

Contraemplazamientos
Heterotopías artísticas desde la luz y la espacialidad

Tesis Doctoral presentada por Lucía María Guillén Guillamón

Directora: Dra. Dña. Salomé Cuesta Valera

Doctorado Artes Visuales e Intermedia

Valencia, Octubre 2015

UNIVERSITAT POLITÈCNICA DE VALÈNCIA

Facultat de Belles Arts de Sant Carles

Departament d'Escultura



UNIVERSITAT
POLITÈCNICA
DE VALÈNCIA

Contraemplazamientos
Heterotopías artísticas desde la luz y la espacialidad

Para Carlota, heterotopía de ilusión

A todos aquellos que habitan una heterotopía de desviación

RESUMEN

La expansión de los dispositivos espaciales de exposición –galerías, centros de arte, museos–, analizada por Rosalind Krauss en 1979, ha supuesto una inadecuación entre un modelo de espacio absoluto, sin fisuras, y ciertas prácticas artísticas. Las dos vertientes que señala José Luis Brea como herencias críticas de la negación de la institución arte, *la especificidad de ubicación y la desmaterialización del objeto artístico*, su colisión admite, desde nuestro punto de vista, una de las estrategias posibles para la impugnación real del espacio que habitamos, de la irreductibilidad de emplazamientos que lo define. Junto a esta hipotética colisión cabe añadir la luz como (in)material constructivo, como elemento capaz de desdibujar los límites físicos e intangibles del espacio que lo organizan de forma abstracta, rígida y estable, donde el contexto queda redefinido desde la luz y la espacialidad.

El 14 de marzo de 1967 Michel Foucault pronuncia la conferencia “Des espaces autres”. En ella propuso un nuevo análisis espacial el cual denominó “heterotopología”, génesis de la presente investigación.

La impugnación del espacio contemporáneo se ha articulado desde la espacialidad heterotópica, contraemplazamientos reales, frente a la espacialidad utópica, espacios “sin lugar real”. La crisis de la espacialidad utópica, desarrollada tanto por las “utopías porveniristas” como por el “edificio autosuficiente”, quedó evidenciada el 16 de marzo de 1972 mediante el inicio de la demolición del complejo

residencial de Pruitt Igoe proyectado por Minoru Yamasaki, donde la utopía se convirtió en distopía.

La impugnación a través de la espacialidad heterotópica, así como sus condiciones de posibilidad, nos sitúan en las prácticas artísticas desarrolladas desde la especificidad de la ubicación y la desmaterialización del objeto artístico en la segunda mitad del siglo XX e inicios del siglo XXI. La visualización y sistematización de las prácticas estudiadas se ha llevado a cabo mediante un timeline. Dichas prácticas artísticas, entendidas como efectivos contraemplazamientos heterotópicos, permiten, en palabras de Deleuze y Guattari, la apertura de espacios “lisos” formados por acontecimientos en el espacio de la urbe, espacio “estriado” por excelencia.

Por ello, hemos pretendido cuestionar la luz y la espacialidad en propuestas de intervenciones artísticas como elementos posibilitadores de generar experiencias espacio-temporales “otras” que permiten tácticas de resistencia, suspensión y/o impugnación de *la sorda sacralización del espacio contemporáneo*.

En la actualidad, algunas de las intervenciones artísticas analizadas, como *City Slivers* (1976) o *Untitled Cutting-Claraboya* (1971) de Gordon Matta-Clark, han devenido desterritorializaciones negativas, contraemplazamientos heterotópicos de compensación, efectivas reterritorializaciones valedoras de “territorios perdidos”, ya que, como bien nos advirtieron Deleuze y Guattari, *nunca hay que pensar que para salvarnos basta con un espacio liso*.

ABSTRACT

The expansion of spatialized devices of the exhibition –galleries, art centres, museums– analysed by Rosalind Krauss in 1979, has supposed an inadequacy between a model of absolute space, without fissures, and some particular artistic practices. The collision of the two aspects which José Luis Brea shows as critic legacies of the denial of the art institution, the site-specificity as long as the dematerialization of the artistic object, admits, from our point of view, one of the possible strategies for the real contestation of the space we inhabit, of the irreducible sites which define it. Together with this hypothetical collision we may add the light as constructive (in)material, as an element which is able to blur the physical and intangible boundaries of the space which is arranged in abstract, rigorously and steadily, where the context is redefined from the light and spaciality.

