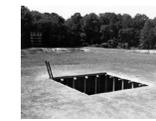
Brancusi
Columna sin fin
1938



Piero Manzoni
El pedestal del mundo
1961



Christo and Jeanne-Claude
*Construction of Wrapped
Monument to Vittorio Emanuele*
1970



Mary Miss
Perimetro
1978



Claes Oldenburg
*Proposal for Civil Monument in
the Form of Two Windows*
1982



5.2. El contramonumento: cuestiones del pasado y recuerdos compartidos

La meta parece ser el recuerdo total.
Andreas Huyssen

En diferentes ámbitos geográficos la sociedad se enfrenta de nuevo al pasado, a su historia, retrocediendo a los distintos conflictos que enmarcaron el siglo XX. Y como resultado, en la población de Occidente se desvela una actitud obsesiva por el recuerdo, haciendo de ello un ejercicio de memoria que desemboca en un sentimiento de miedo a olvidar y a combatir contra el olvido.³⁵⁴ De este modo, como expresa detenidamente el crítico alemán Andreas Huyssen en uno de sus escritos, *En busca del futuro perdido: Cultura y Memoria en Tiempos de Globalización*³⁵⁵. El autor observa que a través de un sinfín de sucesos, de una expansión de la globalización y de una tendencia por revisar el pasado, la sociedad reconstruye otra historia, convirtiéndola en una historia traumática.

Y en consecuencia por una sensibilidad al miedo de la pérdida del pasado, ésta misma actitud lleva a la población a volver al ayer: cuando en 1933 Hitler llega al poder; cuando en 1938 empieza la Segunda Guerra Mundial; cuando en 1942 se lleva a cabo la conferencia de Wannsee para “La solución final”; cuando en 1944 es la invasión de Normandía; cuando en 1945 llega el fin de la Segunda Guerra Mundial.³⁵⁶ Luego: ¿Qué implicó el después de la Segunda Guerra Mundial? La vuelta a los tiempos de guerra supuso el recuerdo de la muerte de numerosas víctimas inocentes y desde

³⁵⁴ HUYSEN, A. (2002). *En busca del futuro perdido: Cultura y memoria en tiempos de globalización*. México: Fondo de Cultura Económica, p. 19.

³⁵⁵ *Ibid.*

³⁵⁶ *Ibid.*, p. 15.

duros métodos de exterminio que se utilizaron durante la guerra. En este sentido, el cúmulo de circunstancias y fechas sobre los conflictos que involucraron el siglo pasado son, ahora, cruciales para mantener viva la explosión de la memoria. Un fenómeno que surge a partir de los años sesenta en la cultura occidental y se fortalece en los años ochenta, culminándose a nivel mundial, sobretodo, en las zonas del Cono Sur y el Atlántico Norte como la Cultura de la Memoria.

Asimismo, los deseos de volver al pasado conlleva a la sociedad a preguntarse lo siguiente: ¿Cuáles son las funciones de la memoria?, ¿por qué preocuparse por el pasado?, ¿cómo gestionar un pasado traumático? El acontecimiento de la Segunda Guerra Mundial fue un hecho que durante los años de posguerra, mostró una consciencia social y estableció un impacto en la memoria colectiva, creando nuevos debates y discursos interdisciplinarios para pensar en nuestro presente y futuro. Sin embargo, los exterminios y las masacres se repitieron en los años noventa: cuando se vivieron los genocidios de Ruanda, de Bosnia y de la guerra de Kosovo. Éstos últimos hechos, tal y como lo expresa Huyssen, mantuvieron «vivos los discursos sobre la memoria del Holocausto»³⁵⁷, lo que conduce a la gran «paradoja de la globalización»³⁵⁸ de la que nos habla el mismo autor. Es decir, según Huyssen, el fracaso del proyecto ilustrado y las abundantes víctimas del Holocausto sirvieron para reflexionar sobre la «incapacidad constitutiva de vivir en paz con las diferencias y con los otros»³⁵⁹. En cierta medida, es como el “nunca más” o el “no olvido” del que nos habla Andreas Huyssen. Un “nunca más” para reconstruir una memoria común: «consiguiendo trascender al espacio museístico y respondiendo a las demandas ciudadanas que exigen justicia y

³⁵⁷ *Ibid.*, p. 16.

³⁵⁸ *Ibid.*, p. 17.

³⁵⁹ *Ibid.*

reparación para las víctimas.»³⁶⁰. Pero, ¿de qué manera la sociedad y lo sucedido en el pasado se dirigen a los espacios de reflexión y cómo responder a estas demandas ciudadanas?

Regresamos al pasado para revivirlo en el presente, lo que supone inevitablemente que para recordar y no olvidar es necesario el estar aquí y ahora: el recuerdo se hace vigente. De este modo, construimos una reflexión en un tiempo presente para que ciertos episodios de la historia no se repitan en un futuro, el mañana.³⁶¹ De ahí que los conceptos de tiempo y de espacio sean inseparables de los discursos de la memoria: «un giro hacia el pasado que contrasta de manera notable la tendencia a privilegiar el futuro»³⁶².

En este contexto, acerca de cómo se generan estos espacios de reflexión, destacamos al lingüista e investigador James E. Young, especializado en estudios judaicos, quien en el año 1993 publicó *The Texture of Memory. Holocaust Memorials and Meanings*³⁶³. Un texto que reúne la memoria del Holocausto con el arte público, planteando los debates de postguerra que surgieron al finalizar la Segunda Guerra Mundial. Y que posteriormente, lleva al autor a desarrollar nuevos enfoques sobre el cambio de rumbo que se manifiesta en los monumentos tradicionales, desplazándose a los nuevos monumentos: los contramonumentos. También, como señala James E. Young en su escrito, las agitaciones y los conflictos bélicos que prevalecieron en el círculo social por recordar el pasado, sembraron un movimiento y un

³⁶⁰ GONZÁLEZ, D. A.; HERAS, M. O.; GARZÓN, J. S. P. *La Historia, lost in translation?: Actas del XIII Congreso de la Asociación de Historia Contemporánea*. Ediciones de la Universidad de Castilla La Mancha, p. 887.

³⁶¹ «El pasado, para decirlo de algún modo, *se hace presente*. Y el recuerdo necesita del presente porque, como lo señaló Deuleuze a propósito de Bergson, el tiempo *propio* del recuerdo es el presente: es decir, el único tiempo *apropiado* para recordar y, también, el tiempo del cual el recuerdo se apodera, haciéndolo *propio*.». En: SARLO, B. (2007). *Tiempo pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión*. México: Siglo XXI, p. 10.

³⁶² HUYSEN, A. (2002)., *op. cit.*, p. 13.

³⁶³ YOUNG, J. E. (1993). *The Texture of Memory. Holocaust Memorials and Meanings*. New Haven and London: Yale University Press.

discurso sobre la contramonumentalización, exponiendo una crítica a la tradición propia del monumento. De ahí, surgió una generación de artistas en Alemania, conocidos como los artistas postholocausto. Un grupo que desarrolló una reinterpretación del monumento, haciendo de ella un ejercicio de contra-memoria.³⁶⁴ De modo que a finales del siglo pasado, en los discursos de la Cultura de la Memoria surgen cuestiones sobre cómo representar de nuevo las etapas de la historia, cómo homenajearlas.

Por consiguiente, si volvemos de nuevo al texto de Lewis Mumford³⁶⁵, quien planteaba una crítica sobre el monumento, expresaba que la figura del monumento era incompatible con la vida que había llegado a las grandes ciudades del siglo XX, éstas caracterizadas por una renovación constante y de grandes cambios. Y con ello, el sociólogo añadía que la metamorfosis que se vivía en la modernización de la urbe, era incoherente con la eternidad del monumento. Iria Candela en el texto “¿Paz y prosperidad? Sobre la revisión crítica del monumento conmemorativo”³⁶⁶ se replantea la figura del monumento en las prácticas artísticas del siglo XX, generando un conjunto de reflexiones sobre la contramonumentalización.³⁶⁷ En primer lugar, describe el inicio del film *City Lights* (*Luces de la ciudad*, 1931) de Charles Chaplin, quien ya se cuestionó en los años treinta la inmortalidad del monumento. Seguidamente, la autora contrasta la secuencia de la película con el discurso teórico que planteó el sociólogo y urbanista Lewis Mumford, acerca de la muerte del monumento. Tanto para Mumford como para Chaplin, el monumento había muerto; y señala Iria Candela, para James E.

³⁶⁴ YOUNG, J. E. (1993), *op.cit.*, p. 28.

³⁶⁵ MUMFORD, L. (1959). *op.cit.*

³⁶⁶ CANDELA, I. (2004). “¿Paz y prosperidad? Sobre la revisión crítica del monumento conmemorativo” en J. A. Ramírez; J. Carrillo & L. Bravo. *Tendencias del arte, arte de tendencias a principios del siglo XX*. Madrid: Cátedra, 237-256.

³⁶⁷ *Ibid.*, p. 239.

Young, el monumento se había transformado en contramonumento: un monumento contra sí mismo, contra el fascismo.

De esta manera, como indica la crítica de arte Iria Candela los artistas buscan un compromiso social y moral hacia la historia, buscan una responsabilidad con la memoria y con el recuerdo de un acontecimiento pasado, expresándolo a través de los antimonumentos. Por estas razones, tomar consciencia del tiempo implica responsabilizarse del pasado,³⁶⁸ y asimismo, los artistas que realizan este tipo de intervenciones, como enfatiza la crítica de arte, «creen que el monumento debe agitar la complacencia del espectador y mantenerlo despierto en su entendimiento y reinterpretación de la historia.»³⁶⁹.

Es por ello que la autora especifica sobre los «frentes estéticos e ideológicos»³⁷⁰ que se abren con las nuevas prácticas del contramonumento. De las cuales, todas ellas en estas últimas décadas desarrollan discursos mucho más complejos que el del monumento tradicional, que no deja de ser limitado, evidente e incuestionable.³⁷¹ De esta forma, la autora proporciona dos nuevos enfoques a la corriente de la contramonumentalización, en la que destaca lo siguiente. Por un lado, menciona a todos aquellos artistas que intervienen y reinterpretan los monumentos ya existentes, como son el *Wrapped Reichstag* (1971-95) de Christo y Jeanne-Claude o la estatua intervenida de *Abraham Lincoln: war veteran projection* (2012) de Krzysztof Wodiczko (Varsovia, 1943). Y por otro lado, están aquellos artistas que realizan nuevas obras, nuevas creaciones, como son Horst Hoheisel (Poznan, 1944) o Rachel Whiteread (Ilford, 1963). Y a su vez, la autora describe las tres prácticas que se llevan a cabo en la

³⁶⁸ HUYSEN, A. (2002)., *op.cit.*, pp. 21-22.

³⁶⁹ CANDELA, I. (2004)., *op.cit.*, p. 250.

³⁷⁰ *Ibid.*, p. 253.

³⁷¹ *Ibid.*

urbe: las prácticas tradicionales, las revisionistas y las de resistencia, siendo ésta última práctica la que corresponde a la contramonumentalización, y que además, como señala Iria Candela, los contramonumentos alemanes se caracterizan principalmente por el *mea culpa*.

En este contexto y volviendo a la cuestión de qué es el contramonumento, parafraseamos a Martínez Rosario, quien analiza en su investigación³⁷² la transformación de los monumentos tradicionales a los contramonumentos como obra de arte, surgidos a raíz de la posmodernidad en el ámbito artístico contemporáneo. Martínez Rosario se pregunta acerca de cómo representar las guerras, los traumas sociales, los conflictos políticos, las violencias represivas a través de las artes. Así mismo, nos preguntamos por las características del contramonumento. Pues, como nos recuerda Iria Candela, los contramonumentos son obras dentro del *site-specific* “fuertes”, eso significa que lo efímero es esencial frente al monumento tradicional³⁷³ y «estas nuevas formulaciones buscan precisamente su realización en el presente histórico.»³⁷⁴.

Es por esto que cabe señalar, en primer lugar, que si el monumento es firme a lo heroico, por el contrario, el contramonumento no trata de homenajear a ningún personaje histórico; más bien narra otra historia que no sea la oficial para extraer otra verdad.

³⁷² ROSARIO, D. M. (2013), *op.cit.*

³⁷³ CANDELA, I. (2004), *op.cit.*, p. 254.

³⁷⁴ *Ibid.*



Fig. 44. Maya Lin, *Monumentos a los Veteranos del Vietnam*, 1982-82.

En este caso, la obra realizada por la arquitecta Maya Lin, *Monumento a los Veteranos del Vietnam* (1981-82) (Fig. 44) es considerada probablemente uno de los primeros contramonumentos. La arquitecta conmemora a las víctimas de la guerra del Vietnam, expresándolo por medio de una larga pared de granito negro sobre la que se grabaron los nombres de todas aquellas personas que murieron y desaparecieron durante el conflicto bélico. A través de la obra, la artista busca reactivar la memoria de todas aquellas víctimas afectadas por un conflicto y realizar un duelo colectivo. Con la finalidad de luchar y defender los derechos humanos como algo fundamental, así como reflexionar sobre el pasado, cuando se han violado estos mismos derechos.³⁷⁵ Es decir, el contramonumento evoca las etapas traumáticas de la sociedad, devolviendo la memoria a los ciudadanos para recordar ciertos hechos y rehacer una interpretación del pasado. Con el fin de recomponer la historia, representarla, despertarla, removerla y agitarla.

³⁷⁵ ROSARIO, D. M. (2013)., *op.cit.*, p. 138.

Como analiza Martínez Rosario en su investigación, los patrones fundamentales de los contramonumentos son lo antfigurativo, lo negativo y el vacío.³⁷⁶ Empezaremos por considerar los tres primeros contramonumentos que se consideran paradigmáticos dentro de esta corriente respecto al monumento tradicional, y también son destacables por su “valor referencial”³⁷⁷. Según James E. Young los primeros contramonumentos son los de Jochen Gerz y Esther Shalev-Gerz, Sol Lewitt y Horst Hoheisel.

Destacamos la obra de Jochen Gerz y Esther Shalev-Gerz, *Memorial contra la guerra, el fascismo y la violencia — por la paz y los derechos humanos*. En 1986 se inaugura una torre de doce metros de altura de “acero galvanizado y revestida de plomo” en la que los artistas proclaman lo siguiente:

Invitamos a los habitantes de Harburg y a los visitantes de la ciudad a añadir sus nombres a los nuestros. Esto nos debe comprometer a estar y a permanecer alerta. Cuantas más firmas se inscriban en esta estela de plomo, de doce metros, más rápido se irá hundiendo en el suelo. Con el tiempo desaparecerá por completo y el memorial de Harburg contra el fascismo será un lugar vacío. Pues a la larga no hay nada que pueda alzarse en nuestro lugar ante la injusticia.³⁷⁸

Pasaban los días, los meses, los años y crecía el número de inscripciones de la estela. Cada año se hundía unos centímetros más, y en noviembre de 1993 desapareció en el suelo, convirtiéndose en un espacio negativo, en un vacío. Y donde solo quedaba una cartela a la vista, mostrando junto a la inscripción que hemos citado anteriormente, el proceso del hundimiento mediante fotografías.

³⁷⁶ ROSARIO, D. M. (2013), *op.cit.*, p. 140.

³⁷⁷ CURCÓ, C. M. (2013). *Duelo y memoria. Espacios para el recuerdo de las víctimas de la represión franquista en la perspectiva comparada* (Vol. 61). Universitat de Lleida., p. 244.

³⁷⁸ *Ibid.*, pp. 244-245.

Un silencioso bloque negro compuesto por ladrillos se levanta justo en frente de un edificio de estilo barroco, el ayuntamiento de Altona en Hamburgo. Se trata de una estructura tridimensional³⁷⁹ del artista conceptual Sol Lewitt, una obra dedicada a los judíos que perdieron la vida durante la Segunda Guerra Mundial. La obra bajo el título *Forma Negra: dedicada a los judíos desaparecidos* (1987-1989) representa un féretro o tumba que refleja la masacre judía durante los años de guerra. Una estructura que no deja de transmitir una inquietante ausencia de las víctimas judías, creando una forma antifigurativa, una forma completamente abstracta, minimalista.

Por último, nos referiremos a la *Fuente de Aschrott* (1985) de Horst Hoheisel situada en la plaza del ayuntamiento de Kassel. Su origen data de los inicios del siglo XX, nos remontamos a 1908, cuando Sigmund Aschrott donó a la ciudad de Kassel una fuente para una plaza de la ciudad. En 1939, en plena guerra la fuente fue destruida por los nazis. En 1984 fue elegida por el ayuntamiento la propuesta de Hoheisel para realizar una nueva: una fuente invertida.³⁸⁰

Horst Hoheisel, quien en 1985 ante la idea de recuperar una plaza en Kassel cuya fuente había sido arrasada por los nazis, planteó realizar una réplica de esta misma fuente titulada Aschrott Brunnen, pero “en negativo”, es decir, invertida y sumergida en el suelo, expresando la imposibilidad de rellenar el vacío de algo perdido.³⁸¹

Al respecto, en un artículo dedicado a la obra de Hoheisel, *La polémica de los monumentos por la memoria*³⁸², la autora Laura Malossetti

³⁷⁹ Sol Lewitt evita el término “esculturas” para llamar a sus piezas tridimensionales.

³⁸⁰ CURCÓ, C. M. (2013), *op.cit.*, p. 246.

³⁸¹ GONZÁLEZ, D. A.; HERAS, M. O., & GARZÓN, J. S. P., *op.cit.*, p. 887.

³⁸² MALOSETTI COSTA, L. (2018). “La polémica de los monumentos por la memoria” [Disponible en línea], en *Clarín*, En: González, E. E. (2018). Musealizar la memoria de las víctimas. *Revista Historia Autónoma*, (12), 261-278. [Disponible en línea]: <<http://edant.clarin.com/suplementos/cultura/2004/07/24/u-800082.htm>> [Consulta: 20 de septiembre 2017].

resalta que el propio artista se refiere a sus contramonumentos como marcas, huellas de la memoria.

Hoheisel reivindica las expresiones estéticas antimonumentales, y propone en cambio ‘marcas de memoria’, advirtiendo que como catalizador artístico intenta sólo incentivar procesos de recuerdo recuperados en forma colectiva: imágenes difusas bajo la neblina de la desaparición, del olvido, del pasado, en un proceso de memoria sobre el tiempo³⁸³

El monumento con frecuencia se rige para una glorificación de personas o hechos para que permanezca en el tiempo. Mientras que el contramonumento busca provocar, cambiar, alejarse de lo eterno para desaparecer en el tiempo, manifestando su presencia con la interacción de los ciudadanos en el espacio urbano.³⁸⁴ Y como alude Martínez Rosario en su estudio: «el contramonumento establece que ni el monumento en sí ni su significado son eternos.»³⁸⁵ En definitiva, podemos afirmar que en el contramonumento, tanto el tiempo como la memoria, en ambos factores se recogen nuevos significados; y por ello, es necesario subrayar la importancia del desvanecimiento y del transcurso del tiempo en los nuevos monumentos, siendo éste un aspecto esencial para que el propio recuerdo reaparezca en un momento y en un lugar en concreto.³⁸⁶ Y en este sentido, al proclamarse opuesto al monumento convencional, el contramonumento según James E. Young: «ilustra de manera concisa

³⁸³ BORSANI, M. E., GENDE, C. E., & PADILLA, E. (Eds.). (2009). *La diversidad, signo del presente: ensayos sobre filosofía, crítica y cultura*. Ediciones del signo, p. 80.

³⁸⁴ Según James E. Young: «its aim is not to console but to provoke; not to remain fixed but to change; not to be everlasting but to disappear; not to be ignored by passersby but to demand interaction».

Traducido por la autora: «su finalidad no es consolar sino provocar, estimular; no es para permanecer fijo sino cambiar; no es para ser eterno sino desaparecer; no es para ser ignorado por los transeúntes, sino para reclamar la interacción». En: YOUNG, J. E. (1993), *op.cit.*, p. 30.

³⁸⁵ ROSARIO, D. M. (2013), *op.cit.*, p. 92.

³⁸⁶ *Ibid.*, p. 148.

las posibilidades y las limitaciones de todos los monumentos.»³⁸⁷. Y continúa diciendo: «De esta manera, funciona como un valioso "contraíndice" a las formas en que el tiempo, la memoria y la historia actual se cruzan en cualquier sitio conmemorativo.»³⁸⁸.

Por lo tanto, como observa James E. Young, las tres nociones — tiempo, memoria e historia— se cruzan entre ellas en un lugar específico y evocador, lo que podríamos plantear que en el contramonumento se genera un *contra*-tiempo, una *contra*-memoria y una *contra*-historia. Más adelante, el autor señala que: «el contramonumento no necesita negar la memoria»³⁸⁹, más bien la reactiva. En este caso sostiene que: «Resistiendo su propia razón de ser, el contramonumento, paradójicamente, revitaliza la idea misma del monumento mismo.»³⁹⁰. Es decir, el contramonumento le concede al monumento una nueva vida desde la contraposición, a fin de regresar al pasado para revivir la historia, y reconstruirla desde la memoria. Como queda patente en la *Fuente de Aschrott* de Horst Hoheisel.

En resumen y haciendo referencia al «valioso “contraíndice”» sobre la estructura temporal, la histórica y la de la memoria, citamos nuevamente a James E. Young para quien, «el contramonumento se burla de la certeza de la historia del monumento tradicional»³⁹¹. Como se ha dicho, con las tres nociones del *contra*-, como observaremos también en la obra de Rachel Whiteread y Micha

³⁸⁷ Traducido por la autora. «the countermonument illustrates concisely the possibilities and limitations of all memorials everywhere». En: YOUNG, J. E. (1993)., *op.cit.*, p. 30.

³⁸⁸ «In this way, it functions as a valuable “counterindex” to the ways time, memory, and current history intersect at any memorial site.». En: *Ibid.*

³⁸⁹ Traducido por la autora. «the countermonument need not negate memory.». En: *Ibid.*, p. 48.

³⁹⁰ Traducido por la autora. «By resisting its own reason for being, the countermonument paradoxically reinvigorates the very idea of the monument itself.». En: *Ibid.*

³⁹¹ Traducido por la autora. «the countermonument mocks the traditional monument’s certainty of history.». En: *Ibid.* p. 48.

Ullman; el propio contramonumento escapa de la autenticidad, huye de la evidencia del tiempo, y evita la verdadera y única historia que impone siempre el monumento tradicional.



Fig. 45. Rachel Whiteread
Memorial al Holocausto de la plaza de los judíos o Biblioteca sin nombre
1996

En este contexto, estas mismas nociones sobre el tiempo, la memoria y la historia quedan muy bien reflejadas en el bloque de cemento y de acero que se levanta en medio de una plaza de Viena. Se trata de una escultura de Rachel Whiteread, *Memorial al Holocausto de la plaza de los judíos o Biblioteca sin nombre* (1996) (Fig. 45). Una biblioteca inaccesible al espacio interior por su puerta cerrada, tapiada, que conmemora a más de 65.000 judíos austríacos que fueron asesinados en los campos de concentración nazi. Una biblioteca que almacena centenares de libros, pero ¿qué libros son?, ¿cuáles son sus historias? Imposible saberlo. Sus paredes, como muros

impenetrables, son el registro y la huella de unas estanterías llenas de libros, sin crear apenas ni un solo hueco. Libros ilegibles, que solo se ven, se miran, se contemplan pero no se abren, ni se leen. Representa en definitiva, la imposibilidad de acceder al conocimiento, y al mismo tiempo, la pérdida del mismo. En este sentido, Rachel Whiteread registra la ausencia desde la acumulación —los libros—, desde el espacio negativo —el molde de hormigón—. Una ausencia que permanece encerrada en el espacio bibliotecario —el interior vacío del monumento—. De esta forma, la artista explora el significado que genera la ausencia y las ausencias a partir del vacío que dejó el exterminio al pueblo judío. La acumulación de libros y de víctimas es, a su vez, ausencia(s). Una biblioteca que por su forma, por su significado y por su apariencia refleja una lápida, una tumba que sobre su zócalo se encuentran escritos los 41 lugares donde los judíos fueron asesinados. Por ello, es necesario recalcar que la *Biblioteca sin nombre*, no deja de ser el reflejo del vacío que han dejado numerosas personas en nuestro presente.



Fig. 46. Micha Ullman, *Memorial por la quema de libros Nazi*, 1995.

Trasladémonos ahora a una plaza adoquinada de la ciudad de Berlín con la discreta presencia de una obra del artista israelí Micha Ullman, *Memorial por la quema de libros Nazi* (1995) (Fig. 46). En la misma plaza llama la atención a los paseantes una superficie cuadrada y acristalada asentada en el suelo: al asomarnos, la transparencia del cristal deja entrever una biblioteca vacía, donde el color blanco de las estanterías resalta la ausencia de libros. Un contramonumento ubicado en la misma plaza donde se encuentra ahora la Biblioteca Nacional de Alemania. Una obra que refleja la hoguera del 10 de mayo de 1933, en la que se quemaron todos aquellos libros que eran inadmisibles con la ideología fascista y con las políticas nazis de aquel entonces. Ahora, la plaza guarda una placa en la que se encuentran inscritas unas palabras del escritor Heinrich Heine del año 1820, cuyo carácter parece premonitorio. Y la cita dice así: «Eso fue sólo un preludio, ahí donde se queman libros, se termina quemando también personas.».

Una biblioteca subterránea, hundida que igual que en la historia, ésta no existiría si las personas no recordaran. Pues, la pieza de Micha Ullman la recordamos «con estanterías vacías en las que podrían tener cabida los cerca de veinte mil libros que se quemaron.»³⁹² que, como señala James E. Young, el contramonumento es un espejo de la sociedad, es un reflejo de la comunidad.³⁹³ Con ello, la representación del vacío sobre las víctimas del Holocausto queda expuesta desde el hundimiento y el vacío del propio espacio. Y en cuanto a su ventana cristalizada: el cómo y el dónde sitúa el artista la biblioteca, ésta nos traslada a varias escenas. Así, por ejemplo, una puerta de acceso al alcantarillado de la ciudad; o bien, nos recuerda a la rendija de una prisión situada en el techo, como si se tratara de una biblioteca encarcelada. Y por último, su profundidad subterránea nos lleva

³⁹² CURCÓ, C. M. (2013)., *op.cit.*, p. 248.

³⁹³ YOUNG, J. E. (1993)., *op.cit.*, p. 36.

directamente al agujero, al hoyo de una tumba. Sin embargo, teniendo en cuenta que es un espacio donde se almacenan libros y cada uno de ellos es el reflejo de una persona, podríamos afirmar que más que una tumba es una fosa común: esas víctimas callan y ya no dicen nada. Pero se rememoran gracias a los pensamientos de los artistas, quienes tienen una voz dentro de la sociedad para explicar y rememorar un pasado traumático a través de sus creaciones, lo que genera que los ciudadanos-espectadores sean partícipes, que se «conviertan en sujetos activos de la obra»³⁹⁴ para cultivar una memoria en común, y hacer de ello, otras historias desde el recuerdo y la imaginación.³⁹⁵ En otras palabras, el contramonumento reactiva la parte emocional de la sociedad, buscando otra(s) historia(s), un pasado que ha traumatizado a la población para cambiar desde el presente, la visión de aquel acontecimiento que tuvo lugar en el pasado, entendido hasta ahora, como único y verdadero recuerdo. Además, del mismo modo que el duelo, el contramonumento busca la aceptación de la pérdida; de ahí, que Martínez Rosario señale en su investigación que: «el contramonumento, aparte de servir como conmemoración de un acontecimiento, invita y delega en el espectador la tarea de recordar y reclama la responsabilidad histórica cotidiana y la capacidad de reflexión de los ciudadanos.»³⁹⁶

Como vemos la relación que se crea entre el artista, la obra y el espectador es dinámica, por lo que nadie domina a nadie.³⁹⁷ Acorde con esta correspondencia triangular, es preciso destacar a continuación, la obra del artista Krzysztof Wodiczko.³⁹⁸ Se trata de un

³⁹⁴ ROSARIO, D. M. (2013), *op.cit.*, p. 148.

³⁹⁵ *Ibid.*, p. 27.

³⁹⁶ *Ibid.*, p. 140.

³⁹⁷ YOUNG, J. E. (1993), *op.cit.*, p. 31.

³⁹⁸ El Krzysztof Wodiczko tiene una conexión especial con la segunda guerra mundial porque nació y se crió entre ruinas. Nació en plena guerra. Su madre era judía, y parte de su familia materna fue asesinada en campos de concentración. Para ampliar información véase la entrevista al artista: <<https://art21.org/read/krzysztof-wodiczko-hiroshima-projection/>>

artista polaco de los años setenta, conocido internacionalmente por sus proyecciones de imágenes en lugares y en edificios monumentales de la ciudad. Un artista que ofrece visibilidad a algunos monumentos y a personas anónimas para narrar historias ocultas, desconocidas, o bien, historias reprimidas. Un artista que a lo largo de su carrera profesional ha cuestionado el poder que ejercen las instituciones que imponen sus ideologías y sus condiciones de vida frente a los ciudadanos. Ahora, su trabajo ha evolucionado hacia otra línea de investigación, que indaga sobre los grupos minoritarios, las minorías: imágenes que nos hablan, que nos revelan historias íntimas, pasadas. En este sentido, los recuerdos de dichas personas dejan de ocultarse y dejan de permanecer en el pensamiento de una sola. Recuerdos que son escuchados, experiencias personales que se comparten, y ante todo, éstas, se abren al espacio público. Las voces que fueron silenciadas son ahora escuchadas por miles de personas, y cada una de las propuestas visuales son creadas expresamente para cada uno de los lugares, teniendo en cuenta a los habitantes que viven a su alrededor. Llegados a este punto, según Martínez Rosario, el compromiso formal del contramonumento se hace a través de la negación, igual que el duelo. Por tanto, este compromiso con el ayer, da la oportunidad de que «cada nueva generación encuentre su propio significado a su pasado y lo reconstruya de forma proactiva»³⁹⁹ para dar la posibilidad al ciudadano de construir una nueva historia, y ésta sea escuchada y recordada en un futuro para quienes todavía no han nacido o para quienes nunca la han vivido, «delegar el ejercicio de memoria en los espectadores donde sus recuerdos, propios o transmitidos, sean los que predominen.»⁴⁰⁰ Sirva de ejemplo la obra de Krzysztof Wodiczko, de las cuales los ciudadanos forman parte del discurso tanto del contenido formal como visual.

Véase información de la obra en: <<http://catalogo.artium.org/dossieres/1/krzysztof-wodiczko/obra/proyecciones-publicas/hiroshima-projection-bomb-dome>>

³⁹⁹ ROSARIO, D. M. (2013)., *op.cit.*, pp. 147-148.

⁴⁰⁰ *Ibid.*, p. 92.



Fig. 47.

Monumento a la paz de Hiroshima
 En 1915 se terminó de construirse y en 1996
 el edificio fue declarado Patrimonio de la
 Humanidad de la UNESCO



Fig. 48. Krzysztof Wodiczko,
La proyección de Hiroshima. A-Bomb Dome
 1999

Por ejemplo, a partir del premio que recibió el artista, *Hiroshima Art Prize*: un premio para aquellos artistas que contribuyen y trabajan para la paz mundial, por la obra, *La proyección de Hiroshima. A-Bomb Dome* (1999) (Fig. 47). Cincuenta y cuatro años después de la catástrofe, durante dos noches de verano de 1999 en la ciudad de Hiroshima se proyectaron diversos relatos sobre lo ocurrido en agosto de 1945, el artista proyectó en el monumento las voces, las experiencias y las manos de los afectados de quienes sobrevivieron a la masacre de la bomba: las historias de los supervivientes hijos, nietos y biznietos para explicar sus experiencias físicas, culturales y psicológicas sobre la bomba de Hiroshima, proyectándose partes del cuerpo como señas de identidad. Y este mismo monumento se refleja entre las aguas del río, que como reflexiona el artista, éste es el testigo de la tragedia. A través de los recuerdos de las víctimas, los tiempos se cruzan —1945 con 1999—, la historia revive —el pasado con las historias presentes—, y por último, el edificio donde se proyectaron las imágenes fue el mismo sitio donde tuvo lugar la explosión, donde el artista Krzysztof Wodiczko actualizó el *Monumento de la paz de Hiroshima*: uno de los edificios que sobrevivieron a la tragedia y el que

mas cerca estuvo del hipocentro de la explosión, un símbolo de esperanza. (Fig. 48)

Como ya hemos mencionado, el tiempo, la memoria y la historia son las tres nociones que aglutinan la definición del contramonumento que, según describe acertadamente James E. Young con sus palabras: «el contramonumento imitaría la propia dispersión del tiempo, se convertiría más en el tiempo que en la memoria.»⁴⁰¹. Es decir, que ésta dispersión, fugacidad temporal de la que nos habla el autor, es una huella característica del contramonumento, por encima de la memoria. Por ejemplo, este paso del tiempo podemos contemplarlo perfectamente en las esculturas de la obra de la artista Rachel Whiteread, quien se adueña de los instantes del tiempo: los capta, los congela, los petrifica, como hizo con su obra *Biblioteca sin nombre*. Una obra en la cual petrificó un espacio lleno de libros, congelando la fugacidad del tiempo. La obra de Rachel Whiteread son instantes escultóricos, como el “clic” cuando aprietas el botón de la cámara fotográfica para retener un instante de la realidad y convertirse eternamente en un recuerdo, en una fotografía: recuerdos tridimensionales. En resumen, como expresa James E. Young: «el tiempo como la distancia perpetuamente medida entre este momento y el siguiente, entre este instante y un pasado recordado. En este sentido, el contramonumento nos pide reconocer que el tiempo y la memoria son interdependientes.»⁴⁰².

La memoria y el tiempo son inseparables, se necesitan. Sirva de ejemplo la obra de Krzysztof Wodiczko en cuyas proyecciones, el

⁴⁰¹ Traducido por la autora. «the countermonument would mimic time’s own dispersion, become more like time than like memory.». En: YOUNG, J. E. (1993)., *op.cit.*, p. 47.

⁴⁰² Traducido por la autora. «time as the perpetually measured distance between this moment and the next, between this instant and a past remembered. In this sense, the countermonument asks us to recognize that time and memory are interdependent, in dialectical flux.». En: YOUNG, J. E. (1993)., *op.cit.*, p. 47.

tiempo y la memoria van de la mano: imágenes en movimiento donde el tiempo, la memoria y el lugar constituyen un todo.

Todos los contramonumentos inciden en el recuerdo, sirven para recordar a las víctimas, para escuchar a las minorías, a los grupos marginados, para conocer otras verdades sobre los conflictos bélicos, para concienciarse de los traumas sociales, para rescatar y homenajear del anonimato en que ha permanecido oculto o en silencio durante mucho tiempo. Observamos que en el contramonumento la memoria es siempre una preocupación, y por eso, la consciencia del tiempo cambia en Occidente, cuando la sociedad siente que tiene una responsabilidad con el pasado.⁴⁰³ Y esta “obsesión contemporánea por la memoria” desencadena en Andreas Huyssen algunos interrogantes. En primer lugar, «¿Es el miedo al olvido el que dispara el deseo de recordar, o será a la inversa?»⁴⁰⁴. Es decir, ¿es el pánico a olvidar el que nos impulsa a recordar? Quizás no siempre, tal y como expresa la crítica literaria Beatriz Sarlo: «Proponerse no recordar es como proponerse no percibir un olor, porque el recuerdo, como el olor, asalta, incluso cuando no es convocado.»⁴⁰⁵. De acuerdo con Beatriz Sarlo, inevitablemente recordamos. Lo que nos traslada a las palabras de James E. Young cuando nos describe los contramonumentos como «negaciones, espacios conmemorativos dolorosamente autoconscientes, concebidos para desafiar las premisas esenciales de su ser»⁴⁰⁶. En suma, podríamos decir que la biblioteca subterránea de Micha Ullman, la estela enterrada de Joschen Gerz y Esther Shalev-

⁴⁰³ «Si en Occidente la conciencia del tiempo de la (alta) modernidad buscaba asegurar el futuro, podría argumentarse que la conciencia del tiempo de fines del siglo XX implica la tarea no menos riesgosa de asumir la responsabilidad por el pasado.». En: HUYSEN, A. (2002)., *op.cit.*, pp. 21-22.

⁴⁰⁴ *Ibid.*, pp. 22-23.

⁴⁰⁵ SARLO, B. (2007)., *op.cit.*, p. 10.

⁴⁰⁶ Traducido por la autora. «brazen, painfully self-conscious memorial spaces conceived to challenge the very premises of their being.». En: YOUNG, J. E. (1993)., *op.cit.*, p. 27.

Gerz o la fuente de Hoheisel, son iguales que la historia y la memoria. Éstas permanecen enterradas en la historia, en el pasado y para conocerlas alguien tiene que contarlas, alguien tiene que pensarlas, alguien tiene que levantar un contramonumento o ‘marcas de memoria’, en definitiva, crear espacios de reflexión.

Para terminar, nos acogemos a la segunda pregunta que se hace Andreas Huyssen: «¿Acaso en esta cultura saturada por los medios, el exceso de memoria crea tal sobrecarga que el mismo sistema de memoria corre un constante peligro de implosión, lo que a su vez dispara el temor al olvido?»⁴⁰⁷. Como vemos, los medios de comunicación, el exceso de información, la superabundancia de imágenes y de libros, provoca una sobrecarga de memoria lo que genera una implosión a la propia memoria, es decir, una autodestrucción. Ya a principios del siglo XX, la velocidad generó importantes cambios, y con gran repercusión en el arte, y dentro de éste, revolucionó la concepción del monumento, que llevó a reflexionar sobre la muerte del monumento. Según Mumford:

Gracias a este culto, la permanencia caracteriza las estructuras de la ciudad; pero la permanencia refleja la muerte; el cementerio se extiende en la ciudad, y la ciudad, con su masa de edificios muertos, debidamente recubiertos de piedra, se convierte en un cementerio. El templo prepara para la muerte, los monumentos la consagran, el altar de los sacrificios la santifica, [...]. La permanencia de la piedra y del ladrillo, que permite a esos materiales desafiar el tiempo, les permite, asimismo, desafiar la vida. La piedra da un sentido falso de la continuidad y de la vida.⁴⁰⁸

Con esto, el autor nos viene a decir que a pesar de que los edificios se identifican con la permanencia y la estabilidad, también les acompaña la decadencia y la muerte: «el cementerio se extiende en la ciudad, y la ciudad, con su masa de edificios muertos, debidamente

⁴⁰⁷ HUYSEN, A. (2002)., *op.cit.*, pp. 22-23.

⁴⁰⁸ MUMFORD, L. (1959)., *op.cit.*, p. 547.

recubiertos de piedra, se convierte en un cementerio.»⁴⁰⁹. De la misma forma que intuía el artista Gordon Matta-Clark, cuando escribió y reflexionó sobre el *non-U-mento*. De modo que, esa misma velocidad que afectó a como se vivía ya en el siglo pasado, ahora, en el siglo XXI continúa la velocidad sumándose el poder y la avaricia de unos pocos que construyen (ir)racionalmente generando los monumentos a la burbuja inmobiliaria.

⁴⁰⁹ *Ibid.*, p. 547.

SEGUNDA PARTE
El aquí y el ahora

6. Ningún lugar, los sustratos del paisaje

En esta segunda parte, *El aquí y el ahora* queremos responder a la pregunta: ¿cuál es el contexto actual del **non-U-mento**? Con la finalidad de mostrar su (re)presentación (in)directa en el nuevo escenario urbano, iniciado por una crisis global desde el enfoque de distintos artistas contemporáneos.

Comenzaremos utilizando la expresión ‘*Ningún lugar*’ para referirnos a una negación de espacio, sin concretar su especificidad. En este sentido, observamos la negación como una ausencia, como una carencia de uso, o bien, la pensamos como la inutilidad de un espacio. Por ello, el énfasis hacia una afirmación negativa lo vinculamos a la la inexistencia de un lugar, aparentemente invisible y que carece de valor.

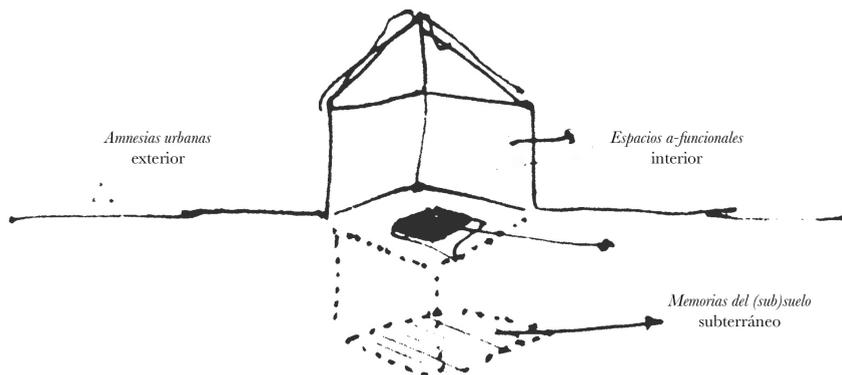


Figura 49. *Los sustratos del paisaje*. Ilustración, elaborada por Gabriela Gallego.

Ningún lugar, los sustratos del paisaje presenta tres modos diferentes de aproximarse a la noción de **non-U-mento** que, si recordamos bien, era una negación absoluta del monumento, vinculada al proceso de demolición: una ruina instantánea. A partir de aquí, centramos

nuestro foco en un paisaje marginal, en el que los territorios comparten el valor de la indiferencia. Por esta razón, los lugares indeterminados los organizamos en tres sustratos, ilustrados y desarrollados en los epígrafes *Amnesias urbanas*, *Espacios a-funcionales*, y por último, *Memorias del (sub)suelo*. (Fig. 49)

En la primera parte, *Amnesias urbanas*, abordamos la transformación del paisaje urbano y social de finales del siglo XX y principios del siglo XXI a través de un conjunto de términos que conceptualizan los vacíos urbanos: el paisaje intermedio, el *terrain vague*, el tercer paisaje, el no-lugar, el espacio basura y la altopía. Con el fin de investigar cómo la influencia de la crisis financiera y de la fiebre del ladrillo de las dos últimas décadas, sobretodo en España, ha producido las (neo)ruinas cotidianas o los monumentos a la burbuja inmobiliaria. Dentro de este contexto surgen proyectos fotográficos y de carácter documental que muestran las consecuencias producidas en el territorio, tal y como revela Júlía Schulz-Dornburg en su inventario fotográfico *Ruinas modernas* o como presenta Hans Haacke en su proyecto *Castillos en el aire*. Lo que nos lleva a señalar que la irrupción de esta crisis cambia el paisaje económico y social del territorio, modificando también, la imagen y la (re)presentación del **non-U-mento**, y al mismo tiempo, la incluimos como una categoría más de los vacíos urbanos, aportándonos nuevos significados.

Cuando pensamos en *Ningún lugar* queremos mostrar aspectos significativos de aquellos territorios que, al haber sido sobreexplotados se han convertido en un espacio sin sentido. De acuerdo a lo que ya escribieron en 1999 Jerzy Kociatkiewicz y Monika Kostera en su artículo “*The Anthropology of Empty Spaces*”: «el vacío que no puede borrarse sólo puede ser ignorado, expulsado de los límites de la realidad percibida, invisibilizado, y cuidadosamente olvidado. Si algo

es insignificante, es imperceptible»⁴¹⁰. Por lo tanto, a un lugar vacío que no es posible eliminar tan solo le queda ser ignorado, revelando éste indiferencia. De ahí que, consideremos que ‘ningún lugar’ no es sólo un espacio neutro y vacío, sino que es otro (posible) lugar, o como puntualiza José Ignacio Vielma, la altopía. Sin embargo, como ya planteaba el arquitecto Ignasi Solá-Morales refiriéndose al *terrain vague*, el reconocimiento de la indiferencia puede tener su valor si se entiende como un lugar de oportunidades.

En segundo lugar, después de indagar en el entorno urbano, en el exterior, profundizamos en detalle en los paisajes de interior. A través de *Espacios a-funcionales* nos acercamos a distintas superficies de la casa tan fundamentales como son el suelo y la pared que forman el conjunto del ángulo estructural. Por esta razón, nos apropiamos de la expresión, ‘si las paredes hablaran’ para sumergirnos en sus grietas a fin de considerarlas metáfora del deterioro y del paso del tiempo, y todo ello a partir de la mirada de varios artistas como Patricia Gómez y María Jesús González, Robert Overby, Robbie Rowlands y Rachel Whiteread.

En el tercer y último sustrato, *Memorias del (sub)suelo*, presentamos una reflexión vinculada a lo que hay bajo el asfalto de la ciudad y que pisamos a diario. De esta forma, como ya planteó el artista Gordon Matta-Clark, el *non-U-mento* representa también el mundo subterráneo que da funcionalidad a la población de toda una ciudad. Ahondamos en el subsuelo, como un negativo de la ciudad, a través de las intervenciones de Lara Almarcegui.

Por consiguiente, en el apartado *El aquí y el ahora* elaboramos un análisis más detallado de la noción *non-U-mento*, centrándonos en la producción de diversos artistas tanto nacionales como internacionales

⁴¹⁰ Traducción de la autora. «The emptiness which cannot be erased can simply be ignored». En: KOCIATKIEWICZ, J., & KOSTERA, M. (1999). “The anthropology of empty spaces”. *Qualitative Sociology*, 22(1), pp. 37-50, (versión digital, p. 4.)

de finales del siglo XX y principios del siglo XXI, viendo y analizando cómo ellos lo tratan. Para ello, nos servimos de determinadas obras que hacen alusión al término, adentrándonos en los sustratos del paisaje que estimamos fundamentales para entenderlo en profundidad. Como vemos, todos ellos son arqueólogos del presente, artistas (algunos) herederos del pensamiento de Gordon Matta-Clark, y que reflexionan, desde distintos medios artísticos, sobre la presencia de la (neo)ruina cotidiana. Nuestra selección de artistas y colectivos es transdisciplinar e intergeneracional, abarca desde artistas que son fotógrafos, pintores, escultores, arquitectos de larga y media trayectoria hasta artistas emergentes.

En resumen, en *Ningún lugar: los sustratos del paisaje* analizamos el **non-U-mento** desde su transdisciplinariedad elaborando un recorrido por los vacíos urbanos a través de los suburbios, los barrios y las calles de la ciudad. El estudio continúa con el desarrollo de los lugares de interior partiendo de los espacios a-funcionales según describió Georges Perec en su libro, *Especies de espacios*⁴¹¹. Para terminar, investigamos la noción **non-U-mento** desplazándonos al mundo subterráneo de la ciudad. A fin de responder *El aquí* del **non-U-mento** que, conlleva una búsqueda de esta nueva ruina que se manifiesta en los setenta, y demostramos que sigue siendo una categoría arquitectónica de nuestro día a día. Es decir, reconocer su *ahora* nos lleva a observar cada una de estas secciones que conforman los sustratos del paisaje: **non-U-mentos** que, tal vez, se conviertan a corto plazo en los restos arqueológicos del futuro.

⁴¹¹ PEREC, G. (2004). *Especies de espacios*. Editorial Montesinos.