On March 14, 1967 Michel Foucault addresses the conference “Des espaces autres”. There he proposes a new spacial analysis called heterotopology, origin of the present research.

The contestation of the contemporary space is explained by the heterotopic spaciality, real counter-sites, opposite to the utopic spaciality, spaces “without a real site”. The utopic spaciality crisis, developed as much by the “futuristic utopias” as by the “self-contained building”, was evidenced on March 16, 1972 when Minoru Yamasaki’s Pruitt Igoe residential complex project started being demolished, where the utopia turned into distopia.

The contestation through the heterotopic spaciality, as well as its genuine chance, place us in the artistic practices developed since the site-specificity and the dematerialization of the artistic object during the second half of the twentieth century and the beginning of the twenty-first century. The display and systematic approach to the practices have been taken under consideration by means of a timeline. These artistic practices, regarded as effective heterotopic counter-sites, allow, in the words of Deleuze and Guattari, the opening of “smooth” spaces formed by events in the urban space, the most “striated” space of all.

For that reason, we have intended to question the light and spaciality in suggested artistic interventions as elements which enable the production of space-time experiences “others”. These allow tactics of resistance, suspension or/and contestation of *the hidden presence of the sacred contemporary space*.

Nowadays some of the analysed artistic interventions, such as *City Slivers* (1976) or *Untitled Cutting-Claraboya* (1971) by Gordon Matta-Clark, have become negative deterritorializations, heterotopic counter-sites of compensation, effective reterritorializations defenders of “lost territories”, for the reason that, such as Deleuze and Guattari warned us, *never believe that a smooth space will suffice to save us*.

RESUM

L'expansió dels dispositius espacials d'exposició –galeries, centres d'art, museus–, analitzada per Rosalind Krauss en 1979, ha suposat una inadequació entre un model d'espai absolut, sense fissures, i certes pràctiques artístiques. Els dos vessants que assenyala José Luis Brea com a herències crítiques de la negació de la institució art, l'especificitat d'ubicació i la desmaterialització de l'objecte artístic, la seua col·lisió admet, des del nostre punt de vista, una de les estratègies possibles per a la impugnació real de l'espai que habitem, de la irreductibilitat d'emplaçaments que ho defineix. Al costat d'aquesta hipotètica col·lisió cal afegir la llum com (in)material constructiu, com a element capaç de desdibuixar els límits físics i intangibles de l'espai que ho organitzen de forma abstracta, rígida i estable, on el context queda redefinit des de la llum i l'espacialitat.

El 14 de març de 1967 Michel Foucault pronuncia la conferència “Des espaces autres”. En ella va proposar una nova anàlisi espacial la qual va denominar “heterotopologia”, gènesi de la present investigació.

La impugnació de l'espai contemporani s'ha articulada des de l'espacialitat heterotòpica, contraemplaçaments reals, enfront de l'espacialitat utòpica, espais “sense lloc real”. La crisi de l'espacialitat utòpica, desenvolupada tant per les “utopies esdevenidores” com per el “edifici autosuficient”, va quedar evidenciada el 16 de març de 1972 mitjançant l'inici de la demolició del complex residencial de Pruitt Igoe projectat per Minoru Yamasaki, on la utopia es va convertir en distopia.

La impugnació a través de l'espacialitat heterotòpica, així com les seues condicions de possibilitat, ens situen en les pràctiques artístiques desenvolupades des de l'especificitat de la ubicació i la desmaterialització de l'objecte artístic en la segona meitat del segle XX i inicis del segle XXI. La visualització i sistematització de les pràctiques estudiades s'ha dut a terme mitjançant un timeline. Aquestes pràctiques artístiques, enteses com a efectius contraemplaçaments heterotòpics, permeten, en paraules de Deleuze i Guattari, l'obertura d'espais "llisos" formats per esdeveniments en l'espai de la urbs, espai "estriat" per excel·lència.

Per això, hem pretès qüestionar la llum i l'espacialitat en propostes d'intervencions artístiques com a elements possibilitadors de generar experiències espai-temporals "altres" que permeten tàctiques de resistència, suspensió i/o impugnació de la *sorda sacralització de l'espai contemporani*.

En l'actualitat, algunes de les intervencions artístiques analitzades, com *City Slivers* (1976) o *Untitled Cutting-Clraboya* (1971) de Gordon Matta-Clark, han esdevingut desterritorialitzacions negatives, contraemplaçaments heterotòpics de compensació, efectives reterritorialitzacions valedores de "territoris perduts", ja que, com bé ens van advertir Deleuze i Guattari, *mai cal pensar que per a salvar-nos n'hi ha suficient amb un espai llis*.

Agradecimientos

Quisiera agradecer a mi directora de tesis, la Dra. Dña. Salomé Cuesta Valera, su rigor intelectual, generosidad y paciencia a lo largo de todos estos años de investigación. Gracias por no olvidarme. Gracias por mostrarme las infinitas líneas de desterritorialización y reterritorialización que atraviesan el presente texto.

A la Dra. Dña. Marina Pastor Aguilar por citar la conferencia “Des espaces autres” de Michel Foucault en un aula de la antigua Facultad de Bellas Artes de San Carlos. A Jesús Asensi Verdevío por su eterna paciencia con la sintaxis del texto a la vez que conmigo. A Carmen Marín Rosique por sus aportaciones desde una lengua bárbara.

Por último, gracias al Dr. Muñoz, a mis padres, *mis queridos profesores*, por cuidarme cada día y a ti, Bruno, por hacerme reír cuando únicamente podía llorar. Sin ellos, este *evento* no tendría lugar.

Resúmenes: español, inglés y valenciano.....	vii
Agradecimientos.....	xiv

ÍNDICE:

Marco de referencia	19
Metodología	23

I. Conceptos espaciales previos

Formas de relaciones de emplazamiento	35
Contexto-espacio común.....	49

II. Impugnación a través de una espacialidad utópica:

espacios irreales (“sin lugar real”)	53
---	-----------

III. Impugnación a través de una espacialidad heterotópica:

contraemplazamientos reales.....	72
---	-----------

<i>Los arquitectos construyen, los artistas destruyen</i>	<i>79</i>
---	-----------

<i>En las civilizaciones sin barco los sueños se secan... ..</i>	<i>123</i>
--	------------

IV. Condiciones de posibilidad de los

contraemplazamientos heterotópicos	141
---	------------

V.	<i>Intersticio social como estrategia de resistencia</i>	166
VI.	<i>Arquitecturas del acontecimiento</i> como tácticas de resistencia	182
VII.	Tácticas del evento –a modo de conclusión–	200
	Epílogo	213
	Anexos	215
	“La Carta de Atenas” (1933-1942), Le Corbusier.....	217
	Etant d’Art pour Locataire, París, 1975	
	Borrador manuscrito. Gordon Matta-Clark.	232
	Etant d’Art pour Locataire, París, 1975	
	Texto mecanografiado. Gordon Matta-Clark.....	235
	Antwerpen wil uniek kunst-huis slopen.	
	Foundation Gordon Matta-Clark, 12·10·1979.	236
	Stichting Gordon Matta-Clark,	
	Foundation Gordon Matta-Clark, 16·10·1979.	237

Stichting wil project in Antwerpen behouden, Foundation Gordon Matta-Clark, 13-12-1979.	238
Het gevecht neemt geen einde, Foundation Gordon Matta-Clark, 1-7-1987	239
LA MAISON: Note d'intention, 1997, Pierre Huyghe, y François Roche.	242
Índice de Imágenes.	248
Bibliografía	252
Bibliografía citada	253
Bibliografía consultada	267

Marco de referencia

La expansión de los dispositivos espaciales de exposición –galerías, centros de arte, museos–, analizada por Rosalind Krauss en 1979¹, ha supuesto una inadecuación entre un modelo de espacio abstracto, sin fisuras, basado en lo absoluto y fundado en un "cierto número de oposiciones" y ciertas prácticas artísticas. Las dos vertientes, que señala José Luis Brea como herencias críticas de la negación de la institución arte, *la especificidad de ubicación y la desmaterialización del objeto artístico*, su colisión admite, desde nuestro punto de vista, una de las estrategias posibles para la impugnación real del espacio que habitamos. Junto a esta hipotética colisión cabe añadir la luz –concretamente la luz proyectada– como (in)material constructivo, como elemento posibilitador capaz de desdibujar los límites físicos e intangibles del espacio que lo organizan de forma abstracta, rígida y estable.