6.1. Amnesias urbanas

Como conjunto, los solares, los descampados, las estructuras industriales, las casas olvidadas o los esqueletos estructurales en su proceso de construcción que surgen entre los tejidos de las ciudades y de sus alrededores, se convierten en espacios inciertos y sin uso, para nosotros son amnesias urbanas. Se trata de lugares descuidados y construcciones en ruinas que solemos encontrarnos a pie de calle, paseando o yendo hacia algún lugar como habitantes o como viajeros. Son descuidos urbanos, parcelas de tierra olvidadas, bordillos rotos, rincones y fragmentos de la ciudad que surgen debido a sus transformaciones; las amnesias urbanas se van deteriorando con el paso del tiempo, a veces, por un descuido de los gobernantes que han sido incapaces de conservar, o bien, surgidas por una actitud especulativa. Actualmente, resulta importante hablar de las amnesias urbanas por diversos motivos, entre ellos, porque ellas son un paisaje que describen muy bien las consecuencias de la actual crisis. Las amnesias urbanas son un motivo de estudio para muchos grupos de investigación que tratan de reconstruir y buscar alternativas a estos vacíos, a estos olvidos. Y a pesar de ser un tema ampliamente investigado, creemos que al vincular su estudio a la noción *non-U-mento*, contribuimos a la inclusión en su conjunto de atributos urbanos.⁴¹²

Desde estos territorios indeterminados, ya en 2002, el arquitecto Francesco Careri en su publicación *Walkspaces. El andar como práctica estética*⁴¹³, nos ofrece una serie de reflexiones sobre el acto de caminar

⁴¹² Véase el glosario de conceptos creado por el Centro Andaluz de Arte Contemporáneo a partir del programa de investigación Atributos Urbanos: <www.atributosurbanos.es>

⁴¹³ CARERI, F., PLA, M., HAMMOND, P., & PICCOLO, S. (2003). *Walkspaces: el andar como práctica estética*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.

De la publicación nos interesa destacar los primeros grupos del siglo XX que mostraron una fascinación por aquellos lugares insignificantes de la ciudad, más que la práctica del caminar pues se aleja de nuestro estudio a pesar de que se manifiesta continuamente en toda nuestra investigación.

por los lugares más banales de la ciudad, tal y como, ya hacían los dadaístas cuando organizaban diversos *tours* por la ciudad de París, en los años veinte del siglo pasado. Estas mismas expediciones urbanas, pero con una actitud distinta, también las llevaron a cabo los miembros del surrealismo, callejeando a través del vagabundeo por zonas inconscientes e invisibles de la ciudad, y, sumándose a este acto de deambulación, los situacionistas realizando recorridos lúdicos fundamentados en la Teoría de la Deriva elaborada por Guy Debord. La experiencia del caminar se vuelve un medio de intervención en espacios naturales dentro de la práctica del *Land Art* o *Earthwork*, como hizo el conocido artista Richard Long con su pieza, *A Line Made By Walking* (1967). Bajo esta misma práctica estética del recorrido Careri destaca el viaje nocturno que realizó Tony Smith, transitando por paisajes marginales con su coche, a través de una carretera en obras de New Jersey.

Como ya hemos mencionado en la primera parte, tampoco podemos olvidarnos de las odiseas que emprendió Robert Smithson por lo que él dominó Monumentos de Passaic, fueron los primeros viajes que se realizaron por las zonas periféricas de la ciudad. En los años noventa, el interés por los espacios periurbanos continuó con el grupo Stalker a través del método transurbancia —que consiste en deambular por los sectores periféricos de la ciudad—, siendo Francesco Careri uno de los miembros del colectivo.⁴¹⁴ En este contexto, nos gustaría resaltar las palabras con las que el propio

⁴¹⁴ Consideramos oportuno anotar las dos formas de habitar un espacio según Francesco Careri: el sedentario y el nómada. El autor dice: «Existe un convencimiento generalizado de que mientras los sedentarios –en tanto que habitantes de la ciudad– deben ser considerados como los “arquitectos” del mundo, los nómadas –en tanto que habitantes de los desiertos y de los espacios vacíos –deberían ser considerados como “anarquitectos”». En: CARERI, F., *Ibid.*, p. 29. Las palabras de Careri nos remiten al Grupo Anarquitectura que, interesado por aquellos lugares que pasaban desapercibidos o eran rechazados por la sociedad, entre los miembros despertó un principio de transformar la idea de la casa estática —el sedentario— a un hogar siempre cambiante —el nómada—. Si nos acogemos a ésta última idea sobre la casa como un espacio que puede transformarse: nos viene a la memoria la postal en blanco y negro del Grupo Anarquitectura, en la que hay representada un barco transportando una vivienda, pues refleja la idea misma del nomadismo.

Careri describe la fascinación sobre uno de los espacios vacíos escogido por los dadaístas:

No se sabe quien propuso aquel lugar entre los artistas Dada —“una iglesia abandonada, poco y mal conocida, rodeada en aquella época por una especie de *terrain vague* cercado por unas empalizadas”—, ni los motivos de elección. Sin embargo, su situación en pleno barrio latino parece indicar que aquel jardincito tan especial que rodeaba la iglesia fue escogido precisamente por parecer un jardincito abandonado junto a nuestra casa: un espacio a indagar por ser familiar pero desconocido, tan poco frecuentado como evidente, un espacio banal e inútil que, al igual que tantos otros, no tendría realmente ninguna razón de existir.⁴¹⁵

Al fin y al cabo, si reconocemos dicha iglesia deshabitada como un **non-U-mento**, éste mismo tiene presencia en un vacío de la ciudad, concretamente en un *terrain vague*: un jardín abandonado del barrio latino. Este escenario define el propósito de este capítulo que consiste en ahondar en los espacios banales que pueden crearse alrededor del **non-U-mento**, del mismo modo que hemos expresado al inicio a través de la figura 49.

En los años setenta existía una sensibilidad por fotografiar los espacios vacíos, una fascinación por intervenirlos y conocerlos. Y estas impresiones permanecen en la actualidad, por esta razón, es necesario que recordemos una exposición que marcó un antes y un después dentro de la corriente fotográfica, *Nuevas Topografías: Fotografías de paisajes alterados por el hombre*⁴¹⁶. Una exposición celebrada en 1975 que reunió 168 obras de diez artistas en la George Eastman House de Rochester. Fotógrafos que retrataban la transformación del paisaje, sus escenas cotidianas, las afueras de la ciudad y su expansión suburbana como los caminos que no van a ningún sitio de Robert Adams o las fachadas de Lewis Baltz; otros representaban de una forma muy parecida la alfombra de asfalto que recorrió Tony Smith

⁴¹⁵ CARERI, F., *Ibid.*, pp. 78-79.

⁴¹⁶ Pasadas tres décadas de la primera exposición que tuvo lugar en Estados Unidos, renace la exposición *New Topographics* en el año 2011 en el Museo de Bellas Artes de Bilbao.

como las carreteras de Henry Wessel y los moteles de John Schott. Pasados los años, *New Topographics* se ha convertido en una referencia de la fotografía documental que cambió la forma de ver el territorio.

La vulnerabilidad⁴¹⁷ de estos territorios plantea nuevas perspectivas que abren nuevas investigaciones en relación a estas amnesias urbanas, como veremos en el siguiente apartado, en la teoría urbana, en la antropología, en la geografía social y en el ámbito artístico, desvelando nuevas miradas, lo que nos lleva a preguntarnos por la imagen y por la representación de los vacíos urbanos del siglo XXI.

De esta forma, una vez presentados los distintos grupos y artistas que practican el caminar para explorar territorios abandonados, perdiéndose por los suburbios de la ciudad, observamos, igual que Michael De Certeau, el caminar es una forma de apropiarnos de la ciudad.⁴¹⁸ En este sentido, vagabundear por las calles ofrece a quien lo realiza fotografiar las amnesias urbanas.

⁴¹⁷ La vulnerabilidad urbana según Josep María Montaner queda patente en las zonas débiles y conflictivas de las ciudades contemporáneas. La aparición de estos sectores vulnerables y marginados son eliminados por una destrucción planificada que le interesa borrar cualquier rastro de la memoria social, obrera, comunitaria e industrial para imponer una memoria falsa y temática. Como sucedió en *Times Square* que pasó de ser un lugar decadente a ser un espacio temático, de consumo, lleno de pantallas y espectáculos. Un lugar que busca una continua distracción para el turista y el ciudadano. Para ampliar información véase en MONTANER, J. M. (2006). "Vulnerabilidades urbanas: separar, olvidar, deshabitar" en J. Nogué & J. Romero. *Las otras geografías*. València: Tirant lo Blanch, pp. 353-368.

⁴¹⁸ DE CERTEAU, M. (2000). *La invención de lo cotidiano 1. Artes de Hacer*. México: Universidad Iberoamericana, p. 110.

6.1.1. (Re)creaciones de los vacíos urbanos⁴¹⁹

Pero la ciudad no dice su pasado, lo contiene como las líneas de una mano, escrito en las esquinas de las calles, en las rejas de las ventanas, en los pasamanos de las escaleras, en las antenas de los pararrayos, en las astas de las banderas, cada segmento surcado a su vez por arañazos, muescas, incisiones, comas.

Italo Calvino, *Las ciudades invisibles*

Desde la pasada década de los sesenta, el crecimiento incansable de las ciudades y de la especulación inmobiliaria, propició el surgimiento de espacios residuales y en desuso, espacios vacíos de contenido, que dieron lugar a los llamados vacíos urbanos: espacios inhabitables, desolados con los que frecuentemente interactuamos, con los que tropezamos casualmente y en los que actuamos con indiferencia, sin dedicar apenas atención. Sin embargo, ante este crudo panorama del tejido urbano, el vacío desde la teoría y la práctica ha cobrado presencia y ha generado mucha reflexión. Hasta ahora ha sido estudiado por diversos autores tanto del ámbito artístico como del urbano, en ambos casos con aportaciones distintas: nuevas teorías, nuevos conceptos, nuevas maneras de ver y de sentir la realidad urbana. Todo ello, para cuestionarnos la negación del espacio, donde la ausencia es muchas veces más imponente que la presencia, siendo un estímulo para recordar la invisibilidad del lugar. Como el vacío que dejaron las Torres Gemelas después del atentado terrorista en la ciudad de Nueva York el 11 de Septiembre de 2001. Hoy en la zona devastada, se encuentra un monumento conmemorativo a las víctimas del 11-S rodeado de nuevos rascacielos, algunos todavía en construcción.

⁴¹⁹ El capítulo está publicado en una versión más reducida en GALLEGO, G. (2017). “Poéticas arquitectónicas: entre ausencia y presencia como estrategias de representación en el arte contemporáneo” en Patricia Díaz Pereda & Marta Iturmendi Coppel (coord.), *Representaciones del espacio hostil en la literatura y en las artes: imágenes y metáforas*. Santiago de Compostela: Andavira.

En este sentido, pensar en los vacíos urbanos, es pensar en lo marginal, en lo perdido, que irremediablemente son espacios de nuestro tiempo, pues el deterioro y la invisibilidad de estas áreas de la ciudad también contribuyen a conformar la fisonomía actual de la nueva ruina contemporánea: un paisaje post-industrial, que en sí, despierta un viaje imposible al pasado, a la nostalgia.⁴²⁰

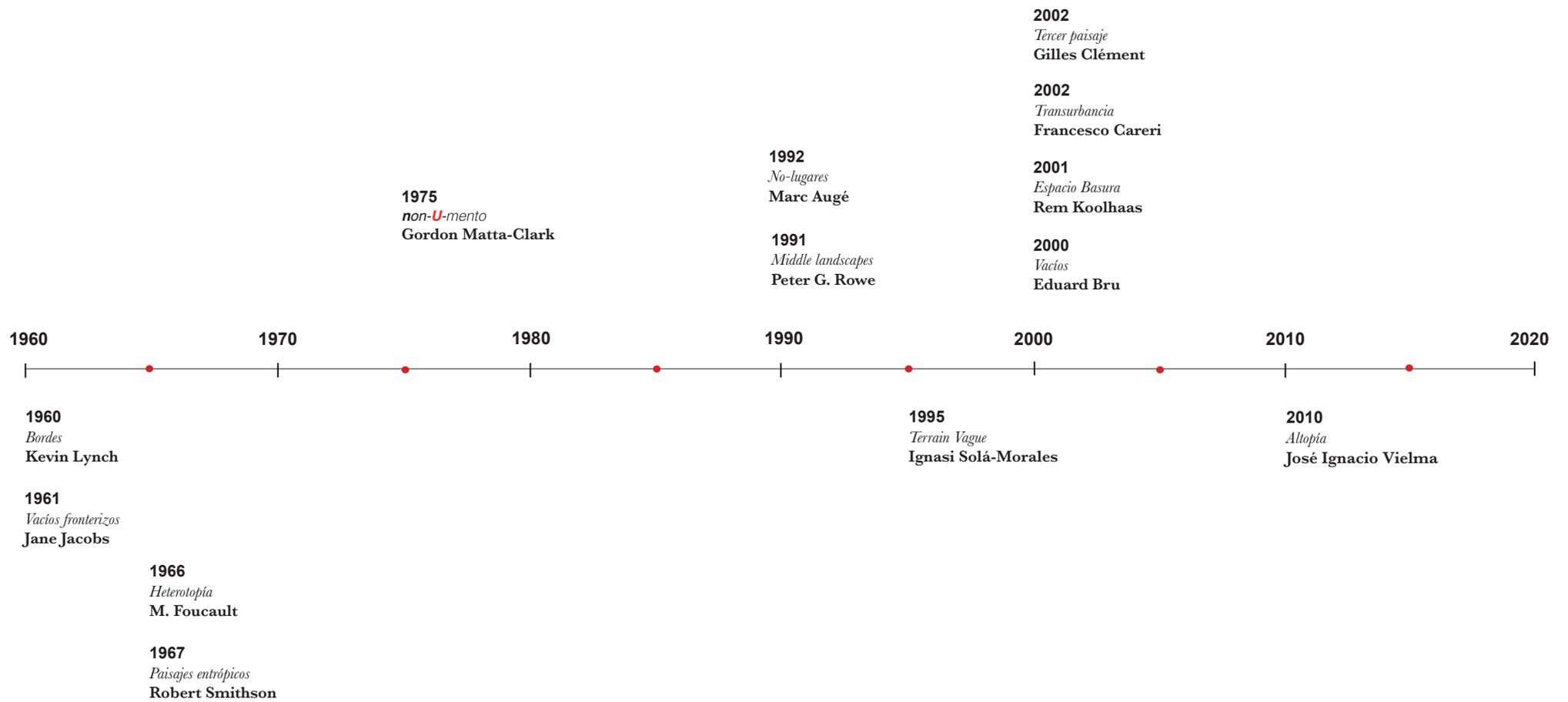
Con el objetivo de analizar los vacíos urbanos, planteado por nosotros como uno de los tres sustratos del *non-U-mento* —también del paisaje—, seleccionamos los conceptos relacionados con la marginalidad y en las características propias periféricas de la ciudad, aquello que ya desvelaban los paisajes entrópicos de Robert Smithson. De esta forma, para obtener una visión más amplia de los vacíos urbanos, es preciso remontarnos a algunos términos de mediados del siglo XX para elaborar un recorrido sobre su evolución hasta llegar al siglo XXI. Para ello, con el siguiente esquema que hemos elaborado, determinamos el año en el cual cada autor categoriza un nuevo concepto de lugar seguido de su teorización. Al mismo tiempo, comprendemos cómo algunos arquitectos y artistas se sienten atraídos por estos espacios y muestran en su trabajo, un interés por preservar la identidad de estos vacíos para devolverles su visibilidad.

Nuestra investigación ante nuevas teorizaciones y conceptos nos permite a elaborar una asociación entre los vacíos urbanos y una selección de artistas contemporáneos que trabajan sobre ellos, que lo desarrollamos en los subepígrafes siguientes.

En conclusión, *(Re)creaciones de los vacíos urbanos* es una búsqueda constante del modo en que el *non-U-mento* es cadáver arquitectónico y

⁴²⁰ Para ampliar información véase el ensayo de BOYM, S. (2015). *El futuro de la nostalgia*. Madrid: Machado. Un estudio que trata sobre la historia de la nostalgia y sus consecuencias en el mundo moderno y contemporáneo. Svetlana Boym, artista multimedia y novelista, estudia la nostalgia como enfermedad, como nacionalismo, como ruina urbana, como progreso tecnológico, como inmigrante, pero también la analiza como un sueño perdido. Una investigación que explora la historia de la nostalgia. Otro estudio muy completo sobre la ruina es HUYSSSEN, A., HELL, J., & SCHÖNLE, A. (2010). *Ruins of Modernity*. University of Michigan: Duke.

como un lugar intermedio entre lo residual, lo amnésico y lo moribundo en el escenario contemporáneo de las tres últimas décadas. Con ello, demostramos su presencia en los siguientes vacíos urbanos: los bordes, los vacíos fronterizos, el paisaje intermedio, el *terrain vague*, el no-lugar, el espacio basura, el tercer paisaje y el espacio altópico. Todos ellos se identifican con el objetivo planteado para el primer sustrato: investigar sobre las amnesias urbanas.



Mapa 23. Línea de tiempo de los vacíos urbanos: fecha, concepto y autor. Gráfico elaborado por G.Gallego

6.1.1.1. La poética del límite: entre bordes y vacíos fronterizos

Todos hemos escuchado alguna vez la expresión ‘al otro lado de las vías’: las vías del tren, la periferia, la frontera, el borde, el puente o el río son límites que pueden dividir un país o una ciudad; o bien, pueden ser límites que unen un pueblo o un barrio con otro.

En 1960 el urbanista Kevin Lynch publicó *La imagen de la ciudad*⁴²¹. El autor estudió el diseño de las ciudades y cómo sus habitantes perciben su entorno y su imagen. Lynch analizó las diversas formas físicas en las que el ciudadano imagina su ciudad y, por lo tanto, los cinco elementos que se presentan en ella: sendas, bordes, barrios/distritos, nodos y mojones (Fig.50).⁴²² Particularmente, nos interesan los bordes por ser un elemento, a veces, imperceptible para el transeúnte, la misma impresión que nos transmite el **non-U-mento**. Según Lynch:

Los bordes son los elementos lineales que el observador no usa o considera sendas. Son los límites entre dos fases, rupturas lineales de la continuidad, como playas, cruces de ferrocarril, bordes de desarrollo, muros. Constituyen referencias laterales y no ejes coordinados. Estos bordes pueden ser vallas, más o menos penetrables, que separan una región de otra o bien pueden ser suturas, líneas según las cuales se relacionan y unen dos regiones. Estos elementos fronterizos, si bien posiblemente no son tan dominantes como las sendas, constituyen para muchas personas importantes rasgos organizadores, en especial en la función de mantener juntas zonas generalizadas, como ocurre en el caso del contorno de una ciudad trazado por el agua o por una muralla.⁴²³

⁴²¹ LYNCH, K. (2008). *La imagen de la ciudad*. Barcelona: Gustavo Gili.

⁴²² Los cinco elementos que se presentan en ella: sendas (calles, avenidas, lugares de paso por los que circulan los habitantes), bordes (límites entre dos regiones como playas, ríos, muros, calles, vías de ferrocarril), barrios/distritos (cada una de las zonas en las que se divide la ciudad) y mojones (edificios, objetos urbanos, áreas verdes, arbolado que se distinguen desde varias perspectivas).

⁴²³ LYNCH, K. (2008), *op. cit.*, p. 89.

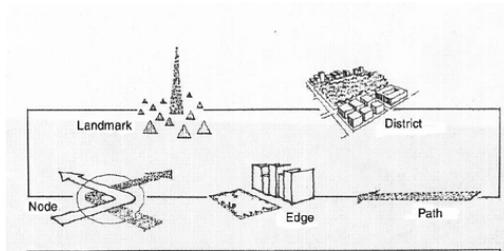


Fig. 50. Los cinco elementos propuestos por Kevin Lynch en 1960

Según Kevin Lynch los bordes son los límites o las rupturas lineales entre dos regiones, creando una zona intermedia; o bien, un elemento fronterizo que separa dos lugares diferentes.⁴²⁴ Tomemos como ejemplo el centro histórico y las afueras de la ciudad, los suburbios, o, como diría el sociólogo Mark Baldessare, *disurbia*: zonas alejadas del centro constituidas por un gran sector industrial y donde abundan muchas empresas que buscan descentralizarse.⁴²⁵ A todo esto, Lynch señala la diversidad de bordes que albergan las zonas urbanas: los acuáticos (ríos, lagos, canales), los elevados (vías de tren, puentes) y otros bordes como las calles, los solares, las murallas, el contorno de un lago, e incluso, como cita el autor, bien podría ser un lugar de incineración de basura.

⁴²⁴ En este caso, podríamos pensar en los muros que se han construido a lo largo de la historia: desde las murallas de Troya en la literatura hasta la muralla china con mas de 3000 km de longitud, desde la construcción del muro de Berlín hasta el muro de cemento levantado en la Franja de Gaza y el muro que separa actualmente EE. UU con México, levantado por el presidente Donald Trump. A pesar de que es un tema que nos parece importante, en este caso, consideramos oportuno aclarar que no nos referimos a los bordes como un muro fronterizo que separa dos regiones, más bien nos referimos a los bordes urbanos, centrándonos más hacia la vulnerabilidad urbana que planteaba Josep María Montaner en su artículo MONTANER, J. M. (2006). "Vulnerabilidades urbanas: separar, olvidar, deshabitarse" en *Op.cit.* Por ejemplo, todo el complejo de autopistas que a veces expulsan y ocultan para parchear el sector marginado de las ciudades.

⁴²⁵ Para ampliar información sobre el término *disurbia*, véase la publicación de Mark Baldessare: BALDASSARE, Mark. "Disurbia emerges as the successor to suburbia", *Newsday Viewpoints*, 14 de agosto de 1987. Y también, véase el programa de investigación *Atributos Urbanos* desarrollado por el Centro Andaluz de Arte Contemporáneo en el siguiente enlace: <<https://atributosurbanos.es/terminos/disurbia/>> [Consulta: 3 de abril de 2017]

Los planteamientos de Kevin Lynch nos trasladan un año después a los vacíos fronterizos planteados por la teórica urbanista Jane Jacobs en su publicación de 1961 *Muerte y vida de las grandes ciudades*⁴²⁶. Jacobs reflexiona sobre cómo debemos habitar las aceras, las calles y los barrios de nuestro día a día en la ciudad, centrándose en las anécdotas cotidianas y en los lugares corrientes, vulgares y banales de la escena urbana, y elaborando un discurso en contra del urbanismo y de la reconstrucción urbana. La autora reivindica una planificación urbana que esté pensada para la gente que vive en ese lugar. Las personas tienen que sentirse cómodas en el espacio público y no construir, por ejemplo, bancos unipersonales. La calle es un lugar para relacionarse, pero si la gente no le da vida puede convertirse en un espacio vacío y con el tiempo degradarse.

Transcurrido más de medio siglo, los planteamientos de ambos teóricos siguen siendo hoy una referencia para reflexionar acerca de los vacíos urbanos. Por esta razón, nos cuestionamos cómo los bordes urbanos de Lynch y los vacíos fronterizos de Jacobs se representan como límites e intersticios que pueden interpretarse como una metáfora del umbral. Pensar en el umbral significaría entonces imaginarnos un borde, una línea fronteriza y un espacio intermedio, el mismo que ya planteó Matta-Clark cuando compró, en una subasta celebrada en Nueva York, unas microparcels entre edificios. Recordemos que Richard Nonas describe la fascinación del artista por «Los lugares *fronterizos* abandonados.»⁴²⁷, escribamos entonces un elogio al límite, a los bordes urbanos y a los vacíos fronterizos desde la mirada de algunos artistas.

Son muchos los artistas, que a lo largo de la historia del arte, han capturado y representado esa misma poética del límite de la que

⁴²⁶ JACOBS, J., & ABAD, Á. (2011). *Muerte y vida de las grandes ciudades*. Madrid: Capitán Swing.

⁴²⁷ NONAS, R. (1999). “El ahora ahora de Gordon” en Matta-Clark, G., & IVAM Centre Julio González. (1999)., *op. cit.*, p. 338.

hablamos. Recordemos la famosa xilografía de Hiroshige *El puente Ohasi en Atake bajo una lluvia repentina* (1857), *El puente Langlois con mujeres lavando* (1888) de Van Gogh, *El grito* (1893) de Edvard Munch, o las extraordinarias pinturas sobre los jardines y los puentes de Claude Monet. Asimismo, igual que en la pintura, en el grabado y en el dibujo, la lista de fotografías que capturan los bordes fronterizos es interminable.

Uno de los muchos fotógrafos que se sienten fascinados por los alrededores de la ciudad es el británico John Davis (Sedgefield, 1949). Conocido por sus fotografías en blanco y negro que documentan el contraste de los elementos de la naturaleza con el poder económico de los lugares postindustriales del Reino Unido. J. Davis que forma parte de la fotografía documental ha retratado los pueblos y las ciudades que viven cerca de zonas mineras, fábricas textiles, canteras, ferrocarriles y zonas marítimas. Paisajes que permanecen en un estado intermedio entre lo rural y lo urbano, fotografías como la de *Victoria Promenade* (Widnes, 1986) (Fig. 51) que nos evoca a los bordes acuáticos de Lynch. Se trata de una zona residencial de la localidad de Widnes, próxima a Liverpool que bordea el río Mersey —que casualmente significa ‘río de la frontera’—, y al otro lado del río, se dibujan las humeantes chimeneas de una serie de fábricas. En otra de sus fotografías, John Davis captura *Viaduct* (Stockport, 1986) (Fig. 53): un puente como borde elevado que cruza un estrecho canal. También, refleja en su obra *Ferndale* (Rhondda Fawr, 1993) (Fig. 52): solares vacíos a la espera de ser llenados algún día. Imágenes que plasman tierras vacías de vida, los mismos paisajes sobre la especulación urbanística. Fotografías que transmiten los elementos fronterizos a los que hace referencia Kevin Lynch, como el río que puede convertirse en una ruptura lineal. Por eso, como reivindicaba Jane Jacobs acerca de la reconstrucción urbana, la autora reclama evitar que un espacio se vacíe de vida, y defiende que planificación tiene que potenciar la

creación de espacios que cumplan necesidades y experiencias cotidianas.



Fig. 51. John Davis, *Victoria Promenade* (Widnes, 1986)



Fig. 52. John Davis, *Ferndale*
(*Rhondda Fawr*, 1993)



Fig. 53. John Davis, *Viaduct*
(Stockport, 1986)

Continuando con Jane Jacobs, la autora relata lo absurdo que pueden llegar a ser algunas de las zonas y rincones de la ciudad: «Paseos que van de ningún sitio a ninguna parte y que no tienen paseantes. Vías rápidas que destripan las grandes ciudades...Esto no es reordenar las ciudades. Esto es saquearlas.»⁴²⁸. Esta forma de arquitecturizar, construyendo sin atender un orden urbanístico, es propia también de las últimas tres décadas, pues se han construido barbaridades en todo el mundo, con intereses exclusivamente

⁴²⁸ LYNCH, K. (2008)., *op.cit.*, p. 17.

económicos. Un ejemplo de ello son los paisajes de la crisis inmobiliaria que más adelante desarrollamos.



Fig. 54. Gabriele Basílico, *Valencia 2010*

Imágenes que relatan calles sin sentido, aceras que rodean calles sin edificios, casas sin fachadas y la vegetación vuelve a crecer entre el cemento y el hormigón. Pues son numerosas las imágenes que podemos encontrar sobre calles que, como decía Jacobs, no van a ninguna parte. Estos mismos motivos sobre la masificación (ir)racional⁴²⁹ de construir son captados por la cámara fotográfica del artista italiano Gabriele Basílico (Milán, 1944-2013); éste formado como arquitecto e influenciado por la escuela alemana, se especializó en la fotografía documental. Cuenta el propio artista en su escrito *Arquitecturas, ciudades, visiones. Reflexiones sobre la fotografía*⁴³⁰, que leyó a

⁴²⁹ A partir de la lectura del artículo CARPIO, F. (28 de julio 2017). “Gabriele Basílico. Entropía y espacio urbano”. ABC Cultural. [Disponible en línea]: <https://www.abc.es/cultura/cultural/abci-gabriele-basilico-ruinas-futuro-201707280116_noticia.html> [Consulta: 4 de noviembre de 2017]. Nos apropiamos del término ‘(ir)racional’, ya que reúne muy bien la actitud frente a la abundancia en la que se ha construido y a la avaricia de quienes participan en proyectos urbanos que no van a ninguna parte.

⁴³⁰ BASILICO, G. (2008). *Arquitecturas, ciudades, visiones: reflexiones sobre la fotografía*. Madrid: La Fábrica.

Italo Calvino, a Peter Handke y a Gianni Celati, escritores que no sólo le influenciaron a él, sino a otros artistas de su época, y también que se relacionó con reconocidos arquitectos como Aldo Rossi.

Un fotógrafo que ha viajado de ciudad en ciudad, especializándose en retratar también la realidad en blanco y negro como John Davis; capturando la luz, el espacio y el tiempo de Milán, de Mónaco, de Moscú, de Bilbao, de San Francisco o de Beirut. De ellas, fotografía sus fachadas, sus farolas, sus bordillos, sus aceras, y expresa: «Y todo, se entiende, visto desde la calle.»⁴³¹. Gabriele Basilico ha mostrado siempre su interés por la ciudad difusa, atraído por las zonas fronterizas abandonadas y por los sectores industriales y portuarios. Retrató las desproporciones urbanísticas captando paisajes de numerosas ciudades. Durante sus recorridos le surgían miles de preguntas: «Llega luego la fase más delicada, más fatigosa mentalmente, la de las localizaciones para las tomas: ¿desde dónde empezar, qué ver, qué elegir, cómo acotar las áreas y los temas a fotografiar? ¿Con qué método y con qué criterio establecer las fronteras? ¿la zona industrial será interesante? [...]. En otras palabras, ¿cómo comprender esta nueva ciudad?»⁴³². A través de su fotografía *Valencia 2010* (Fig. 54) capta un largo paseo marítimo que termina en la arena de la playa. Un clarísimo borde entre la playa y los bloques de pisos enfrente del mar: un paseo que no va a ningún sitio. Basilico confiesa: «fotografiar arquitectura es en cierto modo igual que retratar a una persona: también en este caso es más importante lo que se oculta que lo que se ve.»⁴³³. Y continúa: «También me siento atraído, puede incluso más, por las zonas fronterizas, los confines de la ciudad

⁴³¹ *Ibid.*, p. 132.

⁴³² *Ibid.*

⁴³³ *Ibid.*, p. 139.

donde el juego sintáctico y las contradicciones dialécticas son más acusadas y ostensibles»⁴³⁴.

Según Jane Jacobs pensamos con frecuencia que las fronteras suelen ser un territorio pasivo, pero no siempre es así, ya que pueden ser fronteras de uso: «Algunas fronteras sirven sin duda para concentrar y, por tanto, intensificar las áreas urbanas.»⁴³⁵. De hecho, Jacobs cita a Kevin Lynch por la siguiente razón: el urbanista puntualiza acerca de la necesidad de tejer dos áreas separadas por una frontera o un borde para que no se creen vacíos y expresa la importancia de promover fronteras (urbanas) que conserven un uso diario: «En resumen, lo importante sería buscar casos fronterizos o inventarlos, conservando la ciudad como ciudad y el parque como parque, pero estableciendo conexiones de una manera explícita, vital y suficientemente frecuente.»⁴³⁶. Observamos que algunos artistas reactivan estos lugares, interviniendo en ellos, como hace la artista española Mainer López (San Sebastián, 1975), una de las figuras más importantes del arte vasco contemporáneo.



Fig. 55. Mainer López, *366 sillas*, 2007



Fig. 56. Mainer López, *Football Field*, 2007

Mainer López busca por un lado, nuevas formas de afrontar el espacio público y social a través de la acción ciudadana, creando

⁴³⁴ *Ibid.*, p. 141.

⁴³⁵ JACOBS, J., & ABAD, Á., *op.cit.*, p. 298.

⁴³⁶ *Ibid.*, p. 302.

situaciones absurdas y divertidas. Por otro lado, trabaja en proyectos que transforman sutilmente los lugares arquitectónicos, modificando el suelo, las paredes o creando mobiliario urbano. La artista consigue tejer dos lugares que se encuentran separados por un borde, la artista busca a través de sus intervenciones, una manera de cuidar estos elementos fronterizos desde la estrategia del juego, tal y como nos lo enseña en su obra *Football Field* (2007) (Fig. 56), una intervención en el espacio público que consistió en pintar un campo de fútbol en una plaza de los Emiratos Árabes durante la 9ª Bienal de Sharjah, celebrada en 2007. La artista transforma una plaza en un campo de fútbol entre el mobiliario urbano, entre bancos y farolas. El proyecto permitió a los habitantes vivir la plaza de otra manera, pues como señala Maider López ofrecía «un nuevo uso de la plaza, una nueva reestructuración del espacio urbano.»⁴³⁷. Destacamos otra de sus intervenciones, también en una plaza, pero esta vez utilizó *366 Sillas* (2007) (Fig. 55), también título del proyecto. Una plaza para ocuparla, para habitarla con el propósito de generar experiencias, encuentros entre los ciudadanos, afirmando: «El uso de la ciudad crea espacio público.»⁴³⁸.

¿Y si delimitáramos el borde de una isla? Así lo hicieron por primera vez en 1983 la pareja de artistas Christo y Jeanne Claude cuando utilizaron un tejido rosado para rodear once islas, coronaron sus orillas (Fig. 57). Pero, ¿qué supuso bordear once islas en la Bahía Vizcaína de Miami? Dos años antes de emprender el proyecto, un equipo marino y terrestre, entre los que había biólogos y ornitólogos, se dedicaron a limpiar la basura acumulada en las islas. Los artistas consiguen rodear los bordes de unas islas deshabitadas, de una especie de u-topias como escribiría Tomas Moro: unos bordes que se convierten en la atracción del público, que resalta por los contrastes

⁴³⁷ Véase la página web de la artista Maider López. <www.maiderlopez.com>

⁴³⁸ *Ibid.*

de color del tejido y del agua. De esta manera, podemos observar cómo los artistas gracias a sus proyectos públicos y participativos, se convierten en buenos tejedores de vacíos fronterizos.⁴³⁹



Fig. 57. Christo y Jeanne-Claude, *Surrounded Islands*, Bahía Vizcaína, Miami (Florida), 1980-1983

Sin embargo, como puntualiza muy bien Jacobs la escasa frecuencia de habitantes en los muelles, en las vías férreas, en los parques, en una calle, o incluso, en un callejón sin salida son territorios fronterizos que pueden ser rechazados por la sociedad y convertirse en espacios moribundos, creando así, vacíos en torno a estas fronteras; y en un futuro provocar consecuencias. Si atendemos a sus palabras, la autora explica:

En las fronteras de los vacíos y oscuros terrenos de sus conjuntos de viviendas de renta baja, las calles están también oscuras y vacías de gente. Salvo unas pocas, mantenidas por los vecinos de los conjuntos, las tiendas han cerrado y muchos locales están vacíos. Calle tras calle, conforme se va uno alejando de las fronteras del conjunto residencial, se encuentra un poco más de vida⁴⁴⁰

⁴³⁹ SPIES, W. (1986). *Christo, surrounded islands: Biscayne Bay, Greater Miami, Florida, 1980-83*. Harry N. Abrams Inc. Barcelona: Polígrafa.

⁴⁴⁰ JACOBS, J., & ABAD, Á., *op. cit.*, p. 295.

De la misma manera que J. Jacobs, hay artistas que contemplan estos espacios fronterizos como lugares moribundos o como propiedad y posesión. Este tipo de lugares, como ya dijimos al inicio del texto, fueron rescatados por Gordon Matta-Clark. Tomemos como ejemplo el proyecto *Reality Properties: Fake Estates* (1973), cuando el artista se dedicó a comprar terrenos *huérfanos*, espacios residuales, lugares fronterizos, como describía el escultor Richard Nonas en *El ahora ahora de Gordon*⁴⁴¹. El autor señalaba la fascinación de Matta-Clark por: «los espacios de en medio, las pequeñas franjas de propiedad entre edificios adyacentes que compró en subastas de la ciudad y a los que llamó *Fake Estates* (Fincas falsas)»⁴⁴². La obra *Reality Properties: Fake Estates* se trataba de la compra de pequeñas parcelas entre un edificio y otro que habían sobrado, debido a un fallo de planteamiento urbanístico (Fig. 58). Con la misma ironía que Matta-Clark, aunque con algunos matices distintos, la transmite también el joven artista español Rubén Martín de Lucas (Madrid, 1977) cuando compró una parcela en la luna: *A plot on the moon* (Fig. 59). El artista adquiere un total de 3 parcelas, en la Luna, en Venus y en Marte, cediéndolas en usufructo a los compradores de las obras. *A plot on the moon* forma parte de un proyecto mucho más amplio titulado *Stupid Borders* en el que se encuentra también *Repúblicas Mínimas* que consistió en habitar unos espacios fronterizos de 100 m² durante un máximo de 24 horas. Sus acciones quedaron registradas en vídeos y fotografías (Fig. 60). De modo que el artista se convertía en el único habitante de esas microparcels trazadas por él mismo. El artista que fue miembro fundador del colectivo Boamistura, dejó el grupo en el año 2015 para dedicarse de lleno a su carrera artística. Un artista multidisciplinar, que influenciado por las grandes artistas del *Land Art*, investiga sobre la relación entre el individuo y el territorio: «el sentimiento de propiedad

⁴⁴¹ NONAS, R., (1999). “El ahora ahora de Gordon” en Matta-Clark, G., & IVAM Centre Julio González., *op.cit.*, pp. 338-339.

⁴⁴² *Ibid.*, p. 338.

que tenemos hacia la tierra»⁴⁴³. Rubén Martín de Lucas cuestiona lo absurdo que son muchas de las fronteras, cuestiona los límites físicos y mentales impuestos por el ser humano y nos hace pensar sobre el sentido de propiedad desde habitar una parcela; abordar un iceberg, plantar una bandera y reclamarlo como su nación hasta convertirse propietario de un espacio ultraterrestre.

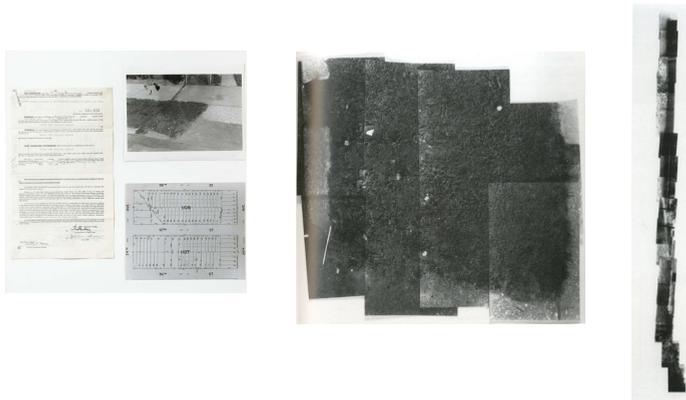


Fig. 58. Gordon Matta-Clark, *Fake Estates*, 1973.



Fig. 59. Rubén Martín de Lucas, *A plot on the moon*, 2015.

⁴⁴³ La cita procede del portfolio del artista Rubén Martín de Lucas, véase en su página web: <http://martindelucas.com/>



Fig. 60. Rubén Martín de Lucas, *Repúblicas Mínimas*, (2015-2019)



Fig. 61. Manolo Laguillo, *La periferia de Barcelona*, fotografía, 1977-1986

Los terrenos huérfanos de Gordon Matta-Clark y las fronteras absurdas de Rubén Martín de Lucas nos trasladan concretamente a una fotografía de Manolo Laguillo (Madrid, 1953): en la que hay un pequeño árbol entre paredes, en un terreno moribundo (Fig. 61).

Manolo Laguillo es un fotógrafo español heredero del documentalismo urbano, cuyo trabajo está marcado por los fotógrafos de *New Topographics* de los años setenta. Sus imágenes presentan la ciudad como un organismo vivo, centrándose tanto en los bordes

periurbanos donde todavía suceden cosas como el interés en los barrios y sus edificios cotidianos y antimonumentales del centro de la ciudad. Además de retratar los lugares en obras de dentro y fuera de la ciudad, fotografió también sus detalles, sus fragmentos: vallas publicitarias, carteles, fachadas, esquinas, rincones, ventanas, puertas, grietas. A través de sus fotografías en blanco y negro, plasmó los cambios y las renovaciones urbanas de distintas ciudades: Tenerife, Madrid, Tarragona, Barcelona, Berlín. Entre sus proyectos, documentó el proceso de transformación olímpica de Barcelona en los años ochenta, tanto en la reconstrucción del céntrico barrio del Raval, como la construcción del nuevo cinturón de las rondas de Barcelona. También, retrató los cambios del frente litoral, como el del Besós. Así como otros trabajos tal como lo expresa el propio fotógrafo: «Los últimos trabajos se ocupan de los únicos bordes de la ciudad por donde esta aún puede crecer, de los límites difusos entre Barcelona y las poblaciones del Baix Llobregat, de esas zonas de expansión en torno al aeropuerto donde aún quedan campos de cultivo, y de las vías de entrada y salida de la gente, los vehículos, los productos de deshecho y la energía.»⁴⁴⁴. Y continúa: «estas fotografías tratan del cambio y de la mudanza, tratan, en definitiva, del tiempo.»⁴⁴⁵.

Y para terminar, volviendo de nuevo a Jacobs, la autora escribió que hay dos tipos de terrenos en los que una ciudad puede dividirse mentalmente. Están los ‘terrenos generales’ en los que la gente circula libremente, y aquellos ‘terrenos especiales’ que actúan como un obstáculo geográfico, lugares que pueden ser una interferencia en la que los ciudadanos no pasan a través de ella; sino, más bien, la rodean creando una frontera que traza un vacío.⁴⁴⁶ Sin ir muy lejos, en

⁴⁴⁴ LAGUILLO, M. (2007). “Comentarios marginales” en M. Laguillo, J-F. Chevrier & Museu d' Art Contemporani de Barcelona. *Barcelona 1978-1997*. Barcelona: MACBA, pp. 46- 47, p. 47.

⁴⁴⁵ *Ibid.*

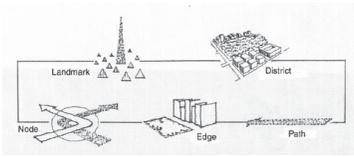
⁴⁴⁶ JACOBS, J., & ABAD, Á., *op.cit.*, p. 298.

nuestro país tenemos ejemplos de ríos urbanos que se han convertido en un parque: el río Turia en Valencia, el Manzanares en Madrid o el Besós en Barcelona. Todos ellos, fueron durante décadas amnesias urbanas: sin vida, que provocaron, en algunos, inundaciones como el río Turia; y ahora, cada uno de estos ríos son o tienen espacios verdes y habitables. Ríos también como el Tiber, en la ciudad de Roma, donde se puede contemplar el mural *Triunfos y lamentos* del artista sudafricano William Kentridge (Johannesburgo, 1955) (Fig. 62) conocido por su fascinación en el mundo escénico, también por sus películas animadas, sus collages y dibujos. El proyecto *Triunfos y lamentos* implicó limpiar la suciedad acumulada en el río, lo mismo que sucedió con las islas de Christo & Jeanne-Claude. Un mural que permanecerá durante siete años; más días y más horas que una casa intervenida por Matta-Clark. Escenas urbanas y artísticas que no sólo atraen al peatón, sino que, como vemos, regeneran y transforman unas ausencias urbanas en una presencia, una forma de hacer visible lo invisible.



Fig. 62. William Kentridge, *Triunfos y lamentos*, Roma, 2016.

límite + frontera + propiedad + vertical + espacio urbano



Christo and Jeanne-Claude
The Floating Piers
2015



Christo and Jeanne-Claude
Barrels Structure - The Wall in Suez Canal
1958-1968



John Davis
Ferndale
Rhondda Fawr,
1993



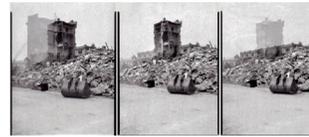
John Davis
Agecroft Colliery
Salford, 1983



John Davis
Metal Recycling, Widnes,
2011 (St. George's flag)



Gabriele Basilico
Valencia
2010



Martí Llorens
Derribo final de un edificio ferroviario en la Av. Icària. Barcelona, 1989. Tríptico
Positivo digital a partir de un negativo de papel formato 24x18 cm



Manolo Laguillo
Frente a la Sagrada Família, 1979
(*La periferia de Barcelona, 1977-1986*)



Manolo Laguillo
La periferia de Barcelona, 1977-1986



Manolo Laguillo
Entença cerca de la Diagonal, 1981
de la serie *La periferia de Barcelona, 1977-1986*



Maider López
366 sillas
Madrid, 2007



Maider López
Football Field
Emiratos Arabes, 2007



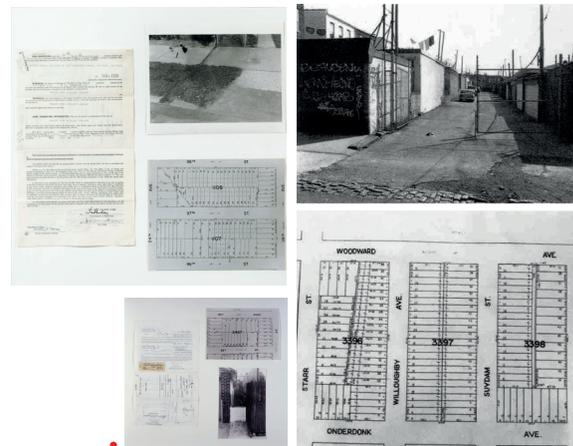
Rubén Martín de Lucas
Serie República mínima (Stupid Borders)
2015-2019



Christo and Jeanne-Claude
Surrounded Islands
1983



Camilo José Vergara
15th Ave at 7th St
1980-2014



Gordon Matta-Clark
Reality Properties: Fake Estates
1975



Odd Lots: Revisting Gordon Matta-Clark's Fake Estates
Francis Alys, Jimbo Blachly, Isidro Blasco, Mark Dion, Maximilian Goldfarb, Valerie Hegarty, Julia Mandle, Helen Mirra, Matthew Northridge, Dennis Oppenheim, Sarah Oppenheimer, Dan Price, Lisa Sigal, Katrin Sigurdardottir, Jane South, Jude Tallichet, Mierle Laderman Ukeles, and Clara Williams.



Martin de Lucas
A plot on the moon
2015



6.1.1.2. Más allá del *terrain vague*: espacios de esperanza⁴⁴⁷ __ estrategias de esperanza

En estos tiempos el exceso que caracteriza a las ciudades contemporáneas, lo vacío, lo obsoleto o lo impreciso refieren ciertos espacios indeterminados que nos llevan hasta 1995, año en que Ignasi Solà-Morales desarrolló y definió la noción de *terrain vague*, reflexionando sobre los espacios anónimos, extraños, «aparentemente olvidados donde parece predominar la memoria del pasado sobre el presente.»⁴⁴⁸, son los que nos revelan la generación de ausencias en la trama urbana. Ignasi Solà-Morales reconoce en el término francés *vague* un vacío y una ausencia de uso, pero también con él denomina e identifica un espacio para la posibilidad; una promesa. Nos enfocamos en las estrategias de creación y de esperanza que promueven estos lugares a través de la mirada de artistas, colectivos e iniciativas ciudadanas que convierten estos espacios en oportunidad.

Observamos la obra fotográfica del artista chileno Camilo José Vergara (Santiago, 1944)⁴⁴⁹, quien siempre ha tenido un interés por documentar los cambios urbanos de Estados Unidos a través del método de la re-fotografía, que consiste en fotografiar un mismo lugar durante varios años. Como en la fotografía aérea *North Camden Panorama* (1988-2012), en ella el artista narra la historia de un *terrain vague* en una zona de la ciudad de Camden, donde una sola casa permanece durante un tiempo en el descampado que, finalmente desaparece dejando como huella la parcela que ocupa. Un fotógrafo cuyos proyectos ejemplifican muy bien el proceso de demolición de

⁴⁴⁷ Tomamos la expresión que da título al libro: HARVEY, D & HILL, G.J. (2000). (2003). *Espacios de esperanza*. Barcelona: Akal.