¹ Véase KRAUSS, Rosalind, "La escultura en el campo expandido", en FOSTER, Hal, ed., *La Posmodernidad*, Kairós, Barcelona, 1985, pp. 59-74.

Partiendo de la definición de Foucault de evento, citado por Bernard Tschumi, “*el momento de erosión, de colapso, de cuestión, o problematización de las mismas asunciones del lugar donde ocurrió el drama, ocasionando la posibilidad de otro lugar diferente*”², se puede entender que prácticas artísticas que se engloban bajo la definición de *screen art*, en tanto que experiencias espacio-temporales de interacción, puedan llegar a convertirse en efectivas *arquitecturas del acontecimiento*, en tanto que colapso de contrarios en un mismo espacio a través de la imagen-luz. Tanto en arte como en arquitectura se observa una tendencia a no concebir estas disciplinas como productoras de construcciones formales acabadas y permanentes, sino más cercanas a lo que Martí Peran ha definido como “arquitecturas del acontecimiento” o Julia Schulz-Dornburg “arquitectura flexible e interactiva”; experiencias efímeras espacio-temporales de interacción, donde los espectadores-usuarios así como los elementos que se distribuyen en el espacio y en el tiempo, configuran una serie de “acontecimientos” o “emplazamientos” que deben denominarse arte y/o arquitectura.

El espacio no entendido tan solo como dispositivo espacial sino como “inmersión en un campo de relaciones sociales”, permite, como mecanismo reductor de la realidad, el control social de nuestra cotidianidad y nuestros modos de singularización a través de un

² En TSCHUMI, Bernard, “Six concepts” en TSCHUMI, Bernard, *Architecture and Disjunction*, Cambridge Mass, The MIT Press, London, 1999, p. 256. A su vez Tschumi cita la definición foucaultiana de evento dada por John Rajchman en la introducción de su ensayo *Philosophical events*. Véase RAJCHMAN, John, *Philosophical events: Essays of the 80's*, Columbia University Press, New York, 1991, p. viii. [Traducción propia]

“cierto número de oposiciones, que no pueden ser tocadas, [...] por ejemplo, entre el espacio público y el espacio privado, entre el espacio de la familia y el espacio social, entre el espacio cultural y el espacio útil, entre el espacio del ocio y el espacio del trabajo. [...]

Ahora bien, a pesar de todas las técnicas que lo invisten, a pesar de la red de saber que permite formalizarlo, el espacio contemporáneo no está quizá completamente desacralizado –a diferencia sin duda del tiempo que fue desacralizado en el siglo XIX–...”³.

El 14 de marzo 1967, Michel Foucault fue invitado a pronunciar una conferencia sobre el concepto de espacio en el Cercle d'Études Architecturales de París. Foucault propuso un nuevo análisis espacial, el cual denominó “heterotopología”. El texto permaneció sin publicar durante casi 20 años. Foucault autorizó su publicación en octubre de 1984 en el número 5 de *Architecture, Mouvement, Continuité*. “Des espaces autres” es la génesis y articulación del presente texto. Sin él no hubiera existido jamás la presente investigación.

El objetivo del presente trabajo reside en el cuestionamiento de la interacción luz-espacialidad, en propuestas de intervenciones artísticas, como elementos posibilitadores de generar experiencias espacio-temporales “otras”, que permitan la desacralización-impugnación del espacio donde operan como resistencia, suspensión y/o impugnación a *la sorda sacralización del espacio contemporáneo*⁴.

³ FOUCAULT, Michel, “Espacios diferentes”, *op. cit.*, p. 433.

⁴ Se podría entender la sorda sacralización del espacio expuesta por Foucault como una mitificación entendida como “*mecanismo reductor de la realidad* que a

La estructura del trabajo sitúa en el primer capítulo las consideraciones espaciales previas, donde el espacio-tiempo en la contemporaneidad se desarrolla entre “los encarnizados habitantes del espacio” y “los piadosos descendientes del tiempo”. La impugnación a la *sorda sacralización del espacio contemporáneo* se articula en el segundo y tercer capítulo a través de la espacialidad utópica y de la espacialidad heterotópica, respectivamente.

Las condiciones de posibilidad de los contraemplazamientos heterotópicos desarrollados en el tercer capítulo se articulan basándose en la heterotopología descrita por Foucault. Estas condiciones de posibilidad dan paso al cuestionamiento de su existencia en tanto que *intersticio social* entendido como *estrategia de resistencia* o en tanto que *arquitecturas del acontecimiento* desde la óptica de las *tácticas de resistencia* donde el contexto queda redefinido.