⁴⁴⁸ SOLÀ-MORALES, I. (2002). *Territorios*. Barcelona: Gustavo Gili, p. 187.

⁴⁴⁹ Véase la página web del artista Camilo José Vergara:
<<https://www.camilojosevergara.com/>>

un lugar o de un edificio, expresando las amnesias urbanas y su proceso de entropía.

La obra de Rachel Whiteread (Londres, 1963) presenta similitudes a las propuestas minimalistas de Carl Andre o Donald Judd, sin embargo, la artista se sirve de la técnica del vaciado, empleando materiales como la escayola, el cemento, el hormigón, la resina o el caucho para crear su obra escultórica de pequeño o gran formato. Una artista que reflexiona sobre la relación entre la monumentalidad y lo doméstico, una artista que indaga sobre el diálogo entre el ser humano y su espacio, que le lleva a alterar elementos tan cotidianos y esenciales como la mesa, la puerta, la habitación o las escaleras en una escultura-objeto. Los espacios vacíos (huecos) se materializan en objetos sólidos a través de la técnica del vaciado como obra final, de esta manera Whiteread consigue evidenciar la huella del tiempo. Una de sus obras más conocidas fue la obra titulada *Casa* (1993)⁴⁵⁰, una casa que iba a ser derribada, del mismo modo que en los dos proyectos de Matta-Clark: *Splitting* y *Conical Intersect*. Whiteread transformó la casa abandonada en un bloque de cemento utilizando esa misma técnica del vaciado: una casa que quedó completamente cerrada, infranqueable.⁴⁵¹ Durante un año la casa se convirtió en un objeto escultórico y en 1994 la obra escultórica *Casa* fue derribada, incorporándose a los escombros del descampado.

Los estudios previos que realizó la artista sobre el papel: *House Study (Grove Road)* (1992) son un conjunto de fotomontajes que

⁴⁵⁰ Véase el catálogo BIRD, J. (1995). *Rachel Whiteread: House*. London: Phaidon. Para ampliar información sobre el proceso de la obra véase el vídeo WHITEREAD, R. (1995). *House [Video]*. London: Artangel: Hackneyed Productions.

⁴⁵¹ «No era doméstica en absoluto, ni era un lugar donde vivían personas. Era una anticasa, vuelta como un calcetín, que sólo hablaba de sí misma, era, por un lado, una parodia de la reflexión de la modernidad y, por otro, una declaración en negativo; desterraba todo aquello que, referido a una casa, recordara la idea de un sitio donde estar cómodo» en MORGAN, S. (1992). «Rachel Whiteread» en Whiteread, R. *Rachel Whiteread: esculturas: Sala Moncada de la fundació "la Caixa" ... 8 de maig/7 de juny 1992*. Barcelona: Fundació "la Caixa", pp. 19-26, p. 23.

muestran, desde distintas perspectivas, una sucesión de tres casas abandonadas en un *terrain vague*, planteando una propuesta diferente a la intervención escultórica. De esta manera, los fotomontajes elaborados por la artista muestran, a través del espacio blanco del papel, la presencia de la futura obra escultórica *House Study*— define una silueta blanca entre dos casas.

Si nos fijamos en las fotografías en blanco y negro de la obra *Casa* vemos que muestran la narración del tiempo y del espacio de un lugar: se trataba de la última casa en pie en el solar de un barrio londinense que estaba sufriendo cambios urbanos. Las imágenes de Whiteread, refieren tanto la historia de la obra como la del lugar (el *terrain vague*). Podríamos decir que, a través de su proceso fotográfico la secuencia de imágenes trazan la misma narración que las de Camilo José Vergara.

También, podemos vincular a la conceptualización de Solà-Morales la obra de Gordon Matta-Clark, *Day's end* (1975), una intervención que consistió en realizar un corte en forma de vela en la fachada de un edificio construido en 1870: un lugar que se encontraba abandonado y desocupado mucho tiempo al que denominaban el *muelle 52*. Y en la misma dirección del entramado de puertos, áreas industriales, zonas como «restos que permanecen fuera de la dinámica urbana»⁴⁵², pero con otra perspectiva, la artista española Lara Almarcegui (Zaragoza, 1972), conocida por sus exploraciones en lugares abandonados y olvidados, realiza el proyecto *Hotel de Fuentes de Ebro* (2003), donde abre las puertas de una antigua estación de tren abandonada de Zaragoza, para ocuparla y convertirla temporalmente en un hotel gratuito.⁴⁵³ Ambas obras serían lo que Solà-Morales describe, en sintonía con la noción de *terrain vague* como «Lugares

⁴⁵² *Ibid.*, p. 188.

⁴⁵³ ALMARCEGUI, L. (2007). *Lara Almarcegui*. Málaga: CAC Málaga, p. 21.

dejados por el ferrocarril, fábricas o puertos, abandonados por la economía; edificios abandonados, lugares residuales cerca de ríos y vertederos, áreas infrautilizadas vecinas a enclaves protegidos.»⁴⁵⁴.

Si nos aproximamos a la cuestión de los no-lugares planteada por Marc Augé, estas obras concretas de Gordon Matta-Clark y de Lara Almarcegui, estarían en un puente entre los no-lugares y el *terrain vague*. Tanto el hangar del puerto donde intervino Gordon Matta-Clark como la estación de tren ocupada por Lara Almarcegui, son espacios hostiles, edificios fruto de la ciudad post-industrial (*terrain vague*) espacios abandonados y en desuso, un lugar señalado para intervenir. Los espacios vacantes o porciones de tierra, objeto del olvido político y social, como señala Careri «habitan la ciudad de una forma nómada: se desplazan cada vez que el poder intenta imponer un nuevo orden. Son realidades crecidas fuera de, y en contra de, un proyecto moderno que sigue mostrándose incapaz de reconocer sus valores y, por tanto, de aceptarlos.»⁴⁵⁵.

La propia incapacidad para reconocer ciertos valores en los espacios vacíos, también invita a tener en ocasiones una actitud diferente hacia a ellos, percibiéndolos como espacios de esperanza. Como plantea Francesco Careri: «Estas amnesias urbanas no sólo esperan ser rellenadas de cosas, sino que constituyen unos espacios vivos a los que hay que asignar unos significados.»⁴⁵⁶. Pensar en estos espacios de ausencia, fragmentos e intersticios que residen en la ciudad nos brinda la posibilidad de intervenir en el vacío, en las ruinas de un edificio, en los solares o en las naves industriales: a la espera de ser ocupados por futuros proyectos que conlleven la rehabilitación de un barrio, e incluso, fomenten la idea de comunidad. Encontramos en

⁴⁵⁴ SOLÀ-MORALES, I. (2002)., *op.cit.*, p. 16.

⁴⁵⁵ CARERI, F., *op.cit.*, p. 181.

⁴⁵⁶ *Ibid.*, p. 184.

la ciudad Valencia el ya desaparecido *Solar Corona*⁴⁵⁷ o en Madrid el proyecto comunitario *Esta es una Plaza*⁴⁵⁸ que sigue funcionando desde 2008. Además de que el vacío se caracterice habitualmente por el valor de la indiferencia, o bien, signifique ausencia o disponibilidad; también posee otra serie de valores, como el social y el económico. Identificando el *terrain vague* como una especie de **non-U-mento** podemos afirmar que este último también actúa como un espacio para la posibilidad.

Igual que Ignasi Solà-Morales, Manuel Delgado en su artículo *Breve elogio al descampado. La poética de los 'terrains vagues'* insiste también en «el vacío absoluto como absoluta disponibilidad.»⁴⁵⁹. En este sentido, cada vez más, en el nuevo siglo XXI surgen colectivos urbanos y artistas que regeneran o intervienen estos espacios residuales o solares vacíos. En Valencia tenemos un ejemplo de ello en el festival *Intramurs* que promueve reactivar espacios en desuso a partir de propuestas e intervenciones en el espacio público. También, Lara Almarcegui hace uso de esa «absoluta disponibilidad» a la que se refiere Delgado, localizándolos a través de las guías de descampados para dar visibilidad y protegerlos, como hizo en Holanda con su proyecto *Un descampado en el puerto de Róterdam 2003-2018*.⁴⁶⁰

Un vivo ejemplo de la total disponibilidad a la que se refieren Delgado y Careri, es el trabajo del arquitecto social Santiago Cirugeda (Sevilla, 1971) quien reinventa nuevas formas de ocupar los espacios vacíos a través de estrategias de ocupación e intervención

⁴⁵⁷ Véase la página web del Solar Corona. <<https://solarcorona.wordpress.com>>

⁴⁵⁸ Véase la pagina web del proyecto *Esta es una Plaza*. <<http://estaesunaplaza.blogspot.com>>

⁴⁵⁹ DELGADO RUIZ, M. (9 de octubre 2017). “Breve elogio al descampado. La poética de los ‘terrains vagues’”. *El País*. [Disponible en línea]: <https://elpais.com/elpais/2017/10/06/seres_urbanos/1507276876_392427.html> [Consulta: 7 de septiembre de 2018]

⁴⁶⁰ BLANCO, J. R. (2012). “Los descampados de promisión de Lara Almarcegui”. *Quintana. Revista de Estudos do Departamento de Historia da Arte*, (11), pp. 231-241.

urbana. El arquitecto propone en sus intervenciones acciones como colocar mobiliario en un solar, instalar una cabina telefónica para que sea utilizada por los vecinos, construir unas gradas de un campo de fútbol en un barrio problemático, crear un aparcamiento de bicis, ampliar un centro educativo a partir de la autoconstrucción. Todas ellas, forman parte de su iniciativa denominada *Recetas Urbanas*⁴⁶¹, son propuestas para mejorar lugares olvidados de la ciudad y de las afueras. *Recetas Urbanas* reúne una red muy amplia de participación colectiva entre asociaciones, colectivos, grupos de arte y arquitectura que apoya a la ciudadanía para cambiar la ciudad.⁴⁶² Con matices específicos, Cirugeda plantea una actitud parecida a la de Matta-Clark y Almarcegui, artistas que confieren a los vacíos urbanos la posibilidad de ser parte de, de pertenecer a (la historia) de la ciudad. Lara Almarcegui, nos enfrenta a esa realidad cotidiana y el retorno al origen del lugar. Lugares infravalorados, insignificantes, zonas desoladas y desechas por el paso del tiempo, lugares descompuestos basados en los descampados y parcelas vacías, donde colocó *La montaña de escombros* (2005). La artista nos cuenta en qué consistió el proyecto: «los escombros de una casa en el lugar donde estaba esta misma casa. De forma que, tras la demolición, en el solar, el lugar de la casa quedó una montaña hecha de sus propios escombros: igual material e igual volumen.»⁴⁶³, su obra nos muestra y nos recuerda el origen irrenunciable de todo acto constructivo y arquitectónico. Almarcegui busca aprender de estos lugares, lo que Javier Díaz-Guardiola describe como su quehacer artístico, un contraurbanismo por su «atención a elementos no idealizados de esos procesos urbanísticos.»⁴⁶⁴. En este contexto, Almarcegui afirma identificarse

⁴⁶¹ Véase la pagina web de *Recetas Urbanas*. <<http://www.recetasurbanas.net>>

⁴⁶² ARIMANY, R. P. (2016). “Subversiones, colaboraciones y redes: A partir de proyectos y experiencias impulsadas por Santiago Cirugeda”. *Kultur: revista interdisciplinària sobre la cultura de la ciutat*, 3(5), pp. 95-116.

⁴⁶³ ALMARCEGUI, L. (2007). *Lara Almarcegui*. Málaga..., *op. cit.*, p. 28.

⁴⁶⁴ DÍAZ-GUARDIOLA, J. (2013). “Lara Almarcegui: ‘El concepto de contraurbanismo me resulta muy atractivo’”. *Turia: Revista cultural*, (105), pp. 341-352. [Disponible en línea]

con el trabajo de Matta-Clark, y hacer antimonumentos como los de Robert Smithson. En este sentido, como señala Solà-Morales, las porciones de tierra: «tierras de desecho, terrenos baldíos»⁴⁶⁵, que no dejan de ser un espacio arquitectónico desvanecido, son arquitecturas invisibles que se convierten durante unas horas, un día o unos meses, otra vez, en estructuras visibles, despertando así nuevos significados. Como decía Gordon Matta-Clark: «Me interesa convertir espacios en desuso, como bloques de escombros, solares vacíos, vertederos, en zonas útiles y bellas.»⁴⁶⁶, una especie de espacios basura. Como plantea Koolhaas, «El “espacio basura” surge espontáneamente gracias a la natural exuberancia empresarial»⁴⁶⁷. En acto de desintegración de la casa de Lara Almarcegui: los fragmentos se presentan en una montaña de escombros, jugando también con la ambigüedad del problema de los vacíos urbanos.

Retomemos a Jane Jacobs, quien afirmaba que el espacio público debería presentar cuatro condiciones para albergar diversidad en las calles y en los distritos de la ciudad. Entre ellas, destacamos la necesidad de edificios antiguos⁴⁶⁸, la autora defiende que en las ciudades son necesarios los edificios antiguos: «Por edificios antiguos

<http://www.ieturolenses.org/revista_turia/index.php/actualidad_turia/lara-almarcegui-elconcepto-de-contraurbanismo-me-resulta-muy-atractivo> [Consulta: 5 de abril de 2017]

Añadimos, la reflexión de la historiadora del arte Julia Ramírez Blanco: «De su conjunción se destilaría algo que podemos llamar “anurbanismo”, parafraseando la definición de Gordon Matta-Clark, de la “anarquitectura” como el espacio entre los edificios: el “anurbanismo de la artista española se ocuparía de la tierra vacía.» en RAMÍREZ BLANCO, J. (2012). “Los descampados de promisión de Lara Almarcegui”. *Quintana. Revista de Estudios do Departamento de Historia da Arte*, (11), pp. 231-241.

Véase también, IRURETAGOIENA LABEAGA, Z., & ELORZA IBÁÑEZ DE GAUNA, C. (2018). “Lara Almarcegui: Las posibilidades que habitan lo intersticial”. *Revista: Estúdio*, 9(21), pp. 157-167.

⁴⁶⁵ SOLA-MORALES, I. (2002)., *op. cit.*, p. 16.

⁴⁶⁶ MOURE, G. (2006)., *op. cit.*, p. 23.

⁴⁶⁷ KOOLHAAS, R. (2007)., *op. cit.*, p. 39.

⁴⁶⁸ Hacemos referencia al texto de Jacobs *Vida y muerte de las grandes ciudades* donde la autora enumera cuatro condiciones que deben generar variedad en el espacio público: entre las calles concurridas por las personas, tiene que haber manzanas y calles pequeñas, y defiende también, la presencia de edificios de distintas épocas, incluidos los edificios antiguos. Desarrollado en JACOBS, J., & ABAD, Á. (2011). “Necesidad de edificios antiguos”... *op. cit.*, pp. 221-223

no entiendo esas casas museo, ni edificios en un excelente y caro estado de restauración —aunque son buenos ingredientes—, sino, una buena cantidad de casas sencillas y de poco valor, incluyendo unas cuantas desvencijadas.»⁴⁶⁹. Si estas casas no hubiesen existido Gordon Matta-Clark no podría haber realizado sus intervenciones *Conical Intersect* (1975) o *Splitting* (1974); y Lara Almarcegui nunca hubiese reunido a un grupo de personas para que fueran testigos del derribo del edificio en *Demolición enfrente de la Sala de Exposiciones* (2002).

Otro de los muchos proyectos artísticos de Almarcegui que reflejan el estado y el proceso de la demolición es *Restaurando el Mercado de Gros unos días antes de su demolición* (1995), en San Sebastián. Un mercado que, a pesar de funcionar como tal, iba a ser demolido, por lo que Lara Almarcegui decidió restaurar el edificio pintándolo, sabiendo que no lo terminaría y que sería imposible parar su demolición, generando un debate. La acción que lleva a cabo Almarcegui nos recuerda a la intervención de una de las figuras clave del arte contemporáneo chino, Zhang Wang (Pekín, 1962): *Ruins Cleaning projects* (1994). El artista intervino en una casa derruida tradicional de Pekín, limpió las ruinas que todavía permanecían en pie y las pintó de color blanco, aunque no pudo terminar la restauración de las ruinas porque sobrevino su derribo. También el artista alemán Eberhard Bosslet (Espira, 1953) que aterrizó en los años ochenta del siglo pasado en la Isla Canaria de Tenerife, recorrió el territorio, adentrándose en lugares poco frecuentados, incluso desconocidos para los habitantes de la isla. Su fascinación por el paisaje isleño le condujo a intervenir en viviendas abandonadas, en ruinas y fachadas situadas en un medio rural. Inspirado en el suprematismo de Kazimir Malevich, las intervenciones de Bosslet consistían en trazar una línea en el contorno de la estructura, o en generar planos geométricos. Algunas intervenciones nos recuerdan también a las esculturas de Jean

⁴⁶⁹ *Ibid.*, p. 221.

Dubuffet. En concreto, el proyecto *Reformaciones y Concomitancias* (1983-2011) fue una exploración del territorio marginado para «potenciar positivamente»⁴⁷⁰ la atención sobre aquellos restos arquitectónicos, embellecerlos y darles más presencia.

Cerramos este apartado refiriéndonos al texto del paisajista y arquitecto Gilles Clément, *Manifiesto del Tercer Paisaje*⁴⁷¹, quien afirma que como consecuencia de la explotación del paisaje se crean espacios residuales que llegan al abandono o a la desaparición. El texto cuestiona la cantidad de residuos que la sociedad actual genera fruto de la industria: los residuos y las reservas se van almacenando en las ciudades y estos espacios residuales se abandonan, y, por lo tanto: «Son lugares que se desean reducir o suprimir.»⁴⁷². La acelerada urbanización ha propiciado un espacio de desposesión, como apunta Gilles Clément:

5 El abandono del Tercer paisaje por parte de la institución coincide con:

-un punto de vista desvalorizador: erial, residuo, escombros, vertedero, *terrain vague*, etc.

-un punto de vista moralizante: lugares sagrados, lugares prohibidos.⁴⁷³

El autor plantea los diversos motivos por los cuales el tercer paisaje ha sido abandonado, caracterizándolo como un «espacio desestructurado», un «espacio de rechazo, de desechos, de margen» , un espacio «desprovisto de expectativas»⁴⁷⁴. Gilles Clément, coincidiendo con Careri y Solà-Morales, concluye que la diversidad

⁴⁷⁰ JANECKE, C. (2015). *Bosslet-Obras en España, Works in Spain, Werke in Spanien*. Extra Verlag, p. 16.

⁴⁷¹ CLÉMENT, G. (2007). *Manifiesto del Tercer paisaje*. Barcelona: GG mínima.

⁴⁷² *Ibid.*, p. 25.

⁴⁷³ *Ibid.*, p. 54.

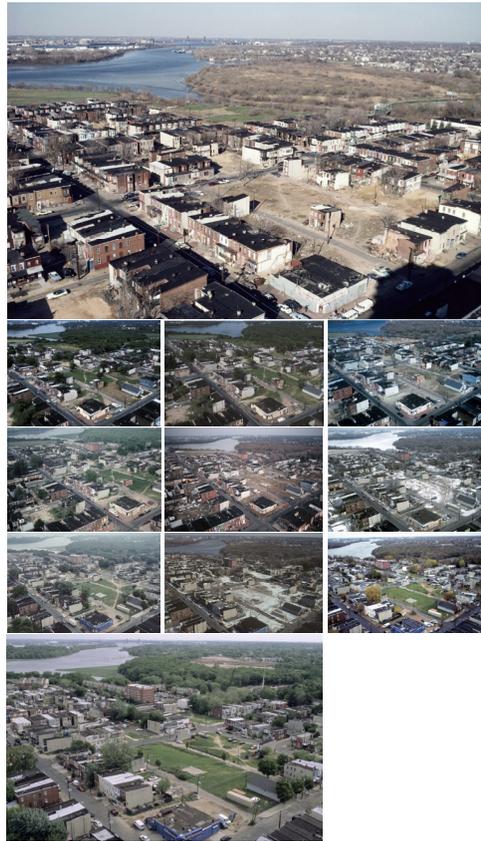
⁴⁷⁴ *Ibid.*, p. 55.

de residuos que se generan por todo el planeta, y como consecuencia los paisajes que caen en el olvido, pueden ofrecernos el privilegio de reinventarse.

Todos y cada uno de los teóricos y artistas que hemos incluido nos vienen a plantear una cuestión esencial: la necesidad de despertar esos lugares de la indiferencia. Por ende, espacios vacíos que como Solà-Morales apunta, ya en los setenta existía una sensibilidad por fotografiarlos, y que todavía hay una corriente de fotógrafos contemporáneos que retratan las amnesias urbanas. De esta forma, y terminamos con una cita de Jerzy Kociatkiewicz y Monika Kostera: «En realidad, vemos el proceso de eliminación de los espacios en blanco más como un proceso de borrado que de llenado – el llenado implica ganancia, mientras que lo que a menudo presenciamos es en realidad la pérdida del vacío.»⁴⁷⁵.

A partir de la impulsividad de construir hemos propiciado en las últimas décadas, la pérdida del vacío. Pero artistas como Almarcegui, arquitectos como Cirugeda, movimientos ciudadanos como *Esta es una plaza* y propuestas como *Intramurs* miran los *terrain vague* como espacios de esperanza, ocupándolos, habitándolos, cada uno a su manera, a través de sus estrategias de esperanza.

⁴⁷⁵ KOCIATKIEWICZ, J., & KOSTERA, M. (1999), *op.cit.*, p. 4.



▽ Camilo Jose Vergara
Camdem Panorama
(1988-2012)



▽ Rachel Whiteread
House Study
1992



▽ Rachel Whiteread
Casa
1993



▽ Lara Almarcegui
Hotel de Fuentes del Ebro
Estación de tren de Fuentes de Ebro, Zaragoza, 2003

▽ Lara Almarcegui
Restaurando el Mercado de Gros
San Sebastián, 1995



▽ Zhang Wang
Ruins Cleaning projects
Pekín, 1994



▽ Eberhard Bosslet
Reformaciones y Concomitancias
Tenerife, 1983-2011

Esto no es una plaza
Madrid, desde 2008



Solar Corona
Valencia, 2011-2018



▽ Santiago Cirugeda
Recetas Urbanas
Gradas, Cañada Real, Madrid
2008



▽ Santiago Cirugeda
Recetas Urbanas
La Carpa - Espacio Artístico
Sevilla, desde 2012



6.1.1.3. De los no-lugares al espacio basura



Fig. 63. David Hockney *Pearblossom Highway*
1986

Una imagen que nos sirve como punto de partida es el fotomontaje *Pearblossom Highway* (1986) (Fig. 63) del pintor británico David Hockney (Bradford, 1937), un viaje por la carretera, de las fábricas a los vertederos, de una ciudad entera, a los escombros como destino. Transitaremos por diferentes tipos de no-lugar y espacio basura: arquitectónico, antropológico, social y artístico, dicha variedad aportará matices a los significados del *non-U-mento*.

Del mismo modo que Hockney, trazamos un recorrido que va desde los no-lugares del antropólogo Marc Augé al espacio basura del arquitecto Rem Koolhaas. De ahí que en las próximas páginas sugerimos una hibridación entre ambos conceptos; es más, al análisis añadimos que algunos artistas contemporáneos —no todos— se han nutrido de influencias ‘mattaclarkianas’, también vemos que establecen una traslación en su obra, conjugando el no-lugar y el espacio basura. Ello nos conduce a la base sobre la cual profundiza el filósofo y ensayista José Luis Pardo en su texto “*Nunca fue tan hermosa la basura*”⁴⁷⁶, quien propone la ambigüedad que subyace en el no-lugar, aludiendo a lo que no está en su lugar. De modo que, nos planteamos la posibilidad de definir el *non-U-mento* como un posible lugar residuo.

⁴⁷⁶ PARDO, J. L. (2010). “Nunca fue tan hermosa la basura”. Barcelona: Galaxia Gutenberg. [Disponible en línea]. <<http://www.uni-kiel.de/metropolen2010/data/pardo3105.pdf>> [Consulta: 3 de noviembre de 2017]

En 1992 Marc Augé planteó en su escrito, *Los no lugares. Espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad*⁴⁷⁷, una preocupación antropológica sobre las consecuencias de la velocidad con la que crecen las ciudades, velocidad que activa el exceso de consumo de tiempo y de espacio: la superabundancia espacial. Todo se expande, se multiplica y nacen así los lugares de tránsito: los itinerarios, las encrucijadas y los centros. La idea de itinerario queda ilustrada por el artista español Isidro Blasco (Madrid, 1962)⁴⁷⁸, quien hibridando escultura-fotografía, nos muestra una fijación por el recuerdo a través de un recorrido desfragmentado del espacio: la temporalidad espacial entre ‘fuera’ y ‘dentro’. Por un lado, el artista, inspirado por el cubismo analítico y por las nociones espaciales de Matta-Clark, consigue transmitir la superabundancia espacial a la que se refiere Marc Augé a través de sus planetas urbanos: *Planets* (2014) (Fig. 64), y por otro, el artista construye escenografías urbanas que nos desvían por calles y pasillos, rincones subterráneos de la ciudad. Podemos verlo en la serie *NY Subway* (2016): un ejemplo de como consigue materializar la experiencia visual reconstruyendo el espacio a través del fragmento, exponiendo un perfecto no-lugar de los distintos sustratos de la ciudad.⁴⁷⁹



Fig. 64. Isidro Blasco, *Madrid Planet*, C-Print, Madera, 2014.

⁴⁷⁷ AUGÉ, M. (1998). *Los no lugares: espacios del anonimato: una antropología de la sobremodernidad*. Barcelona: Gedisa.

⁴⁷⁸ Para más información véase la página web del artista Isidro Blasco en el siguiente enlace: <<https://isidroblasco.com>>. Ver también el catálogo BLASCO, I. (2010). *Isidro Blasco. Aquí Huidizo*. Madrid: Vicepresidencia, Consejería de Cultura y Deporte y Portavocía del Gobierno de la Comunidad de Madrid y Diputación Provincial de Huesca.

⁴⁷⁹ Cabría destacar que, tanto la técnica polaroid empleada por David Hockney a la que denomina *joiners* como en las fotoculturas de Isidro Blasco, en ellas observamos ciertos paralelismos con los montajes fotográficos de Gordon Matta-Clark.

Augé concibe los aeropuertos y las autopistas como máximos exponentes de los no-lugares, caracterizados por su ambiente poco acogedor e impersonal: «El espacio del no lugar no crea ni identidad singular ni relación, sino soledad y similitud.»⁴⁸⁰. La condición de los no-lugares como espacios de la movilidad la transmite muy bien el fotógrafo alemán Andreas Gursky (Leipzig, 1955)⁴⁸¹. A través de sus paisajes monumentales, el fotógrafo refleja con un detalle minucioso, las magnitudes que alcanzan las pistas de aterrizaje de un aeropuerto en *Hong Kong, Airport* (1994) (Fig. 65). También fotografía el interior del aeropuerto, ilustrándonos la terminal de *Frankfurt* (2007) (Fig. 66); en ella, Gursky capta una zona de facturación donde predominan las enormes pantallas que informan sobre los próximos vuelos y donde el individuo espera, entre el anonimato, su próximo avión. Imágenes fotográficas de gran formato que no sólo transmiten la realidad de los lugares de tránsito, sino, que además definen al viajero contemporáneo; siendo el aeropuerto un tópico del no-lugar donde transitan a diario miles de personas.



Fig. 65. Andreas Gursky, *Hong Kong, Airport*, 1994

⁴⁸⁰ AUGÉ, M. (1998)., *op. cit.*, p. 107.

⁴⁸¹ Para más información véase la página web del artista Andreas Gursky en el siguiente enlace: <<http://www.andreasgursky.com/en>>



Fig. 66. Andreas Gursky, *Frankfurt*, 2007

Sin embargo, en estos últimos años las críticas hacia los no-lugares de Marc Augé han aumentado desde distintas disciplinas, puesto que, como concluye el sociólogo urbano Bruno Cruz a raíz de algunas críticas, el antropólogo se basa en una visión etnocentrista y no se fundamenta en ninguna teoría empírica.⁴⁸² En este sentido, autores como el antropólogo argentino Maxi Korstanje en su artículo “*El viaje: una crítica al concepto de ‘no-lugar’*”⁴⁸³, se sirve de testimonios basados en la migración, los viajes y el turismo para demostrar que la tesis de los no-lugares de Augé es ambigua. De acuerdo con Korstanje, los aeropuertos son lugares donde transitan miles de personas a diario, un lugar donde se confrontan una gran diversidad de jerarquías sociales, de lenguas, de orígenes. Estos aspectos nos llevan a comprender que un aeropuerto puede tener un «significado emotivo»⁴⁸⁴, puede adquirir su historia y su identidad: el aeropuerto se

⁴⁸² CRUZ, B. (2018). “De los no lugares al espacio basura: diseño de los espacios de globalización”. *Arte, Individuo y Sociedad* 30(2), pp. 261-273.

⁴⁸³ KORSTANJE, M. (2006). “El viaje: una crítica al concepto de ‘no lugares’”. *Athenea Digital. Revista de pensamiento e investigación social*, 1(10), pp. 211-238, p. 211. Véase también GRIMSON, A., & SEMÁN, P. (2007). “Los no-lugares: una criatura etnocéntrica”. *Revista Konvergencias. Filosofía y Culturas en Diálogo*, 4, pp. 74-77.

⁴⁸⁴ KORSTANJE, M. (2006)., *op.cit.*, p. 220.

convierte en un retorno laboral o en marcharse de vacaciones, un lugar de reencuentro donde llegan los familiares; un lugar donde surgen protestas o huelgas para reivindicar los derechos del trabajador; incluso, se genera una intromisión a la intimidad a través del los puestos de control, o bien, un lugar de espera, donde pasar el tiempo en la cafetería o en la librería. Por tanto, se trata de un lugar donde se intensifican una variedad de emociones y de historias y que, como puntualiza muy acertadamente Bruno Cruz, cada vez más estamos rodeados de no-lugares y empezamos a sentirlos, «a vivirlos inevitablemente como lugares.»⁴⁸⁵.

Conviene señalar que coexisten dos realidades distintas del no-lugar: la primera, los espacios del transporte, del comercio y del ocio; y la segunda, el diálogo que se establece entre el individuo del no-lugar y su entorno, quien interactúa con los espacios de la sobremodernidad por medio de las palabras y los textos.⁴⁸⁶



Fig. 67. Christo & Jeanne-Claude,
Wrapped road signs, 1963

Unos paisajes caracterizados por el exceso, por esa superabundancia espacial donde abundan el poder de los carteles, la imposición de los mensajes y cuyas señales: «en algunas rutas y autopistas, la advertencia súbita de un letrero luminoso (¡110!; ¡110!)

⁴⁸⁵ CRUZ, B. (2018)., *op. cit.*, pp. 270-271.

⁴⁸⁶ AUGÉ, M. (1998)., *op. cit.*, p. 98.

llama al orden al automovilista demasiado apurado»⁴⁸⁷. Nos sirve de ejemplo, las *Wrapped road signs* (1963) de Christo y Jeanne-Claude (Fig. 67). Una pieza parcialmente envuelta de tela que, como el crítico Jaime Siles expresa, «una parte identificable y otra que no lo es.»⁴⁸⁸ anulando su función como señal de advertencia, si bien los objetos cotidianos de Christo y Jeanne-Claude despiertan una extrañeza debido a su ocultación o su velado parcial, y esta dualidad entre el indicio y la negación del objeto (des)cubierto, de acuerdo con Siles: «el objeto, antes inmanente, alcanza una artística trascendencia. De modo que lo conocido se vuelve de pronto sorprendente.»⁴⁸⁹.



Fig. 68. Stephen Shore, *3 South of Klamath Falls*, U.S. 97 Oregon, 21 julio, 1973



Fig. 69. Edward Burtinsky, *Breezewood* (Pennsylvania, USA), 2008.

La abundancia de las señales de tráfico y de los carteles la reflejan también algunos de los fotógrafos que participaron en la exposición de los años setenta *New Topographic*. Entre los diez fotógrafos que participaron en ella, destacamos los moteles de la ruta 66 fotografiados por John Schott (Estados Unidos, 1944)⁴⁹⁰ y el proyecto

⁴⁸⁷ *Ibid.*, p. 104.

⁴⁸⁸ AA.VV. (2009): *Christo and Jeanne-Claude: Obras en la Colección Würrth*. Logroño: Museo Würrth La Rioja, p. 27.

⁴⁸⁹ *Ibid.*, p. 25.

⁴⁹⁰ Véase la página web del fotógrafo John Schott: <<https://www.johnschottphotography.com/>>

Uncommon Places (1973-1981) de Stephen Shore (Nueva York, 1947)⁴⁹¹: un pionero de la fotografía en color, quien muestra en sus paisajes una infinidad de señales, de anuncios en las carreteras, de carteles que publican: ‘Se vende’ o un cartel que difunde un idílico lugar entre las montañas (Fig. 68). Ambos fotógrafos recorrieron con su cámara largos kilómetros de carretera estadounidense. La misma idea la representa también, Edward Burtinsky (St. Catharines, Canadá, 1955)⁴⁹² en su fotografía *Breezewood* (Pennsylvania, USA, 2008) (Fig. 69). El fotógrafo canadiense revela un lugar para los viajeros, donde rebosa un caótico espectáculo de carteles que ofrecen servicios, desde gasolineras a restaurantes de comida rápida. Un paisaje, que como advierten Robert Venturi y Denise Scott-Brown en su libro *Aprendiendo de las Vegas*⁴⁹³, se ha convertido en la nueva arquitectura contemporánea —arquitectura simbólica—. Fotografías como las de Camilo José Vergara en su serie *By Night in Chicagoland* que transmiten todo este conjunto publicitario arquitectónico. Paisajes nocturnos donde habitan tan solo las luces de neón con el icono del dólar y anunciando: ‘WE BUY GOLD’ y ‘TOP DOLLAR’.⁴⁹⁴ Carteles publicitarios que se definen como los nuevos monumentos, tal y como nos lo enseña Robert Venturi a través de un interesante boceto

⁴⁹¹ Sobre el proyecto, ver el catálogo SHORE, S. (2015). *Uncommon Places: The complete work*. Inglaterra: Aperture. Asimismo, véase la página web del fotógrafo Stephen Shore en el siguiente enlace: <<http://stephenshore.net/>>

⁴⁹² Véase la página web del fotógrafo Edward Burtinsky: <<https://www.edwardburtinsky.com/>>

⁴⁹³ VENTURI, R., IZENOUR, S., & BROWN, D. S. (1998). *Aprendiendo de las Vegas*. Barcelona: Gustavo Gili.

⁴⁹⁴ Retomando el texto de Robert Smithson *Entropía y los nuevos monumentos* el artista reflexiona sobre los nuevos monumentos contraponiéndolos a los antiguos, haciendo referencia a artistas como Donald Judd, Dan Flavin, Sol LeWitt o Peter Hutchinson. Artistas que dejan de trabajar con la piedra, con el mármol y van más allá del muro, del marco, de las galerías; artistas como Larry Bell que investigan con nuevos materiales como el plástico y el cromo, y que parafraseando a Smithson, en la ciencia ficción pueden apreciarse algunas nociones arquitectónicas que aluden a esta nueva monumentalidad en la que trabajan algunos de ellos. Por ejemplo, artistas como Dan Flavin que crea según Smithson «“monumentos instantáneos”», y consideramos que representan a la cultura de neón, como esos luminosos carteles que nos muestra Camilo José Vergara en sus fotografías. Véase SMITHSON, R. (2009). *Robert Smithson: selección ...*, op.cit.

titulado *'I am a monument'* (Fig. 70); y del mismo modo que Venturi, lo expresa Camilo José Vergara en sus paseos por los *ghettos* estadounidenses:

Iglesias, mercados, estatuas y casas históricas quedan en pie como fantasmas aislados del pasado, sobrevivientes que representan una identidad colectiva que ha cesado de tener sentido para sus residentes desde hace ya mucho tiempo. En vez de monumentos costosos que expresaban valores comunitarios, los slogans de hoy son mucho más fugaces: murales, graffitis y carteleras.⁴⁹⁵



Fig. 70. Recomendación para un monumento, dibujo de Robert Venturi extraído de su publicación *Aprendiendo de las Vegas* (1998).

Al mismo tiempo, el dibujo de Venturi nos traslada a la publicidad propuesta por los proyectos urbanísticos que han fracasado a raíz de la crisis inmobiliaria de estas últimas décadas. Carteles en solares que difunden modos de vida, anuncios en antiguos edificios que transmiten una especie de u-topías; y ahora, en ellos, deberíamos escribir: *'I am not a monument'*, o dicho con otras palabras: *I am a Nonument* (Fig. 71). Una idea que planteamos más adelante cuando nos referimos a los monumentos post-burbuja.



Fig. 71. Propuestas secuencial: *Esto no es un monumento*, una interpretación de G. Gallego a partir del dibujo de Robert Venturi.

⁴⁹⁵ VERGARA, C. J. (2015). "El paisaje del Ghetto". *Bifurcaciones: revista de estudios culturales urbanos*, (20), 6. [Disponible en línea]: <<http://www.bifurcaciones.cl/2015/12/vergara/>> [Consulta: 19 de mayo de 2017]



Fig. 72. Edward Burtinsky, *Oil Fields #2* (Belridge, California USA), 2003.



Fig. 73. Edward Burtinsky, *Wan Zhou #1 Three Gorges Dam Project*, Yangtze River, China, 2002

Si volvemos a la producción de esta superabundancia espacial que plantea Augé, también podemos verla expresada en los paisajes del exceso del fotógrafo canadiense Edward Burtinsky. Con su cámara retrata los paisajes artificiales que aluden a la revelación del petróleo representada en diversas fases en su serie fotográfica *Oil* que inició en 1997: se trata de un recorrido por los campos petrolíferos, los tanques para depositar la extracción del petróleo y documenta también su distribución a través de las embarcaciones (Fig. 72). Desde otro ángulo, transmite unos paisajes residuales a través del consumo del petróleo y sus desechos amontonados en una montaña de neumáticos en *Oxford Tile Pile* (1999). Burtinsky profundiza en la transformación del paisaje destacando las enormes áreas industriales a través de fotografías de gran formato, centrándose años después en el desarrollo de la industria china, tal y como se proyecta en el documental que relata su trabajo artístico *Paisajes Transformados*⁴⁹⁶ dirigido por Jennifer Baichwal.

⁴⁹⁶ BAICHWAL, J. (director). (2006). *Paisajes transformados*. [documental]. Canadá: National Film Board of Canada / Foundry Films.

De la industria asiática nos sorprenden las fotografías de la Presa de las Tres Gargantas: la presa más grande jamás construida por el ser humano.⁴⁹⁷ Esta gigantesca infraestructura generó la reubicación de 1.13 millones de personas que vivían en el río Yangtze; los habitantes sacrificaron sus propias casas (Fig. 73). Su ciudad derribada y sus tierras quedaron sumergidas en el embalse: «la evacuación de paz más grande de la historia.»⁴⁹⁸. Las imágenes de Burtinsky son paisajes alterados por el hombre que manifiestan la cultura de la abundancia, y revelan una mirada extrema y desenfadada de nuestra civilización. Es así que, el fotógrafo consigue transmitir al mismo tiempo, las consecuencias del exceso espacial expresada por Marc Augé y la huella del espacio basura desarrollado por Rem Koolhaas.

El arquitecto Rem Koolhaas publica en 2007 su famoso texto *Espacio basura*⁴⁹⁹, cuyo concepto comprende un sinfín de definiciones: es un espacio sin límites, un espacio de confusión y de acumulación: «Si la basura espacial son los desechos humanos que ensucian el universo, el “espacio basura” es el residuo que la humanidad deja sobre el planeta.»⁵⁰⁰. A nuestro entender Koolhaas utiliza este concepto como una alternativa a los no-lugares, planteándolo con otros matices. Por eso antes de seguir adelante consideramos oportuno citar de nuevo el estudio de Bruno Cruz sobre las coincidencias y diferencias acerca de las contribuciones que tanto Augé como Koolhaas aportan al mundo ensayístico y académico. Para ello, B. Cruz sugiere analizar los siguientes aspectos: la identidad, la circulación, el tamaño y el exceso, los efectos y las causas. Concluye que la identidad para Augé es fundamental, de modo que si ese

⁴⁹⁷ Para ampliar información sobre las consecuencias que supuso construir el megaproyecto véase ZHANG-KE, J. (director). (2006). *Naturaleza Muerta*. [documental]. China: Golem.

⁴⁹⁸ Edward Burtynsky, *China (Three Georges Dam)*. <<https://www.edwardburtynsky.com/projects/photographs/china>> [Consulta: 4 de diciembre de 2018]

⁴⁹⁹ KOOLHAAS, R. (2007). *Espacio basura*. Barcelona: Gustavo Gili.

⁵⁰⁰ *Ibid.*, p. 6.

espacio no aporta características históricas y relacionales es que no hay identidad. Sin embargo, para Koolhaas la identidad significa falta de autenticidad, y si la hay es con fines comerciales. Razón por la que Koolhaas enfatiza la ausencia de contenido en el espacio basura.

«Más y más, más es más.»⁵⁰¹ dice Koolhaas a propósito del espacio basura, el cual afirma que el «producto construido [...] no es la arquitectura moderna, sino el “espacio basura”.»⁵⁰². Y este mismo espacio basura según el autor, es en sí, la secuela de lo que dejamos, es la secuela materializada del paso del tiempo; pero esta materialización es temporal, fugaz provisional, «cortar, doblar, rasgar, recubrir: la construcción ha adquirido una nueva tersura.»⁵⁰³. En este caso la obra *Garabage Wall* (1970) de Gordon Matta-Clark, consistió en levantar un pequeño muro de escombros, pues como diría Koolhaas «reemplaza la jerarquía por la acumulación»⁵⁰⁴. Ese mismo año, el artista conceptual Hans Haacke (Colonia, 1936) creó, en la playa de Carboneras (Almería), una montaña de basura con palés, un colchón, botellas de plástico,... y la tituló *Monumento a la contaminación de la playa* (1970) (Fig. 74). De esta forma, a través de la fotografía el artista nos invita a pensar en el exceso, en el consumo, y cuestionarnos sobre cuál es la actitud de nuestra sociedad con los lugares que vivimos a diario. Ese monumento de Hans Haacke evidencia el planteamiento de J. L. Pardo, cuando el filósofo propone que el no-lugar podría considerarse como lo que no está en su lugar —como esa montaña de basura—, entendiendo el no-lugar como un deshecho, como un lugar residuo o lugar basura.

⁵⁰¹ *Ibid.*, p. 10.

⁵⁰² *Ibid.*, p. 6.

⁵⁰³ *Ibid.*, p. 17.

⁵⁰⁴ *Ibid.*, p. 10.



Fig. 74. Hans Haacke,
*Monumento a la contaminación
de la playa*, 1970



Fig. 75. Edward Burtinsky,
Densified. Oil Filters #1. Urban Mines, 1997.

El muro compacto de residuos urbanos de Matta-Clark, el monumento de desechos de Hans Haacke y el más es más que plantea Koolhaas, nos lleva de nuevo al detritus del mundo industrial de Edward Burtinsky. En su serie fotográfica *Urban Mines* (1997) (Fig. 75) Burtinsky refleja cómo un mineral extraído de la tierra termina en un montón de chatarra, lista para ser reciclada.

El pensador José Luis Pardo se cuestiona sobre cómo la producción capitalista genera una desproporcionada acumulación de basura; tal es la gran cantidad de desechos que produce la población actual que «la basura ha llegado a convertirse en una amenaza para la propia sociedad»⁵⁰⁵. Por eso, como comenta J. L. Pardo sirviéndose del término de Marc Augé, la basura se deposita en los no-lugares urbanos, formándose entonces, los vertederos y las escombreras. Un vivo ejemplo de ello es uno de los vertederos más grandes del planeta ubicado en Brasil, llamado Jardim Gramacho. Acudimos a este ejemplo para citar al artista Vik Muniz (*São Paulo*, 1961), quien visitó el vertedero con el propósito de elaborar un proyecto artístico con los

⁵⁰⁵ PARDO, J. L. (2010), *op. cit.*, p. 1.

habitantes de Jardim Gramacho. Su propuesta era trabajar con los mismos materiales —los deshechos— con los que ellos convivían día a día en el vertedero, dando como resultado una serie de retratos murales de los habitantes.⁵⁰⁶

Continuando con el escrito de J. L. Pardo, el autor concluye: «“Basura” es lo que no tiene lugar, lo que no está en su sitio y, por tanto, lo que hay que trasladar a otro sitio con la esperanza de que allí pueda desaparecer como basura, reactivarse, reciclarse, extinguirse: lo que busca otro lugar para poder *progresar*.»⁵⁰⁷; y por lo tanto, sugiere «concebir el no-lugar como un eufemismo del lugar-basura»⁵⁰⁸.

Al hilo de lo que expresa Pardo sobre el lugar-basura y con una idea muy parecida a Burtinsky, la acumulación de desechos, de residuos y de basura la transmite también, el artista español Daniel Canogar (Madrid, 1964)⁵⁰⁹. Su obra trata sobre la obsolescencia, la chatarra tecnológica, el cambio climático, la memoria y la pérdida a través de pantallas escultóricas y proyecciones animadas con leds sobre objetos perdidos, buscando que el espectador participe de sus instalaciones interactivas.

La carrera artística de Canogar empezó con la fotografía, por eso con cierta nostalgia retomó la fotografía haciendo excursiones con su cámara y su bicicleta para visitar las calles, los escombros e incluso basureros municipales —paseos que él denomina foto-safaris—. A partir de las fotografías que tomó de los deshechos (juguetes, medicamentos, ordenadores...) elaboró en su serie *Otras Geologías* (2005) los fotomontajes murales que mostraban el consumo de nuestra

⁵⁰⁶ Un proyecto que ha quedado registrado en el documental WALKER, L. (director). (2010). *Waste Land*. [documental]. Reino Unido.

⁵⁰⁷ *Ibid.*, p. 2.

⁵⁰⁸ PARDO, J. L. (2010), *op. cit.*, p. 10.

⁵⁰⁹ Para más información sobre la obra de Daniel Canogar, véase la página web del artista en el siguiente enlace: <<http://danielcanogar.com/>>

sociedad, construyendo unos «estratos geológicos que se acumulan con el tiempo»⁵¹⁰. De esta manera, a través del fotomontaje, Daniel Canogar concluye que al final todo lo que tiramos a la basura forma parte de nuestra propia identidad y de nuestra memoria colectiva (Fig. 76). Nuestra información digitalizada y nuestros objetos terminan en montones de basura, eso quiere decir que al deshacernos de todos estos materiales «tiramos a la basura una parte de nosotros.»⁵¹¹. Con ello, retomamos las palabras de Koolhaas: «Como no puede captarse, el “espacio basura” no puede recordarse. Es ampuloso pero poco memorable, como un salvapantallas: su negativa a detenerse asegura una amnesia instantánea.»⁵¹².



Fig. 76. Daniel Canogar, *Otras Geologías 2*,
Foto mural, 300 x 450 cm, 2005

⁵¹⁰ IBARZ, V. (2009). “Entrevista a Daniel Canogar. Proyecto Otras Geologías”. *Disturbis*, (5), 0001-9. [Disponible en línea]: <<http://www.disturbis.esteticauab.org/Disturbis567/VIbarz.html>> [Consulta: 12 de febrero de 2016]

⁵¹¹ IBARZ, V. (2009). Entrevista a Daniel Canogar. Proyecto Otras Geologías. *Disturbis*, (5), 0001-9. [Disponible en línea]: <<http://www.disturbis.esteticauab.org/Disturbis567/VIbarz.html>> [Consulta: 12 de febrero de 2016]

⁵¹² KOOLHAAS, R. (2007)., *op. cit.*, p. 12.

Si entendemos el no-lugar como un desecho, o lugar basura, entonces como ya decía Koolhaas: «El “espacio basura” es la suma total de nuestro éxito actual; hemos construido más que todas las generaciones anteriores juntas, pero en cierto modo no se nos recordará a esa misma escala. Nosotros no dejamos pirámides.»⁵¹³. No, no dejamos pirámides, dejamos escombros, ruinas urbanas, ladrillos y cemento.

Rem Koolhaas nos habla de una iconografía del ‘espacio basura’,⁵¹⁴ pero, ¿cuál sería? Pensemos, por un momento, en la frase de Daniel Canogar: «simbólicamente me hizo pensar en la basura como un ladrillo»⁵¹⁵. De ahí que nos preguntemos: ¿Y si en lugar de escombros son edificios? tal y como nos presenta Rene Magritte en su pintura *La Poitrine* (1961) (Fig. 77): imaginémosnos por un momento que cada una de las casas representadas del pintor fueran simbólicamente el rostro del ser humano, nos trasladaría al mismo tiempo a las reflexiones acerca de nuestra actitud con el entorno: desde el no-lugar, según Pardo entendido como aquello que no está en su lugar, un lugar basura.



Fig. 77. René Magritte,
La Poitrine, óleo sobre tela, 90 x 110 cm, 1961

⁵¹³ *Ibid.*, p. 7.

⁵¹⁴ *Ibid.*, p. 12.

⁵¹⁵ Entrevista a Daniel Canogar en PICAZO, G. (com.). *Otras geologías. Daniel Canogar*. (Exposición celebrada en Lleida, Centre d'Art la Panera. Ajuntament de Lleida, Centre d'Art la Panera, 2005.

Koolhaas escribió: «Los arquitectos pensaron por primera vez en el “espacio basura” y lo llamaron “megaestructura”, la solución final para superar su descomunal punto muerto. Como múltiples babeles, las enormes superestructuras perdurarían hasta la eternidad»⁵¹⁶. Esos múltiples babeles de los cuales nos habla Rem Koolhaas se pueden apreciar en las ruinas modernas de Julia Schulz-Dornburg, como veremos en el apartado dedicado a las (neo)ruinas cotidianas. La pintura de Magritte nos parece significativa, pues nos hace pensar cómo la acumulación de edificios pueden convertirse en un futuro, en escombros; las casas como los individuos generan sus múltiples babeles, al igual que construimos, destruimos. La montaña de casas parece un reflejo de nosotros mismos, de nuestra cultura que acumula, generando lugares basura; y, como decía Daniel Canogar, hay una parte de nosotros que son como esas casas que tiramos a la basura. Una memoria e identidad que se disipa en los residuos.

Resulta imprescindible trasladar los restos a otro sitio, como sugiere J. L. Pardo, para que se regeneren, se reactiven, en definitiva que entre de nuevo al ciclo de la economía circular.

Si nos apropiamos de los pensamientos de Marc Augé, describimos el *non-U-mento* como un lugar y/o espacio arquitectónico que ha perdido su identidad por la rapidez con la que se transforma la ciudad. Asimismo, el *non-U-mento* reúne un nuevo aspecto a través del discurso de Rem Koolhaas y de Robert Venturi, un aspecto distinto al que hemos descrito hasta ahora con Gordon Matta-Clark, pero que, sin embargo nos resulta muy interesante. En este caso, lo identificamos con los carteles fotografiados por Stephen Shore, los

⁵¹⁶ KOOLHAAS, R. (2007)., *op.cit.*, p. 17.

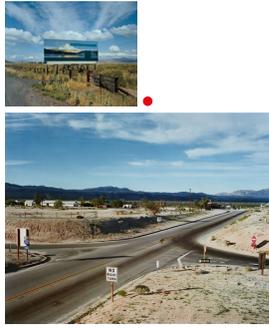
anuncios de neón de Camilo José Vergara o el dibujo y el escrito de Robert Venturi sobre los nuevos monumentos de las Vegas.

Si a esto, añadimos lo que concluye Pardo: «estoy proponiendo concebir el *no-lugar* como un eufemismo del *lugar-basura* (y, por tanto, como un síntoma de que hemos empezado a ser tolerantes con los *hoteles-basura*, con los *restaurantes-basura*, con los *camareros-basura*, los *platos-basura*, [...])»⁵¹⁷. A partir de la idea planteada por Pardo, concebimos el no-monumento o el **non-U-mento** como lugar-basura, adoptando otras categorías como lugar residual o monumento basura, surgido a raíz de esa superabundancia espacial de la que hablaba Marc Augé. También, podemos considerar el **non-U-mento** como un no-lugar fuera de lugar, como la montaña de basura de Hans Haacke, o bien, un no-lugar que ha dejado de ocupar su lugar como los muros de chatarra de Burtinsky y Daniel Canogar.

⁵¹⁷ *Ibid.*, p. 10.



Isidro Blasco
NY Subway
2016



Stephen Shore
California 177, Desert Center, California, 8 de diciembre de 1976
1976



John Schott
New Topographic #109 Untitled
1973



John Schott
New Topographic #113 Untitled
1973



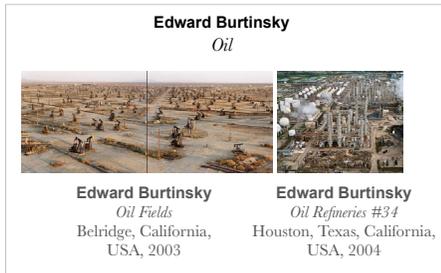
Edward Burtinsky
Breezewood
Pennsylvania, USA,
2008



Camilo Jose Vergara
By Night in Chicagoland
5134 West Madison Ave., Chicago
2016



Camilo Jose Vergara
By Night in Chicagoland
Whale Fish, Shrimps, Chicken, West Madison St. at S. Laverne Ave., Chicago,
2016



Edward Burtinsky
Oil

Edward Burtinsky
Oil Fields
Belridge, California,
USA, 2003

Edward Burtinsky
Oil Refineries #34
Houston, Texas, California,
USA, 2004



Edward Burtinsky
Three Georges Dam Project
Yangtze River, China, 2002



Gordon Matta-Clark
Garbage Wall
1970



Hans Haacke
Monumento a la contaminación de la playa
1970



Hans Haacke
La hierba crece 1969-2011



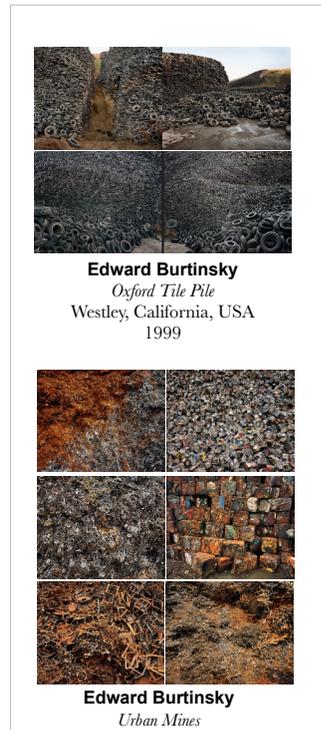
Daniel Canogar
Naturaleza muerta (Sansha haoren / Still Life)
2006, [Documental]



Daniel Canogar
Otras Geologías
2005



Vik Muniz
Waste Land
2010



Edward Burtinsky
Oxford Tile Pile
Westley, California, USA
1999

Edward Burtinsky
Urban Mines



6.1.1.4. Altopía, la (in)diferencia hacia otros lugares

Después de profundizar en las diversas maneras que hay de nombrar, interactuar e intervenir en los espacios que reconocemos como amnesias urbanas, concluimos el apartado refiriéndonos a la publicación *Altopía. Otros lugares. Crítica Interdisciplinaria a los lugares indeterminados de la ciudad contemporánea*⁵¹⁸, un texto de José Ignacio Vielma. El autor, especializado en estudio urbanos, indaga en la naturaleza de los espacios banales de la ciudad y los restos que quedan en ellos. Sirviéndose de la ciudad de Caracas como caso de estudio elabora una crítica urbana detectando lo que denomina espacios altópicos.

El estudio gira alrededor de la noción *Altopía*, entendida ésta como un espacio complejo y de experiencias residuales creadas en las ciudades contemporáneas de forma accidental. Se trata de un espacio conflictivo y surgido accidentalmente en lo urbano, un espacio que permanece inhabitable y para el que no se ha pensado uso alguno. J. I. Vielma se refiere a todos aquellos lugares que no pertenecen a ninguna categoría y que no poseen relevancia arquitectónica alguna. No sólo se refiere a lo residual para definir la altopía, en sus propias palabras: «propone identificar la altopía como un campo residual entre conceptos y categorías presentados como relativos al concepto de *lugar*.»⁵¹⁹. El autor elabora un recorrido por algunos de los términos urbanos en cuyo análisis ya hemos profundizado, estableciendo diferencias y similitudes entre la altopía y el *terrain vague* o el no-lugar, incluyendo además otras categorías como la entropía, la utopía, la eutopía, la atopía, la distopía y la heterotopía. Vielma encuentra un alto grado de complejidad para determinar una definición clara

⁵¹⁸ VIELMA, J. I. (1998). *Altopía. Otros lugares. Crítica Interdisciplinaria a los lugares indeterminados de la ciudad contemporánea*. Venezuela: El Nacional.

⁵¹⁹ *Ibid.*, p. 5.

acerca del espacio altópico ya que lo compara con otros términos asignados al *lugar* que, en realidad, no tienen nada en común con el, ya que el espacio altópico es incapaz de definirse dentro de las otras categorías de lugar —del *topos*—. No obstante, si entendemos la altopía como un espacio que forma parte de lo residual, el término nos permite entender otro de los aspectos referidos al *non-U-mento*.

Lo Otro siempre será rechazado. Toda intención que no sea aceptada por el orden social, toda expresión de negación o disidencia, será reprimida. [...]. La altopía constituye el excremento de lo urbano, que, como tal, aparece oculto y desconectado de la red de espacios habitables. Su existencia es obviamente presentada como obsoleta y accidental.⁵²⁰

Pensar en la altopía implica reflexionar sobre su valor dentro de lo urbano: «La altopía se presenta como un espacio que se valora sólo en función de una existencia»⁵²¹. Según J. I. Vielma habitar lo altópico es viajar a las ruinas del *Hotel Palenque* de Robert Smithson,⁵²² del mismo modo que hizo Matta-Clark cuando reconoció la existencia y el valor residual del *non-U-mento*. Pensemos, en este sentido, en las 98 postales del Grupo Anarquitectura, encargadas de transmitir todo lo otro que pasa desapercibido hasta que alguien, al reparar en ello, lo reconoce. También nos sirve de ejemplo alguna de las fotografías de Lewis Baltz, artista que documentó rincones urbanos construidos accidentalmente. Incluso el sistema de tuberías de una fachada cualquiera, fotografiada por Andreas Gursky; *Browns* (2016) es un claro ejemplo de lo que podría considerarse un espacio altópico. Estos son sólo algunos de los ejemplos que ilustran muy bien el aspecto a destacar de lo altópico:

la altopía se manifiesta persistentemente como una diferencia

⁵²⁰ *Ibid.*, p. 62.

⁵²¹ *Ibid.*, p. 39.

⁵²² *Ibid.*, p. 114.

permanentemente otra [...] La altopía se presenta como un intersticio vacío, una indeterminación física y conceptual capaz de criticar la práctica de la arquitectura y el urbanismo desde su condición de espacio concreto sujeto a la experiencia.⁵²³

El *non-U-mento* es, como la altopía, todo lo otro, todo lo sobrante que se mantiene sin un nombre fijo, se trata de un espacio distinto: «la altopía se encuentra sometida a una negación absoluta, [...] es la negación de todo lo *otro* que no se ajusta a los modelos legitimados de lo existente.»⁵²⁴.

Finalmente, entendemos el espacio altópico como ‘otro lugar’ que se convierte en un espacio preexistente, rechazado en el silencio, en la negación; un espacio urbano que se mantiene oculto, o que se crea por accidente, un espacio cambiante, excluido, residual que se identifica con el valor de la (in)diferencia, el mismo valor que atribuimos al *non-U-mento*.

El valor de la (in)diferencia ha sido representado por muchos artistas cuya obra hemos presentado en el apartado amnesias urbanas. Visibilizando la indiferencia, indirectamente, nos muestran espacios altópicos, y en este reconocimiento radica su existencia.

⁵²³ *Ibid.*, p. 5.

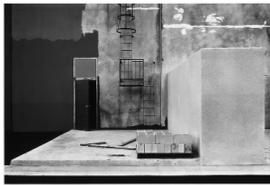
⁵²⁴ *Ibid.*, p. 39



Grupo Anarquitectura
98 postcards



Lewis Baltz
South corner, Riccar America Company, 3184 Pullman, Costa Mesa, 1974
California (E.E.UU)
Impresión gelatina de plata
1974



Lewis Baltz
Construction detail, East Wall, Xerox, 1821 Dyer Road, Santa Ana, The new Industrial Parks near Irvine, California
1974



Sean Scully
Brazil
C-Print, 81,3 x 101,6 cm
2002



Sean Scully
Untitled, Valencia
Chromogenic print, 2002



Sean Scully
Barcelona Painted Wall
C- Print mounted on Alu-Dibond behind Plexiglass, 71 x 107 cm, 1997



Gabriele Basilico
Bilbao, 1993



Manolo Laguillo
La periferia de Barcelona
1977-1986



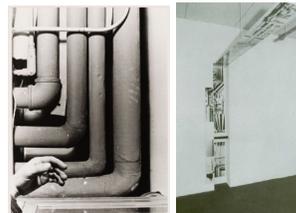
Frank Thiel
Stadt 12/87 (Berlin)
C-print
2007



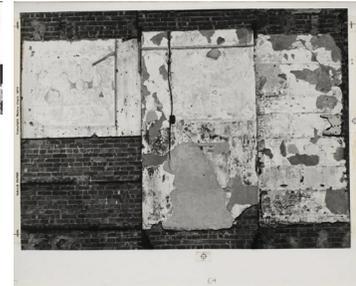
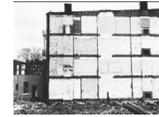
Robert Smithson
Hotel Palenque
1969



Patricia Gómez y María Jesús González
Room Rosa
2008



Gordon Matta-Clark
Pipes
1971



Gordon Matta-Clark
Walls [Wallpaper]
1972



Bleda y Rosa
Accidente topográfico I (Campos de fútbol)
1993



Andreas Gursky
Browns
2016



6.1.2. La fiebre del ladrillo

El atentado de las Torres Gemelas el once de septiembre de 2001, en Estados Unidos generó una desregulación de mercados, el precio del petróleo subió, y gran parte de la población pudo obtener un crédito o una hipoteca. Unos años más tarde, la caída de Lehman Brothers se sumó a este efecto dominó, a nivel mundial en 2008 el pánico financiero llegó a colapsar los mercados de los países más desarrollados. La economía global entró en una fuerte crisis, desencadenando enormes repercusiones como la quiebra de numerosas empresas, despidos masivos o una oleada de desahucios. Esta situación provocó una burbuja inmobiliaria, cierta parte de la población asumió hipotecas por encima de sus posibilidades, endeudándose de por vida.

Son numerosos los paisajes arrasados por la eclosión inmobiliaria, y la construcción masiva de viviendas ha tenido unas consecuencias devastadoras. Una crisis que desde mitad de los años ochenta del siglo XX hasta ahora ha generado en estos últimos años una masificación de urbanizaciones por toda Europa, especialmente, en la geografía española. Un país que ha quedado extasiado en una economía basada en el ladrillo.⁵²⁵

Este escenario ha despertado que numerosos estudios y teóricos de diversas disciplinas y nacionalidades reconozcan en los paisajes generados por la crisis inmobiliaria una nueva ruina urbana. Una de las investigaciones más recientes que reúne un amplio estudio y un

⁵²⁵ Entre 1990 y 2008 el territorio español ha vivido: «el más poderoso ciclo inmobiliario de todo el planeta». Los resultados son sorprendentes: se han edificado más de seis millones de viviendas y se ha construido el mayor número de kilómetros de toda Europa en vías de trenes de alta velocidad y de autovías. En: OBSERVATORIO METROPOLITANO DE MADRID (eds.). (2013). "Introducción" en *Paisajes devastados. Después del ciclo inmobiliario: impactos regionales y urbanos de la crisis*. Madrid: Traficantes de Sueños, pp. 15-20, p. 15.

análisis minucioso sobre las ruinas actuales es *Ruins of modernity*⁵²⁶ de Julia Hell y Andreas Schönle, es uno de los estudios que más se aproxima a la idea de ruina del siglo XXI y otra de las publicaciones más significativa es *El futuro de la nostalgia*⁵²⁷ de Svetlana Boym.

Términos como «ruinas modernas», «ruinas contemporáneas», «(neo)ruinas», «ruinas cotidianas», «elefantes blancos» y «monumentos post-burbuja» se convierten en el vocabulario habitual de los periódicos, de los textos académicos, de los documentales, de las reflexiones de los artistas y de los colectivos interdisciplinarios, cuyos proyectos, obras y planteamientos indagan en la nueva ruina urbana, fruto del *boom* inmobiliario. Todos ellos nos hacen ver y entender que el presente fracaso urbanístico es una preocupación fundamental del arte contemporáneo.

Nos apropiamos de dos de estos términos para nombrar nuestro apartado: «(neo)ruinas» —sugerido por Sheila Hernández y Kevin Zammit en el proyecto del mismo nombre que documenta el paisaje de Canarias financiado por la Fundación Canaria MAPFRE Guanarteme—. ⁵²⁸ También nos servimos de «ruinas cotidianas», término propuesto por Raquel González Rodelgo en su tesis doctoral *La imagen de la ruina en el arte español contemporáneo*⁵²⁹. Sumaremos ambos términos para referirnos con la (neo)ruina cotidiana al **non-U-mento**.

Según lo dicho, reflexionar sobre las (neo)ruinas cotidianas es pensar en los monumentos de la burbuja inmobiliaria: lo que podríamos considerar una nueva **non-U-mentalidad**, producto de la crisis económica mundial. En este sentido, recurrimos a la nueva ruina

⁵²⁶ HUYSEN, A., HELL, J., & SCHÖNLE, A. (2010). *Ruins of Modernity*. University of Michigan: Duke.

⁵²⁷ BOYM, S. (2008). *El futuro de la nostalgia*. Madrid: Machado.

⁵²⁸ Véase el catálogo de la exposición en el siguiente enlace: <<https://issuu.com/kevinzammit/docs/neo-ruinas.com>>

⁵²⁹ RODELGO, R. G. (2017). *La imagen de la ruina en el arte español contemporáneo* (Tesis Doctoral, Universidad Autónoma de Madrid).

contemporánea para reconocer en la noción *non-U-mento* su actual categoría arquitectónica, al mismo tiempo que analizamos su representación en las prácticas artísticas.

Nuestro propósito en este apartado es demostrar que existe una representación que expresa la vigencia del *non-U-mento* a través de la imagen de las (neo)ruinas cotidianas. En este sentido, reflexionamos sobre las consecuencias paisajísticas que la crisis ha dejado, sirviéndonos de distintas miradas artísticas y propuestas colectivas que profundizan y documentan el territorio saqueado, centrándonos principalmente en la geografía española, ya que, como señalan muchos estudios, el territorio español es el país más afectado por esta crisis.

La mirada de Hans Haacke, de Mame-Diarre Niang y de Julia Schulz-Dornburg, artistas que a pesar de tener trayectorias muy distintas, en algún momento de su carrera han reflexionado directamente sobre el tsunami inmobiliario, y lo que hemos denominado anarchivo post-burbuja⁵³⁰ que profundizan, documentan y buscan soluciones a los residuos arquitectónicos del siglo XXI.

⁵³⁰ Un laboratorio común, social y antropológico que registra, mapea y archiva el paisaje de la crisis, incluyendo colectivos interdisciplinarios, tales como *Cáda-veres Inmobiliarios*, *n'UNDO*, *Alterazioni Video* y el *Grupo Nonument*.

**6.1.2.1. (Neo)ruinas cotidianas:
monumentos a la burbuja inmobiliaria**



Fig. 78. René Magritte
Castillo en los Pirineos
Óleo sobre tela, 200 x 140, 5 cm
1959

En 1959 el pintor surrealista René Magritte elaboró la magnífica obra *Castillo en los Pirineos* (Fig. 78). En ella retrata una inmensa roca suspendida en el aire. En su cima descansa un castillo deshabitado hecho del mismo material rocoso, donde parece que el tiempo se ha detenido. El pintor quizás buscaba reflejar el sueño imposible, la idea inalcanzable; pero, para nosotros es, en esta ocasión, la obra arquitectónica irrealizable. Probablemente, quienes especularon con el *boom* del ladrillo, también vendieron ese castillo en lo alto de ese pedrusco. La casa y el lugar soñado era una playa en plena montaña, un golf creado en tierra árida y seca, un helipuerto individual y muchas más barbaridades. Lo cual nos hace pensar que la pintura de Magritte deja de ser una misteriosa metáfora para cargarse de realidad, de materialidad. El castillo de piedra nos sugiere lo que actualmente son los castillos de cemento y de hormigón fruto de la

especulación urbanística. Esa gran roca cae en la geografía española para convertirse en la arqueología de nuestro presente: cayendo sobre el paisaje millones de toneladas de piedra, de cemento, de ladrillo, de cristal. Carreteras que no van a ninguna parte. Rotondas sin sentido. Farolas sin luz, bancos sin gente. Calles sin nombres, sin casas. Chalets sin puertas, sin ventanas, sin tejado, piscinas vacías. Se trata de la herencia, un tanto surrealista, de los sueños, de los modos de vida y de las eternas vacaciones que tanto nos anunciaron las empresas constructoras y el mercado inmobiliario. Un reflejo de la (ir)racionalidad con la que se ha urbanizado. A raíz de esto, nos preguntamos: ¿Cuántas toneladas se han destinado a construir las ciudades fantasma, las casas sin gente, las mega-urbanizaciones sin terminar? Como nos informan algunos especialistas en el tema de la crisis, como José Manuel Naredo, estadístico y economista, explica que, entre los seis millones de viviendas edificadas, en España se ha consumido en cemento unos 60 millones de toneladas anuales para construir la «barbarie inmobiliaria»⁵³¹.

MATERIAIS DE CONSTRUÇÃO CIDADE DE SÃO PAULO	
Concreto	446 818 460 toneladas
Argamassa	291 076 763 toneladas
Tijolo	208 277 018 toneladas
Pedra	146 341 396 toneladas
Madeira	36 228 180 toneladas
Brita	34 346 592 toneladas
Aço	32 387 457 toneladas
Asfalto	28 622 160 toneladas
Telha	120 250 toneladas
Vidro	115 475 toneladas
Cobre	90 080 toneladas
Plástico	74 110 toneladas
Total	1 224 497 942 toneladas

Fig. 79. Lara Almarcegui
Materiales de Construcción Lunds
2011

⁵³¹ Juan Goytisolo describe en su artículo *La destrucción del paisaje* son numerosos los pueblos, las ciudades y los paisajes como la costa mediterránea que han sido saqueados por «la barbarie inmobiliaria». En: <https://elpais.com/elpais/2014/07/04/opinion/1404467694_368257.html>

Saber cuál es el peso y la cantidad de material que se ha utilizado para edificar en nuestro territorio, nos hace pensar en las obras de la artista Lara Almarcegui, quien realiza una serie de proyectos que demuestran los materiales de construcción que se han utilizado para edificar en distintas partes del mundo. La artista llega a calcular el peso desde diversos centros históricos como Dijón (Francia) y Burgos (España), hasta calcular el peso de una ciudad entera como Sao Paulo: así nos lo muestra en su obra *Materiales de construcción Ciudad de Sao Paulo* (2006) (Fig. 79), el resultado es un total de 1.224.497.942 toneladas.

El crítico cultural Andreas Huyssen concluyó en “La nostalgia por las ruinas”: «la era de la “ruina auténtica” se ha acabado»⁵³². Sin embargo, la historiadora del arte Raquel González Rodelgo niega recientemente la afirmación de Huyssen y demuestra en su investigación⁵³³ que actualmente sigue habiendo ruinas. Para ello, la autora parte del año 1945 hasta nuestro presente para diferenciar las ruinas bélicas e industriales de las ruinas cotidianas; éstas últimas surgidas en el contexto de la burbuja inmobiliaria. De acuerdo con Rodelgo, se trata de una crisis económica que convierte la ruina cotidiana en el símbolo de éste nuevo siglo, teniendo sus orígenes en Gordon Matta-Clark, Robert Smithson y Dan Graham. Todos ellos, son pioneros de una nueva ruina, siendo ésta el «resultado de las derivas económicas neoliberales aplicadas al urbanismo, y por eso ruinas cotidianas hay en todo el mundo.»⁵³⁴. Asimismo, la historiadora del arte se basa en los argumentos del sociólogo David Harvey, quien

⁵³² HUYSSSEZ, A. (2008). “La nostalgia por las ruinas” en N. Bourriaud, M. Cruz, M. A. Doane, Hernández-Navarro, M. A., Huyssen, A., Lee, P. M., ... & Villacañas Berlanga, J. L. *Heterocronías: tiempo, arte y arqueologías del presente* (No. 7.01). Cendeac, pp. 33-56, p. 56.

⁵³³ A continuación, creemos oportuno citar las palabras de la autora: «Me dejó más confusa que nunca ante la afirmación de que “la era de la ‘ruina auténtica’ había concluido”. [...] ¿Por qué en nuestro siglo XXI no puede haber ruinas auténticas? ¿Acaso esa afirmación no es otro signo más de la nostalgia que ha acabado embaucando al autor? Mi determinación a partir de entonces fue demostrar imaginariamente a Huyssen que “la era de la ruina auténtica no había concluido aún”. Y posé mi punto de mira en las ruinas del siglo XX, a ser posible, en cómo se ven las ruinas a partir de 1945.». En: RODELGO, R. G., *op.cit.*, pp. 8-9.

⁵³⁴ RODELGO, R. G., *op. cit.*, p. 301.

detalla en su escrito *El derecho a la ciudad* cómo la crisis económica viene arrastrándose desde los años setenta:

De la mano de la revuelta de 1968 vino la crisis financiera de las instituciones crediticias que, al financiar la deuda, habían propiciado un *boom* inmobiliario durante las décadas precedentes. La crisis se intensificó a finales de la de 1960 hasta que el sistema capitalista colapsó, primero con la explosión de la burbuja del mercado inmobiliario en 1973, a la que siguió la quiebra de la ciudad de Nueva York en 1975. [...]. / Los *booms* inmobiliarios en el Reino Unido y en España, así como en otros muchos países, han ayudado a propulsar una dinámica capitalista de modos que se asemejan a grandes rasgos a lo que ha sucedido en Estados Unidos.⁵³⁵

El análisis que lleva a cabo David Harvey nos ayuda a determinar cómo la noción *non-U-mento* empleada por Matta-Clark, no sólo fue característica del paisaje urbano y social norteamericano de los años setenta, sino que además, ahora, es representativo del *boom* urbanístico del siglo XXI, porque como él mismo concluye: «Los paralelos con la década de 1970 son escalofriantes»⁵³⁶. Por otra parte, las aportaciones de Rodelgo también son esenciales para concretar el significado y el lugar que ocupa actualmente la noción *non-U-mento*. Pues, a partir de aquí, percibimos que se trata de un concepto que no sólo reúne las raíces de la ruina de los setenta, sino, que es inevitable encontrar un acercamiento compartido con las características de la nueva ruina, ocasionada por la reciente crisis inmobiliaria.

Los argumentos de ambos autores, son razones que nos impulsan a (de)mostrar cómo la representación de los monumentos de la burbuja inmobiliaria, corresponde al contexto actual del *non-U-mento*, vinculándolo, principalmente, con el panorama del arte contemporáneo internacional.

⁵³⁵ HARVEY, D. (2008). "El derecho a la ciudad". *New left review*, 53(4), pp. 23-39, p. 29.

⁵³⁶ *Ibid.*, p. 31.

Son numerosos los lugares que han sido saqueados, como en el Ensanche de Vallecas donde conviven viviendas, la mayoría deshabitadas, con numerosos *terrain vague* a la espera de ser ocupados algún día, y en cuyas parcelas vacías hay anclados carteles publicitarios, anunciando grandes ofertas: ‘última oportunidad’ o ‘se vende’. Así nos lo muestra el artista conceptual Hans Haacke cuando desarrolla, en colaboración con el Museo de Arte Reina Sofía, su proyecto *Castillos en el aire* (2012) (Figs. 80 y 81). A continuación, el artista alemán nos cuenta cómo surgió la idea de documentar el nuevo barrio de la periferia de Madrid.

Quando cogí el taxi desde el aeropuerto hasta el centro de la ciudad para reunirme con la gente del museo, vi a mi derecha, una zona con árboles y calles y farolas y bancos, y todo lo que esperarías encontrar en un barrio nuevo, pero no había una sola persona, no había ni una sola casa, me pareció muy extraño, nunca había visto nada así.⁵³⁷



Fig. 80. Hans Haacke, *Castillos en el aire*,
(Ensanche de Vallecas, Av. de Valdeculebras entre
Calle Conceptual y Av. del Cerro Molino, parcela 5.390
2012

El paisaje post-burbuja está muy cerca de lo que citábamos al principio de nuestro estudio cuando a partir de la reflexión de Lewis Mumford que describía la ciudad como un cementerio de cemento.

⁵³⁷ Hans Haacke. *Castillos en el aire*. <<https://radio.museoreinasofia.es/hans-haacke>> [Consulta: de 10 abril de 2017]

Esta misma idea la retrata muy bien Hans Haacke en *Castillos en el aire*. El Ensanche de Vallecas representa, uno entre muchos ejemplos, cómo una sociedad crea en territorios vírgenes un vacío, que termina simbolizando una necrópolis: casas sin gente, bloques de pisos sin apenas habitantes.

El artista, pionero de la crítica institucional, refleja en esta obra el marco socio-económico que vive España: «encuentra las imágenes de las ruinas que corresponden a nuestra sociedad contemporánea. Junto a las escrituras inmobiliarias de hipotecas, planos, edificios, calles vacías, destaca los nombres de las mismas, dedicados a los principales movimientos artísticos del siglo XX.»⁵³⁸. Hans Haacke durante su *tour* por el ensanche, se sorprende por los nombres de las calles que rememoran algunos movimientos artísticos como la calle Arte Conceptual, y el nombre de algún artista como la calle Frida Kahlo.⁵³⁹



Fig. 81. Hans Haacke
Castillos en el aire
2012

Un lugar aparentemente vacío, con ausencias y silencios de esqueletos de hormigón que nos traslada de nuevo a las palabras de Rodelgo:

⁵³⁸ HAACKE, H., & BORJA-VILLEL, M. J. (2012). *Castillos en el aire*. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Véase también: <<https://www.museoreinasofia.es/exposiciones/hans-haacke-castillos-aire>>

⁵³⁹ ORTEGA DOLZ, P. (2012, Febrero 17). El ensanche del fin del mundo. *El País*, 17 Febrero, 2012. [Disponible en línea]: <https://elpais.com/ccaa/2012/02/17/madrid/1329504564_233277.html> [Consulta: 2 de septiembre de 2018]

los millones de cadáveres inmobiliarios, barrios fantasmas de casas sin estrenar, espacios a medio construir que llegan a ruinas antes siquiera de terminarse... y cementerios urbanos donde el derecho a la ciudad ha dejado de contemplarse por impotencia y desidia. La ruina cotidiana se viene a dibujar en España como un signo o metáfora del tiempo que estamos viviendo.⁵⁴⁰

Si entendemos que estos miles de cadáveres inmobiliarios, que equivalen a la ruina cotidiana, entonces podemos pensar que el *non-U-mento* reúne las características para definirse también como un signo de la ciudad actual, que alude a la especulación urbanística y a la sobreexplotación del suelo.

Veamos como el inventario fotográfico *Ruinas modernas. Una topografía de lucro* (2012)⁵⁴¹ de Julia Schulz-Dornburg nos sumerge en un relato de los proyectos urbanizados de nuestro país. Explica la arquitecta: «son ruinas algo diferentes de lo habitual. Esta crónica trata de construcciones que nunca se terminaron y por lo tanto nunca cumplieron su función de cobijar a nadie»⁵⁴². Julia Schulz-Dornburg documenta y archiva mediante fotografías, planos, información geográfica y características concretas de las construcciones que no se terminaron durante la burbuja inmobiliaria. Asimismo, ofrece una crónica con la mayor objetividad posible para investigar el alcance de la crisis del ladrillo, concibiendo la ruina como una nueva categorización. (Fig. 82)



Fig. 82. Julia Schulz-Dornburg
Ruinas modernas
2012

⁵⁴⁰ RODELGO, R. G., *op.cit.*, p. 302.

⁵⁴¹ SCHULZ-DORNBURG, J., ARGULLOL, R., AZARA, P., NEL, O., & PUNTÍ, J. (2013). *Ruinas modernas, una topografía de lucro*. Barcelona: Àmbit.

⁵⁴² *Ibid.*, pp. 11-12.

La autora se inspira en los paisajes sociales de Robert Adams, de Lewis Baltz y de Stephen Shore para realizar sus propias fotografías. Sus imágenes son una metáfora del consumo ambicioso que revelan los horrores de la sobreexplotación paisajística. El paisaje de la costa mediterránea y el resto del territorio español recuerda, como señala el geógrafo Francesc Muñoz a los paisajes de las novelas de Ballard: «Un escenario que Ballard lleva al extremo cuando afirma, para sobrecogimiento del lector, que la mayoría de las áreas urbanas de Europa estaban ya desiertas, con sus ciudades convertidas en nada más que cáscaras vacías.»⁵⁴³. Un paisaje en el que abundan casas como cápsulas de tiempo perdido y del despilfarro. Cadáveres de cemento en forma de urbanizaciones abandonadas, ruinas comerciales y de ocio; montañas cubiertas de casas deshabitadas como si fueran torres de babel.

Muñoz nos recuerda cómo la fotógrafa Julia Schulz-Dornburg: «no sólo se limita a constatar visualmente la existencia de estos territorios en espera, sino que establece de forma exhaustiva el calendario de gestación de unos procesos que ella misma define como en estado de coma.»⁵⁴⁴. La misma idea que ya planteó en su momento Peter G. Rowe cuando escribía en relación a los paisajes intermedios y también reflejada en los paisajes entrópicos de Robert Smithson.

Un sin fin de territorios explotados que ella misma describe como «paisaje de lucro» o «paisajes-residuos» según Muñoz. Las promociones de todos estos proyectos están centradas en el «consumo mediático y visual», centradas en un consumo emocional que venden vidas muy cercanas a la ciencia-ficción. Eslóganes publicitarios que

⁵⁴³ MUÑOZ, F. (2012). «Topografías del lucro, postales Ballardianas» en Schulz-Dornburg, J., Argullol, R., Azara, P., Nel, O., & Puntí, J. (2013). *Ruinas modernas...*, *op. cit.*, pp. 7-9, p. 7.

⁵⁴⁴ *Ibid.*



Pieter Bruegel el Viejo
La Torre de Babel
Óleo sobre lienzo
1563



Paco Pomet
Babelia
Óleo sobre lienzo
120 x 120 cm
2011



Júlia Schulz-Dornburg
Ruinas modernas
Golden Sun Beach & Golf Resort
Pulpí (Almería)
Reportaje fotográfico, Agosto 2010



Loic Vendrame
Future rust, Future dust
Pulpí (Almería)
2016-2017



Loic Vendrame
Future rust, Future dust
Carboneras (Almería)
2016-2017



anuncian mundos de fantasía, el mismo mundo que el castillo inalcanzable pintado por Magritte.

Nos parece oportuno señalar también el trabajo de otros artistas como el del fotógrafo francés Loic Vendrame (Paris, 1989) quien inició en 2016 el proyecto *Future Dust, Future Rust* (Fig. 83) y durante estos años además de documentar España, ha recorrido los paisajes de Taiwan, de Portugal y de Marruecos.⁵⁴⁵ Se trata de un proyecto abierto que refleja los paisajes de la corrupción y que pretende también fotografiar otros países como Arabia Saudí, Grecia y China. Asimismo, destacamos el proyecto titulado *Sahel Gris* (2013) (Fig. 84) elaborado por la fotógrafa francesa Mame-Diarra Niang (1982, Lyon), quien se dedica a documentar el paisaje senegalés sobre cómo un distrito de la ciudad de Dakar está acogéndose a las mismas ambiciones occidentales. Del mismo modo que Loic Vendrame y Julia Schulz-Dornburg, fotografía un barrio de la urbe donde tan sólo conviven cadáveres arquitectónicos.⁵⁴⁶



Fig. 83. Loic Vendrame, *Future Dust, Future Rust* (2016 -).
Ghmate (Marruecos, 2017-2018)



Fig. 84. Mame-Diarra Niang,
Sahel Gris, 2013

⁵⁴⁵ Recorre el país español véase la publicación Loic Vendrame. *Future Dust, Future Rust*. <<https://www.loicvendramephotography.com/>>

Véase otros trabajos como *Ghostown* de Laurence Bonvin, quien también fotografía el paisaje desolador que ha dejado la crisis inmobiliaria española, en el dossier digital <<https://photobookclubbarcelona.com/ca/book/ghostown/>> y <<http://laurencebonvin.com>>

⁵⁴⁶ DIALLO, A. (13 enero 2014). “In conversation with Mame-Diarra Niang”. [Disponible en línea]: <<https://www.contemporaryand.com/magazines/these-landscapes-are-extremely-contemporary/>> [Consulta: 5 de febrero de 2017]



Fig. 85. Keke Vilabelda, *Hueso y hormigón*, impresión fotográfica, 2016

De acuerdo con Muñoz, todo ello es una topografía de lucro de un presente inmediato, pero de un futuro cercano. Rotondas y campos de golf son algunos de los símbolos del pinchazo inmobiliario. Cabría destacar el proyecto *Hueso y Hormigón* (2016) (Fig. 85) del joven pintor Keke Vilabelda (1986, Valencia)⁵⁴⁷, quien trabaja también sobre el *boom* del ladrillo. A través de sus imágenes fantasmagóricas refleja las sensaciones que estos mismos paisajes transmiten: los esqueletos de hormigón es una nueva ruina cotidiana que se ha convertido en un elemento invasivo en nuestra vida diaria, hay ruinas por todo el territorio español. Ciudades, pueblos y barrios fantasma que actúan como las necrópolis del siglo XXI.

Según Rodelgo: «Estamos inmersos en un fenómeno global de obsolescencia. [...] Casas y edificios vacíos, abandonados,

⁵⁴⁷ Para más información véase la página web de Keke Vilabelda: <<https://www.kekevilabelda.com/>>. Véase también GRIÑO, A. “Arqueología del desastre. Restos y Reliquias de cuerpos que no fueron. Memoria de un paisaje del fracaso”, en *Keke Vilabelda. Hueso y Hormigón*, Diputació de València. Museu Valencià de la Il·lustració i la Modernitat, MuVIM, 2016: <<https://issuu.com/art-madrid/docs/catalogo-17/126>>

degradados, en diferentes estados de ruina.»⁵⁴⁸. Todo ello, ha generado «un nuevo concepto de ruina, la *ruina cotidiana*, la que habita en los resquicios de nuestra rutina.»⁵⁴⁹. Más adelante apunta: «La ruina cotidiana ha venido para quedarse permanentemente. Y no debe sorprendernos que la práctica artística de nuestro tiempo, tan preocupada por la utopía de unir arte y vida, reflexione sobre las ruinas del espacio para habitar.»⁵⁵⁰. Pero, ¿realmente ha venido para quedarse? *El aquí y el ahora* del **non-U-mento**, concepto surgido en los años setenta, permanece ahora como una categoría arquitectónica, disfrazada de una (neo)ruina cotidiana. En definitiva, son paisajes en estado de coma, que algunos artistas como ya hemos visto, y algunos colectivos, como veremos a continuación, tratan de regenerar, registrar y archivar, creando lo que hemos denominado un anarchivo post-burbuja.

⁵⁴⁸ RODELGO, R. G., *op. cit.*, p. 289.

⁵⁴⁹ *Ibid.*

⁵⁵⁰ *Ibid.*



Rene Magritte
Castillos en el aire
Óleo sobre lienzo
1959



Lara Almarcegui
Materiales de construcción
2008



Marlon de Azambuja
Brutalismo
Pinzas metálicas industriales y
materiales de construcción
2014



Dan Graham
Homes for America
1966

Robert Smithson
Hotel Palenque
1969

Gordon Matta-Clark
Bingo
1974



Monumenty de la
brutalija inmortaliada
=
(mo)minim utilikawa
=
Non - V - munitz



Paco Pomet
Herencia
Óleo sobre lienzo
2008



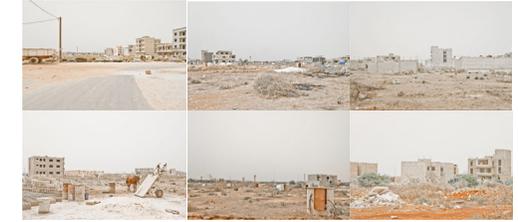
Pieter Brueghel el Viejo
La Torre de Babel
Óleo sobre lienzo
1563



Júlia SchulzDornburg
Ruinas modernas
2012



Hans Haacke
Castillos en el aire
2012



Mame-Diarra Niang
Sahel Gris Dakar
2013



Lewis Baltz
apartment block west
1985



Lewis Baltz
Park City
1980



Robert Adams
*Armañ de una vivienda en una
urbanización residencial*
Colorado Springs, Colorado,
1969

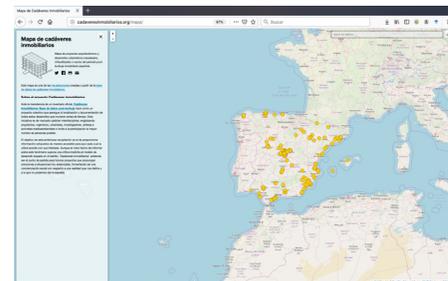


Robert Adams
*Nuevas extensiones
borde oeste de Denver
Colorado, 1973-74*

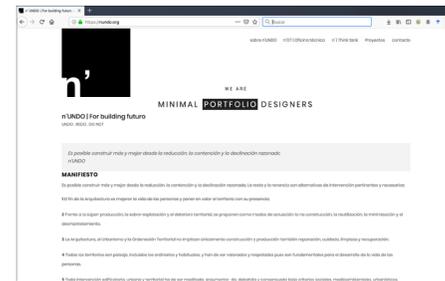
Anarchivo
post-burbuja



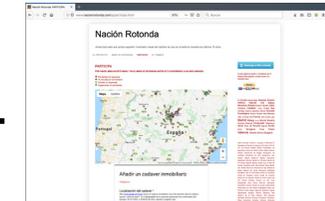
Cadáveres Inmobiliarios
<http://cadaveresinmobiliarios.org>



n'UNDO
<http://nundo.org>



Nación Rotonda
<http://www.nacionrotonda.com/>



6.1.2.2. Anarchivo post-burbuja

Georges Perec tras escribir: «Pensar/Clasificar»⁵⁵¹; se preguntó: «[...] ¿Cómo clasifico lo que pienso? ¿Cómo pienso cuando quiero clasificar?»⁵⁵². La creación de un archivo es una fórmula para entender la realidad. Archivar a partir de imágenes y palabras es una forma de categorizar el mundo y de aprender de la historia; así como viajar al reino de la imaginación. Pero también es un modo de acceder al pasado, a veces, por el miedo a olvidar. Un texto, una imagen u objeto nos sirve y nos permite recordar para replantear una nueva mirada de la realidad y aprender de lo que ya sucedió. De modo que, archivar imágenes para después analizarlas, es una de las muchas formas que hay de entender y leer visualmente el mundo. Por tanto, el tipo de archivo —anarchivo post-burbuja— que a nosotros nos interesa es el que contiene imágenes fotográficas, mapas y textos que reúnen información de nuestros paisajes actuales, concretamente en España. En este sentido, nos dirigimos a continuación a nuestro campo específico: el de los monumentos de la burbuja inmobiliaria.

El archivo se ha desarrollado a lo largo del siglo XX en diversas profesiones y disciplinas, utilizándose como una herramienta y una estrategia de investigación científica y artística. Autores como Walter Benjamin con su *Libro de los Pasajes* y Aby Warburg con su *Atlas Mnemosyne* han sido citados como los padres del archivo, ambos autores crean una nueva lectura y una mirada visual sobre la cultura y la historia desde el procedimiento del montaje: Benjamin desde el texto y Warburg desde la imagen.

⁵⁵¹ PEREC, G. (1986). *Pensar/clasificar*. Barcelona: Editorial Gedisa, p. 109.

⁵⁵² *Ibid.*, pp. 109-110.

La historiadora del arte Anna María Guasch en su investigación *Arte y archivo, 1920-2010: genealogías, tipologías y discontinuidades*⁵⁵³ teoriza sobre la relación entre arte y archivo en el arte contemporáneo de los siglos XX y XXI, identificando dicha relación como el «paradigma del archivo». AM. Guasch, además de tener en cuenta a los autores ya citados, observa en los informes policiales y en el método científico, los inicios del archivo fotográfico. Progresivamente, la relación entre fotografía y archivo ha propiciado que algunos artistas se apropien del método archivístico⁵⁵⁴ para expresar su pensamiento: desde los primeros archivos fotográficos de Eugène Atget al *Álbum* de imágenes encontradas de Hannah Höch; del *Atlas* de Gerhard Richter al archivo temporal de On Kawara o a los listados e inventarios de Ignasi Aballí. La lista de artistas es indefinida, del mismo modo que la variedad de formatos empleados es interminable, abarcando desde diarios visuales o enciclopedias hasta mapas, atlas y bases de datos. De acuerdo con Hal Foster, el arte de archivo es una estrategia para traer al presente un tiempo pasado.⁵⁵⁵

Vemos que el archivo ha sido explorado desde diversas disciplinas y puntos de vista: la relación entre archivo y memoria o entre archivo y olvido ha evolucionado a día de hoy en una fiebre y obsesión por el término. Por lo que hay recientemente nuevos planteamientos teóricos sobre ello, tales como el que propone el investigador Jorge Blasco Gallardo, especialista en la cultura de archivo, quien elabora una crítica acerca de cómo el sustantivo ‘archivo’ y el verbo ‘archivar’ se han metamorfoseado tanto en el ámbito artístico, que se utilizan hoy

⁵⁵³ GUASCH, A. M. (2011). *Arte y archivo, 1920-2010: genealogías, tipologías y discontinuidades*. Madrid: Ediciones Akal.

⁵⁵⁴ Parafraseando AM. Guasch, almacenar o coleccionar consiste en asignar, sin embargo, archivar significa con: «el que hace que el archivo pueda entenderse como el suplemento mnemotécnico que preserva la memoria y la rescata del olvido, de la amnesia, de la destrucción y de la aniquilación, hasta el punto de convertirse en un verdadero memorándum.». En: *Ibid.*, p.13.