A modo de conclusión, se proponen las *tácticas del evento*, entendidas como heterotopías de ilusión, como posible impugnación a la *sorda sacralización del espacio contemporáneo* que compartimenta nuestra cotidianidad.

través de su propia mitificación puede *sitiar las fuerzas capaces de contrariar o desenmascarar la impostura del sistema dominante. Cumple esta función explicando la realidad por medio de los mismos principios que sirven de cimientos al sistema. [...] el mito domestica la realidad*". En MATTELART, Armand; MATTELART, Michèle; PICCINI, Mabel; "Los medios de comunicación de masas: la ideología en la prensa liberal Chile", en *Cuadernos de la realidad nacional*, 3, Santiago de Chile, 1970, p. 25.

“Este trabajo tiene que desarrollar el arte de citar sin comillas hasta el máximo nivel. Su teoría está íntimamente relacionada con el montaje. [N 1 10]

Método de este trabajo: montaje literario. No tengo nada que decir. Sólo que mostrar. No hurtaré nada valioso, ni me apropiaré de ninguna formulación profunda. Pero los harapos, los desechos, esos no los quiero inventar, sino dejarles alcanzar su derecho de la única manera: empleándolos.

[N 1 a, 8]”⁵

⁵ BENJAMIN, Walter, *El Libro de los Pasajes*, Akal, Madrid, 2005, pp. 460-462. En esta obra inconclusa sobre París –una filosofía de la historia del siglo XIX–, tal y como indica Rolf Tiedemann, “*ciertamente hay numerosas reflexiones teóricas e interpretativas, pero al final casi parecen querer desaparecer bajo el contingente de las citas (...) El propósito de Benjamin era unir el material y la teoría, la cita y la interpretación, en una nueva constelación más allá de toda forma corriente de exposición, en la que todo el peso habría de recaer sobre los materiales y las citas, retirándose ascéticamente la teoría y la interpretación*”. En “Introducción del editor”, *ibíd.*, p. 11.

El texto asume como propia la voluntad de Walter Benjamin de desarrollar *el arte de citar sin comillas*, donde interpretación y cita, a modo de montaje literario, construyen el texto.

A pesar de nuestra voluntad, debido al carácter académico del presente texto, se han mantenido las comillas en todas las citas textuales.

Desde 1925, a raíz de su estancia en la clínica psiquiátrica Bellevue Sanatorium de Kreuzlingen hasta su muerte en 1929, Aby Warburg desarrollará un método de investigación heurística⁶ sobre la memoria y las imágenes: el *Atlas Mnemosyne*. La técnica utilizada en sus procesos de investigación, *collage/montaje*, permitía a Warburg la constante reubicación de “elementos-imágenes” así como la entrada de nuevos “elementos-imágenes” y/o salida de los establecidos, en un proceso abierto e infinito. El *atlas*⁷ como metodología se alejaba

⁶ Heurística: (Del gr. *εὕρισκειν*, hallar, inventar, y -tico) 1 .adj. Perteneciente o relativo a la heurística.2. f. Técnica de la indagación y del descubrimiento.3. f. Busca o investigación de documentos o fuentes históricas.4. f. En algunas ciencias, manera de buscar la solución de un problema mediante métodos no rigurosos, como por tanteo, reglas empíricas, etc. En Real Academia Española, *Diccionario de la lengua española*, 22.ª ed., Madrid, Espasa, 2001. El método heurístico de Aby Warburg comprendería todas las acepciones del término heurística, etimología que comparte con *eureka*.

⁷ En su "última versión", el *Atlas Mnemosyne* constaba de setenta y nueve *Tafeln* –paneles– aproximadamente de 150 x 200 cm, cubiertos con un paño negro. En ellos Warburg organizaba y reorganizaba, en un proceso combinatorio de *adición* y *substracción*, fotografías en blanco y negro de imágenes de la historia del arte así como imágenes de mapas, páginas manuscritas e imágenes contemporáneas extraídas de periódicos y revistas. Los paneles individuales, a su vez, fueron numerados y ordenados para crear secuencias temáticas aún mayores. El método de organización que utilizaba Warburg en estos paneles correspondía al propio método que empleaba a la hora de ordenar e interrelacionar los libros de su biblioteca. Los paneles reales de la "última versión" desaparecieron, sólo se han conservado fotografías de los mismos en blanco y negro [18 x 24 cm] las cuales

pues de procedimientos tales como la catalogación, la cual presupone una sistematización que facilita la denominación, clasificación, descripción, e incluso, numeración de los datos a catalogar garantizando así una supuesta coherencia final.