⁵⁵⁵ FOSTER, H. (2016). “El impulso de archivo”. *Nimio. Revista de la cátedra Teoría de la Historia*, 3 (3), p. 1.

de un modo poético; sin embargo, ‘archivo’ y ‘archivar’ lo hacemos en nuestra vida diaria, y como señala Blasco Gallardo no somos conscientes de ello y eso es lo interesante. El autor observa que a través del tráfico de imágenes, «Al vivir, archivamos y nos archivan. Exponemos archivos y los escondemos. [...] Pero hoy “archivar” es un verbo comunitario del que todos participamos.»⁵⁵⁶. A ello, el autor, añade cómo la acción de archivar y la creación de un archivo implica un principio democrático, claro ejemplo de ello es la colaboración inconsciente y la participación ciudadana del día a día con el uso de Internet. Por este motivo, Blasco Gallardo sugiere denominar a esta acción mecánica, que hacemos todos los días, «“gestos o maneras de archivo”»⁵⁵⁷.

En el siglo XXI el concepto archivo ha evolucionado hacia nuevas propuestas, acorde al contexto en el que vivimos, surge así la negación del mismo: anarchivo, que a diferencia del archivo, como ya hemos dicho anteriormente, requiere un esfuerzo colectivo, hacerlo entre todos. Además, Antonio Lafuente, actualmente director del programa *Laboratorio del Procomún*⁵⁵⁸, afirma en su artículo “*Los laboratorios ciudadanos y el anarchivo de los comunes*” que el anarchivo nace o se construye a partir de un grupo minoritario, definiéndolo de la siguiente manera:

la función del anarchivo es explorar los mundos posibles, habilitar un teatro de la diversidad, dar cobijo a la incertidumbre, las emociones, los traumas, lo ordinario, lo balbuceante o lo disfuncional. [...] El archivo sueña con estabilizar el mundo, el anarchivo nos promete desorganizarlo. [...] Sin los archivos la vida

⁵⁵⁶ BLASCO GALLARDO, J. (2010), ““Ceci n’est pas une archive”” en Estévez González, F., & Santa Ana, M. D. *Memorias y olvidos del archivo*, pp. 10-29, p. 16.

⁵⁵⁷ BLASCO GALLARDO, J. (2010), *op. cit.*, p. 11.

⁵⁵⁸ *Laboratorio del Procomún* forma parte de un programa de *Medialab Prado* que consiste en un lugar de encuentro ciudadano para elaborar proyectos y actividades culturales que abarcan temas muy diversos: <<https://www.medialab-prado.es/programas/laboratorio-del-procomun>>

pública sería imposible, sin los anarchivos la vida común será improbable.⁵⁵⁹

A continuación, presentamos en este apartado algunos colectivos multidisciplinares (arquitectos, urbanistas, ingenieros, artistas, geógrafos y personas anónimas) que han archivado y reunido información textual y visual sobre las consecuencias paisajísticas del estallido inmobiliaria en el siglo XXI. La información recopilada por estos colectivos constituye un anarchivo abierto y creado por ciudadanos que buscan, con finalidades no sólo informativas, documentales y reflexivas, proponer alternativas a las viviendas que permanecen vacías a raíz de la crisis.

Cadáveres Inmobiliarios es un excelente ejemplo de lo que nosotros definimos como anarchivo post-burbuja, que constituido por diversos colectivos, conforma un único anarchivo, resultado de sumatorio de cada uno de ellos.

Se trata de un colectivo nacido en 2014 que tiene como fin crear una base de datos que registre todas las viviendas construidas en España durante la explosión de la burbuja, definen lo que ellos consideran como cadáver inmobiliario: «todo aquel proyecto

⁵⁵⁹ LAFUENTE, A. (2015). “Los laboratorios ciudadanos y el anarchivo de los comunes”. En: *Academia. Edu*, pp. 3-5. [Disponible en línea].
<https://www.academia.edu/14834106/Los_laboratorios_ciudadanos_y_el_anarchivo_de_los_comunes> [Consulta: 9 de marzo de 2019]

Destacamos un conjunto de artículos, congresos y seminarios que tratan sobre el anarchivo o anarquivismo. En el año 2012 se celebran unas jornadas organizadas por el grupo de investigación Global Art Archive (GAA) bajo el título *El impulso del anarquivismo en el arte contemporáneo*. También, hay otros textos de referencia como el de Andrés Hispano, realizador audiovisual y comisario artístico, titulado “Hacia el anarchivo” en donde el autor sintetiza muy bien las repercusiones que se están generando con la «revolución archivística» a través de la era tecnológica y digital. Incluimos, además, la exposición *Anarchivo Sida* <<http://www.anarquivosida.org/>>, celebrada en el MACBA y realizada por el colectivo Equipo re: <https://equipo-re.org>. Finalmente, destacamos el texto “*Survival: Ruminations on Archival Lacunae*” (2002), escrito por la artista Reneé Green (Cleveland, Ohio, 1959), quien se cuestiona acerca de cómo la abundancia de imágenes, datos e información pueden de todas formas generar ausencias y lagunas.

arquitectónico y urbanístico inacabado, infrautilizado o vacío.»⁵⁶⁰. De ahí que, el propio colectivo se defina como una base de datos post-burbuja que pretende buscar soluciones al paisaje generado por la crisis: (neo)ruinas cotidianas.

Julia Schulz-Dornburg colabora en el proyecto *Cadáveres Inmobiliarios* junto a las iniciativas *Nación Rotonda*, *Basurama*, *n'UNDO*, *(Neo)ruinas*, *Arquinset*, *Ladrillazo*, *Ecologistas en acción (Madrid)*, *Medit Urban*, *Documental Casas Vacías*, *“Tesis Incompiuto”*, *El Globus Vermell*, *“Landscapes of Pressure”*, *Repensar Bonpastor*, *Destiempo Urbano*, *Litoral Andaluz*, *Ambiental y 6.000 km*. Analizaremos algunas de estas iniciativas.

En 2001 nació el colectivo *Basurama* con sede en Madrid y Sao Paulo que investiga y crea proyectos culturales y en relación al medioambiente, trabajando la basura desde múltiples formatos. De sus proyectos destacamos *Ruinas de Lujó* (2105)⁵⁶¹ que plantea un recorrido para mostrar lo que podríamos denominar los **non-U-mentos** del siglo XXI, como el Estadio Olímpico del barrio de La Peineta (Madrid). Otro de los colectivos, conocido como *Nación Rotonda*⁵⁶² fue creado en 2013 por un grupo de ingenieros civiles y arquitectos, este colectivo se centra en un inventario de fotografía satélite que muestra los lugares en los que se han acumulado las nuevas ruinas en éstos últimos quince años. *Nación Rotonda* registra cada una de las zonas urbanizadas de España, a partir de las sugerencias recibidas de la población, al mismo tiempo elaboran los «“paseos” por *google earth*» como describe Miguel Álvarez, uno de los miembros del colectivo. A

⁵⁶⁰ *Cadáveres inmobiliarios*. [Disponible en línea]. <<http://cadaveresinmobiliarios.org/adopta-un-cadaver-inmobiliario/>> [Consulta: 20 de junio de 2018] En su base de datos podemos encontrar desde un listado de las herramientas para construir el proyecto hasta las actas de las reuniones desde los inicios del proyecto en el año 2014.

⁵⁶¹ BASURAMA. *Ruinas de Lujó*: <<http://basurama.org/proyecto/ruinas-de-lujo/>> [Consulta: 4 de mayo de 2019]

⁵⁶² Nación Rotonda. Véase el proyecto completo en su página web: <<http://www.nacionrotonda.com/>> [Consulta: 9 de septiembre de 2018]

diferencia del inventario fotográfico de Julia Schulz-Dornburg, *Nación Rotonda* expone un antes y un después de los cambios producidos en el paisaje a través de *google maps*: lo que antes era una montaña ahora es una urbanización, lo que antes era un desierto ahora es una red de carreteras que no va ninguna parte. También desde la fotografía, y esta vez con una línea más próxima a Julia Shculz-Dornburg, trabaja el proyecto y colectivo *(Neo)ruinas* (2011-2012)⁵⁶³ formado por Sheila Hernández y Kevin Zammit, quienes muestran y catalogan el desolador paisaje que ha dejado la crisis inmobiliaria en las Islas Canarias, concretamente en la isla de Tenerife.

En 2011 nace el grupo *n'UNDO* formado por once personas perteneciente a diversas disciplinas, compuesto por arquitectos, filósofos, ingenieros forestales, físicos e informáticos. El colectivo interactúa en el paisaje y a partir de los daños causados por la burbuja inmobiliaria, desde tres acciones principales: deshacer, rehacer y no hacer. El colectivo redacta un manifiesto en el que plantean que es posible construir desde «la reducción, la contención y la declinación razonada.»⁵⁶⁴. Se trata de un colectivo con propuestas diversas desde la rehabilitación y la protección de un territorio hasta la visibilización del patrimonio abandonado, incluyendo propuestas de regeneración de un lugar. Algunas de sus propuestas plantean una fórmula de rentabilidad social, económica, cultural y ambiental que convierte sus proyectos en una sólida solución a la degeneración de nuestro entorno.

⁵⁶³ HERNÁNDEZ, S; ZAMMIT, K. (2012), *op. cit.*

⁵⁶⁴ n'Undo. <<https://nundo.org/>>.

Sobre el manifiesto del colectivo véase: <<https://nundo.org/sobre-nundo-p/>>

Desde los principios de n'UNDO se constituye la *Oficina técnica de Consultoría e Intervención*: <<https://n-ot.com/>>

Nos parece interesante destacar otras dos iniciativas surgidas en Europa. La primera se trata del colectivo italiano *Alterazioni Video*⁵⁶⁵ formado en 2004, que documenta las arquitecturas abandonadas desde la Segunda Guerra Mundial, y se dedican también a archivar los desastres urbanos producidos por la burbuja inmobiliaria, entre los que destacamos su famoso proyecto *Incompiuto Siciliano*⁵⁶⁶. La ciudad siciliana Giarre, una de las zonas donde más se concentra una arquitectura vacía, el colectivo propone 300 hectáreas como destino turístico con el nombre de *Parque Arqueológico de la Incompleta Sicilia*. Invitado por el colectivo, Gabriele Basilico documenta los monumentos del lugar y teóricos como Paul Valery y Marc Augé dedican unas reflexiones en torno a las obras públicas inacabadas.⁵⁶⁷ Y en segundo lugar, está el *Grupo Nonument*⁵⁶⁸, un colectivo de investigación multidisciplinar creado en el año 2011. El colectivo se centra en estructuras abandonadas como monumentos, ruinas industriales, obras urbanas inacabadas o espacios públicos olvidados o que han perdido su función,. Todo el registro se encuentra en una base de datos que va desde 1900 hasta hoy denominada: *Mapping and Archiving Public Spaces*⁵⁶⁹. En el proyecto de mapeo colaboran: Eslovenia, Bulgaria, Austria, Serbia, Chipre y Republica Checa.

⁵⁶⁵ Véase la pagina web del colectivo *Alterazioni Video*:
<http://www.alterazionivideo.com/new_sito_av/videos.php>

⁵⁶⁶ También, se puede visualizar el catálogo inventario con texto e imágenes de algunos de los monumentos a la burbuja inmobiliaria de Sicilia en el siguiente enlace:
<http://www.alterazionivideo.com/incompiuto-abitare_oct08.pdf>

⁵⁶⁷ Véase en la publicación que documenta el nuevo etilo arquitectónico iniciado después de la Segunda Guerra Mundial hasta la crisis del siglo XXI en: ALTERAZIONI VIDEO & FOSBURY ARCHITECTURE. (2018). *INCOMPIUTO: La nascita di uno Stile / The Birth of a Style*. Milano: Humboldt.

⁵⁶⁸ Nonument! Symposium, 21&22 Febrero 2018, *Museum Of Transitory Art (MoTA)*. . [Disponible en línea]<<http://motamuseum.com/2018/01/12/nonument-simpozij-21-22-februar-2018/>>. Asimismo, el colectivo interdisciplinar ha llevado a cabo su segundo simposio celebrado en junio de 2019.

⁵⁶⁹ *Nonument – Mapping & Archiving Public Spaces*. [Disponible en línea]. <<https://nonument.org>> *Future Architecture Platform*, [Disponible en línea]: <<http://futurearchitectureplatform.org/>>

En suma, denominamos Anarchivo Post-burbuja al sumatorio de todo los colectivos interdisciplinarios que archivan, investigan y proponen alternativas de rehabilitación e intervención en las nuevas ruinas del paisaje reciente. Son todos ellos colectivos que se posicionan contra el olvido, archivando los lugares y los residuos arquitectónicos levantados por el *boom* inmobiliario, incluso como *n'UNDO* quienes buscan alternativas de participación ciudadana para rescatar de nuevo esos territorios. Creemos que el anarchivo postburbuja está siendo una metodología muy eficaz para dar a conocer nuestro entorno actual, al mismo tiempo que un despertar de nuevas prácticas transdisciplinarias en las que éstas proyectan formas de ocupar y rehabilitar las amnesias (sub)urbanas.

6.1.2. 3. Elefantes blancos; arqueología del futuro

Es precisamente hoy, que *el ahora* del **non-U-mento** cobra más sentido que nunca, ya que la crisis económica y financiera que surge a finales del siglo XX y el estallido de la burbuja inmobiliaria del siglo XXI generan una nueva imagen y definición de ruina contemporánea. Y es, a través de David Harvey, de todos los movimientos ciudadanos y de Rodelgo que podemos comprender la vigencia del **non-U-mento**.

En su definición de ruina cotidiana, Rodelgo define: «He llamado entonces *ruina cotidiana* a este tercer proceso de ruinificación, diferente a la destrucción bélica e integrado espacialmente en el ámbito íntimo y privado difiriendo también de las ruinas de la industria.»⁵⁷⁰. Además de Rodelgo, a través de David Harvey podemos demostrar que, el **non-U-mento**, siendo un concepto surgido en una crisis inmobiliaria en Norte América durante los años setenta, continúa en los años 2000, a raíz de otra explosión inmobiliaria.

Por tanto los cambios económicos y sociales transforman la imagen y la representación del **non-U-mento**, un concepto que renace en consecuencia de la fiebre de ladrillo. Es sinónimo a las (neo)ruinas cotidianas, o dicho con otras palabras, a los monumentos de y a la burbuja inmobiliaria. Según el colectivo *Cadáveres Inmobiliarios*, los esqueletos arquitectónicos comparten de los no-lugares de Augé, la identidad impersonal y la soledad; también, «la sensación de estar en cualquier sitio» el mismo razonamiento que planteaba José Luis Pardo

⁵⁷⁰ RODELGO, R. G., *op. cit.*, pp. 289-290.

sobre el no-lugar (una especie de fuera de contexto). Pardo sugería es lo que no se encuentra en su lugar, lo mismo que estas ruinas.⁵⁷¹

A raíz de la reflexión de Cadáveres Inmobiliarios nos preguntamos: ¿Cuál es la identidad del *non-U-mento*? ¿Acaso la tiene? Creemos que esta noción se incluye, inevitablemente, como una categoría más de las amnesias urbanas, de igual modo que un *terrain vague*, un no-lugar o un espacio basura es producto surgido de la especulación. El *non-U-mento* comparte lo anónimo del no-lugar, participa del «más es más» de Koolhaas. Y manifiesta la esperanza del *terrain vague*, tal y como nos enseña el colectivo *n'Undo* que buscan desde la demolición y el re-hacer, una oportunidad bajo estas (neo)ruinas cotidianas o *non-U-mentos*.

La burbuja inmobiliaria ha producido *non-U-mentos* y en un futuro no muy lejano el paisaje post-burbuja producirá (ya produce) residuos de los materiales que se han utilizado para ello. Y además, como sugiere Francesc Muñoz, estas ruinas podrían servir, como laboratorio para explorar y conocer el proceso de desgaste de los materiales, y aplicarlos a futuros estudios.

*

Poco antes de morir de un accidente aéreo, en 1973 Robert Smithson publicó en la revista *Artforum* su último ensayo: *Frederick Law Olmsted y el paisaje dialéctico*, un artículo que reflexionaba sobre el diseño del Central Park de Nueva York, exponiendo cómo el proceso de construcción y su evolución muestran un paisaje inacabado: «un sistema hidráulico para drenar y llenar el lago del Central Park: cinco acueductos subterráneos, conductos guía, muros a medio terminar,

⁵⁷¹ CADÁVERES INMOBILIARIOS. “Cadáveres inmobiliarios, los no-lugares urbanos”. Ponencia en festival Desadarve. Tudela. 10 septiembre 2018.” En Montera34. [Disponible en línea]:<<https://montera34.com/project/cadaveres-inmobiliarios-los-no-lugares-urbanos/>> [Consulta: 14 de abril de 2019]

caminos de tierra y desorden generalizado.»⁵⁷². El panorama del parque describía el problema político que se vivía en la ciudad, el parque cambia, se transforma, pues tal y como se preguntaba el arquitecto paisajista, Frederick Law Olmsted, al que hacía referencia Robert Smithson: «“¿Debería confesarle que es resultado del descuido?”»⁵⁷³. Este descuido genera ruinas entrópicas o restos del pasado industrial, o como hemos visto, de un pasado reciente como los nuevos monumentos de la burbuja inmobiliaria que se convierten en testigos del olvido, que dan forma al tiempo. Estas nuevas ruinas cotidianas, distintas a las industriales, vienen acompañadas también de la expresión ‘elefantes blancos’: propiedades difíciles de mantener por cuestiones económicas. Por tanto, un elefante blanco es una posesión valiosa pero pesada, en la que el propietario no puede hacerse cargo económicamente y se convierte en una propiedad inútil.⁵⁷⁴

A raíz de las (neo)ruinas cotidianas generadas por la crisis, nos preguntamos: ¿que sucedería si demolemos estos elefantes, si deshacemos las calles sin casas, si desconstruimos los esqueletos de hormigón? Esta misma pregunta se la plantea el colectivo *n’Undo* que propone, o bien, reutilizar los espacios o demoler todo lo que sobra. En su proyecto *El Algaborrico. La oportunidad bajo los escombros* el colectivo propone demoler el hotel construido en primera línea de mar y ofrece propuestas para la recuperación del entorno estableciendo un impacto socio económico. Su planteamiento abarca desde gestionar los residuos de la demolición hasta crear empleo y recuperar la flora

⁵⁷² SMITHSON, R. (2009). *Robert Smithson: selección...*, *op. cit.*, p.179.

⁵⁷³ *Ibid.*, p. 179.

⁵⁷⁴ Detroit, cadáveres inmobiliarios, n’undo e instituciones como el Gobierno de Colombia han creado una aplicación móvil para que los ciudadanos registren los ‘elefantes blancos’ de su territorio. De tal forma que se cree una base de datos con el fin de promover de nuevo las construcciones que han quedado abandonadas. Véase el siguiente enlace: <http://www.secretariatransparencia.gov.co/elefantes-blancos/Paginas/que-es-elefante-blanco.aspx> >

local para volver al paisaje que era antes de la construcción hotelera: la playa de antes. Un caso que ha creado mucha polémica judicial. Del mismo modo que hizo Sebastián Salgado cuando regresó a su pueblo. Después de unos años viajando por el mundo entero, el fotógrafo vio que las tierras que había heredado de su padre eran áridas y secas, y junto a su mujer decidieron replantar todo un bosque. Lo que era antes una tierra quemada es ahora un paraíso de arboles y plantas; hoy es una Reserva Privada de Patrimonio Natural.⁵⁷⁵

Vemos que los diversos planteamientos que reúnen cada uno de los artistas y colectivos es una demostración de que, lo que era una torre de babel en un montículo, un hotel en la costa, una carretera a ninguna parte, o, una rotonda sin sentido es posible volver hoy a replantar un bosque: «Al fin y al cabo, las personas son la sal de la Tierra.»⁵⁷⁶.

⁵⁷⁵ WINDERS, W; RIBEIRO SALGADO, J. (directores). (2014). *La Sal de la Tierra*. [documental]. Francia.

⁵⁷⁶ GEFAELL, J. (5 septiembre 2017). “La sal de la tierra”. *El Confidencial*. [Disponible en línea]: <https://blogs.elconfidencial.com/espana/tribuna/2017-09-05/sebastiao-salgado-fotografia-social_1438300/> [Consulta: 3 de febrero de 2019]

6.2. Espacios a-funcionales

Curiosamente el mismo año (1974) en que Gordon Matta-Clark realizó *Splitting y Bingo*, Georges Perec publicó *Especies de espacios*. En la narración que hace de los escenarios y de las diversas formas de ver y de leer el espacio y el tiempo, comienza por el espacio del propio libro: desde la página en blanco al texto, desde el apartamento a la función de una habitación, llegando así al espacio del barrio, de la ciudad y del mundo. Siguiendo a Perec, recorreremos su camino en sentido inverso, partimos de los espacios exteriores residuales de la ciudad y, pasando por sus casas, llegamos a las profundidades del subsuelo urbano.

En este momento, nos situamos pues, en el espacio doméstico e interior, en la casa, desde el detalle y desde el fragmento. Partimos de la expresión *Si las paredes hablaran* para presentar a artistas que reflexionan en torno al mundo de las grietas y de la sustracción del suelo. Miramos el apartamento, el edificio o la casa como si tuviéramos una lupa entre nuestras manos, contemplamos su memoria e identidad a través de sus huellas, y de un alto grado de detalle. Digamos que la grieta, la piel de la fachada, la acción de sustraer el suelo son metáforas del proceso entrópico. Tratamos de colocar la lupa sobre el paso del tiempo para imaginar la arqueología del futuro, de las (neo)ruinas urbanas. Si volvemos la vista atrás, observamos que tanto la grieta como la superficie del suelo se convierten, tras la sustracción, en el símbolo y en el objeto anarquitectónico, como ya lo presentó Matta-Clark en sus piezas de *Office Baroque y Splitting*.

A continuación, en el apartado *Si las paredes hablaran*, reflexionamos sobre la inutilidad de los espacios, planteada por Georges Perec cuando escribe sobre los espacios a-funcionales:

En varias ocasiones he tratado de pensar en un apartamento donde hubiera una pieza inútil, absoluta y deliberadamente inútil. No se trataba de un trastero, no era una habitación suplementaria, ni un pasillo, ni un cuchitril, ni un recoveco. Habría sido un espacio sin función. No habría servido para nada, no habría remitido a nada.

A pesar de mis esfuerzos me fue imposible llevar a cabo este pensamiento, esta imagen, hasta el final. El mismo lenguaje, me parece, se reveló incapaz para describir esta nada, ese vacío, como si sólo se pudiera hablar de lo que es pleno, útil y funcional.

Un espacio sin función. No “sin función precisa”, sino precisamente sin función; no pluri-funcional (esto todo el mundo lo sabe hacer), sino a-funcional. Evidentemente no habría sido un espacio destinado únicamente a “liberar” los otros (cuatro trastero, armario empotrado, guardarropa, estanterías, etc.) sino un espacio, repito, que no habría servido para nada.⁵⁷⁷

A continuación, analizamos ese «espacio sin función».

6.2.1. Si las paredes hablaran

Miré el escenario que tenía delante (la casa y el sencillo paisaje del dominio, las paredes desnudas, las ventanas como ojos vacíos, los ralos y siniestros juncos, y los escasos troncos de árboles agostados) con una fuerte depresión de ánimo únicamente comparable, como sensación terrena, al despertar del fumador de opio, la amarga caída en la existencia cotidiana, el horrible descorrerse del velo.

Edgar Allan Poe, *La caída de la Casa Usher*

Partimos del famoso cuento *La caída de la Casa Usher* escrito por Edgar Allan Poe, el tema del relato gira alrededor de la memoria y el paso del tiempo de un lugar, siendo la imperceptible grieta de la mansión el testimonio y la huella del tiempo y del paisaje, para hacernos la pregunta: ¿Y si hablaran las paredes?

⁵⁷⁷ PEREC, G. (2004). *Especies de espacios*. Barcelona: Montesinos, pp. 59-60.

Las artistas españolas Patricia Gómez (Valencia, 1978) y María Jesús González (Valencia, 1978) trabajan sobre la memoria de los lugares que, o están (semi)abandonados o van a ser demolidos. Comenzaron interviniendo en cabañas perdidas en la montaña o en una casa deshabitada de un barrio como el Cabañal, para avanzar ubicándose en una prisión para arrancar sus paredes a fin de capturar sus memorias. Podemos afirmar que sus acciones y sus planteamientos contienen una clarísima influencia de Gordon Matta-Clark, y por supuesto, del arranque mural que ya realizó entre 1971 y 1972 el artista estadounidense Robert Overby (Harvey, 1935-1993). Asimismo, vinculamos la obra de Gómez & González con la cristalización del tiempo presente en las esculturas fantasmagóricas de Rachel Whiteread, desde *Casa* (1992) hasta obras más recientes como *Cabin* (2016)⁵⁷⁸.

Una casa de piedra abandonada situada en un pueblo de Italia se convierte en un proyecto de cooperación para las artistas valencianas Gómez & González. La obra *Casa del Olvido* (2010) parte de una construcción en estado decadente que aparenta derrumbarse, y que sorprendentemente resiste. Se trata de una casa mantenida generación tras generación de la que las artistas resaltan su valor arquitectónico y su memoria colectiva: «El olvido llena esas paredes. El dolor del tiempo devorando el asunto sin remedio lo ha invadido todo.»⁵⁷⁹. Como muy bien resaltan las artistas: «Esta casa, hoy, no solo está hecha de paredes. Y el trabajo, como las risas del pasado, todavía resuenan con él, como destellos en las sombras.»⁵⁸⁰. La obra conserva la memoria; que sustrayendo las huellas de sus paredes realizan lo que

⁵⁷⁸ WHITEREAD, R. (1992). *Rachel Whiteread: esculturas: Sala Moncada de la fundació "la Caixa" ... 8 de maig/7 de juny 1992*. Barcelona: Fundació "la Caixa".

⁵⁷⁹ GÓMEZ, P; GONZÁLEZ, M. J. *Casa del olvido*. Véase el proyecto en <<http://www.patriciogomez-mariajesusgonzalez.com/filter/Casa-del-Olvido>> [Consulta: 26 de mayo de 2017]

⁵⁸⁰ *Ibid.*

ellas denominan «arranque mural»⁵⁸¹. Como artistas se identifican con el proceso de grabado, ellas obtienen lo que ha grabado el tiempo, su huella, su color, y, por tanto, congelan el momento preciso de un instante, describiendo el estado de la casa.

Tanto los muros arrancados por Robert Overby en sus intervenciones *East room with two Windows* (1971) y *Colored room Wall* (1971) como las telas del colectivo Gómez & González consiguen, a través del arranque, perpetuar la memoria viva de ese lugar. El resultado es un palimpsesto, la piel de la propia ruina, que sustentado en una tela materializa el tiempo y conserva la memoria de las paredes de una casa corriente.

Invitadas a participar en una exposición en Bogotá, en el proyecto *Ninguna forma de vida es inevitable*, Gómez & González partieron de la idea de la cabaña donde Henry David Thoreau escribió el libro *Walden, o la vida en los bosques*, para realizar su proyecto titulado *Cabaña* (2013). Las artistas buscaron una historia similar en España: una persona que se hubiera aislado en la naturaleza y que el lugar donde vivió estuviera ahora abandonado, ese lugar fue en Cádiz. Las artistas intervinieron en la casa arrancando su memoria de las paredes; al mismo tiempo, crearon un proyecto fotográfico que indagaba en «el estado de “tiempo detenido” en que quedó el espacio interior de la cabaña y que está en consonancia con la idea de un espacio convertido en naturaleza muerta, cuyos elementos evidencian la sencillez de una forma de vida en vías de extinción.»⁵⁸². Las artistas cristalizan en la tela el proceso entrópico de la *Cabaña*, y a su vez, archivan la *architettura morta*, la misma que capturó Piranesi con sus imágenes de la antigua roma.

⁵⁸¹ *Ibid.*

⁵⁸² GÓMEZ, P; GONZÁLEZ, M. J. *Sufficit Una Domus*. Véase el proyecto en <<http://www.patriciogomez-mariajesusgonzalez.com/filter/Sufficit-Una-Domus>> [Consulta: 4 de junio de 2017]

Otro de los trabajos a destacar del colectivo es *A la memoria del lugar* (2007-2009), se compone de una serie de tres proyectos *Room Rosa*, *Fachada Francesc Eiximinis* y *Archivo Cabanyal* que tienen como protagonista la degradación del barrio del Cabañal, en Valencia (España). Durante muchos años, desde 1998 el antiguo barrio de pescadores del Cabañal estuvo amenazado por un plan urbanístico, que consistía en ampliar la Avenida Blasco Ibáñez hasta la playa. A través de Plataformas como *Salvem el Cabanyal*, colectivos artísticos y también un cambio de gobierno se consiguió parar el proyecto en 2016. Un Plan que implicaba el derribo de centenares de viviendas. *Room Rosa* (2008) consistió en la intervención de una de las casas afectadas por el Plan, donde las artistas arrancaron sus paredes interiores para recuperar la memoria local e histórica del barrio. Lo mismo hicieron en *Fachada Francesc Eiximinis*, las artistas sustrajeron en una gran lona los restos de la fachada de una casa situada en un solar del mismo barrio. De acuerdo con Virginia Villaplana sus proceso de arrancar el muro significaba: «Expropiar, deshabitar, llevar el espacio interior de las casas, sus habitaciones y fachadas a la intimidad de la tela estampada supone entonces transformar la arquitectura del pasado en la memoria viva del presente.»⁵⁸³. *Room Rosa* y *Fachada Francesc Eiximinis* son algunas de las obras del colectivo que recrean las intervenciones arqueológicas y espaciales de Matta-Clark, despidiéndose y apropiándose de una demolición.

Recientemente, en 2018 han elaborado un proyecto específico para una de las salas expositivas del IVAM: *Hasta cota de afición* (2018)⁵⁸⁴ que consistió en extraer las capas de pintura que año tras año

⁵⁸³ VILLAPLANA RUIZ, V. (2009). "Effet de réel". Publicado en el catálogo de la exposición *Puntas de Flecha. Nuevas trayectorias en el arte contemporáneo valenciano* editado por la Generalitat Valenciana. 2009. Valencia, p. 1. [Disponible en línea]: <<https://es.scribd.com/doc/61455370/Effet-de-reel#fullscreen>> [Consulta: 3 de mayo de 2019]

⁵⁸⁴ Díez, A. & SANDRA MOROS, J. S. (2018). *Fins a Cota d' Afeció. Patricia Gómez i M^a Jesús González*. Valencia: IVAM Centre Julio González. Nos parece esencial destacar el diseño del catálogo del colectivo valenciano. El proyecto impreso, que materializa los estratos de la sala del

fueron cubriendo las paredes en cada evento que ha tenido lugar en la sala. Las artistas junto al departamento de restauración de la misma institución consiguieron dar visibilidad a cada una de las capas que correspondían a cada una de las exposiciones. Un proyecto que desveló a través de sus paredes la historia sobre la galería 6 del museo valenciano.

A nuestro parecer, las casas cotidianas y en ruinas donde intervienen Gómez & González se identifican con las características de la noción *non-U-mento*. También observamos que incluso sus telas guardan una relación directa con la apariencia formal de los fragmentos de los edificios u objetos anarquitectónicos de Gordon Matta-Clark.

Algunas de las intervenciones de Lara Almarcegui también nos invitan a explorar la memoria de las paredes y el proceso entrópico a través de una estratigrafía. *Retirando el cemento de la fachada* (1999) fue un proyecto que no sólo trataba sobre los materiales de construcción de un edificio industrial de Bruselas, sino que consistió además, en extraer pintura de la propia fachada. En palabras de la artista: «En la fachada del edificio me propuse extraer la pintura blanca para ver qué materiales había debajo. Durante quince días saqué varias capas de la pared, de forma que los materiales de construcción del edificio y su historia iban surgiendo.»⁵⁸⁵. De esta manera, Almarcegui, igual que hacen las artistas Gómez & González, muestra un interés por leer lo que se oculta tras las capas de pintura de una fachada, poniendo en valor la historia del lugar a través de sus propios materiales de

museo, está editado de la misma forma que el libro de artista *Wallpaper* (1972) de Gordon Matta-Clark.

Destacamos del proyecto del colectivo *Los tiempos del color* (2013) que consistió en recoger 688 muestras extraídas de las paredes. Y su forma expositiva nos recuerda también al mural *Wallpaper* elaborado por Matta-Clark. Una idea que retomamos en la tercera parte de esta investigación.

⁵⁸⁵ ALMARCEGUI, L. (2007)., *op.cit.*, p. 23. Sobre la operación de desmontar una pared de una sala de exposiciones del FRAC Bourgogne en Dijon véase en MURRÍA, A. & PERREAU, D. (2005-6). *Lara Almarcegui*. Amsterdam: Altadis, p. 15.

construcción. Estamos ante intervenciones que cuestionan la identidad del espacio arquitectónico, inundándonos con una fuerte carga poética sobre lo que permanece invisible entre esas paredes: esa piel urbana en la que habitamos todos los días. Incluso, tanto los proyectos de Almarcegui como en los arranques murales del colectivo valenciano tienen en común el interés de conservar y de proteger lo acontecido en el lugar. En palabras de Almarcegui:

Estos lugares así protegidos, sin función, estirando al límite el tiempo suspendidos en el que están condenados a vivir, pero buscando una forma de sentido o consolidación basada precisamente en esta condición superfrágil de que en cualquier momento pueden quedar sepultados bajo una nueva construcción [...].⁵⁸⁶

Las operaciones en espacios interiores del artista australiano Robbie Rowlands (Melbourne, 1968)⁵⁸⁷ tienen como escenario una iglesia, una casa familiar, una estación de autobuses, interviene en mobiliario urbano, en un barco abandonado o en un árbol enfermo.

Del mismo modo que Matta-Clark y las artistas españolas, Rowlands se centra en las casas suburbanas y en edificios que van a ser demolidos o están en un estado ruinoso, arquitecturas de una época reciente que se podrían identificar perfectamente como *non-U-mento*: lugares que tienen «un aire fúnebre»⁵⁸⁸. Sus incisiones moldean largas tiras que sobresalen del suelo o de la pared que se extienden por todo el espacio interior, o bien, abren esa grieta antes imperceptible al exterior. Una escenario que nos recuerda al relato de Poe:

Quizás el ojo de un observador minucioso hubiera podido descubrir una fisura apenas perceptible que, extendiéndose desde el tejado del

⁵⁸⁶ ALMARCEGUI, L. (2007), *op.cit.*, p. 14.

⁵⁸⁷ Véase la página web del artista Robbie Rowlands: <<https://www.robbierowlands.com.au/>> [Consulta: 10 de noviembre de 2017]

⁵⁸⁸ Robbie Rowlands. *Crackle... & splat!*. 17 May 2015. Retrieved 28 August 2017. [Disponible en línea]. <<https://crackleandsplat.com/portfolio/robbie-rowlands/>> [Consulta: 5 de noviembre 2017]

edificio, en el frente, se abría camino abajo, en zigzag, hasta perderse en las sombrías aguas del estanque.⁵⁸⁹

Incisiones que dejan entrever las ‘tripas’ del edificio, que desvelan la memoria materializada y acumulada entre los intersticios de la pared y del suelo. Sus cortes meditados en la piel del edificio ofrecen, igual que en Almarcegui y Gómez & González, una lectura de los materiales de los que se compone el edificio: también como estratigrafía. En su obra como *The Offering* (2011) y *Fall to Land* (2014), observamos en sus cortes las mismas prácticas quirúrgicas que en la obra de *Splitting* de Gordon Matta-Clark.

A diferencia del (an)arquitecto neoyorkino, Robbie Rowlands libera el material de su rigidez estructural y constructiva, como si el propio suelo se hubiera levantado por alguna causa natural, creando espirales y tentáculos que se doblan: «la materia se libera de la forma.»⁵⁹⁰.

Gómez & González, Lara Almarcegui y Robbie Rowlands se centran en los suburbios como ya hizo Smithson, en la decadencia contemporánea y no en las ruinas de civilizaciones anteriores. Son artistas que elogian el deterioro y alaban el fallecimiento del espacio de la casa, que al igual que Matta-Clark ponen en valor esa casa corriente con cierta identidad histórica: arquitecturas que podríamos identificar como *non-U-mentos*. Artistas que intervienen en rincones y en paredes, tratándose de espacios a-funcionales.

Las capas de pintura o el color del tiempo⁵⁹¹ en las paredes son lo mismo que la grieta casi inadvertida que recorre la fachada de *La Casa Usher*, son esos pequeños detalles que se convierten en el inicio de una demolición: ésta es el destino de las casas intervenidas de cada uno de

⁵⁸⁹ POE, E. A. (2010), *op. cit.*, p. 246.

⁵⁹⁰ ROWLANDS, R. (2017), *op.cit.*

⁵⁹¹ *El color del tiempo* es el título de un proyecto de González & Gómez.

los artistas mencionados. Precisamente en la escena que cierra el cuento de Poe el final será el mismo: una casa que se desmorona.

El resplandor venía de la luna llena, roja como la sangre, que brillaba ahora a través de aquella fisura casi imperceptible dibujada en zigzag desde el tejado del edificio hasta la base. Mientras la contemplaba, la fisura se ensanchó rápidamente, pasó un furioso soplo del torbellino, todo el disco del satélite irrumpió de pronto ante mis ojos y mi espíritu vaciló al ver desmoronarse los poderosos muros, y hubo un largo y tumultuoso clamor como la voz de mil torrentes, y a mis pies el profundo y corrompido estanque se cerró sombrío, silencioso, sobre el resto de la Casa Usher.⁵⁹²

⁵⁹² POE, E. A. (2010), *op. cit.*, p. 264.



Patricia Gómez y María Jesús González
Fachada Francesc Eiximenis
(A la memoria del lugar)
2007-2009



Patricia Gómez y María Jesús González
Casa del olvido
Como, Italia, 2010



Patricia Gómez y María Jesús González
Cabaña A.M.S. Fascinas
Sufficiit Una Domus
Facinas, Tarifa (Cádiz)
2013



Lara Almarcegui
Retirando el cemento de la fachada
1999



Robert Overby
Saulle's place
1971

Robert Overby
East room with two windows, third floor from Barclay House
Latex cast
1971

Robert Overby
Colored room wall, third floor from the barclay house series
Latex rubber
1971

Robert Overby
Long wall third floor from the barclay house series
Latex rubber
1971



Heidi Bucher
Second floor/middle of the room
1980



James Carey
Prahan house
Site responsive intervention
dimensions variable
2011



Robbie Rowlands
The Upholsterer - Kitchen
1950's house
Dandenong, 2008

Robbie Rowlands
If this Light Can Hold
Gallery floor and wall, window reveal, Boulder
Museum of Contemporary Art,
2015

Robbie Rowlands
Three Ways Out
Pre-demolition House
Shadows Fall exhibition,
2016

Robbie Rowlands
From Corner To Corner
Pre-demolition House
Shadows Fall exhibition,
Belfield
2016



Gordon Matta-Clark
Bingo
Building fragments: painted wood, metal, plaster, and glass, three sections
175,3 x 779,8 x 25,4 cm
1974



James Carey
[b / a] floor
Site responsive intervention
dimensions variable
2012



Felix Schramm
Misfit (Hamburger Bahnhof-Berlin)
Plasterboard, Wood, Color
Galerie Max Meyer
2006

Felix Schramm
Omission
Plasterboard, Wood, Color
5,56 x 12,9 x 25,9 m
Palais De Tokyo, Paris, France
2009



Rachel Whiteread
Cabin
2016



Rachel Whiteread
Wall (Apex)
Papier-maché
2017



Pedro Cabrita Reis
De un portón nos haremos una casa #3
Madera y acero, con pintura,
Pieza única
2017



6.3. Memorias del (sub)suelo

Nuestras vidas urbanas, transcurren a diario entre las calles asfaltadas, en las que se alzan numerosos bloques de cemento y de ladrillo: nos encontramos con una diversidad de viviendas, teatros, cines, bares, centros comerciales, oficinas, colegios, hoteles, hospitales. Pero bajo nuestros pies se oculta una extensa superficie subterránea que sustenta toda la ciudad, una región desconocida y ultra-invisible para la mayoría de los transeúntes, y un reino para los exploradores urbanos.

¿Qué hay ahí abajo? Las cuevas del mundo subterráneo abarcan desde tuberías y canalizaciones hasta un sistema de desagües y alcantarillado; en ellas se esconden desde un laberinto de túneles y pasadizos secretos, a antiguos calabozos. Estamos ante un submundo formado a partir de bóvedas, de columnas, de estructuras de cemento y de hormigón, creado por el ser humano, ahí también se encuentran las riquezas y los yacimientos minerales que nos proporciona la tierra.

Un lugar que alcanza desde espacios para el tránsito y el comercio: como los aparcamientos, las vías de metro y los túneles bajo tierra como el canal de la Mancha; hasta lugares donde refugiarnos en caso de una catástrofe o un conflicto bélico, como los bunkers o las cisternas subterráneas como el conocido Palacio Sumergido en Estambul. Asimismo, están los espacios históricos que permanecen en las ciudades en ruinas, y zonas arqueológicas donde se encuentran los restos de fósiles; incluso, se hallan espacios para la memoria donde a veces se entierran historias para ocultarlas de la verdad.⁵⁹³ También, están los desechos de la ciudad, sus escombros y la basura que ella misma genera. Se trata, en suma, de un submundo que contiene la

⁵⁹³ Por ejemplo, el recién documental CARRACEDO, A. & BAHAR, R. (2018). *El silencio de los otros*. [Documental]. España: Coproducción España-Estados Unidos-Francia-Canadá; Semilla Verde Productions / Lucernam Films / American Documentary POV / Independent Television Service / Latino Public Broadcasting (LPB) /El Deseo.

otra cara de la sociedad, la que no se muestra y que se expande más allá del centro histórico, llegando a sus suburbios y a su periferia.

Durante siglos, las maravillas del mundo subterráneo han sido una fuente de conocimiento para las ciencias y disciplinas como la geología, la arqueología o la arquitectura, asimismo, ha fascinado a numerosos humanistas, como historiadores, filósofos, sociólogos, antropólogos y artistas. El interés por lo que se oculta abajo ha creado un imaginario colectivo que comprende desde el mundo de las cavernas de Platón hasta el inframundo de Hades; desde la mágica expedición al interior de la tierra de Julio Verne en *Viaje al centro de la Tierra* hasta la compleja fantasía de una niña al descender por un agujero encontrado entre los arboles de un bosque en la Alicia de Lewis Carroll; o también, la historia de un hombre encarcelado en un oscuro calabozo que sabe que va a morir en *La fosa y el péndulo* de Edgar Allan Poe.

Lo que se esconde bajo la tierra ha sido y es conquistado y explotado, pero, también está habitado. Como sucede en la ciudad de Coober Pedy, donde una población entera vive bajo el desierto australiano para refugiarse del calor o por motivos inversos en algunas ciudades de Canadá. Por otra parte, existen asombrosas creaciones suburbanas, que deshabitadas, se han convertido en una atracción para el turismo como sucede con Derinkuyu en Capadocia, Turquía. Incluso, existen innovaciones urbanísticas que investigan sobre el futuro de las ciudades, proyectos que contemplan cómo la superficie bajo tierra podría ser una posibilidad para vivir en ella, como nos lo muestra alguna de las plataformas interactivas *Urban Hub*.⁵⁹⁴

Entre las investigaciones realizadas, en estas dos últimas décadas encontramos un estudio sobre la superficie subterránea desde la

⁵⁹⁴ Véase la plataforma interactiva para el futuro de las ciudades en: <<http://www.urban-hub.com/es/about/>>

creación artística a través de la tesis doctoral escrita por Eburne González Ibáñez titulada *El mundo de abajo: aproximaciones a la connotación simbólica de lo subterráneo a través de la exploración artística desde el recorrido, la memoria y la acción*⁵⁹⁵. Un estudio que analiza desde los contramonumentos de la biblioteca de Micha Ullman y la torre hundida de Joschen Gerz y Esther Shalev-Gerz a las organizaciones clandestinas que recorren los laberintos subterráneos como *Roma Sotteranea* y *Berliner Unterwelten*.⁵⁹⁶

Encontramos, también, un interesante manual y guía sobre cómo realizar exploraciones urbanas en la actualidad titulado *Access all areas: a user's guide to the art of urban exploration* (2005)⁵⁹⁷. El autor y también explorador urbano, Jeff Chapman, alias Ninjalicious, nos narra sus hallazgos en diversos paisajes abandonados, entre ellos, describe el subterráneo como «una utopía oculta de hormigón»⁵⁹⁸.

La guía de Ninjalicious muestra una interesante línea temporal sobre las exploraciones urbanas, abarcando desde el siglo XII hasta el siglo XXI, siendo el 2004 el último año registrado. De la línea histórica propuesta por el autor, extraemos tan solo aquellas que tienen relación con lo subterráneo, lo que nos permite añadir a dos artistas contemporáneos que consideramos importantes para así completarla. Primero, creemos necesario incluir las indagaciones bajo tierra que llevó a cabo Gordon Matta-Clark en Chile, en París y en Nueva York. Y segundo, resultan esenciales las excavaciones e

⁵⁹⁵ GONZÁLEZ IBÁÑEZ, E. (2014). *El mundo de abajo. Aproximaciones a la connotación simbólica de lo subterráneo a través de la exploración artística desde el recorrido, la memoria y la acción*. Servicio Editorial de la Universidad del País Vasco/Euskal Herriko Unibertsitateko Argitalpen Zerbitzua.

⁵⁹⁶ Sobre un grupo artístico y clandestino que organizaban eventos en las profundidades de París. “Los artistas clandestinos del París subterráneo”. (13 de enero de 2013). *BBC mundo*. [Disponible en línea]. <https://www.bbc.com/mundo/noticias/2013/01/130110_paris_subterraneeo_arte_clandestino_cch>

⁵⁹⁷ NINJALICIOUS. (2005). *Access all areas: a user's guide to the art of urban exploration*. Coach House Press.

⁵⁹⁸ *Ibid.*, p. 163

investigaciones de Lara Almarcegui por las profundidades de Madrid y el recién proyecto de yacimientos minerales.⁵⁹⁹

Como vemos, podríamos dedicar un profundo estudio acerca de un tema tan extenso como es el mundo subterráneo, pero nuestro propósito en este capítulo es extraer conclusiones más amplias sobre la (re)presentación del **non-U-mento** a partir de una selección de artistas actuales y de obras específicas que reflexionen sobre lo que hay bajo la ciudad. Es decir, rastreamos el modo en que algunos artistas se sumergen y retratan los laberintos del subsuelo, que conforman la infraestructura que posibilita el funcionamiento de la urbe. Para ello, presentamos creaciones artísticas que se convierten en un buen anclaje para proponer nuevos significados a la noción **non-U-mento**. Todo ello nos permite acercarnos todavía más a un concepto que desvela elementos ocultos que no se pueden percibir a simple vista, como sucede con el subsuelo urbano. Estamos ante un paisaje que nos despierta la misma pregunta que inquietó a Gordon Matta-Clark, y que ahora ocupa a Lara Almarcegui: ¿Qué hay bajo el asfalto de las ciudades? Un interrogante que nos empuja a levantar el suelo, a excavar, a descender y a explorar.

Gordon Matta-Clark grabó en vídeo sus excursiones laberínticas bajo las calles de grandes metrópolis como Nueva York y París, legándonos películas y proyectos como *Subtrato: diarios subterráneos* (1976), *Underground Paris* (1977) y *Descending Steps for Batan* (1977).

Dos de esas películas reflejan la fascinación del artista por lo que él llamaba *non-u-ments* (non-u-mentos), el ingente reino escondido de las cloacas y canalizaciones acuáticas, los túneles de metro, los angostos pasadizos verticales, los cimientos de edificios y las criptas funerarias que existen debajo de las calles de Nueva York y de París. Filmadas y montadas informalmente, son otras tantas muestras de la

⁵⁹⁹ Hemos considerado oportuno rehacer la línea temporal con la idea de señalar sólo las exploraciones subterráneas de Gordon Matta-Clark y de Lara Almarcegui. Dos artistas sobre los que indagamos a continuación para tratar de esclarecer el tercer y último sustrato sobre el **non-U-mento**.

arqueología urbana que revelan el dominio por parte de Matta-Clark de las complejidades del entorno construido, su afición a la innovación tecnológica de épocas pretéritas y su creciente inquietud ante las consecuencias para el bienestar de la metrópoli de la “desidia y el abandono”.⁶⁰⁰

Como señala Bruce Jenkins, la veintena de vídeos que realizó Matta-Clark le permitieron documentar sus intervenciones y performances, pero también, le sirvieron para despertar asombrosos ‘descubrimientos’ urbanos. Dos de estos vídeos retratan el tercer sustrato de la noción *non-U-mento*. En primer lugar, en la película *Substrait: Underground Dailies (Subtrato: Diarios subterráneos, 1976)*, Gordon Matta-Clark retrata el paisaje subterráneo de la ciudad de Nueva York, donde «captura la belleza fantasmagórica»⁶⁰¹ de los túneles y de las alcantarillas.⁶⁰² Y en segundo lugar, el film de *Sous-sols de Paris (El subsuelo de París, 1977)*, plantea una interesante contradicción entre la ciudad ultramoderna con las profundidades del subsuelo medieval de la ciudad,⁶⁰³ estableciendo el mismo puente temporal que se daba entre la ciudad moderna y la posmoderna a través de *Conical Intersect (1975)*, que vinculaba las viviendas situadas entre la Torre Eiffel y el Centro Pompidou, como bien dice Carlos Jimenez en su texto *La fotografía de Matta-Clark o las exposiciones de lo muerto*⁶⁰⁴: «El subsuelo de París es muchas cosas y entre ellas un dédalo de catacumbas»⁶⁰⁵.

Ambas películas reflejan las zonas subterráneas de la ciudad, y nos ayudan a conocer más a fondo las reflexiones que se planteaba el artista al pasearse por los subsuelos de París y Nueva York: «con el fin

⁶⁰⁰ JENKINS, B. (2006). “Gordon Matta-Clark y la última máquina” en G. Moure, *Gordon Matta-Clark...*, *op. cit.*, p. 284.

⁶⁰¹ *Ibid.*, p. 285.

⁶⁰² *Ibid.*

⁶⁰³ *Ibid.*

⁶⁰⁴ JIMÉNEZ, C. (2000). “La fotografía de Matta-Clark o las exposiciones de lo muerto” en Dario Corbeira. *¿Construir... o deconstruir?... op.cit.*, pp. 133-142.

⁶⁰⁵ *Ibid.*, p. 134.

de *descubrir* y traer de nuevo a la luz y eventualmente a la vida lo que antes estaba sepultado y olvidado.»⁶⁰⁶. Y continúa diciendo:

“De hecho el asunto que me interesa es realizar una exposición bajo tierra: la búsqueda de esos espacios olvidados enterrados bajo la ciudad, que restan como reserva histórica o como vestigios sobrevivientes de proyectos y de sueños perdidos, como por ejemplo el ferrocarril fantasma. Esta actividad exige una investigación en el mapa, seguida de una irrupción o de una excavación en esas fundaciones perdidas: un trabajo en contravía debajo de la sociedad.”⁶⁰⁷

Gordon Matta-Clark identifica todo este mundo arqueológico del subsuelo como el negativo de la ciudad, refiriéndose a los túneles del metro, al alcantarillado y a las cloacas como *non-U-mentos*. Se trata de una noción que describe cualquier construcción y vestigio que permanece en las profundidades, un espacio y un lugar que persiste en el olvido. A lo que añadimos, como dice José Ignacio Vielma que unos grandes desagües podrían ser un espacio altópico. Incluso si pensamos en algunas de las fotografías del *tour* de Passaic de Robert Smithson, vemos cómo el propio artista atribuye a unos simples desagües ser fuentes o monumentos.

Lara Almarcegui, igual que Gordon Matta-Clark, realiza diversos proyectos sobre el reino subterráneo. Sus acciones nos muestran la idea de excavar, de levantar y extraer partes del suelo. Su curiosidad empezó en Ámsterdam excavando en un descampado sin saber cuándo terminaría, obra que tituló *Cavar* (1998):

Me interesaba la acción, estar cada día en ese lugar simplemente cavando, sin saber en qué momento terminaría. Durante un mes extraje algunos restos del edificio anterior, pero sobre todo, saqué agua y tierra. Cuando el agujero medía unos dos metros y medio, y cada vez me resultaba más difícil entrar en él, y el derrumbe era más inminente, llegaron unas excavadoras al descampado, allanaron la

⁶⁰⁶ *Ibid.*, p. 134.

⁶⁰⁷ JIMÉNEZ, C. (2000). “La fotografía de Matta-Clark...”, *op.cit.*, p. 134.

zona y cubrieron el agujero. Y así di por acabado el proyecto.⁶⁰⁸

Años más tarde, Almarcegui realizó el proyecto *Levantando el suelo o levantar el asfalto* (2004) que consistió en quitar el suelo de una sala de exposiciones para después volverlo a tapar, como si no hubiera sucedido nada, y enseñando en la exposición el registro de todo el proceso. Transcurridos unos años, durante las jornadas de ‘Madrid Abierto’, Lara Almarcegui organizó unas visitas al subsuelo de una calle de Madrid para poder ver las excavaciones y las capas de tierra que había, el resultado fue el proyecto *Bajar al subterráneo recién excavado* (2010)⁶⁰⁹:

La calle de Serrano es un lugar para las clases altas. Tiene edificios millonarios, de factura académica, joyerías en las que hay que solicitar permiso para entrar, restaurantes sibaríticos, *boutiques* con ropa que vale un ojo de la cara. O ambos. Pero su subsuelo es simple como el de todas las calles. Tierra. Cables. Tubos. Canales de desechos. Ahora, el Ayuntamiento de Madrid lo está horadando para ocuparlo con tres aparcamientos. La oportunidad perfecta para bajar y conocer el suelo humilde, amorfo, sobre el que descansa un escenario de escuadra y cartabón, aunque enturbiado por las obras en superficie.⁶¹⁰

En concreto, en la Calle Serrano encontramos un doble negativo, el primero por estar debajo de la ciudad, y el segundo porque su ambiente y morfología nada tienen que ver con las casas nobles que se sitúan sobre la parcela.

Todas y cada una de las intervenciones derivaron a la publicación *Madrid Subterráneo*⁶¹¹. En este nuevo proyecto, la artista se pregunta qué

⁶⁰⁸ ALMARCEGUI, L. (2014). “Demoliciones, huertas urbanas, descampados”. *Boletín CF+ S*, (38/39), pp. 173-181.

⁶⁰⁹ Madrid abierto. <<http://madridabierto.com/intervenciones-artisticas/2009-2010/lara-almarcegui.html>>

⁶¹⁰ DE LLANO, P. (29 de marzo, 2010). “El intestino grueso del lujo”. *EL PAÍS* [Disponible en línea].<https://elpais.com/diario/2010/03/29/madrid/1269861857_850215.html> [Consulta: 8 de abril de 2017]

⁶¹¹ ALMARCEGUI, L. (2012). *Madrid subterráneo*. Madrid: Ediciones de la Librería.

hay y qué ocurre bajo nuestros pies, qué tan profundo es y qué tamaño tendrán las canalizaciones del mundo subterráneo de la ciudad de Madrid, y si hay ruinas debajo de ella. Como describe muy bien el comisario de la exposición, Manuel Segade: «el subsuelo es un negativo en profundidad del espacio socioeconómico de la ciudad en superficie, y, al mismo tiempo, aloja las infraestructuras que sostienen muchos de sus flujos: desplazamientos de población, distribución de energía, comunicaciones, ...»⁶¹². Tal y como nos hizo entender Matta-Clark con sus palabras y su noción *non-U-mento*, y de acuerdo con Manuel Segade y Lara Almarcegui, podemos afirmar que el subsuelo de Madrid, Nueva York, París y el subsuelo de muchas más ciudades son un negativo de la ciudad pero de mayores dimensiones: un *non-U-mento* (la ciudad en negativo) que contiene en sí un conjunto de *non-U-mentos* (el sistema de tuberías y canalizaciones que dan funcionamiento a la población urbana). Lo que significa que se trata de una noción que refleja el negativo de la ciudad, permanentemente en el olvido y ante la indiferencia del transeúnte cotidiano. Todavía más, si recogemos algunos estudios sobre las futuras ciudades y sus proyectos de innovación urbanística, podríamos considerar el *non-U-mento* como los nuevos rascacielos invertidos que se adentran al subsuelo: los rascasuelos. (Fig. 86)

A continuación presentamos una entrevista realizada por Javier Díaz-Guardiola a Lara Almarcegui. Las palabras de la artista describen el objetivo de este capítulo, define la esencia y la clave de lo que proponía Gordon Matta-Clark entorno al significado y la idea de la ciudad en negativo y/o el negativo de la ciudad: **«¿Lo que propone es un negativo de la ciudad o una visión de la ciudad en negativo? / Se trata de buscar una ciudad diferente. Imaginársela como el negativo de la que conocemos es un acierto, porque se localiza justo debajo, además de servirle de inestables cimientos. Pero, sobre todo, esta urbe subterránea es diversa porque en ella rigen otras normas y responde a motivos que no son los generalizados en el espacio construido. Conocerlos es otra forma de entender la ciudad. Y me interesa la incertidumbre de lo que escapa al control de su funcionamiento óptimo.»**. En: DÍAZ-GUARDIOLA, J. (12 de julio, 2012). "Lara Almarcegui: "No hay paisajes. Hay territorios". *ABC CULTURAL*. [Disponible en línea]: <<https://www.abc.es/20120705/cultura-cultural/abci-lara-almarcegui-paisajes-territorios-201207051654.html>> [Consulta: 15 de abril de 2017]

⁶¹² Centro de Arte Dos de Mayo (Ca2m): www.ca2m.org

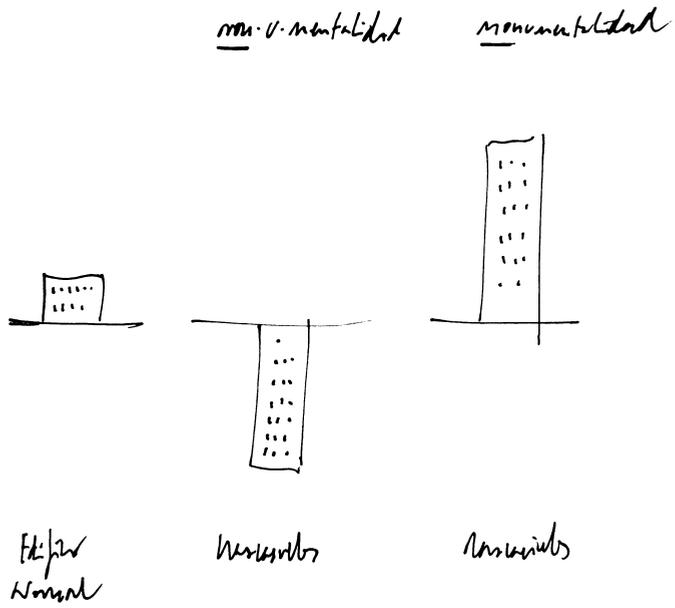


Fig. 86. **Non-U-mentalidad** versus monumentalidad. Ilustración realizada por G. Gallego.

Hasta ahora, llegamos a las siguientes conclusiones sobre la noción *non-U-mento*, en el subsuelo.

z o n a

s
u
b
t
e
r
r
á
n
e
a

de
la
ciudad

non-U-mento

=

el subsuelo, el negativo de la ciudad, la expansión subterránea
del espacio urbano

non-U-mento

=

un rascasuelos, edificio que se encuentra bajo tierra

non-U-mento

=

todo el sistema de tuberías, alcantarillado, desagües que
ayudan al funcionamiento de la ciudad

Si recordamos, en 1973 Gordon Matta-Clark compró unas quince pequeñas parcelas en Nueva York, por un valor de 35 dólares, cuestionándose sobre el sentido de propiedad, obra que tituló *Reality Properties: Fake Estates*. En las ciudades la compra y venta de propiedades es muy habitual. Pero, ¿quién es el propietario del subsuelo? ¿De quien es la superficie bajo tierra de nuestra ciudad? La superficie subterránea de nuestra ciudad, de nuestro barrio o de nuestra casa puede ser propiedad de una entidad privada o bien, del gobierno. Lara Almarcegui quedó fascinada cuando se dio cuenta de que la zona subterránea de la ciudad donde vive, en Rotterdam es toda de la empresa Shell. Un tema sobre el cual la artista Lara Almarcegui investiga desde 2015 hasta hoy, en 2019. Se planteó como objetivo conseguir ser propietaria de unos yacimientos mineros, aunque al inicio del proyecto encontró ciertas dificultades para adquirirlos. Almarcegui descubrió que el Estado puede ceder los derechos del subsuelo a empresas privadas, pero según el país no los cede para uso individual.⁶¹³ De esto modo, después de que le negaran a la artista los derechos mineros en Alemania y en Aragón, adquirió en Noruega el 9 de marzo de 2015 un permiso de nueve años para los derechos de un pequeño yacimiento de hierro de 1km² cerca de Oslo.⁶¹⁴ Unos meses más tarde, el 29 de octubre de 2015 obtuvo otro yacimiento de 400 metros de radio circular en la ciudad austríaca de Graz, con un valor de 16 euros anuales.⁶¹⁵ Desde entonces ha estado comprando en diversos países yacimientos bajo tierra dando lugar a su

⁶¹³ Hay escasa información sobre el proyecto de Derechos minerales. Para ello, nos parece oportuno aportar información complementaria al texto. En primer lugar, está la presentación del proyecto *Derechos minerales* en ALMARCEGUI, L. (2017). *Acciones Comunes. Estado de la materia* <<https://www.youtube.com/watch?v=2kzgn9e3PI>> [34:19 min – 46:00 min] [Consulta: 3 de junio de 2019]

⁶¹⁴ Acceso público a la pagina web del Instituto de Geología del gobierno de Noruego. MINERAL RESOURCES. INDUSTRIAL MINERALS, NATURAL STONE AND METALS. [Disponible en línea]. [Consulta: 8 de abril de 2019]. <<http://geo.ngu.no/kart/mineralressurser/?map=Metals:.Metals...Commodities&lang=English>

⁶¹⁵ HERBST ACADEMY. *Festival of new art*. <<http://2015.steirischerherbst.at/english/Programme/herbst-Academy>> [Consulta: 5 de junio de 2019]

proyecto *Derechos minerales* que profundiza sobre la exploración o la explotación del territorio con el fin de protegerlos, ya que los derechos son de uso exclusivo durante los años de la concesión. Al mismo tiempo, Almarcegui busca en su proyecto «desvelar todo el sistema de propiedades del subsuelo y recordar de dónde vienen los materiales de construcción.»⁶¹⁶. Observamos en ambos artistas que plantean un discurso y una crítica con humor e ironía sobre la propiedad, su valor de uso y su destino. Ambos artistas teatralizan con ingenio el concepto de propiedad y posesión, cuyo registro de la obra son los certificados, los mapas de las propiedades adquiridas, las fotografías, los fotomontajes y los vídeos.

Tanto *Fake Estates* de Matta-Clark como *Derechos minerales* de Almarcegui, son propuestas que aluden directamente a lo que planteaba el Grupo Anarquitectura: cuestionar el valor, el uso y el destino de una vivienda y de parcelas vacías para desafiar al sistema institucionalizado y gubernamental que maneja toda la práctica constructiva. Reflexionan sobre los principios de propiedad e identidad, de accesibilidad e inaccesibilidad, de lo que es público o privado.

El mundo subterráneo es probablemente el que más se identifique con los aspectos del *non-U-mento*, cuya superficie ultra-invisible proporciona recursos a la población y día a día le da funcionalidad.

⁶¹⁶ ALMARCEGUI, L. (2017). *Acciones Comunes...*, *op.cit.*, [45:30 min]. Actualmente, está expuesta una exposición en el IVAM.



James Carey
[b /a] floor
Site responsive intervention
dimensions variable
2012



Lara Almarcegui
Cavar
Amsterdam
1998



Lara Almarcegui
Levantando el suelo de la habitación D4
2005



Lara Almarcegui
Explorando el suelo
Sala Moncada
Barcelona
2003



Lara Almarcegui
*Levantando el suelo o
Levantar el asfalto*
Recinto ferial
2004



Lara Almarcegui
Extracción del piso de madera
Grafisches Kabinett, Secession
2010

E
x
c
a
v
a
r

S u e l o



Alice Aycok
Low Building with dirt roof
1973-2010



Alice Aycok
*A Simple Network of Underground
Wells and Tunnels*
1975-2011



Edward Burtinsky
Rock of Ages # 1
Active Section, E. L. Smith Quarry, Barre,
Vermont, USA, 1991



Roberto Matta
Étude d'Architecture
Lápices de cera y mina de plomo
sobre papel, 19,5 x 26 cm,
1936 (D36/6)

S
u
b
s
u
e
l
o



Lara Almarcegui
Casa enterrada
2013



Gordon Matta-Clark
Fake Estates
1973-1978

KONSTRUKTIONSMATERIAL LUNDS CENTRUM	
Tegetsten	352 457 ton
Marmor	135 548 ton
Tak	110 542 ton
Betong	112 347 ton
Stål	80 992 ton
Ägg	10 179 ton
Såg	16 471 ton
Tegetcenter	4 850 ton
Puts	3 909 ton
Kalk	2 372 ton
Hälssten	616 ton
Takbalkar	218 ton
Glas	175 ton
By	158 ton
Total vikt	849 230 ton

Lara Almarcegui
Materiales de construcción Ciudad de Sao Paulo,
2006



Gordon Matta-Clark
Descending steps for Batan
(Escalones descendentes para Batan)
1977



Lara Almarcegui
Mineral Rights
Yacimientos de Graz,
Austria
2015



Lara Almarcegui
Mineral Rights
Yacimientos de Tveit-
tvangen, Noruega
2015



Lara Almarcegui
Bajar a un túnel recién excavado
Madrid Abierto
2010



Lara Almarcegui
Madrid Subterráneo
2012



Gordon Matta-Clark
Underground Paris
(Paris Subterráneo)
1977



TERCERA PARTE
Memento mori

7. Del *non-U-mento* a su registro

*Y lo que se imprimió, lo recordamos y lo sabemos
en tanto su imagen permanezca ahí;
pero lo que se borre o no se pudo imprimir,
lo olvidamos, es decir,
no lo conocemos.*

Platón, *Teeteto*

El recorrido de la investigación sobre la noción de *non-U-mento* ha sido analizado, hasta aquí, desde diversas morfologías urbanas, estudiándolo como lugar residual y (neo)ruina cotidiana, abordándolo como espacio a-funcional y objeto anarquitectónico, y analizándolo también, desde la ciudad invertida, el subsuelo. A continuación, nos adentramos en la tercera y última hipótesis de nuestra investigación: si el destino del *non-U-mento* es convertirse en un registro fotográfico, resulta pertinente preguntarnos, ¿pueden las fotografías ser *non-U-mentos* o son solo el registro del *non-U-mento*? Con esta interrogación se nos abre todo un debate acerca de lo que es un monumento, de lo que es un documento, de lo que es un vestigio, de lo que es una fotografía o de lo que es una imagen. Nos situamos frente a un mar de conceptos, enlazados entre sí para iniciar un recorrido sobre el destino del *non-U-mento* y su propia muerte.

La pensadora y ensayista Susan Sontag escribió: «Todas las fotografías son *memento mori*. Hacer una fotografía es participar de la mortalidad, vulnerabilidad, mutabilidad de otra persona o cosa. Precisamente porque seccionan un momento y lo congelan, todas las fotografías atestiguan la despiadada solución del tiempo.»⁶¹⁷. La captura del instante ya desvanecido es una de las razones por las que

⁶¹⁷ SONTAG, S. (2006). *Sobre la fotografía* (2ª ed.). Madrid: Alfaguara, p. 32.

atribuimos a la noción **non-U-mento** la expresión latina *Memento mori*. Y nos apropiamos de ella para titular la tercera y última parte de esta investigación.

Observamos que las acciones, esculturas e intervenciones de algunos artistas de los años sesenta y setenta del siglo XX, identificados con diversos movimientos artísticos como el *Land Art*, el *Site-specific*, el Arte Conceptual o el arte del archivo, se documentaron principalmente desde el vídeo y la fotografía. Las imágenes de las intervenciones circulaban como testimonio de las acciones en el paisaje, siendo por lo tanto, el registro que posibilitaba mostrar en los museos y galerías la obra, y al mismo tiempo documentar para la historia del arte.⁶¹⁸ Por tanto, la obra se encuentra en una línea fronteriza entre la presencia y la imagen que la representa, planteando un debate acerca de la función de la imagen y la fotografía en relación a la misma, un tema que, como vemos, ha sido y sigue siendo un planteamiento muy atractivo para la historia del arte y la cultura visual. Esta cuestión ha generado abundantes reflexiones y ha sido estudiada en profundidad por numerosos autores como Roland Barthes, Régis Debray, Phillippe Dubois, Walter Benjamin, Paul Virilio, John Berger, la ya citada Susan Sontag y un largo etcétera.

En tan solo ocho años de recorrido artístico, Gordon Matta-Clark llegó a revolucionar la historia del arte desde un presente inmediato, en tiempo real. Su obra, su pensamiento y los **non-U-mentos** que un día desaparecieron quedaron registrados a través de sus fotografías, sus vídeos y sus frotomontajes, mostrándose como recuerdos. Sobre el proceso fotográfico del artista han reflexionado diversos autores, algunos de ellos nos han acompañado a lo largo de este estudio como Pamela M. Lee, Dan Graham, Stephen Walker, Mark Wigley, Sandra Zalman, y otros estudiosos sobre la fotografía de Matta-Clark, como

⁶¹⁸ BAQUÉ, D. (2003). *La fotografía plástica*. Barcelona: Gustavo Gili, p.11.

Carlos Jiménez, Amari Peliowski, C. Karavagna y Sebastián De la Fuente Cienfuegos.

Esta tercera parte de nuestra investigación se presenta en un único capítulo subdividido en dos apartados, y la concebimos como un cierre abierto que posibilite en un futuro seguir investigando sobre la cuestión. En el subcapítulo 7.1. *La imagen fotográfica como non-U-mento* indagamos en el proceso y en el registro fotográfico de Matta-Clark para abordarlo desde las contribuciones teóricas aportadas por autores como Roland Barthes y Régis Debray, quienes indagan en torno a la muerte y la fotografía. Simultáneamente, analizamos dos textos publicados recientemente. Por un lado, partimos del estudio de Sebastián De la Fuente Cienfuegos, arquitecto y profesor en la Facultad de Arquitectura en la *Universidad Finis Terrae* en Chile, quien publicó en el año 2002 el artículo “Contra la muerte: notas sobre Gordon Matta-Clark”⁶¹⁹. En él reflexiona sobre la muerte de las fotografías del artista (an)arquitecto, preguntándose: «¿Qué es *lo que muere* en cada una de ellas?»⁶²⁰. Por otra parte, Sandra Zalman, historiadora del arte y profesora de la *University of Houston*, escribe en 2017 el artículo titulado “*Walls Paper* 1972 by Gordon Matta-Clark”⁶²¹, quien afirma con un planteamiento parecido al De la Fuente Cienfuegos que la obra del artista *Wallspaper* fue la primera pieza *non-U-mental*, abarcando múltiples formatos. Ambos autores proponen una reflexión acerca del *non-U-mento* como imagen fotográfica y como obra bidimensional.

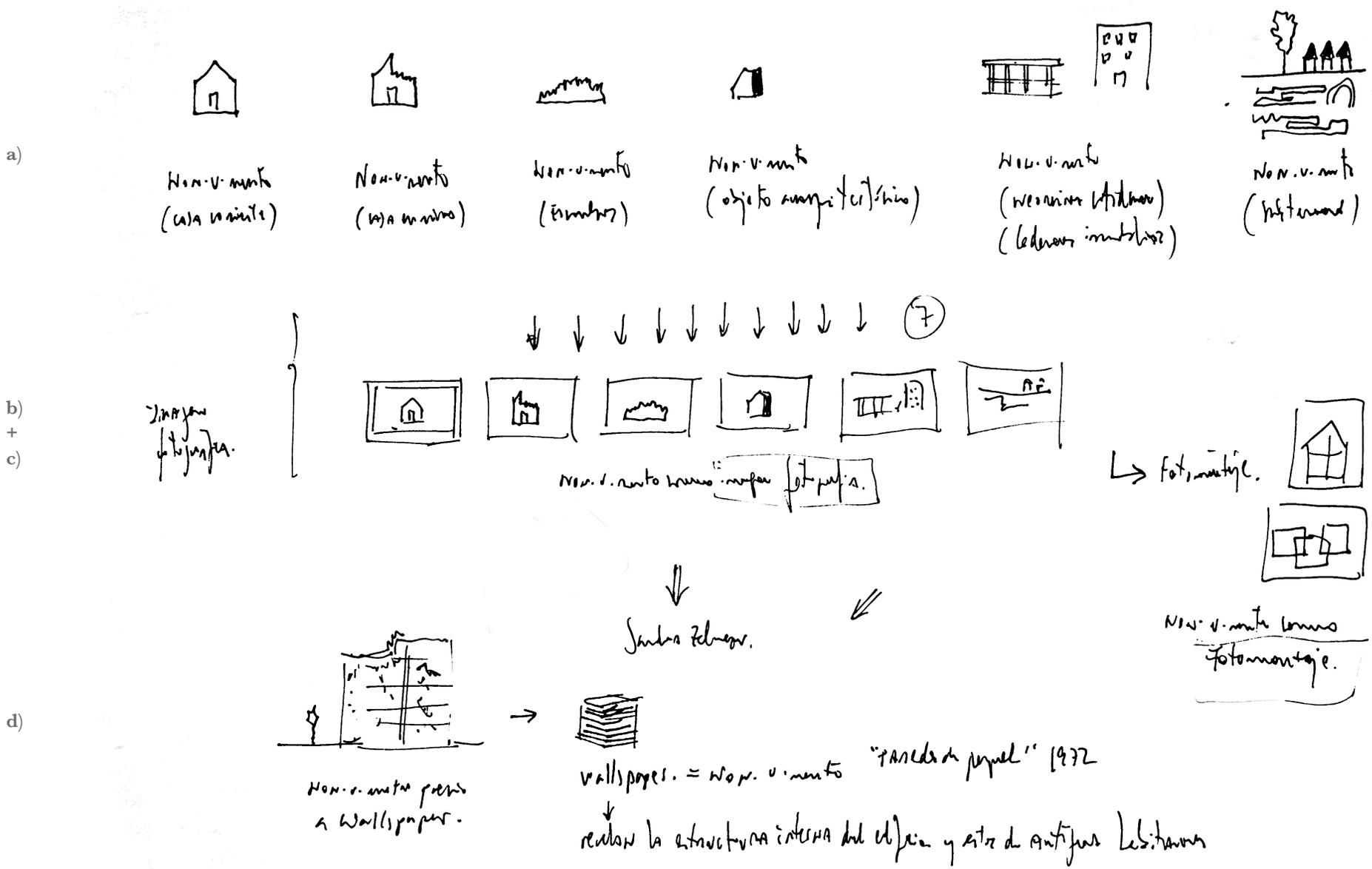
⁶¹⁹ DE LA FUENTE CIENFUEGOS, S. (2002). “Contra la muerte: notas sobre Gordon Matta-Clark”. *DC PAPERS, revista de crítica y teoría de la arquitectura*, no 8, pp. 43-51. [Disponible en línea]: <<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2180602>> [Consulta: 9 de febrero de 2016].

⁶²⁰ DE LA FUENTE CIENFUEGOS, S. (2002)., *op. cit.*, p. 43.

⁶²¹ ZALMAN, S. (2017). “*Walls Paper* 1972 by Gordon Matta-Clark”. In *Focus*, Tate Research Publication, 2017. [Disponible en línea]: <<https://www.tate.org.uk/research/publications/in-focus/walls-paper>> [Consulta: 19 de junio de 2018]

Percibimos en todas estas observaciones una aproximación a lo que deseamos proponer en esta tercera parte: el *non-U-mento* como *memento mori*, lo que nos lleva a cuestionarnos la autorreferencialidad del término, en el segundo subapartado: 7.2. *La autorreferencialidad del non-U-mento*.

Por este motivo recurrimos de nuevo al primer esquema que incluíamos en la introducción, en el que relacionábamos la obra de Joseph Kosuth —significante, significado y signo— con la obra de Gordon Matta-Clark. De ahí, observamos cómo la noción *non-U-mento* abarca diversas categorías que van más allá de su presencia en el paisaje urbano y en el objeto anarquitectónico, acercándose específicamente a un discurso sobre la imagen fotográfica. En este sentido el término adopta una nueva concepción y significado, elevando su grado de complejidad. Es decir, el *non-U-mento* no sólo se limita a su presentación en la arquitectura y en el detritus urbano, sino que se desplaza del espacio físico de la realidad a su representación en la imagen fotográfica y como imagen en sí misma.



En el dibujo presentamos de manera sintetizada este apartado, desde tres miradas: a) El **non-U-mento** en el paisaje (primera y segunda parte de la tesis); y la tercera parte: b) El **non-U-mento** en la imagen fotográfica, y con ello, planteamos c) El **non-U-mento** como imagen fotográfica para concluir con d) La autorreferencialidad del **non-U-mento**.



7.1. La imagen fotográfica como *non-U-mento*

Las ruinas de Piranesi fueron descritas por Andreas Huyssen como una *architettura morta*.⁶²² La denominación, procedente de *nature morta* trata de uno de los géneros pictóricos por excelencia de la Historia del Arte, y refleja la transitoriedad de la vida. En capítulos anteriores nos apropiábamos de ella para definir los restos y la decadencia del *Hotel Palenque* y de los *Monumentos de Passaic* de Robert Smithson, así como, de los edificios abandonados, de las ruinas y de los escombros urbanos donde trabajó Gordon Matta-Clark. En este sentido, si concebimos el *non-U-mento* como *architettura morta*, y a su vez, ésta misma la hallamos fotografiada, en la imagen contemplamos dos veces la muerte. Nos parece también interesante y fundamental hacer esta comparación de conceptos para entender el desplazamiento que se produce del *non-U-mento* —casa corriente— desde la realidad a su registro fotográfico. De ahí que situemos paralelamente la imagen fotografiada del *non-U-mento*, con lo que han expresado las naturalezas muertas y las vanitas hace siglos, presentando éste también como una personificación de la muerte.

En 1980 el filósofo y ensayista Roland Barthes publicó su famoso escrito *La cámara lúcida*⁶²³. El autor reflexiona sobre la imagen fotográfica, advirtiéndonos que la imagen que hay representada es un recuerdo, una representación de lo que un día fue, revelando que lo que se oculta detrás de toda fotografía es la muerte. Por este motivo, a través de ella —la fotografía— buscamos capturar un espacio-tiempo concreto para conservarlo eternamente. De acuerdo con Barthes, la fotografía significa un retorno a la muerte: remover el pasado y volver a él.

⁶²² HUYSEN, A. (2008). “La nostalgia de ...”, *op. cit.*, p. 51.

⁶²³ BARTHES, R. (1990). *La cámara lúcida: nota sobre la fotografía* (1ª, 12ª ed.). Barcelona: Paidós.

A raíz del planteamiento de Barthes, De La Fuente Cienfuegos, se pregunta, que es lo que muere en las fotografías de Matta-Clark, a lo que se responde que, a diferencia del resto de los fotógrafos que quieren capturar ese instante, lo realmente interesante del artista (an)arquitecto, es que «nos advierte sobre lo que desaparece en el ambiente construido del mundo moderno»⁶²⁴. Sus fotografías enuncian el futuro de una demolición, siendo consciente Matta-Clark que tras su intervención la casa desaparecerá justo después. Entonces, nos preguntamos: ¿Al desaparecer el edificio —el *non-U-mento*— desaparece el contenido? ¿Y si desaparece que es lo que nos queda? Reformulemos mejor la pregunta: ¿Qué es lo que permanece en su ausencia?

El vínculo entre la muerte y la imagen fue planteada también por el filósofo francés Régis Debray en su escrito *Vida y muerte de la imagen*⁶²⁵. Debray, inicia su texto afirmando: «El nacimiento de la imagen está unido desde el principio a la muerte.»⁶²⁶. A partir de ahí, presenta un recorrido por los orígenes de la imagen (la muerte) y las diversas formas que han surgido a lo largo de la historia para representarla; entendida la muerte de formas distintas según la cultura y civilización: desde sarcófagos, figuras de bronce y máscaras a tumbas, templos y pirámides. Debray apunta: «Es una constante trivial que el arte nace funerario, y renace inmediatamente muerto.»⁶²⁷. Si trasladamos ahora el nacimiento de la imagen planteada por Debray a los *non-U-mentos* de Matta-Clark, podemos decir que tras la demolición de las casas (sub)urbanas, entendidas por el artista como templos funerarios donde poder intervenir, tan sólo se conservan actualmente las fotografías: nace su imagen.

⁶²⁴ DE LA FUENTE CIENFUEGOS, S. (2002)., *op. cit.*, p. 43.

⁶²⁵ DEBRAY, R. (1994). *Vida y muerte de la imagen: historia de la mirada en Occidente*. Barcelona: Paidós.

⁶²⁶ *Ibid.*, p. 19.

⁶²⁷ *Ibid.*, p. 20.

En este caso podemos señalar que el *non-U-mento*, como vivienda abandonada, desaparece y tan sólo lo recordamos a través de la fotografía, cuya imagen conservará siempre lo que fue una vez su presencia arquitectónica. Por lo tanto, de acuerdo también con Dan Graham, las fotografías de Matta-Clark se convierten en «“monumentos” negativos o recuerdos de obras»⁶²⁸. Y si a ello añadimos lo que plantea De La Fuente Cienfuegos, a raíz de la observación de Graham y de Barthes: «[...] lo que queda al final de toda fotografía es su deterioro físico convertida en desecho de ella misma. En este sentido la fotografía se asemeja bastante a la idea de monumento negativo o *no-numento*.»⁶²⁹.

Asimismo, nos parece interesante el ejemplo que nos proporciona Regis Debray acerca de cómo el cadáver humano es una presencia ausente: «Ya no es un ser vivo, pero tampoco una cosa. Es una presencia ausencia»⁶³⁰. Consideremos entonces que en la imagen del *non-U-mento* permanece también una presencia ausente, la misma a la que se refiere Debray con el cadáver humano —cadáver arquitectónico—. En este sentido, la fotografía de Matta-Clark actúa como *non-U-mento*, vestigio, mausoleo o lápida. Y es esa (la imagen), la otra presencia que muestra el aspecto de lo que un día fue el *non-U-mento*. Como muy bien observa el crítico de arte Carlos Jiménez: «La fotografía en Matta-Clark entonces como medio más, junta a sus excavaciones, sus roturaciones, sus incisiones, sus recortes, sus recolecciones, de traer de nuevo a la vida lo muerto, exponiéndolo

⁶²⁸ GRAHAM, D. (1999). “Gordon Matta-Clark” en Matta-Clark, G & IVAM Centre Julio González, *op.cit.* p. 214.

⁶²⁹ DE LA FUENTE CIENFUEGOS, S. (2002)., *op. cit.*, p. 45.

⁶³⁰ DEBRAY, R. (1994)., *op. cit.*, p. 27.

como muerto a la contemplación fascinada, presencial o telemática, instantánea o exhaustiva.»⁶³¹.

Desde este punto de vista, el registro fotográfico de Gordon Matta-Clark no sólo es un viaje al pasado, sino que además, de acuerdo con los autores mencionados, sus imágenes, además de reflexionar sobre el *non-U-mento* son en sí mismas *non-U-mentos*. Estos actúan como lápidas u objetos fúnebres, por tanto, se convierten en un mausoleo visual: la imagen como *non-U-mento*.

La representación del *non-U-mento* no sólo la entendemos como un registro fotográfico que reactiva el recuerdo del detritus urbano y de sus cortes, sino que su presencia se hace imagen, y por lo tanto, se trata de un retorno a la muerte, estableciéndose como *nature morta*. De esta manera, el *non-U-mento* se convierte en un registro fotográfico esencial, tan importante es como la muerte que ronda en la casa:

las ruinas y los desechos urbanos, esos detritus inevitables e irritantes que en las metrópolis modernas son los testigos del sometimiento de las mismas a las leyes de la obsolescencia y la entropía, intervenidos una y otra vez y cada vez de distinta manera por Matta-Clark con el propósito de convertirlos en objetos museales, así fueran de un tipo entonces inusual.

⁶³¹ JIMÉNEZ, C. (2000). "La fotografía de Matta-Clark o las exposiciones de lo muerto" en Darío Corbeira, *¿ Construir... o deconstruir?: textos sobre Gordon Matta-Clark*. Ediciones Universidad de Salamanca, pp. 133-142, pp. 135-136.

7.2. La autorreferencialidad del *non-U-mento*

En la actualidad, el registro fotográfico de sus intervenciones es un documento imprescindible que nos sirve para conocer su trabajo y poder profundizar en él. Resulta irónico que una de las primeras obras de Matta-Clark fuera freír en aceite unas fotografías, pieza que tituló *Photo Fry* (1969). Unas imágenes que no son solo un retorno a la muerte, sino que al freírlas el artista parece renunciar a su valor eterno, aludiendo más bien, al monumento negativo.

En una entrevista realizada por J. R. Kirshner en 1978, Matta-Clark diferenciaba dos tipos de procesos fotográficos. El primero era el de las fotografías documentales que registraban su actividad artística, a lo que Christian Karavagna llamó el estilo documental.⁶³² El segundo era, explicaba Matta-Clark, el de las obras fotográficas. El que nos interesa desarrollar a continuación, y en el que Karavagna denominó estilo conceptual (series fotográficas); añadiendo el autor un tercer estilo: el dramático, que consistía en una suma de los dos estilos anteriores (*collages* y fotomontajes).

A continuación, recogemos un fragmento de la entrevista, en la que Matta-Clark le contaba a Kirshner su punto de vista sobre la fotografía:

Me gusta mucho la idea de romper – de la misma manera en la que yo corto edificios. Me gusta la idea de que el proceso sagrado del encuadre fotográfico sea igualmente violable. Y creo que, en parte, lo he trasladado de mi manera de tratar las estructuras a mi manera de tratar las fotografías. Esa convención rígida, muy académica, literaria, que existe alrededor de la fotografía, no me interesa. Bueno, no es que no me interese, pero creo que, para lo que yo hago, es necesario romper con ella.⁶³³

⁶³² KARAVAGNA, C. (2003). “‘It’s nothing worth documenting if it’s not difficult to get’: On the documentary nature of photography and film in the work of Gordon Matta-Clark” en C. Diserens & T. Crow. *Gordon Matta-Clark*. New York: Phaidon, pp. 133-146.

⁶³³ Entrevista realizada por Judith Russi Kirshner a Gordon Matta-Clark en el *Museum of*

Dentro de la obra fotográfica, el artista planteó distintas maneras de trabajar con la imagen, desde la manipulación de fotografías y cortar los negativos⁶³⁴ para crear fотомontajes, hasta la elaboración de libros, concebidos éstos como objetos fotográficos que funcionaban a modo de narración y relato visual de sus propias intervenciones: *Wallpaper* (1972), *Splitting* (1974) y *Circus-Caribbean Orange* (1978). De esta manera, el artista buscaba de la forma más exacta posible, a través de estrategias de representación cubista, recrear las sensaciones que él sintió cuando estaba entre los grandes cortes que separaban una habitación de la otra. El artista quería que el sujeto que observase esas imágenes, tuviera las mismas impresiones que le producían al pasearse por el espacio arquitectónico: buscaba reducir la distancia entre recorrerlo físicamente y visualmente, como compara y actualiza Peliowski, entre el artista y su ejemplo de recorrido virtual que se consigue en *Google Earth* o *Street View* en *Google Maps*.⁶³⁵ Añadimos que este mismo procedimiento utilizado por Matta-Clark, ha sido empleado por las artistas valencianas Gómez & González en su series del barrio del Cabañal *La Casa desplegable* (2005-2007) y *A la memoria del lugar* (2007-2009). De esta manera las artistas consiguen describir los interiores de las casas y de las paredes intervenidas.

En este sentido, el fотомontaje era para Matta-Clark un medio y un recurso visual que le ayudaba a recordar la naturaleza del espacio intervenido. Es más, Matta-Clark alcanzó nuevos formatos y recursos plásticos para trabajar la imagen fotográfica, en el que

Contemporary Art, Chicago, el 13 de febrero de 1978 en Matta-Clark, G. & IVAM Centre Julio González. (1999), *op. cit.*, p. 323.

⁶³⁴ «Quedan las fotografías, que son interesantes, en parte también porque Gordon fue el primero de nuestra generación en cortar los negativos, pero no tienen para nada la relevancia de los edificios cortados. Los restos que sacaba de sus edificios sirven de documentación y son objetos interesantes, pero no tienen el poder de las intervenciones en el espacio.». En: NONAS, R. “Gordon se dedicó a danzar la vida, con los edificios y con los espacios. Esa era su obra: estar vivo” en P. Donoso (Ed.). (2016). *Gordon Matta-Clark: Experience Becomes the Object*. Ediciones Polígrafa, pp. 162-173, pp. 168-169.

⁶³⁵ PELIOWSKI, A. (2009). “Gordon Matta-Clark: deconstrucción de un espacio arquitectónico y fotográfico”. *Bifurcaciones: revista de estudios culturales urbanos*, 9, pp.1-15.

planteó una hibridación entre fotografía, fotomontaje, escultura y *site-specific*. Un claro ejemplo de ello fueron las obras *Pipes* (*Tuberías*, 1971) y *Wallpaper* (*Paredes de papel*, 1972), piezas que han dado pie a diversas reflexiones, algunas de las cuales presentamos a continuación.

Pipes consistió en una instalación y en «un montaje tridimensional»⁶³⁶ de noventa fotografías que cubrían una parte de la sala de exposiciones de la *School of The Museum of Fine Arts*, en Boston.

“[...] Prolongué una de las conducciones de gas desde detrás de una pared hasta el espacio de exposiciones y luego la volví a meter en la pared, acompañándola de una documentación fotográfica del itinerario de la tubería desde la calle y a través del edificio. La tubería tenía dos vidas: tenía una prolongación física además de la fotográfica, y trataba el edificio como un sistema mecánico en lugar de cómo una serie de espacios discretos [...]”

De acuerdo con Mark Wigley, *Pipes* era una obra que abarcaba diversos formatos que iba, desde lo fotográfico a lo escultórico; desde la estructura interior de la sala y de las paredes a las fotografías que desvelaban el circuito de tuberías. Percibimos en *Pipes* que se trata de un doble juego autorreferencial: un sistema de tuberías que dan abastecimiento al inmueble —*non-U-mento*—, al mismo tiempo que las tuberías son registradas fotográficamente —*non-U-mento*—.

El mismo juego se establecía en *Wallpaper*, una obra que exploraba múltiples formatos, entre escultura, fotografía e instalación. A principios de los años setenta, Matta-Clark fotografió por el barrio del Bronx y del *Lower East Side*, las paredes y las fachadas de edificios en ruinas, que revelaban el papel pintado, la silueta de las escaleras, la línea del suelo y de las columnas, eran los restos de las antiguas habitaciones, formando así una retícula en la fachada de todo el inmueble.

⁶³⁶ WIGLEY, M. (2018), *op. cit.*, p. 101.

Wallspaper era una obra de múltiples técnicas y formatos que abarcó 72 fotografías en blanco y negro, impresiones sobre papel de periódico e imágenes serigrafiadas. *Wallspaper* se presentó en formato libro, como mural sobre una de las paredes de la famosa galería de *112 Green Street* (paredes de los fragmentos de las antiguas habitaciones en un interior). Las impresiones se presentaron también apiladas, creando pequeñas columnas sobre el suelo e incluso colgó las imágenes como si se tratara de ropa tendida. Frances Richard subraya que la obra se trataba de un juego de palabras, sugiriendo la idea del papel tapiz y del papel de periódico. Son paredes de papel que pueden contemplarse en una fotografía, en un libro y en el edificio.⁶³⁷

Sandra Zalman plantea que el foto(montaje) urbano *Wallspaper* fue la primera pieza *non-U-mental*. Aunque, como observa la autora: «A pesar de que Matta-Clark aún no había concebido la idea de anti-monumento o “no-u-ment”, la obra *Walls Paper* pudo haber ayudado a definir el significado sobre esta noción, siendo clave en su práctica con respecto a la poética de la ruina»⁶³⁸.

Concluye Zalman, y también De la Fuente Cienfuegos que *Wallspaper* representaba el paso del tiempo y el proceso de desintegración de la arquitectura a partir de un doble juego entre la fragilidad del propio papel de periódico y la representación fotográfica de las fachadas: «su referente (los muros arruinados) con el resultado (las fotografías arruinadas mal impresas sobre diarios viejos).»⁶³⁹. Como señala Zalman, en esta obra el artista unió la arquitectura, la memoria y la experiencia, manifestando un importante compromiso de la realidad urbana y social. La obra es, puntualiza Zalman: «un *collage* multidimensional que aborda el significado de propiedad,

⁶³⁷ RICHARD, F. (2019). *Gordon Matta-Clark: Physical Poetics*. University of California Press, p. 220.

⁶³⁸ «While Matta-Clark had not yet conceived of the idea of the anti-monument or ‘non-u-ment’ when he undertook *Walls Paper*, it may have helped crystallise his thinking on this key concept in his practice regarding the poetics of the ruin.» En: ZALMAN, S. (2017)., *op.cit.*

⁶³⁹ DE LA FUENTE CIENFUEGOS, S. (2002)., *op. cit.*, p. 45.

desarrollo y decadencia en la ciudad moderna.»⁶⁴⁰. Matta-Clark documentó una de las escenas neoyorkinas más afectadas por la crisis de los setenta: la vivienda. De acuerdo con la autora, *Wallspaper* reunía el concepto de **non-U-mento**, y en esta obra, el artista trabajó la imagen de la ruina desde diversos puntos de vista. Pamela M. Lee señala que *Wallspaper* reflejaba lo vivo y lo muerto, lo público y lo privado, el interior y el exterior. Una obra que describe a la perfección la autorreferencialidad del **non-U-mento**. A ello, añadimos y cerramos con la reflexión de Carlos Jiménez:

el significado de esa alegoría (el arruinamiento, por ejemplo) tiene como soporte, no la materialidad de la película sensible o de su copia offset en papel, sino una imagen fotográfica cuyo carácter o naturaleza es la lápida. En realidad es porque esa imagen es lapidaria por lo que puede alegorizar con tanta eficacia, como efectivamente lo hace en la instalación de Matta-Clark que nos ocupa, el arruinamiento. O más radicalmente todavía, la muerte.⁶⁴¹

En suma, y como ya hemos apuntado, creemos que los arranques murales que llevaron a cabo las artistas Gómez & González en el Cabañal: *La Casa desplegada* y *A la memoria del lugar*, expresan de una forma parecida a lo que ya representó *Wallspaper* en su día. Matta-Clark y Gómez & González nos sitúan en una período de crisis que atraviesa la sociedad (años 70 EE.UU y años 2000 Europa). Y a su vez, tanto el artista como el colectivo muestran la decadencia de un barrio urbano, concretamente ambos se centran en la vivienda —(neo)ruina cotidiana—, manifestando un elogio al olvido y al paso del tiempo expresado por el —**non-U-mento**—.

⁶⁴⁰ ZALMAN, S. (2017)., *op.cit.*

⁶⁴¹ JIMENEZ, C. (2000)., *op. cit.*, p. 141.



Gordon Matta-Clark
Estufa y sartén utilizadas por GMC para freír las fotos, expuestas en la galería John Gibson, Nueva York 1969



Gordon Matta-Clark
6 de Noviembre, 1972, reseña en el periódico sobre la exposición individual de GMC en 112 Grene Street, Octubre 1972



Gordon Matta-Clark
Wallspaper
1972



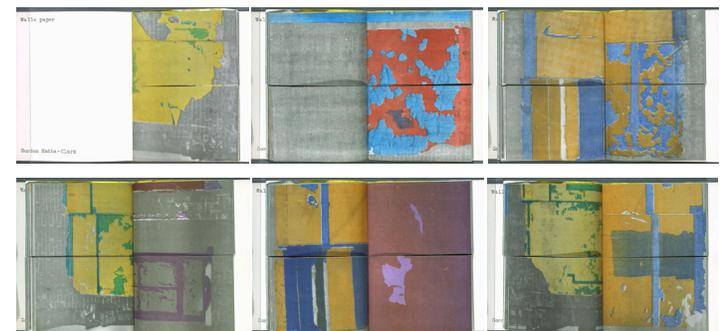
Gordon Matta-Clark
Walls [Muros]
1972



Gordon Matta-Clark
Columna Walls paper
1972



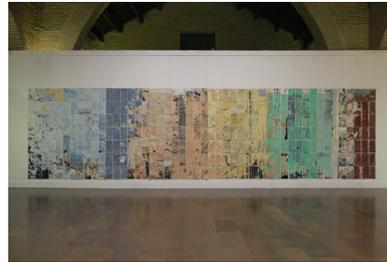
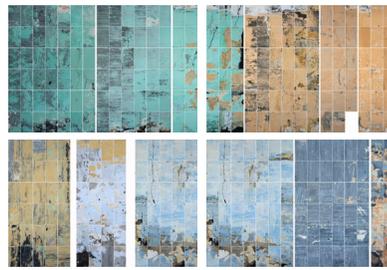
Gordon Matta-Clark
Wallspaper [Muro empapelado]
1972



Gordon Matta-Clark
Libro Wallpaper. Buffalo Press, New York. [Book edition]. 1973



Gómez & González
A la memoria del lugar
2007-2009



Gómez & González
Los tiempos del color
2013-2014



Gómez & González
La casa desplegada
2005-2007



Gómez & González
Fins a cota d'afecció
2018



Gómez & González
Fins a cota d'afecció
2018
(Catálogo)



Daniel Canogar
Bocetos. Fotografías realizadas durante sus foto-safaris para el proyecto *Otras Geologías* (2005)



*

Somos conscientes de que en esta tercera parte *Memento Mori*, no mostramos mas que la punta del iceberg de una posible investigación mucho más amplia, que tendría un planteamiento tanto teórico como práctico. Es ésta la razón por la que como en homenaje a *Wallspaper* de Gordon Matta-Clark y al *non-U-mento* concluimos esta parte con la inclusión de tres serigrafías propias que titulamos *Wallspaper Cabañal* que muestran fragmentos y detalles urbanos del barrio valenciano.

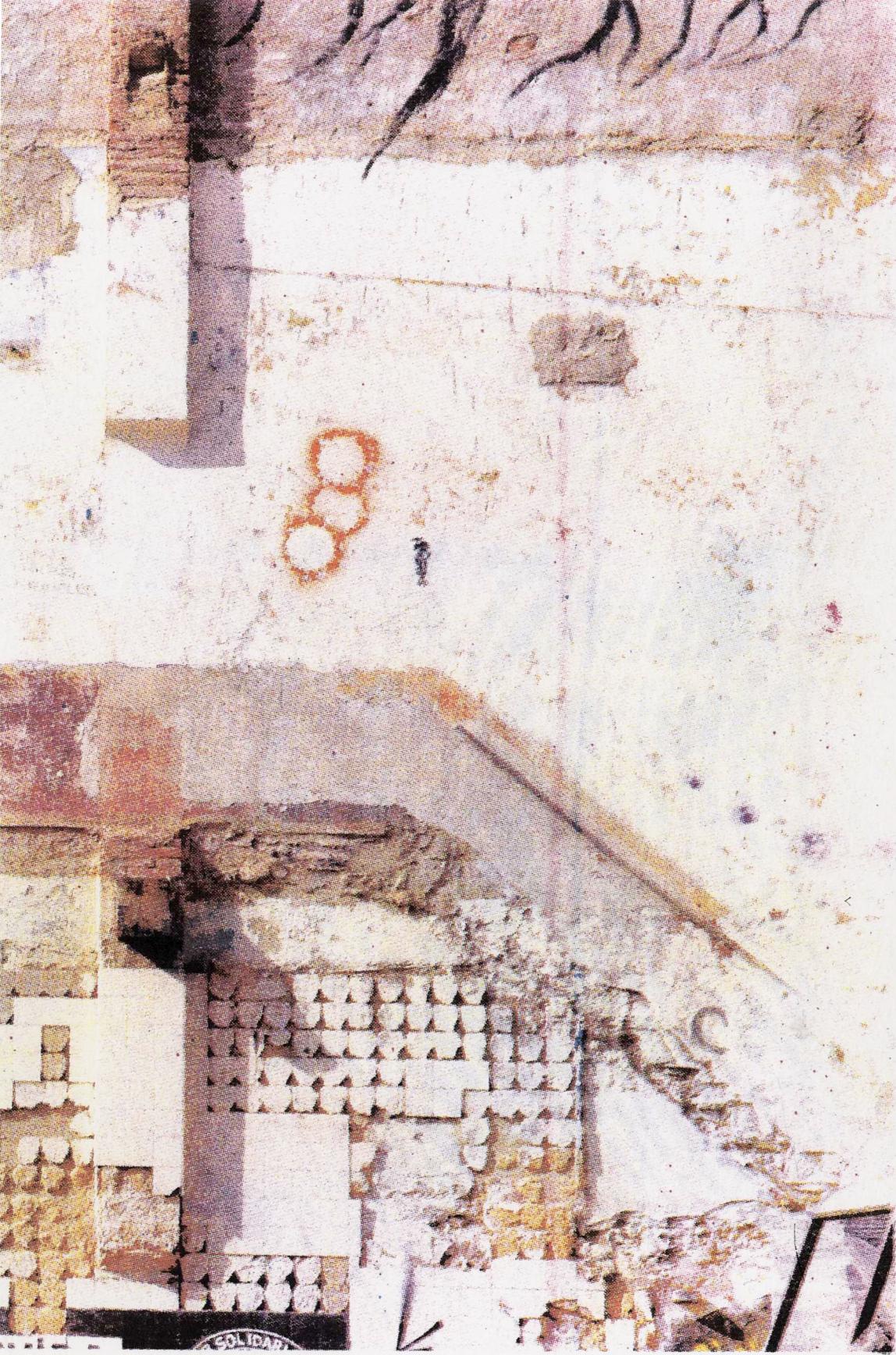


PRIMO

of ONB

Paulance
Resade





CONCLUSIÓN

8. A modo de conclusión

A lo largo de la investigación hemos analizado los argumentos necesarios para demostrar el valor y el significado del *non-U-mento*, así como la vigencia del mismo y su representación en el arte contemporáneo. Una noción que fue pensada, escrita y representada por el artista y (an)arquitecto Gordon Matta-Clark a lo largo de su trayectoria artística, desde los últimos años sesenta hasta la fecha de su muerte (1978); periodo que elegimos como arranque de la tesis.

Volvamos de nuevo a las preguntas que nos hacíamos al inicio del estudio: ¿Qué significa el *non-U-mento*? ¿Qué expresa? ¿Qué simboliza? ¿Existe una (re)presentación artística del *non-U-mento* en las manifestaciones artísticas contemporáneas de hoy? ¿Qué posibilidades discursivas nos brinda el término en el campo de las artes visuales? ¿Y en el urbano? ¿Por qué se hace necesario desenterrar un término de los años setenta y lo traigamos al siglo XXI?

Dada la ambigüedad implícita en el significado del *non-U-mento*, hemos podido constatar que ha sido estudiado por diversos teóricos y artistas, desde distintos puntos de vista, y desde diversas disciplinas, por lo que adentrarnos en su significado, su expresión y su representación ha sido muy enriquecedora. Al mismo tiempo que el concepto evolucionaba hacia una categoría mucho más compleja, el término alcanzaba diversos caminos desde los que aproximarse a él: el lingüístico, el artístico, el arquitectónico y el urbano, el temporal y el existencial. Cada uno de ellos, los agrupamos en el *mapa visual del reloj de arena* para sintetizar los resultados de nuestra investigación, a partir de los tres códigos que atribuíamos a la noción *non-U-mento*: el código lingüístico, el objetual y el visual.

A través del código lingüístico respondimos a las cuestiones de contextualización del *non-U-mento* y su significado. El Grupo

Anarquitectura nos ayudó a comprender cómo la agitación social, política y urbana que se estaba viviendo en Estados Unidos despertó en los miembros del grupo, incluido Gordon Matta-Clark, a preguntarse sobre los principios de construcción, los valores y derechos del ciudadano. Todos los miembros del mismo, buscaron el medio de trabajar, desvinculándose de las normas tradicionales de la arquitectura, mostrando así una faceta anárquica hacia el espacio urbano. Actitud que surgió a raíz de unos conflictos sociales y económicos que les hizo plantear formas alternativas de pensar la casa y la ciudad, cuestionándose cuál era el papel de la propiedad y de la vivienda. Por eso, observamos que el *non-U-mento* alcanzaba un papel importante dentro de su ideología y del propio concepto de anarquitectura, de ahí su vínculo, su nexo. Ambos nacen de una crisis urbana. De igual forma que el monumento pertenecía al campo de la arquitectura, entendimos que sucedía lo mismo con la anarquitectura y el *non-U-mento*, en los que ambos, además de ser el negativo, eran una metáfora del sistema tardocapitalista.

Una de las propuestas de Matta-Clark sobre la anarquitectura era crear un espacio sin construirlo en un lugar (semi)abandonado, desahuciado y sin funciones, pero cotidiano; lo que podemos decir que ese lugar moribundo, y por tanto, una amnesia urbana, hace referencia a uno de los aspectos que más representa al *non-U-mento*, el principio de la muerte. En el *non-U-mento* de Matta-Clark era una *architectura morta* que seguía siempre en un cambio constante: el mismo signo de deterioro que planteaba Aloïs Riegl cuando describió el valor de antigüedad de un monumento. El *non-U-mento* acepta las leyes de la naturaleza: ser alterado con el paso del tiempo y aceptar su destino: desaparecer. Gordon Matta-Clark quiso ir más allá del monumento entrópico de Smithson, actuando en el proceso de desintegración de la ruina urbana, advirtiéndonos de su propagación.

Asimismo, detectamos que la misma obsesión a la que se refería Mark Wigley sobre el término anarquitectura, la observamos actualmente en el **non-U-mento**. Hemos constatado, cada vez más, que dentro y fuera del ámbito académico se ha despertado un interés *in crescendo* hacia el concepto; con una presencia, según lo que hemos investigado, más constante en estas dos últimas décadas, tanto en los textos académicos como en algunas exposiciones de arte, en seminarios, e incluso, en congresos dedicados exclusivamente al estudio del término, desde el año 2000 hasta el 2019 fecha en que presentamos nuestra investigación.

Por otra parte, creímos conveniente abrir un apartado para desmenuzar el término, de esta manera fuimos realizando un juego y un ejercicio conceptual, elaborando una especie de *collage* lingüístico, que estimamos ha aportado al **non-U-mento** nuevos matices. De esta manera, realizar su deconstrucción, fragmentándolo desde la poética visual, ha sido no sólo una ayuda para trasladar al papel otras maneras de leer el término y así entenderlo desde sus múltiples significados, sino que también, lo hemos concebido como un elogio al **non-U-mento**.

En este sentido, el método forense llevado a cabo con el **non-U-mento**, nos demostró el valor que adoptaba cada una de las unidades semánticas de la propia palabra, por ejemplo la **U** que describe esa **ultra-invisibilidad** que caracteriza a un edificio destinado a la demolición. Otro aspecto a considerar era la concepción del tiempo en el **non-U-mento**: el *tempus fugit*, opuesto al del monumento tradicional, pero compartido con la transformación, el cambio y lo efímero del contramonumento, aunque con matices distintos.

Asimismo, pudimos comprobar a través de la prefijación negativa *non-* que el **non-U-mento** provocaba una negación absoluta de la memoria; por el contrario, el contramonumento, parafraseando a

James E. Young, no necesariamente significa negar la memoria; más bien, la reactiva, reconstruyendo la historia. Para el *non-U-mento* la negación de la memoria resulta esencial, y es, por tanto, al mismo tiempo, un constante recuerdo al olvido, a la muerte. A dicha observación añadimos, cuando en 2014 Peter Muir describió el *non-U-mento* como un «contramonumento en ruinas», la misma idea que planteó en 2005 Sandra Zalman, cuando identificó que la diferencia entre ambos era la ruina y la ideología. Al mismo tiempo que observamos que el *non-U-mento* correspondía a un edificio abandonado o a una casa cotidiana, e incluso esa misma ruina instantánea que describía Dan Graham. También resultaba ser un vestigio o un fragmento de pared y de suelo, lo que hemos denominado como objeto anarquitectónico o formas del tiempo que de acuerdo con Graham, eran «“monumentos negativos”».

Según las razones expuestas, creemos que el concepto es una reactivación instantánea de la memoria, pero que alcanzada esa instantaneidad desde el fragmento, desde su reconocimiento o desde su oportunidad, como hacía ya Gordon Matta-Clark con los lugares donde intervenía, el *non-U-mento* desaparece y cae en olvido, alcanzando la categoría de ruina y escombros, razón por la cual, nuestra investigación se dirigió hacia las amnesias urbanas.

Llegados a este punto, observamos que el *non-U-mento* nos remitía a otros conceptos urbanos relacionados con lo marginal y lo residual, por eso decidimos reunirlos en tres sustratos diferentes: las amnesias urbanas, los espacios a-funcionales y el mundo subterráneo. Estas subdivisiones nos permitieron comprobar que el *non-U-mento* se inscribe dentro de la familia de los vacíos urbanos, identificándolo como lugar-basura, espacio altópico y (neo)ruina cotidiana.

Una de las primeras cuestiones que nos planteábamos al inicio era hacer la traslación teórica desde el espacio urbano al quehacer

artístico, es decir, buscar cómo las palabras nos hacen imaginar, y a su vez, representar las diferentes formas de concebir y pensar la ciudad. Para ello, hemos explorado cómo algunos conceptos de la arquitectura también se pueden trabajar desde una expresión artística, indagación que han llevado a cabo numerosos artistas desde múltiples miradas. En este contexto, sumamos al código lingüístico del **non-U-mento**, el código visual y el objetual.

De esta manera, hemos analizado el **non-U-mento** a partir de diversos autores que teorizan sobre los espacios olvidados de la ciudad y de su alrededores. Kevin Lynch y Jane Jacobs nos enseñaron cómo los bordes y los vacíos fronterizos urbanos se convierten muchas veces en zonas muertas y en absurdas líneas fronterizas sin ningún uso, por lo que ambos autores insisten en la necesidad de cuidarlos, de habitarlos. A partir de aquí, nos pareció conveniente recordar la obra *Fake Estates* de Gordon Matta-Clark ya que él mismo ilustró muy acertadamente como en este tipo de vacíos fronterizos, del que hablaba Jane Jacobs, debido a los cambios urbanos se crean huecos absurdos, por lo que el artista criticaba e ironizaba sobre el sentido de la propiedad comprando unas microparcels sin sentido alguno. Los **non-U-mentos** funcionan muy bien como tales, ya que son terrenos huérfanos que dejan de tener un sentido para la sociedad y por lo tanto, son bordes urbanos o vacíos fronterizos que son rechazados y no pertenecen a nadie. De la misma manera nos lo demostró Rubén Martín de Lucas comprando una parcela en la luna o cuando creaba sus micro-republicas —*Repúblicas Mínimas*—. Igual que Matta-Clark, el artista reflexionaba sobre la apropiación de un terreno-territorio, pues a partir de aquí, pudimos entender que la noción **non-U-mento** encajaba también con su obra. Esas parcelas en la luna guardan el mismo sin sentido que las parcelas de Matta-Clark. Por lo tanto, las parcelas eran el mismo espacio altópico que proponía J. L. Vielma, el excremento urbano generado accidentalmente por un fallo urbanístico. El **non-U-mento** era como la altopía, era lo residual, todo

lo otro; de ella, compartía también la negación absoluta y el valor de la indiferencia.

Sin embargo, artistas como Mainer López, William Kentridge y arquitectos como Santiago Cirgueda proponen acciones o crean propuestas en el espacio público para tejer dos espacios separados entre un vacío fronterizo que requiere estar habitado, vivido. En este sentido, el reconocimiento del artista, del arquitecto, del colectivo y del ciudadano hacia estos lugares, significa transformar una ausencia urbana en presencia, la misma idea que planteaba Ignasi Solà-Morales con el *terrain vague*. Y a su vez, observamos que el **non-U-mento** alterado por Matta-Clark se identifica también como un espacio de esperanza, y de posibilidad, del mismo modo que un *terrain vague*.

El **non-U-mento** del mismo modo que la amnesia urbana, toma de ella el riesgo del abandono pero también comparte su vacío. El vacío del **non-U-mento** está lleno de posibilidades, es un espacio abandonado y cotidiano donde crear y poder llenarlo, ocuparlo y habitarlo. Podemos decir que el **non-U-mento**, en ciertas ocasiones, se presenta como un pulmón urbano, un organismo vivo de la ciudad: un aspecto esencial para entender que la intervención en él es importante. De esta manera, podemos observar los artistas, arquitectos y colectivos analizados en el apartado de amnesias urbanas proponen maneras de hacer, de ocupar y de despertar estos lugares construyendo sin construir, como proponía el Grupo Anarquitectura, y como hacía Gordon Matta-Clark cuando intervino con los **non-U-mento** urbanos, destruyendo para crear como la diosa Kali.

Podemos argumentar apoyados en diversas disciplinas, principalmente, la teoría urbana, la antropología y la historia del arte, que se trata de un concepto que sigue todavía presente en las ciudades y en las prácticas artísticas actuales.

Debemos mencionar la importancia que supuso para nuestra tesis el texto de David Harvey y la investigación de Rodelgo, ya que pudimos comprobar que había ciertos paralelismos entre la ruina urbana de los años setenta del siglo XX y la actual ruina contemporánea generada por la crisis inmobiliaria del siglo XXI. De ahí que el término **non-U-mento**, acuñado por Gordon Matta-Clark en los años setenta del siglo pasado, nació de una preocupación por la decadencia urbana cuando el artista vivía en Nueva York. Los **non-U-mentos** eran y son hoy edificios destinados a la demolición. A partir de artistas como Hans Haacke y Julia Schulz-Dornburg y colectivos como *Cadáveres Inmobiliarios* hemos podido identificar la vigencia del **non-U-mento** en el arte contemporáneo y en nuestros paisajes tanto en el entorno rural como en el urbano. **Non-U-mentos** que se presentan como casas vacías, urbanizaciones sin terminar de construir o sin habitar, y obras públicas abandonadas que han surgido fruto de una especulación urbanística.

Los numerosos **non-U-mentos** que han sido archivados en bases de datos y catalogados por artistas actuales, nos ayudan a mostrar que en nuestras ciudades y en nuestro entorno hay **non-U-mentos**, más conocidos éstos como monumentos de la burbuja inmobiliaria. Razón por la que hemos podido observar que el **non-U-mento** de los años setenta llega progresivamente a la crisis inmobiliaria del siglo XXI. Lo que nos ha permitido ampliar su significado a través de la (neo)ruina cotidiana.

Al mismo tiempo, observamos que la vigencia del **non-U-mento** persiste en el espacio subterráneo de las ciudades ya que éste, como nos demostró Matta-Clark y actualmente la obra de Lara Almarcegui, ambos artistas demuestran que el mundo subterráneo urbano es el negativo de la ciudad; por tanto, el **non-U-mento** abastece a la población.

Recordando, el código objetual y visual del **non-U-mento** que corresponde a su presencia en el paisaje urbano y a su (re)presentación a través de la fotografía, el vídeo o el dibujo, hemos podido ver en obras, proyectos y prácticas artísticas contemporáneas, desde diversos lenguajes, cómo las múltiples formas que abarca el término incluye también el de la imagen, que nos conduce a la última pregunta de nuestra investigación: ¿pueden las fotografías ser **non-U-mentos** o son solo el registro del **non-U-mento**? ¿Qué relación se establece ante la muerte de la fotografía planteada por Roland Barthes y el **non-U-mento** de Gordon Matta-Clark? Unas cuestiones que nos han acercado a la muerte y a la imagen, a partir de Sandra Zalman, De la Fuente Cienfuegos y de Carlos Jiménez podemos observar que el **non-U-mento** no sólo se presenta en la arquitectura y se refiere al detritus urbano, sino que se desplaza hacia la imagen fotográfica como monumento negativo, por tanto, detectamos que el **non-U-mento** se sitúa como lápida y objeto fúnebre, entre lo vivo y lo muerto. El **non-U-mento** abarca múltiples formas y formatos como pudimos verlos con la obra *Wallpaper* de Matta-Clark, y actualmente, en los arranques murales del colectivo valenciano formado por Patricia Gómez & Maria Jesús Gonzalez. De ahí podemos afirmar que se produce en el término una autorreferencialidad.

El mundo de la imagen nos ha permitido entender la morfología del **non-U-mento** y profundizar en su vigencia a través de la obra de artistas y proyectos colectivos. A lo largo de la tesis hemos seguido una narrativa visual con la intención de observar y analizar la imagen: la lectura visual es igual de importante para entender el **non-U-mento**. Los mapas visuales nos han facilitado el encuentro entre artistas y obras concretas con el contenido teórico que sustentaban diversos autores. En este sentido, los mapas visuales se han convertido en nuestra investigación en un camino paralelo al de las palabras. Por lo tanto en los mapas visuales mostramos que hay una imagen y una representación del **non-U-mento** en el ámbito del arte contemporáneo.

Concluimos, igual que en la arena del reloj, que las reflexiones sobre la noción de *non-U-mento* planteadas en esta tesis doctoral, quedan depositadas en su interior. Más adelante, giraremos de nuevo el reloj de arena para abrir nuevas y futuras vías de investigación acerca de la imagen fotográfica como *non-U-mento*, un elogio a la muerte y al olvido, un *memento mori*.

Fuentes Referenciales

Monografías

- ACHUGAR, H. (2004). *Planetas sin boca: escritos efímeros sobre arte, cultura y literatura*. Montevideo: Ediciones Trilce.
- ANDRE, C., PIRANIO, M., SIGLER, J., CIRAUQUI, M., & MUSEO NACIONAL CENTRO DE ARTE REINA SOFÍA. (2015). *Carl Andre*. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.
- ANDREOTTI, L., COSTA, X., & MUSEU D'ART CONTEMPORANI DE BARCELONA. (1996). *Teoría de la deriva y otros textos situacionistas sobre la ciudad*. Barcelona: Museu d'Art Contemporani de Barcelona
- AUGÉ, M. (2003). *El tiempo en ruinas*. Editorial Gedisa.
- . (2009). *El viajero subterráneo. Un etnólogo en el metro*. Xalapa: Ediciones Digitales. [En línea]. <https://www.academia.edu/13807461/Marc_Aug%C3%A9_El_viajero_subterr%C3%A1neo._Un_etn%C3%B3logo_en_el_metro>
- . (1998). *Las formas del olvido*. Barcelona: Gedisa.
- . (1998). *Los no lugares: espacios del anonimato*. Barcelona: Gedisa.
- BACHELARD, G. (1994). *La poética del espacio* (2ª ed.). Mexico: Fondo de Cultura Económica.
- BAQUÉ, D. (2003). *La fotografía plástica: un arte paradójico*. Barcelona: Gustavo Gili.
- BARTHES, R. (1990). *La cámara lúcida: nota sobre la fotografía* (1ª, 12ª ed.). Barcelona: Paidós.
- BASILICO, G. (2008). *Arquitecturas, ciudades, visiones: reflexiones sobre la fotografía*. Madrid: La Fábrica.
- BATAILLE, G., JARAUTA, F., (2003). *Manet*. Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Murcia, & IVAM
- BAUDRILLARD, J. (1978). *Cultura y simulacro*. Barcelona: Kairós,
- BAUM, K., & COLOMINA, B. (2013). *New Jersey as non-site*. New Haven: Yale University Press : Princeton University Art Museum.
- BELTING, H. (2007). *Antropología de la imagen*. Madrid: Katz.
- BENJAMIN, W. & ECHEVARRIA, B. (2008). *Tesis sobre la historia y otros fragmentos*. Mexico, Universidad Autónoma de la Ciudad de México: Itaca.
- BERTUZZI, M. L. (2006). *Paisajes intermedios: materiales para la construcción de un paisaje contemporáneo*. Universidad Nacional del Litoral.
- BOLLNOW, O.F. (1969). *Hombre y espacio*. Barcelona: Editorial Labor.

- BOURRIAUD, N., CRUZ, M., DOANE, M. A., HERNÁNDEZ-NAVARRO, M. A., HUYSEN, A., LEE, P. M., ... & VILLACAÑAS BERLANGA, J. L. (2008). *Heterocronías: tiempo, arte y arqueologías del presente*. Murcia: Cendeac.
- BORGES, J. L. (1983). *Ficciones*. Barcelona: Seix Barral.
- BORSANI, M. E., GENDE, C. E., & PADILLA, E. (Eds.). (2009). *La diversidad, signo del presente: ensayos sobre filosofía, crítica y cultura*. Ediciones del signo.
- BOYM, S. (2008). *El futuro de la nostalgia*. Madrid: Machado.
- CALVINO, I. (1995). *Las Ciudades Invisibles*. Barcelona: Minotauro.
- CAMNITZER, L. (2009). *Didáctica de la liberación: arte conceptualista latinoamericano*. Murcia: Cendeac.
- CANDELA, I. (2007). *Sombras de la ciudad: arte y transformación urbana en Nueva York, 1970-1990*. Alianza Editorial
- CARERI, F., PLA, M., HAMMOND, P., & PICCOLO, S. (2002). *Walkscapes: el andar como práctica estética*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.
- CARTER, C. L. (1998). "Matta: El surrealismo y más allá" en *Matta: Tras las huellas de un gigante*, Monaham, T; Basoalto, M. Buenos Aires: Centro Cultural Borges, pp. 14-18,
- CHEVRIER, J. F. (2007). *La fotografía entre las bellas artes y los medios de comunicación*. Barcelona: Gustavo Gili.
- CLARK, T. (2000). *Arte y propaganda en el siglo XX: la imagen política en la era de la cultura de masas*. Madrid: Akal.
- CLÉMENT, G. (2007). *Manifiesto del Tercer paisaje*. Barcelona: Gustavo Gili.
- CONSTANT. (2009). *La nueva Babilonia*. Barcelona: Gustavo Gili.
- CORBUSIER, L; ALINARI, J.M. (1998). *Hacia una arquitectura*. Barcelona: Ediciones Apóstrofe.
- CORTÁZAR, J., & AMORÓS, A. (1984). *Rayuela* (2ª, 18ª ed.). Madrid: Cátedra.
- CROW, T. (2002). *El arte moderno y la cultura de lo cotidiano*. Madrid: Akal.
- CURCÓ, C. M. (2013). *Duelo y memoria. Espacios para el recuerdo de las víctimas de la represión franquista en la perspectiva comparada* (Vol. 61). Universitat de Lleida
- DANIELEWSKI, M. Z., ZAMPANÒ, & TRUANT, J. (2013). *La casa de hojas*. Alpha Decay
- DEBORD, G. (1999). *La sociedad del espectáculo*. Valencia: Pre-textos.
- DEBRAY, R. (1994). *Vida y muerte de la imagen: historia de la mirada en Occidente*. Barcelona: Paidós.
- DE CERTEAU, M. (2000). *La invención de lo cotidiano 1. Artes de hacer*. México: Universidad Iberoamericana.

- DELGADO, M. (2001). *Memoria y lugar: el espacio público como crisis de significado; Tránsitos: espacio público, masas corpóreas*. Ediciones Generales de la Construcción.
- DUBOIS, P. (1986). *El acto fotográfico: de la representación a la recepción*. Paidós.
- DUQUE, F. (2001). *Arte público y espacio político*. Madrid: Akal.
- , (2002). *La fresca ruina de la tierra (Del arte y sus desechos)*. Calima: Palma de Mallorca.
- EVANS, R. (2005). *Traducciones*, Valencia: Pre-Textos Col·legi d'Arquitectes de Catalunya Demarcació de Girona, 2005.
- FIORE, J. (2012). *112 Greene Street: the early years, 1970-1974*. New York; New Mexico: David Zwirner: Radius books.
- FOLIE, S. (2009). *Modernism as ruin. An archeology of the present*. Vienna: Generali Foundation.
- FOSTER, H. (2013). *El complejo arte-arquitectura*. Madrid: Turnera Noema. (1ªed: 2011)
- FRIED, M., & BARTHES, R. (2008). *El Punctum de Roland Barthes*. Murcia: Cendeac.
- FRIZOT, M., GEWINNER, S., & SOLARES, M. (2009). *El imaginario fotográfico*. México: Ediciones Ve.
- FROSCH, P. (2002). *Robert Smithson: Learning from New Jersey and elsewhere*.
- GARCÍA VÁZQUEZ, C. (2004). *Ciudad hojaldre. Visiones urbanas del siglo XXI*. Barcelona: Gustavo Gili.
- GASCÓN BERNAL, J. (2011). *No casas. Viaje a través de las utopías*. Valencia: Editorial Intangible.
- GIEDION, S. (1968). *Espacio, Tiempo y arquitectura: El futuro de una nueva tradición*. Barcelona: editorial científico-medica. (4ª edición).
- . (1958). *You and me. The diary of a development*. Massachusetts: Harvard University Press, Cambridge.
- GIGLIA, A. (2012). *El habitar y la cultura. Perspectivas teóricas y de investigación*. Barcelona: Anthropos.
- GILLES, C. (2007). *Manifiesto del Tercer paisaje*. Barcelona: GG mínima.
- GÓMEZ DE LA SERNA, R., & CARDONA, R. (1979). *Greguerías* (1ª, 2ª, 6ª ed.). Madrid: Cátedra.
- GOMBRICH, E.H. (2013). *Lo que nos cuentan las imágenes*. Barcelona: Elba.
- GONZÁLEZ FLORES, L. (2005). *Fotografía y pintura: ¿dos medios diferentes?*. Barcelona: Gustavo Gili.

- GRAHAM, D. (2009). *El arte con relación a la arquitectura. La arquitectura con relación al arte*. Barcelona: Gustavo Gili.
- . (1993). *Rock My Religion: Writings and Art Projects 1965–1990*, ed. Brian Wallis. Cambridge, MA: MIT Press.
- GUASCH, A. M. (2011). *Arte y archivo, 1920-2010. Genealogías, tipologías y discontinuidades*. Madrid: Akal.
- HAIM, P. (2001). *Matta. Agitar el ojo antes de mirar*. Barcelona: Artola Ediciones,
- HEIDEGGER, M. (2001). *Conferencias y Artículos*. Barcelona: Serbal.
- HUYSEN, A. (2002). *En busca del futuro perdido. Cultura y memoria en tiempos de globalización*, México: Fondo de Cultura Económica.
- HUYSEN, A., HELL, J., & SCHÖNLE, A. (2010). *Ruins of Modernity*. University of Michigan: Duke.
- JACOBS, J. (2011). *Muerte y vida de las grandes ciudades*. Madrid: Capitán Swing.
- KRAUSS, R. (1979). “La escultura en el campo expandido”. *La posmodernidad*, Barcelona: Kairós. 59-74.
- KOOLHAAS, R. (2006). *La Ciudad Genérica*. Barcelona: Gustavo Gili.
- . (2007). *Espacio basura*. Barcelona: Gustavo Gili.
- . (2007). *Delirio de Nueva York. Un manifiesto retroactivo para Manhattan*. Barcelona: Gustavo Gili. (4ª edición).
- . (2011). *La grandeza de la talla*. Barcelona: Gustavo Gili.
- KUBLER, G. (1975). *La configuración del tiempo: observaciones sobre la historia de las cosas*. Madrid: Editorial Francisco Calvo.
- LA VARRA, G. (2001). *Post-it city: the other European public spaces. Mutations. Barcelona: ACTAR*
- LEFEBVRE, H. (1978). *El derecho de la ciudad*. Barcelona: Península.
- . (2013). *La producción del espacio*. Madrid: Capitán Swing.
- LEE, P. M. (2006). *Chronophobia: on time in the art of the 1960s*. Cambridge, Massachusetts ; London: The MIT Press.
- LIPPARD, L. (2004). *Seis años: la desmaterialización del objeto artístico de 1966 a 1972*. Madrid: Akal.
- LYNCH, K. (1975). *¿De qué tiempo es este lugar?*. Barcelona: Gustavo Gili.
- , (1985). *La buena forma de la ciudad*. Barcelona: Gustavo Gili.
- , (2005). *Echar a perder: un análisis del deterioro*. Barcelona: Gustavo Gili.
- , (2008). *La imagen de la ciudad*. Barcelona: Gustavo Gili.

- MADERUELO, J., GAVIRIA, M., & HUESCA DIPUTACIÓN. (1998). *Desde la ciudad: actas*. Huesca: Diputación.
- MADERUELO, J. (1994). *La pérdida del pedestal*. Círculo de Bellas Artes.
- . (2008). *La idea de espacio en la arquitectura y el arte contemporáneos, 1960-1989*. Madrid: Ediciones Akal.
- MARCHÁN-FIZ, S. (2012). *Del arte objetual al arte de concepto (1960-1974)* (11ª ed.). Madrid: Akal.
- MARTÍNEZ GARCÍA-POSADA, ÁNGEL, & TRILLO DE LEYVA, J. L. (2009). *Sueños y polvo: cuentos de tiempo sobre arte y arquitectura*. Madrid: Lampreave.
- MONTANER, J. M. (1999). *Arquitectura y crítica*. Barcelona: Gustavo Gili.
- MONTANER, J. M. (2006). “Vulnerabilidades urbanas: separar, olvidar, deshabitar” en Nogué, J., & Romero, J. *Las otras geografías*. València: Tirant lo Blanch.
- MONTEYS, X., & FUERTES, P. (2007). *Casa collage: un ensayo sobre la arquitectura de la casa* (2ª ed.). Barcelona: Gustavo Gili.
- MONTERO CURIEL, M. L. (1999). *La prejunción negativa en español*. Cáceres: Universidad de Extremadura.
- MORRIS, W. (1977). *Arte y sociedad industrial* (2a. ed.). Valencia: Fernando Torres.
- MUMFORD, L. (1959). *La cultura de la ciudades*. Buenos Aires: Emecé.
- MUNTAÑOLA THORNBURG, J. (1974). *La arquitectura como lugar. Aspectos preliminares de una epistemología de la arquitectura*. Barcelona: Gustavo Gili.
- MUÑOZ, F. (2008). *Urbanización: paisajes comunes, lugares globales*. Barcelona: Gustavo Gili.
- NINJALICIOUS, BY. (2005). *Access all areas: a user's guide to the art of urban exploration*. Toronto: Infilpress.
- NIUWENHUYNS, C. (2009). *La Nueva Babilonia*. Barcelona: Gustavo Gili.
- OBSERVATORIO METROPOLITANO DE MADRID. (EDS.): “Introducción” en *Paisajes devastados. Después del ciclo inmobiliario: impactos regionales y urbanos de la crisis*. Madrid: Traficantes de Sueños, 2013.
- OSBORNE, P. (2010). *El arte más allá de la estética. Ensayos filosóficos sobre el arte contemporáneo*. Murcia: CENDEAC.
- PEREC, G. (2004). *Especies de espacios*. Barcelona: Montesinos. (4ª edición).
- , (1986). *Pensar/clasificar*. Editorial Gedisa,
- PICAZO, G. (com.). *Otras geologías. Daniel Canogar*. (Exposición celebrada en Lleida, Centre d'Art la Panera. Ajuntament de Lleida, Centre d'Art la Panera, 2005.

- PICAZO, G., & RIBALTA, J. (EDS.). (2003). *Indiferencia y singularidad: la fotografía en el pensamiento artístico contemporáneo*. Barcelona: Gustavo Gili.
- POE, E. A. (2010). *Cuentos completos*. Barcelona: Edhasa.
- PONCE HERRERO, G. (2006). *La ciudad fragmentada: nuevas formas de habitat*. Alicante: Universidad de Alicante.
- PRETE, A. (2010). *Tratado de la lejanía*. Valencia: Pre-Textos.
- PROUST, M. (2008). *En busca del tiempo perdido. 1, Por el camino de Swann*. Madrid: Alianza.
- QUILIS, A. (2006). *Filología y lingüística: estudios ofrecidos a Antonio Quilis* (Vol. 2). Editorial CSIC-CSIC Press.
- RAQUEJO, T. (1998). *Land art*. San Sebastián: Editorial Nerea.
- RICOEUR, P. (2010). *La memoria, la historia, el olvido*. Madrid: Trotta.
- RIEGL, A. (1987). *El Culto moderno a los monumentos: Caracteres y origen*. Madrid: Visor Libros.
- RICHARD, N. (2010). *Crítica de la memoria (1990-2010)*. Ed. UDP, Santiago de Chile.
- ROSATI, L., & STANISZEWSKI, M. A. (2012). *Alternative histories: New York art spaces, 1960 to 2010*. Cambridge, Massachusetts; London: [S.l.]: The MIT Press; Exit Art.
- ROWE, P.G. (1991). *Making a Middle landscape*. Cambridge: Mass MIT Press.
- RUIZ, M. D., & DELGADO, M. (1999). *El animal público: hacia una antropología de los espacios urbanos* (Vol. 229). Anagrama.
- RUIZ, R. E., RUIZ, B. F., MARCINKOSKI, C., & ARPA, J. (2015). *Ruinas del presente: un Grand Tour del siglo XXI*. UCM, Facultad de Bellas Artes, Sección Departamental de Historia del Arte III (Contemporáneo). <<https://eprints.ucm.es/27923/1/RDPbyRE.pdf>> [Consulta: 7 abril 2016]
- SANTIAGO, P. (2011). *In Situ: espacios urbanos contemporáneos*. Universidad Politécnica de Valencia.
- SARMIENTO GARCÍA, J. A. (2016). *Cabaret Voltaire*. (1.st ed). España: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.
- SCHULZ-DORNBURG, J. (2012). *Ruinas modernas – una topografía de lucro*. Barcelona: Àmbit.
- SIMÓ, T. (2010). *Políticas y procesos: investigación y teorías sobre políticas y procesos visuales en el arte contemporáneo*. Editorial Visión Libros.
- SMITHSON, R. (2006). *Un recorrido por los monumentos de Passaic*. Barcelona: Gustavo Gili.
- . *Insert Robert Smithson. Hotel Palenque (1969-72)*.

- . (2009). *Robert Smithson: selección de escritos*. Ciudad de Mexico: Alias.
- SOBIESZEK, R. A. (1993). *Robert Smithson: photo works*. Los Angeles County Museum of Art: University of New Mexico Press.
- SOLÁ-MORALES RUBIÓ, I. DE, & SASSEN, S. (2002). *Territorios*. Barcelona: Gustavo Gili.
- SOLÁ-MORALES RUBIÓ, I. DE, & EISENMAN, P. (2003). *Diferencias: topografía de la arquitectura contemporánea*. Barcelona: Gustavo Gili.
- SOLÁ-MORALES RUBIÓ, I. DE, & SASSEN, S. (2002). *Territorios*. Barcelona: Gustavo Gili.
- SOLÁ-MORALES RUBIÓ, I. DE, & VIDLER, A. (2003). *Inscripciones*. Barcelona: Gustavo Gili.
- SONTAG, S. (2006). *Sobre la fotografía* (2ªed.). Madrid: Alfaguara.
- SMITH, N. (2012). *La nueva frontera urbana. La ciudad revanchista y gentrificación*. Madrid: Traficantes de sueños,
- TAGG, J. (2005). *El peso de la representación: ensayos sobre fotografías e historias*. Barcelona: Gustavo Gili.
- TODOROV, T. (2013). *Los abusos de la memoria*. Barcelona: Espasa Libros
- UNIVERSIDAD POLITÉCNICA DE VALENCIA ESCUELA TÉCNICA SUPERIOR DE ARQUITECTURA. (2014). *Huellas urbanas: la ciudad a través de sus trazas*. Valencia: General de Ediciones de Arquitectura.
- VENTURI, R., IZENOUR, S., & BROWN, D. S. (1998). *Aprendiendo de las Vegas*. Barcelona: Gustavo Gili.
- VERNE, J. (2014). *Viaje al centro de la tierra*. Barcelona: RBA.
- VIELMA, J. I. (1998). *Altopía. Otros lugares. Crítica Interdisciplinaria a los lugares indeterminados de la ciudad contemporánea*, Venezuela: El Nacional.
- WARBURG, A., CHECA, F., WARNKE, M., & BRINK, C. (2010). *Atlas mnemosyne*. Tres Cantos. Madrid: Akal.
- WEINRICH, H. (1999). *Leteo: arte y crítica del olvido*. Barcelona: Ediciones Siruela.
- WHITEREAD, CODOGNATO, CORK, NOBLE, PALLASMAA, SCHNEIDER, ECKHARD. (2005). *Rachel Whiteread: walls, doors, floors and stairs*. Köln: Verlag der Buchhandlung Walther König.
- YATES, S. (2002). *Poéticas del espacio*. Barcelona: Gustavo Gili.
- YOUNG, J. E. (2000). *At memory's edge: After-images of the Holocaust in contemporary art and architecture*. Yale University Press.

YOUNG, J. E. (1993). *The Texture of Memory: Holocaust Memorials and Meaning*. New Haven, CT: Yale University Press.

ZERÁN, F. (Ed.). (2004). *Encuentros con la memoria: archivos y debates de memoria y futuro*. Lom Ediciones.

Artículos

ALMÁRCEGUI, L. (2008). “Demoliciones, huertas urbanas, descampados”. *Boletín CF+ S*, pp. 38-39.

ALONSO-SANZ, A., & ROMERO-NARANJO, F. J. (2015). El círculo en la relación espacio y cuerpo. Foto-ensayo a partir de Isidro Blasco y el método BAPNE. *Arte, Individuo y Sociedad*, 27(3), pp. 359-374.

ÁLVAREZ FALCÓN, L. (2010). “La ‘autorreferencialidad’ de la experiencia estética”, en *Fedro. Revista de estética y teoría de las artes*, Número 9, abril 2010.

ATTLEE, J. (2007). “Towards Anarchitecture: Gordon Matta-Clark And Le Corbusier”. *Tate Papers*. [Disponible en línea]:<<http://www.tate.org.uk/research/tateresearch/tatepapers/07spring/attlee.htm>> [Consulta: 21 marzo 2017]

ARIMANY, R. P. (2016). “Subversiones, colaboraciones y redes: A partir de proyectos y experiencias impulsadas por Santiago Cirugeda”. *Kultur: revista interdisciplinària sobre la cultura de la ciutat*, 3(5), pp. 95-116.

BARRÍA CHATEAU, H. (2012). El espacio de las sombras: La huella de Matta-Clark. *Revista ArteOficio*, 7(7).

BERISTAIN, I. L. (2014). “Implicaciones visuales del objeto arquitectónico”. *Tika*, 2(2), pp. 19-26.

BREA, J. L. (1996). “Ornamento y utopía. Evoluciones de la escultura en los años 80 y 90”. *Revista Arte, proyectos e ideas*, 4, pp. 13-30.

BLASCO GALLARDO, J. (2010). “‘Ceci n’est pas une archive’” en Estévez González, F., & Santa Ana, M. D. *Memorias y olvidos del archivo*, pp. 10-29.

CANDELA, I. (2004). “¿Paz y prosperidad? Sobre la revisión crítica del monumento conmemorativo”. *Tendencias del arte, arte de tendencias a principios del siglo XX, Madrid, Cátedra*, pp. 237-256.

CAPEL, H. (1998). “Gritos amargos sobre la ciudad” en *Desde La Ciudad: Arte y Naturaleza*. Maderuelo, J.; Gaviria, M. Actas del IV Curso. Huesca: Diputación de Huesca / Universidad Internacional Menéndez Pelayo, (95-132).

CARPIO, F. (28 de julio 2017). “Gabriele Basilico. Entropía y espacio urbano”. *ABC Cultural*. [Disponible en línea]. <https://www.abc.es/cultura/cultural/abci-gabriele-basilico-ruinas-futuro-201707280116_noticia.html> [Consulta: 17 de enero de 2018]

- CARRILLO, J. (2010). "Los no lugares de Marc Augé. *El Cultural*, 30, 32-33. [Disponible en línea]. <<http://www.elcultural.com/revista/arte/Los-no-lugares-de-Marc-Auge/27111>> [Consultado: 6 de junio de 2016]
- CRUZ, B. (2018). "De los no lugares al espacio basura: diseño de los espacios de globalización". *Arte, Individuo y Sociedad*, 30(2).
- DE LLANO, P. (29 de marzo, 2010). "El intestino grueso del lujo". *EL PAÍS* [Disponible en línea]. <https://elpais.com/diario/2010/03/29/madrid/1269861857_850215.html> [Consulta: 8 de abril de 2017]
- DE LA FUENTE CIENFUEGOS, S. (2002). "Contra la muerte: notas sobre Gordon Matta-Clark". *Acto: Revista de Pensamiento Artístico Contemporáneo*, (1), 57-66. [Disponible en línea]: <<http://reacto.webs.ull.es/pg/n1/4.htm>> [Consulta: 9 febrero 2016]
- DIALLO, A. (13 enero 2014). "In conversation with Mame-Diarra Niang". [Disponible en línea]: <<https://www.contemporaryand.com/magazines/these-landscapes-are-extremely-contemporary/>> [Consulta: 5 de febrero de 2017]
- DÍAZ-GUARDIOLA, J. (2013). "Laura Almarcegui: El concepto de "contraurbanismo" me resulta muy atractivo". *Turia: Revista cultural*, (105), 341-352. [Disponible en línea]. <http://www.ieturolenses.org/revista_turia/index.php/actualidad_turia/cat/conversaciones/post/lara-almarcegui-el-concepto-de-contraurbanismo-me-resulta-muy-atractivo/> [Consulta: 9 de febrero de 2016]
- DUQUE, F. (2003). "La No-ciudad: bit city, old city, sim city". *Sileno: Variaciones sobre arte y pensamiento*, (14), 87-100.
- FOSTER, H. (2016). "El impulso de archivo". *Nimio. Revista de la cátedra Teoría de la Historia*, 3 (3).
- FRESNEDA, C. (15 septiembre 2015). "Y el mundo hizo 'Pop'". *El Mundo*. [Disponible en línea]: <<http://www.elmundo.es/cultura/2015/09/15/55f71534e2704ecb148b4593.html>> [Consulta: 5 de abril de 2018]
- FRAILE, D. (2006). "La Guerra de Vietnam y su representación artística en España" en *Universidad Complutense de Madrid*. [Disponible en línea]: <https://www.researchgate.net/publication/301299315_La_Guerra_de_Vietnam_y_su_representacion_artistica_en_Espana> [Consulta: 6 de abril de 2018]
- GEFAELL, J. (5 septiembre 2017). "La sal de la tierra". *El Confidencial*. [Disponible en línea]: <https://blogs.elconfidencial.com/espana/tribuna/2017-09-05/sebastiao-salgado-fotografia-social_1438300/>

GONZÁLEZ, D. A.; HERAS, M. O.; GARZÓN, J. S. P. *La Historia, lost in translation?: Actas del XIII Congreso de la Asociación de Historia Contemporánea*. Ediciones de la Universidad de Castilla La Mancha.

GRÑO, A. “Arqueología del desastre. Restos y Reliquias de cuerpos que no fueron. Memoria de un paisaje del fracaso”, en *Keke Vilabelda*. Hueso y Hormigón, Diputació de València. Museu Valencià de la Il·lustració i la Modernitat, MuVIM, 2016: <<https://issuu.com/art-madrid/docs/catalogo-17/126>>

GUASCH, A. M. (2005). “Los lugares de la memoria: el arte de archivar y recordar”. *Matèria. Revista internacional d'Art*, (5), pp. 157-183.

HARVEY, D. (2008). “El derecho a la ciudad”. *New left review*, 53(4), pp. 23-39.

IBARZ, V. (2009). “Entrevista a Daniel Canogar. Proyecto Otras Geologías”. *Disturbis*, (5), 0001-9. [Disponible en línea]. <<http://www.disturbis.esteticauab.org/Disturbis567/VIbarz.html>> [Consulta: 12 de febrero de 2016]

IRURETAGOIENA LABEAGA, Z., & ELORZA IBÁÑEZ DE GAUNA, C. (2018). “Lara Almarcegui: Las posibilidades que habitan lo intersticial”. *Revista: Estudió*, 9(21), pp. 157-167.

JANECKE, C. (2015). *Bosslet-Obras en España, Works in Spain, Werke in Spanien*. Extra Verlag.

KORSTANJE, M. (2006). “El viaje: una crítica al concepto de ‘no lugares’ ”. *Athenea Digital. Revista de pensamiento e investigación social*, 1(10), pp. 211-238.

KOSTERA, M., & KOCIATKIEWICZ, J. (1999). “The anthropology of empty space”. *Qualitative Sociology*, 1(1), pp. 37-50.

LAFUENTE, A. (2015). “Los laboratorios ciudadanos y el anarchivo de los comunes”. En: *Academia. Edu*, pp. 3-5. [Disponible online]. <https://www.academia.edu/14834106/Los_laboratorios_ciudadanos_y_el_anarchivo_de_los_comunes> [Consulta: 9 de marzo de 2019]

MALOSSETTI COSTA, L. (2018). “*La polémica de los monumentos por la memoria*” [Disponible en línea], en *Clarín*, En: González, E. E. (2018). *Musealizar la memoria de las víctimas. Revista Historia Autónoma*, (12), 261-278. [Disponible en línea]: <<http://edant.clarin.com/suplementos/cultura/2004/07/24/u-800082.htm>> [Consulta: 20 de septiembre 2017]

MATTA, R. “El ‘Oestrus’. Roberto Matta y Felix Guattari”. *Estudios Públicos*, Segunda Parte, (365-384). [Disponible en línea]: <https://www.cepchile.cl/cep/site/artic/20160303/asocfile/20160303184718/rev45_matta.pdf> [Consulta: 5 de octubre de 2018]

MONTANER, J.M. (2010). “Arqueología de los diagramas”. *Cuadernos de proyectos arquitectónicos*, (1), 16-22.

- MUSIL, R. (1987). "Monuments". *Posthumous papers of a living author*, 61-64.
- NEU, T. (2016). "El paisaje intermedio: entre lo urbano y lo rural. Una franja de transición". *OPERA*, (19), 55-81.
- PARDO, J. L. (2010). "Nunca fue tan hermosa la basura". Barcelona: Galaxia Gutenberg. [Disponible en línea]. <<http://www.uni-kiel.de/metropolen2010/data/pardo3105.pdf>> [Consulta: 3 de noviembre de 2017]
- PELIOWSKI, A. (2009). "Gordon Matta-Clark: deconstrucción de un espacio arquitectónico y fotográfico". *Bifurcaciones: revista de estudios culturales urbanos*, 9, 1-15. [Disponible en línea]: <http://dialnet.unirioja.es/servlet/listaarticulos?revista_busqueda=12282&tipo_busqueda=ANUALIDAD&clave_busqueda=2009> [Consulta: 12 de julio de 2014].
- PÉREZ, D. "El sentido del espacio". Lapiz (Febrero 1993), pp. 56-59.
- PEÑALBA, J. L. (2005). "Evolución del concepto y de la significación social del patrimonio cultural". *Arte, individuo y sociedad*, 17, 177-206.
- PINOTTI, A. (2016). MONUMENT NONUMENT. *Politique de l'image mémorielle, esthétique de la mémoire matérielle*, Directeur de Programme (2011-2016), Collège International de Philosophie.
- PINOTTI, A. (2012). "Monument-nonument. Image, mémoire, oubli" en *Da Civilização da Palavra à Civilização da Imagem, Fim de Século*. Lisboa: Olga Pombo and António Guerreiro (eds.), 173-190.
- PINOTTI, A. (2015). "Mnemosyne and Amnesia. Social memory and the paradoxes of monumental images" en Anders Michelsen, Frederik Tygstrup (eds.), *Socioaesthetics. Ambience – Imaginary*, Brill, Leiden-Boston. pp. 73-85.
- RAQUEJO, T. (2000). "Imágenes del lugar, leyendas del no-lugar". *Arte público: Arte y naturaleza*, pp. 163-188.
- RUIZ, C. T., & GARCIA, R. G. (2013). "Cartografías de la memoria. Aby Warburg y el Atlas Mnemosyne". *EGA Expresión Gráfica Arquitectónica*, 18(21), pp. 226-235.
- SMITHSON, R. *La entropía se hace visible*, 1973, p. 56. [Disponible en línea]. <https://monoskop.org/File:Smithson_Robert_1972_1995_Hotel_Palenque_1969-1972.pdf>
- VERGARA, C. J. (2015). El paisaje del Ghetto. *Bifurcaciones: revista de estudios culturales urbanos*, (20), 6. [Disponible en línea]: <<http://www.bifurcaciones.cl/2015/12/vergara/>> [Consulta: 6 abril 2017]
- VICENTE, M. (2003). "Isidro Blasco: El espacio y sus posibles alteraciones". *Lápiz: Revista internacional del arte*, (194), pp. 20-29.
- VILLAPLANA RUIZ, V. (2009). "Effet de réel". Publicado en el catálogo de la

exposición *Puntas de Flecha. Nuevas trayectorias en el arte contemporáneo valenciano* editado por la Generalitat Valenciana. 2009. Valencia, p. 1. [Disponible en línea]: <<https://es.scribd.com/doc/61455370/Effet-de-reel#fullscreen>> [Consulta: 3 de mayo 2019]

ZALMAN, S. (2005). "The Non-u-ment: Gordon Matta-Clark and the Contingency of Space". *Octopus: Journal of Visual Culture, History and Theory*, 1, pp. 15-28.

ZALMAN, S. (2017). "Walls Paper 1972 by Gordon Matta-Clark", *In Focus*, Tate Research Publication, 2017. [Disponible en línea]: <<https://www.tate.org.uk/research/publications/in-focus/walls-paper>> [Consulta: 19 de junio de 2018]

ZWEITE, A. (2005). "La propuesta de Bernd y Hilla Becher sobre una forma de mirar: Diez ideas clave". *Bernd & Hilla Becher "Tipologías*, pp. 7-35.

Tesis Doctorales

GARCÍA SÁNCHEZ, R. (2006). *Una revisión de la "Deconstrucción Postmoderna" en Arquitectura*. (Tesis Doctoral, Universitat Politècnica de València).

GONZÁLEZ GARCÍA, C. (2011). *Artefactos temporales. El uso del tiempo como material en las prácticas artísticas contemporáneas*. (Tesis Doctoral. Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca).

MORENO CAMPOS, A. G. (2014). *Roberto Matta: Visiones e influencias de un grabador desconocido*. (Tesis Doctoral, Universitat Politècnica de València). <<https://riunet.upv.es/handle/10251/36739>> [Consulta: 2 febrero 2017]

MORIENTE, D. (2010). *Poéticas arquitectónicas del arte contemporáneo, 1970-2008*. Madrid: Cátedra.

ROSARIO, D. M. (2013). *La obra de arte como contramonumento. Representación de la memoria antiheroica como recurso en el arte contemporáneo*. (Tesis Doctoral, Universitat Politècnica de València). <<https://riunet.upv.es/handle/10251/34786>> [Consulta: 16 abril 2018]

RUEDA LÓPEZ, I. (1997). *El concepto del habitar: génesis de una vivienda*. (Tesis Doctoral, Universidade de Vigo).

RODELGO, R. G. (2017). *La imagen de la ruina en el arte español contemporáneo*. (Tesis Doctoral, Universidad Autónoma de Madrid). <<https://repositorio.uam.es/handle/10486/681197>> [Consulta: 15 mayo 2019]

SANTIAGO, M. P. (2009). *Visiones del entorno. Paisaje, territorio y ciudad en las artes visuales*. (Tesis Doctoral, Universitat Politècnica de València). <<https://riunet.upv.es/handle/10251/7122>> [Consulta: 4 noviembre 2018]

TALLÓN IGLESIAS, J. A. (2015). *Gordon Matta-Clark a través de Rem Koolhaas: adición a través de eliminación*. (Tesis Doctoral, E.T.S. Arquitectura, Universidad Complutense de Madrid). <<http://oa.upm.es/41039/>> [Consulta: 10 de junio de 2016]

TEVA, M. L. M. (2015). *La ruina como proceso: Robert Overby, Gordon Matta-Clark, Francesca Woodman y su legado*. (Tesis Doctoral, Universidad Complutense de Madrid). <<https://eprints.ucm.es/39037/>> [Consulta: 21 de marzo 2017]

VALDERREY, E. (2017). *Disurbia, acupunturas del territorio*. (Tesis Doctoral, Universidad de Barcelona). <<https://www.tesisenred.net/handle/10803/456239#page=1>> [Consulta: 15 de octubre de 2018]

Catálogos de exposición

AA.VV. (2009). *Christo and Jeanne-Claude: Obras en la Colección Würth*. Logroño: Museo Würth La Rioja.

ALIAGA, J. V., CORTÉS, J. M. G., RIBALTA, J., & CONSORCI DE MUSEUS DE LA COMUNITAT VALENCIANA. (1988). *Ciutats invisibles: set mirades contemporànies sobre València = Ciudades invisibles: siete miradas contemporáneas sobre Valencia*: [Exposición] 20-V/20-VI, 1998. Valencia: Generalitat Valenciana.

ALTERAZIONI VIDEO & FOSBURY ARCHITECTURE. (2018). *INCOMPIUTO: La nascita di uno Stile / The Birth of a Style*. Milano: Humboldt.

ALMARCEGUI, L., HERREROS, J., & FRANCÉS, F. (2007). *Lara Almarcegui: materiales de construcción: Sala de Exposiciones Espacio 2, CAC Málaga: 106 toneladas de grava, 57 toneladas de arena, 24 toneladas de cemento, 2 toneladas de acero, 3 toneladas de escayola, 0,2 toneladas de pintura: 2 febrero - 18 marzo 2007*. Málaga: Centro de Arte Contemporáneo de Málaga

ALMARCEGUI, L. (2007). *Lara Almarcegui*. CAC Málaga. Málaga.

ALMARCEGUI, L. (2012). *Madrid subterráneo*. Ediciones de la Librería.

ALMARCEGUI, L., ZAYA, O., BOUMAN, O., MEDINA, C., & URSPRUNG, P. (2013). *Lara Almarcegui*. S.l.: Turner.

ANDERSON, L., BROWN, T., & MATTA-CLARK, G. (2011). *Laurie Anderson, Trisha Brown, Gordon Matta-Clark: pioneers of the Downtown Scene, New York 1970s*. Munich: Prestel.

BAAL-TESHUVA, J. (1995). *Christo and Jeanne-Claude*. Köln: Benedikt Taschen.

BASILICO, G., & IVAM. (2001). *Milán, Berlín, Valencia: [Exposición] Institut Valencià d'Art Modern, 12-VII/30-IX 2001*. Barcelona, Valencia: Actar: IVAM.

BIRD, J. (1995). *Rachel Whiteread: House*. London: Phaidon

BLASCO, I. (1992). *Isidro Blasco: [Exposición]*. Alicante: Centre Eusebi Sempere, Alicante.

BLASCO, I. (2010). *Isidro Blasco. Aquí Huidizo*. Madrid: Vicepresidencia, Consejería de Cultura y Deporte y Portavocía del Gobierno de la Comunidad de Madrid y Diputación Provincial de Huesca.

BONAMI, F., & BASILICO, G. (2001). *Gabriele Basilico*. London: Phaidon.

BOGZARAN, Fariba, “Matta: Morfologías Psicológicas y el tiempo de formación con Gordon Onslow Ford”, en: *Matta: Centenario 11.11.11*, Centro Cultural Palacio La Moneda, 11 de Noviembre 2011-26 de Febrero 2012 Santiago de Chile, pp. 164-167. [Disponible en línea]: <<https://issuu.com/centroculturallamonda/docs/catalogomatta2011>> [Consulta: 4 de noviembre de 2018]

BOHIGAS, J., BARTOMEU, M. (comisarios). (2015). *Nonument magazine*. Nonument: 10 setembre 2014 - 8 febrer 2015. Barcelona: Museu d'Art Contemporani de Barcelona (MACBA), Convent dels Àngels.

CANOGAR, D., & LÉRIDA AJUNTAMENT. (2005). *Otras geologías: [Exposición] de l'11 de novembre al 15 de gener de 2006*. Lleida: Ajuntament de Lleida.

CASTRO FLÓREZ, F., & IVAM. (2008). *Construir, habitar, pensar: perspectives del arte y la arquitectura contemporánea: [Exposición] IVAM Institut Valencià d'Art Modern, 13 de mayo - 6 de julio de 2008*. valencia: IVAM.

CHRISTO, & JEANNE-CLAUDE. (2009). *Christo and Jeanne-Claude: Obras en la Colección Würth = Works in the Würth Collection [Exposición] 24.07.09 - 31.03.10*. Logroño: Museo Würth La Rioja.

CORTÉS, J. M. G., COMUNIDAD VALENCIANA GENERALITAT, & CONSORCI DE MUSEUS DE LA COMUNITAT VALENCIANA. (2000). *Contra la arquitectura: la urgència de (re)pensar la ciutat*. Valencia: Generalitat Valenciana.

DIDI-HUBERMAN, G., MUSEO NACIONAL CENTRO DE ARTE REINA SOFÍA, MUSEUM FÜR NEUE KUNST, & SAMMLUNG FALCKENBERG. (2011). *Atlas ¿cómo llevar el mundo auestas?: [Exposición] Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid 26 noviembre 2010-28 marzo 2011*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía TF Editores.

ECCHER, D., BRETON, A., CALAROTA, F., CRAWFORD, J., FIORE, J., & GIOIA, C. (2013). *Matta: Roberto Sebastian Matta, Gordon Matta-Clark, Pablo Echaurren*. Silvana.

ESPARZA, R. (2007). *Construir, habitar, desocupar. Poéticas del espacio. [29 noviembre de 2007 al 9 de febrero de 2008]*. San Sebastián: Sala Koldo Mitxelena.

FER, B., HERTZ, B. S., PASTOR MELLADO, J., & VIDLER, A. (2006). *Transmission: The Art of Matta and Gordon Matta-Clark*. San Diego Museum of Art, San Diego.

- GALASSI, P., & MUSEUM OF MODERN ART. (2001). *Andreas Gursky*. New York: Museum of Modern Art.
- GILCHRIST, M., LINGWOOD, J. (comisarios). (1993). *Robert Smithson. El paisaje entrópico: una retrospectiva 1960-1973*. Valencia: IVAM Centre Julio González.
- GUERRERO, C.J. (2009). *Martha Rosler. La casa, la calle, la cocina*. Diputación de Granada.
- GÓMEZ, P. & GÓNZALEZ, M^a J. (2018). *Fins a cota d'afecció*. Valencia: IVAM Centre Julio González.
- GOYARROLA OLANO, É., ÍNSUA, X., FUNDACIÓ LA CAIXA, MUSEU D'ART CONTEMPORANI DE BARCELONA, CAIXAFORUM. (2016). *Alt-architecture: Comisart - Noves mirades sobre la col·lecció "la Caixa" / [Textos: Érika Goyarrola, Xurxo Ínsua]*. Barcelona: Fundació Bancària "La Caixa".
- HAACKE, H., & MUSEO NACIONAL CENTRO DE ARTE REINA SOFÍA. (2012). *Hans Haacke: castillos en el aire*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.
- LAGUILLO, M., CHEVRIER, J.-F., & MUSEU D'ART CONTEMPORANI DE BARCELONA. (2007). *Barcelona 1978-1997*. Barcelona: MACBA.
- MATTA, R. (1991). *Matta uni verso 11-11-11*. Museo Nacional de Bellas Artes.
- MATTA, R. (1983). "Matemática sensible, arquitectura del tiempo. París, 1938." en *Matta*. noviembre - diciembre 1983, Museo de Bellas Artes de Bilbao / [coordinación general y catálogo: Maria Lluïsa Borràs].
- MATTA, R. (1983). *Matta: exposicions retrospectives simultànies, maig-juny 1983*. Sala d'Exposicions Ajuntament de València, Palau Meca Ajuntament de Barcelona. Valencia [etc.]: [s.n.].
- MATTA, R., & ESPAÑA DIRECCIÓN GENERAL DE BELLAS ARTES Y ARCHIVOS. (1983). *Matta: [exposición] septiembre, octubre 1983* Palacio de Cristal. Madrid: Dirección General del Bellas Artes y Archivos.
- MATTA, R., MUSEO NACIONAL CENTRO DE ARTE REINA SOFÍA, & FUNDACIÓ CAIXA DE CATALUNYA. (1999). *Matta: [Exposición, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid y Fundació Caixa Catalunya, Barcelona, 1999]*. Barcelona: Fundació Caixa de Catalunya.
- Matta: este lado del mundo*, Centro Cultural Matta Embajada de Chile en Argentina. [Disponible en línea]: <<https://es.slideshare.net/CCMATTA/matta-este-lado-del-mundo-58203039>> [Consulta: 16 de octubre de 2018]
- MATTA, R. (1983). "Matemática sensible, arquitectura del tiempo. París, 1938." en *Matta 1911-2011*, Catálogo del Museo de Bellas Artes de Bilbao, noviembre-diciembre, 2011. (32-33).

- MORGAN, S. (1992). "Rachel Whiteread" en Whiteread, R. *Rachel Whiteread: esculturas: Sala Moncada de la fundació "la Caixa" ... 8 de maig/7 de juny 1992*. Barcelona: Fundació "la Caixa".
- PRESENTI, A., GALLAGHER, A., & WHITEREAD, R. (2010). *Rachel Whiteread drawings*. Los Angeles ; Munich [etc.]: Hammer museum : DelMonico books.
- RICHTER, G., FRIEDEL, H., & WILMES, U. (1997). *Atlas of the photographs collages and sketches*. New York: Distributed Art Publishers.
- SPIES, W. (1986). *Christo, surrounded islands: Biscayne Bay, Greater Miami, Florida, 1980-83*. Harry N Abrams Inc. Barcelona: Polígrafa.
- SHORE, S. (2015). *Uncommon Places: The complete work*. Inglaterra: Aperture.
- TSAI, E., & SMITHSON, R. (1991). *Robert Smithson unearthed: drawings, collages, writings*. New York ; Oxford: Columbia University Press.
- TYLER, A., BURTYNSKY, E., MEYEROWITZ, J., & KOLDO MITXELENA KULTURUNEA DONOSTIA. (2007). Eraiki, bete, hustu : espazioaren erabilerak = Construir, habitar, desocupar: prácticas del espacio = Constructing, dwelling, claring: spatial practices. San Sebastián]: Koldo Mitxelena Kulturuneco Erajustaretoa.
- VERGARA, C. J. (2015). "El paisaje del Ghetto". *Bifurcaciones: revista de estudios culturales urbanos*, (20), 6. [Disponible en línea]: <<http://www.bifurcaciones.cl/2015/12/vergara/>> [Consulta: 19 mayo 2017]
- WHITEREAD, CODOGNATO, CORK, NOBLE, PALLASMAA, SCHNEIDER, ... SCHNEIDER, ECKHARD. (2005). *Rachel Whiteread: walls, doors, floors and stairs. Köln [etc.]*: Verlag der Buchhandlung Walther König.
- WHITEREAD, R., BRITISH COUNCIL, & MUSEO NACIONAL CENTRO DE ARTE REINA SOFÍA. (1997). *Rachel Whiteread: [Exposición] 11 de febrero-22 abril 1997, Palacio de Velázquez*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.

Bibliografía específica de Gordon Matta-Clark

- ATLEE, J. & LE FEUVRE. (2003). *Gordon Matta-Clark: The Space between*. Tucson, Arizona: Nazraeli Press LLC.
- AMELUNXEN H. V, A. LAMMERT, A., URSUPRUNG, P. (2010). *Moment to moment: Space*. Germany: Verlag für moderne Kunst.
- BESLIOGLU, B. (2010). *The "programatic experimentation" in the work of Gordon Matta-Clark*. Berlin: Lambert Academic Publishy.

- BESSA, A. S., FIORE, J., & MATTA-CLARK, G. (2017). *Gordon Matta-Clark: architect*. New York: The Bronx Museum of the Arts;; New Haven, CT: Yale University Press.
- CORBEIRA, D., PINCUS-WITTEN, R., & UNIVERSIDAD DE SALAMANCA. (2000). *¿Construir o deconstruir?: textos sobre Gordon Matta-Clark*. Salamanca: Universidad de Salamanca.
- CRIGNON, C. (2014). *Gordon Matta-Clark, l'art de débâtir*. Public. net.
- CUEVAS, T., RANGEL, G., & CRAWFORD, J. (2010). *Deshacer el espacio: Gordon Matta-Clark: [exhibition held at Museo Nacional de Bellas Artes, Santiago, Nov. 2009-Jan. 2010; Museu de Arte Moderna, São Paulo, Feb.-Apr. 2010; Paço Imperial, Rio de Janeiro, May-July 2010; and Museo de Arte de Lima, Aug.-Nov. 2010]*. Museo de art de Lima.
- DELFILM SARDO, J. R. (2017). *Gordon Matta-Clark - Splitting, Cutting, Writing, Drawing, Eating*. Lisboa: Cultergest.
- DONOSO, P. (ED.). (2016). *Gordon Matta-Clark: Experience Becomes the Object*. Ediciones Polígrafa.
- ECCHER, D. (2013). *Matta. Roberto Sebastián Matta, Gordon Matta-Clark, Pablo Echaurren*. Italia: Silvana.
- GRAHAM, D. (1994). *Rock My Religion: Writings and Projects 1965-1990*. Cambridge, MA: MIT Press.
- JENKINS, B. (2011). *Gordon Matta-Clark: conical intersect*. London: Afterall.
- LEE, P. M. (1999). *Object to be destroyed: the work of Gordon Matta-Clark*. Cambridge: MIT Press.
- LIPPARD, L. (1974). "A is for Artpark", *Art in America*, Diciembre.
- MATTA-CLARK, G., CROW, T., DISERENS, C., KIRSHNER, J. R., & KRAVAGNA, C. (2006). *Gordon Matta-Clark*. London: Phaidon
- MATTA-CLARK, G., & IVAM CENTRE JULIO GONZÁLEZ. (1999). *Gordon Matta-Clark: [Exposición, IVAM Centre Julio González, 3 diciembre 1992 - 31 enero 1993]*. Valencia: IVAM. Centre Julio González.
- MATTA-CLARK, G. (colaborador), ELEEY, P. (comisario). (2017). *Gordon Matta-Clark: Doors, Floors, Doors*. Nueva York: MoMA PS1.
- MATTA-CLARK, G., LACAYO, A. (2014). *Art Cards/Fichas de arte*, Nueva York: Sangría.
- MATTA-CLARK, G., MACKENZIE, B. E., & MUSEO TAMAYO ARTE CONTEMPORÁNEO MÉXICO. (2003). *Gordon Matta Clark: proyectos arquitectónicos: [exposición] Museo Tamayo Arte Contemporáneo, 19 de junio a 21 de septiembre de 2003*. México: Instituto Nacional de Bellas Artes; Museo Tamayo Arte Contemporáneo.

- MATTA-CLARK, G., & ZWIRNER, L. (2016). *Gordon Matta-Clark: the beginning of trees and the end: drawings and notebooks*. New York: David Zwirner.
- MATTA-CLARK, KASTNER,JEFFRET, NAJAFI, RICHARD, MATTA-CLARK, GORDON, NAJAFI, SINA, & RICHARD, FRANCES. (2005). *Odd lots: revisiting Gordon Matta-Clark's "fake estates"*. New York: Cabinet books.
- MOURE, G. (2006). *Gordon Matta-Clark: obras y escritos*. Barcelona: Polígrafa.
- MUIR, P. (2014). *Gordon Matta-Clark's Conical. Sculpture, Space, and the Cultural Value of Urban Imagery*. Farnham: Ashgate.
- RICHARD, F. (2019). *Gordon Matta-Clark: Physical Poetics*. University of California Press.
- SAPNA,J. (2011). *Gordon Matta-Clark: Influences*. VDM Verlag.
- SKINA, D. (2010). *Gordon Matta-Clark – Anarchitecture – Einriss bis Abriss*. Germany: editorial Grin.
- TRISTAO DE ARAÚJO, L. (2008). *Gordon Matta-Clark: Vertederos e intervenciones ¿Destrucción?*. Tarragona: Universitat Rovira i Virgili.
- WALKER, S. (2009). *Gordon Matta-Clark: Art, Architecture and the Attack on Modernism*. London: I.B. Tauris.
- WIGLEY, M. (2018). *Cutting Mata-Clark: The Anarchitecture Investigation*. Zurich: Lars Müller.

Conferencias y congresos

- MUÑOZ, F (coordinador). (mayo y junio 2010). *Arquitecturas Posurbanas. Escenarios sobre el futuro de la ciudad*. Centro de Cultural Contemporánea de Barcelona (CCCB), Barcelona.
- LAHUERTA, J.J; MUÑOZ, F. (17 octubre 2014). *Del monumento al monumento: una conversación entre Josep Bohigas, Juan José Lahuerta y Francesc Muñoz*. En Josep Bohigas (Moderador), *Del monumento al nonumento*. Exposición *Nonument*. Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona (MACBA), Barcelona.
- ALMARCEGUI, L. (2017). *Acciones Comunes. Estado de la materia* <<https://www.youtube.com/watch?v=2kzgg9e3PI>>

Filmografía

- BURTYNSKY, E., & BAICHWAL, J. (2008). *Manufactured landscapes*. British Film Institute.
- CARRACEDO, A. & BAHAR, R. (2018). *El silencio de los otros*. [Documental]. España: Coproducción España-Estados Unidos-Francia-Canadá; Semilla Verde Productions / Lucernam Films / American Documentary POV / Independent Television Service / Latino Public Broadcasting (LPB) / El Deseo.
- CARDONE, M. (2014). *Palabras Cruzadas: Los amigos de Matta-Clark*. [Documental]. Chile: Invercine Producciones Limitada.
- CHAPLIN, C. (1931). *City Lights (Luces de la ciudad)*. Estados Unidos: United Artist.
- CONVENTS, C. (2014). *My summer 77*. [Documental]. AAP MEDIA.
- MATTA-CLARK, G., & ELECTRONIC ARTS INTERMIX. (2003). *Program one [Video]: Chinatown Voyeur*. New York: Electronic Arts Intermix.
- , (2003). *Program two [Video]*. New York: Electronic Arts Intermix.
- , (2003). *Program three [Video]*. New York: Electronic Arts Intermix.
- , (2003). *Program five [Video]*. New York: Electronic Arts Intermix.
- , (2003). *Program eight [Video]: Office baroque*. New York: Electronic Arts Intermix.
- , (2003). *Food [Video-DVD]*. New York: Electronic Arts Intermix.
- WALKER, L. (director). (2010). *Waste Land*. [documental]. Reino Unido.
- WINDERS, W; RIBEIRO SALGADO, J. (directores). (2014). *La Sal de la Tierra*. [documental]. Francia.
- WHITEREAD, R. (1995). *House [Video]*. London: Artangel: Hackneyed Productions.
- ZHANG-KE, J. (director). (2006). *Naturaleza Muerta*. [Documental]. China: Golem.
- KHAN, N. (2003). *My Architect. A son's Journey*. [Documental]. EE.UU: New Yorker Films / HBO Documentary.
- KEATON, B. & F. CLINE, E. (1920). *Una semana*. [Cortometraje]. EE.UU: Joseph M. Schenck Productions / Metro Pictures Corporation.
- KEATON, B. & REINER, C. (1928). *El héroe del río*. EE.UU: Buster Keaton Productions.

Webgrafía

- Aby Warburg. <www.abyswarburg.com>
- Alterazioni Video. <http://www.alterazionivideo.com/new_sito_av/videos.php>
- Andreas Gursky. <<https://www.andreasgursky.com>>
- Edward Burtinsky. <<https://www.edwardburtynsky.com/>>
- Basurama. *Ruinas de Lujo*. <<http://basurama.org/proyecto/ruinas-de-lujo/>>
- Boamistura. <<http://www.boamistura.com>>
- Cadáveres Inmobiliarios. <<http://cadaveresinmobiliarios.org>>
- Camilo José Vergara. <<https://www.camilojosevergara.com/>>
- Cartografías Contemporáneas. Dibujando el pensamiento*. CaixaForum Barcelona. Del 25 de julio al 28 de octubre de 2012. Comisariado: Helena Tatay. <https://prensa.lacaixa.es/obrasocial/exposicion-cartografias-contemporaneas-caixaforum-barcelona-esp_816-c-16501_.html> [Consulta: 15 de marzo 2016]
- Centre de Cultura Contemporània de Barcelona. <<https://www.cccb.org/>>
- Centro Andaluz de Arte Contemporáneo. *Programa de investigación Atributos Urbanos*. <www.atributosurbanos.es>
- Centro Virtual Cervantes. <<https://cvc.cervantes.es>>
- Christo & Jeanne-Claude. <<https://christojeanneclaude.net/>>
- Daniel Canogar. <<http://danielcanogar.com/>>
- Eberhard Bosslet. <<http://www.bosslet.com/>>
- Esta es una Plaza*. <<http://estaesunaplaza.blogspot.com>>
- Future Architecture* Plataforma. <<http://futurearchitectureplatform.org/>>
- Gabriele Basilico. <www.gabrielebasilico.com>
- INSTITUTO DE GEOLOGÍA DEL GOBIERNO DE NORUEGA. *Mineral resources. Industrial Minerals, Natural Stone and Metals*. [Disponible en línea]. <<http://geo.ngu.no/kart/mineralressurser/?map=Metals:.Metals...Commodities&lang=English>> [Consulta: 8 de abril de 2019].
- Isidro Blasco. <<https://isidroblasco.com/home.html>>
- John Davis. <<http://www.johndavies.uk.com/>>
- Keke Vilabelda. <<https://www.kekevilabelda.com/>>
- Media Lab Prado. *Laboratorio del Procomún. Medialab Prado*. <<http://www.medialab-prado.es/programas/laboratorio-del-procomun>>
- Loic Vendrame. *Future Dust, Future Rust*. <<https://www.loicvendramephotography.com/>>
- Maidier López. <<http://www.maidierlopez.com/>>
- Mame-diarra Niang. <<https://www.mamediarraniang.com/>>
- Manolo Laguillo. <<http://manololaguillo.com/>>

Museu d' Art Contemporani de Barcelona (MACBA). <<https://www.macba.cat/>>

Memoria del Tricentari, p. 23. [Disponible en línea]:
<http://presidencia.gencat.cat/web/.content/ambits_actuacio/commemoracions/memories_commemoracions/memoria_tricentenari.pdf> [Consulta: 3 de noviembre 2017]

Mineral resources. Industrial Minerals, Natural Stone and Metals. [Disponible en línea]:<<http://geo.ngu.no/kart/mineralressurser/?map=Metals..Metals...Commodities&lang=English>> [Consulta: 8 abril 2019]

Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona (MACBA). [Disponible en línea]: <<https://www.macba.cat/es/video-nonument>> [Consulta: 19 noviembre 2017]

Museum of Modern Art (MOMA). <<https://www.moma.org>>

Museum Of Transitory Art (MoTA). *Nonument! Symposium, 21&22 Febrero 2018*. <<http://motamuseum.com/2018/01/12/nonument-simpozij-21-22-februar-2018/>>

Museum Of Transitory Art (MoTA). *Nonument! Symposium, 13&14 Junio 2019*. <<http://motamuseum.com/2019/03/04/nonument-symposium-2/>>

Nonument – Mapping & Archiving Public Spaces. <<https://nonument.org>>

Nación Rotonda: <<http://www.nacionrotonda.com/>>

n'UNDO. <<https://nundo.org/>>

Paco Pomet. <<http://pacopomet.com/>>

Patricia Gómez y Maria Jesús González. <<https://www.patriciagomez-mariajesusgonzalez.com/>>

Richard Wilson. <<http://www.richardwilsonsculptor.com>>

Robbie Rowlands. <<https://www.robberowlands.com.au/>>

Robert Smithson. <www.robertsmithson.com>

Rubén Martín de Lucas <<http://www.martindelucas.com/>>

Santiago Cirugeda y Recetas Urbanas: <<http://www.recetasurbanas.net/>>

Sean Scully. <<http://seanscullystudio.com/>>

Solar Corona. <<https://solarcorona.wordpress.com>>

Stephen Shore. <<http://stephenshore.net/>>

The Canadian Centre For Architecture (CCA). *Gordon Matta-Clark*. <<https://www.cca.qc.ca/en/search/details/collection/object/368175>>

Urban Hub: <<http://www.urban-hub.com/es/about/>>

Zhang Wang. <<http://www.zhanwangart.com>>

Índice de imágenes

Figura 1. Joseph Kosuth, <i>Una y tres sillas</i> , silla de madera, fotografía de la silla y ampliación fotográfica de la definición de la voz “silla” en el diccionario, 1965.....	23
Figura 2. <i>Escala Gráfica de la tesis</i> . Los números corresponden al capítulo y la raya negra nos sitúa en el capítulo. Elaborado por G. Gallego.....	37
Figura 3. Roberto Matta Echaurren, el recién nacido Gordon Matta-Clark junto a una escultura de Giacometti, en el apartamento Patchin Place, Nueva York, 1943...64	
Figura 4. Una de las huellas dejadas en el Mar de la Tranquilidad por Armstrong y Aldrin.....	69
Figura 5. Equipo Crónica, <i>El realismo socialista y el Pop Art en el Campo de Batalla</i> , Acrílico sobre lienzo, 1969.....	71
Figura 6. Richard Hamilton, <i>¿Qué hace que los lugares de hoy sean tan diferentes, tan atractivos?</i> 1956.....	72
Figura 7. Richard Landry, <i>Gordon Matta-Clark Food</i> , Fotografía, 1972.....	79
Figura 8. Richard Landry, <i>Gordon preparando su primera comida en Food</i> , Fotografía, 1972.....	79
Figura 9. Cabaret Voltaire, 1916.....	86
Figura 10. Difusión de Anarquitectura en <i>Flash Art Internacional</i> , Junio 1974.....	96
Figura 11. Tina Girourad, <i>Anarchitecture photo</i> , 1974.....	96
Figura 12. Gordon Matta-Clark, <i>Splitting</i> , 1974.....	101
Figura 13. Gordon Matta-Clark, <i>Tree Dance</i> , 1971.....	104
Figura 14. Gordon Matta-Clark creando <i>Garbage Wall</i> debajo del Puente de Brooklyn en 1971.....	111
Figura 15. Gordon Matta-Clark y Gerry Hovagimyan, trabajando en <i>Conical Intersect</i> , 1975.....	113
Figura 16. Gordon Matta-Clark <i>Vista de la obra Conical intersect</i> de Gordon Matta-Clark demolida, París Octubre 1975, Fotografía digital de Marc Petitjean, Colección del <i>Centre Canadien d'Architecture/Canadian Centre for Architecture</i> , Montréal.....	114
Figura 17. Gordon Matta-Clark, <i>Vista de la demolición de Conical intersect con maquinaria pesada</i> , París, Octubre 1975, Fotografía digital de Marc Petitjean, Colección del <i>Centre Canadien d'Architecture/Canadian Centre for Architecture</i> , Montréal.....	114
Figura 18. Gordon Matta-Clark, <i>Oficina Barroca [Office Baroque]</i> , 1977.....	115
Figura 19. Gordon Matta-Clark, <i>Circo Naranja del Caribe [Circus-Caribbean Orange]</i> , 1978.....	115
Figura 20. Roberto Matta, <i>Architectural Study</i> , Lápices de colores y collage sobre papel, 20 x 27cm, Colección Dominique Haim, Chanin Fine Arts, Nueva York, 1936 (D36/8).....	127
Figura 21. Roberto Matta, <i>Étude d'Architecture</i> , Lápices de cera y mina de plomo sobre papel 19,5 x 26 cm, Colección Dominique Haim Chanin Fine Arts, Nueva York 1936 (D36/6).....	127
Figura 22. Gordon Matta-Clark, <i>Una casa entera: Atrio en el tejado [A W-Hole House: Roof Top Atrium]</i> , Lápiz sobre papel, 33 x 44 cm, Colección Jane Crawford, Nueva York,	

1973.....	128
Figura 23. Gordon Matta-Clark, <i>Suelos del Bronx: Suelo arriba, techo abajo</i> [<i>Bronx Floors: Floor Above, Ceiling Below</i>], 3 fotografías en blanco y negro, Colección Richard Nonas, Nueva York, 1972.....	129
Figura 24. Gordon Matta-Clark, <i>Una casa entera: Sección de referencia, Corte Central, Trazo en el corazón</i> , [<i>A W-Hole House: Datum Cut, Core Cut, Trace de coeur</i>], 1973.....	129
Figura 25. Gordon Matta-Clark, <i>Office Baroque</i> [Documentación de “Office Baroque” 1977 en Anvers, Bélgica] Colección MACBA. Fundació MACBA, Colección LATA, 1976.....	129
Figura 26. Roberto Matta, Ilustración de Matta para el ensayo “Mathematic sensible”, publicado en <i>Minotaure</i> , n.º.11 (Mayo 1938).....	132
Figura 27. Dennis Oppenheim, <i>Accumulation Cut</i> , 1969.....	141
Figura 28. Christo & Jeanne-Claude, <i>Valley Curtain</i> , 1974.....	141
Figura 29. Gordon Matta-Clark, <i>Chinatown voyeur</i> , 1971.....	143
Figura 30. Gordon Matta-Clark creando <i>Garbage Wall</i> , bajo el Puente de Brooklyn en 1971. Legado de Gordon Matta-Clark. Cortesía de Colección de Gordon Matta-Clark y David Zwirner, Nueva York, Londres.....	146
Figura 31. Gordon Matta-Clark, <i>Clockshower</i> , 1973.....	149
Figura 32. Michael Graves, <i>Casa Benecerraf</i> , 1969.....	154
Figura 33. Michael Graves, <i>Casa Hanselmann</i> , 1967-1971.....	154
Figura 34. Gordon Matta-Clark, <i>A W-hole House</i> , 1973.....	155
Figura 35. Gordon Matta-Clark, <i>Pier In/Out</i> , 1973.....	156
Figura 36. Louis I. Khan, <i>Parlament of Bangladesh</i> , 1964-1982.....	156
Figura 37. Gordon Matta-Clark, <i>Day’s End</i> , 1975.	157
Figura 38. Gordon Matta-Clark, <i>Conical Intersect</i> , 1975.....	158
Figura 39. Louis I. Khan, <i>Biblioteca de la Phillips Exeter Academy</i> , 1965-1972.....	159
Figura 40. Gilbert Garcin, <i>El molino del olvido</i> , 1996.....	173
Figura 41. Luis Camnitzer, <i>Sin título</i> , 1968.....	198
Figura 42. Carl Andre, <i>now-now</i> , 1967.....	198
Figura 43. Fragmento del libro de Mark Z. Danielewski, <i>La casa de hojas</i> , 2000.....	199
Figura 44. Maya Lin, <i>Monumentos a los Veteranos del Vietnam</i> , 1982-82.....	228
Figura 45. Rachel Whiteread, <i>Memorial al Holocausto de la plaza de los judíos o Biblioteca sin nombre</i> , 1996.....	233
Figura 46. Micha Ullman, <i>Memorial por la quema de libros Nazi</i> , 1995.....	234
Figura 47. <i>Monumento a la paz de Hiroshima</i> . En 1915 se terminó de construirse y en 1996 el edificio fue declarado Patrimonio de la Humanidad de la UNESCO.....	238
Figura 48. Krzysztof Wodiczko, <i>La proyección de Hiroshima. A-Bomb Dome</i> , 1999.....	238
Figura 49. <i>Los sustratos del paisaje</i> . Ilustración, elaborada por G. Gallego.....	246
Figura 50. Los cinco elementos propuestos por Kevin Lynch en 1960.....	259
Figura 51. John Davis, <i>Victoria Promenade</i> (Widnes, 1986).....	262
Figura 52. John Davis, <i>Ferndale</i> (Rhondda Fawr, 1993).....	262
Figura 53. John Davis, <i>Viaduct</i> (Stockport, 1986).....	262
Figura 54. Gabriele Basílico, <i>Valencia 2010</i>	263
Figura 55. Maider López, <i>366 sillas</i> , 2007.....	265

Figura 56. Maider López, <i>Football Field</i> , 2007.....	265
Figura 57. Christo y Jeanne-Claude, <i>Surrounded Islands</i> , Bahía Vizcaína, Miami (Florida), 1980-1983.....	267
Figura 58. Gordon Matta-Clark, <i>Fake Estates</i> , 1973.....	269
Figura 59. Rubén Martín de Lucas, <i>A plot on the moon</i> , 2015.....	269
Figura 60. Rubén Martín de Lucas, <i>Repúblicas Mínimas</i> , 2015-2019.....	270
Figura 61. Manolo Laguillo, <i>La periferia de Barcelona</i> , fotografía, 1977-1986.....	270
Figura 62. William Kentridge, <i>Triunfos y lamentos</i> , Roma, 2016.....	272
Figura 63. David Hockney <i>Pearblossom Highway</i> , 1986.....	285
Figura 64. Isidro Blasco, <i>Madrid Planet</i> , C-Print, Madera, 2014.....	289
Figura 65. Andreas Gursky, <i>Hong Kong, Airport</i> , 1994.....	287
Figura 66. Andreas Gursky, <i>Frankfurt</i> , 2007.....	288
Figura 67. Christo & Jeanne-Claude, <i>Wrapped road signs</i> , 1963.....	289
Figura 68. Stephen Shore, <i>3 South of Klamath Falls, U.S. 97 Oregon, 21 julio</i> , 1973....	290
Figura 69. Edward Burtinsky, <i>Breezewood</i> (Pennsylvania, USA), 2008.....	290
Figura 70. Recomendación para un monumento, dibujo de Robert Venturi extraído de su publicación <i>Aprendiendo de las Vegas</i> (1998).....	292
Figura 71. Propuestas secuencial: <i>Esto no es un monumento</i> , una interpretación de G. Gallego a partir del dibujo de Robert Venturi.....	292
Figura 72. Edward Burtinsky, <i>Oil Fields #2</i> (Belridge, California USA), 2003.....	293
Figura 73. Edward Burtinsky, <i>Wan Zhou #1 Three Gorges Dam Project</i> , Yangtze River, China, 2002.....	293
Figura 74. Hans Haacke, <i>Monumento a la contaminación de la playa</i> , 1970.....	296
Figura 75. Edward Burtinsky, <i>Densified. Oil Filters #1. Urban Mines</i> , 1997.....	296
Figura 76. Daniel Canogar, <i>Otras Geologías 2</i> , foto mural, 300 x 450 cm, 2005.....	298
Figura 77. René Magritte, <i>La Poitrine</i> , óleo sobre tela, 90 x 110 cm, 1961.....	299
Figura 78. René Magritte, <i>Castillo en los Pirineos</i> , óleo sobre tela, 200 x 140, 5 cm 1959.....	310
Figura 79. Lara Almarcegui, <i>Materiales de Construcción Lunds</i> , 2011.....	311
Figura 80. Hans Haacke, <i>Castillos en el aire, (Ensanche de Vallecas, Av. de Valdeculebras entre Calle Conceptual y Av. del Cerro Molino, parcela 5.39º</i> , 2012.....	314
Figura 81. Hans Haacke, <i>Castillos en el aire</i> , 2012.....	315
Figura 82. Julia Schulz-Dornburg, <i>Ruinas modernas</i> , 2012.....	316
Figura 83. Loic Vendame, <i>Future Dust, Future Rust</i> (2016 -). <i>Ghmate</i> (Marruecos, 2017-2018).....	319
Figura 84. Mame-Diarra Niang, <i>Sahel Gris</i> , 2013.....	319
Figura 85. Keke Vilabelda, <i>Hueso y hormigón</i> , impresión fotográfica, 2016.....	320
Figura 86. Non-U -mentalidad versus monumentalidad. Ilustración realizada por G. Gallego.....	353

Índice de mapas visuales elaborados por G. Gallego

Mapa 1. <i>Ejemplo de códigos de Joseph Kosuth aplicados a la obra de Gordon Matta-Clark</i>	24
Mapa 2. <i>Diagrama pirámide invertida</i>	33
Mapa 3. <i>Diagrama cohete</i>	33
Mapa 4. <i>Diagrama reloj de arena</i>	33
Mapa 5. <i>Mapa Visual preliminar para el inicio de la tesis doctoral, 2015</i>	36
Mapa 6. <i>Leyenda para leer los mapas</i>	38
Mapa 7. <i>Mapa de mapas</i>	39-40
Mapa 8. <i>Gordon Matta-Clark (1943-1978) / Cronología de la obra (1968-1978)</i>	67
Mapa 9. <i>La Guerra en Casa</i>	77
Mapa 10. <i>Hacia una [(an)arquitectura]</i>	88
Mapa 11. <i>Notas de Gordon Matta-Clark sobre anarquitectura</i>	89
Mapa 12. <i>112 Greene Street</i>	95
Mapa 13. <i>98 postales</i>	100
Mapa 14. <i>Splitting después de splitting</i>	108
Mapa 15. <i>Roberto Matta y Gordon Matta-Clark</i>	130
Mapa 16. <i>Matemática sensible — arquitecturas del tiempo</i>	136
Mapa 17. <i>Influencias en contextos</i>	142
Mapa 18. <i>Las formas del tiempo</i>	170
Mapa 19. <i>La arquitectura entrópica</i>	182
Mapa 20. <i>Non-U-mento; la deconstrucción</i>	201-214
Mapa 21. <i>Non-U-mento; la deconstrucción II</i>	213
Mapa 22. <i>Hacia Leteo</i>	221
Mapa 23. <i>Línea de tiempo de los vacíos urbanos: fecha, concepto y autor</i>	257
Mapa 24. <i>La poética del límite</i>	273
Mapa 25. <i>Más allá del terrain vague</i>	284
Mapa 26. <i>De los no-lugares al espacio basura</i>	302
Mapa 27. <i>Altopía</i>	306
Mapa 28. <i>(Neo)ruinas cotidianas</i>	318
Mapa 29. <i>La fiebre del ladrillo</i>	322
Mapa 30. <i>Espacios a-funcionales</i>	344
Mapa 31. <i>Memorias del subsuelo</i>	357
Mapa 32. <i>Resumen</i>	365
Mapa 33. <i>Del non-U-mento a su registro</i>	366
Mapa 34. <i>La autorreferencialidad del non-U-mento</i>	376

SHORT TERM ETERNITY