Según Didier Eribon, los trabajos de Dumézil marcaron profundamente a Foucault: *“es el modelo heurístico en el que Foucault no ha cesado de inspirarse desde fines de los años cincuenta... No vacilemos en decirlo: la obra de Dumézil es una de las fuentes fundamentales de la inspiración teórica de Foucault. No, por cierto, de sus objetos –uno de los rasgos principales de la genialidad de Foucault es, justamente, haber inventado los objetos de su investigación, haberlos constituido en objetos de investigación– sino como la caja de herramientas teóricas, de sugerencias intelectuales de las que se ha servido con la mayor libertad, pero también con la mayor constancia”*⁸.

Tal y como apunta Didi-Huberman citando a Walter Benjamin, el conocimiento warburgiano:

“supone un estilo de conocimiento opuesto a cualquier clasificación positivista y comprometido, justamente, con lo que aquí llamamos un atlas, esto es, un montaje dinámico de heterogeneidades: una forma

permanecen en los archivos del Instituto Warburg. Sin embargo, setenta y un años después de la muerte de Warburg, Martin Warnke junto a Claudia Brink, editaron el Atlas basado en su *“última versión”* respetando su *“estado provisional”*: Ver: WARBURG, Aby, *Der Bilderatlas Mnemosyne*, Ed. WARNKE, Martin, Akademie Verlag - Gesammelte Schriften, Berlin, 2000. Edición española: WARBURG, Aby, *Atlas Mnemosyne*, Akal, Madrid, 2010.

⁸ ERIBON, Dieder, *Michel Foucault y sus contemporáneos*, Nueva Visión, Buenos Aires, 1995, pp. 234-235.

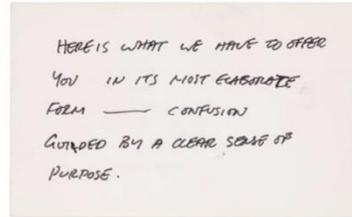
que hace operar extremos alejados, excesos aparentes de la evolución, configuración [...] donde tales oposiciones pueden coexistir de una manera que cree sentido”⁹.

Anna María Guasch en su ensayo *Arte y Archivo, 1920-2010*, sitúa la teoría del “montaje literario” benjaminiana utilizada en el *Libro de los Pasajes* así como el “montaje visual” del *Atlas Mnemosyne* de Aby Warburg, ambos proyectos inacabados, como “*una manera de desmantelar el estatus privilegiado de la unicidad, así como el sistema jerárquico que tal unicidad comporta*” en donde “*la modernidad, aparte de potenciar el nacimiento de nuevas tecnologías, implica una radical reorientación en la representación y experiencia del espacio y del tiempo, en el cual tanto los cambios materiales como los conceptuales desembocan en una idea de colapso dentro de una ‘simultaneidad visual’. Es decir, los cambios en las condiciones de vida contemporánea conducen a un cambio profundo no sólo en la percepción del espacio sino en la lógica de la representación cultural*”¹⁰.

⁹ DIDI-HUBERMAN, Georges, “II. Atlas, Portar el mundo entero de los sufrimientos” en *Atlas ¿Cómo llevar el mundo a cuestas?*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 2010, p. 109.

¹⁰ GUASCH, Anna Maria, *Arte y archivo, 1920-2010. Genealogía, tipologías y discontinuidades*, Akal, Madrid, 2011, pp. 22-23. La autora dedica el ensayo al “tercer paradigma de la modernidad”: el *archivo*, generalmente olvidado frente al paradigma de la *obra única* y al paradigma de la *multiplicidad*. El concepto de *paradigma* es utilizado tal y como fue definido por Michel Foucault, como “*objeto de conocimiento en términos de problematización, dispositivo, formación discursiva y, más generalmente, saber, entendiendo por saber todos aquellos procedimientos y efectos de conocimiento que ‘un campo específico está dispuesto a aceptar en un momento determinado’*”. En *Ibíd.*, p. 9.

AQUÍ ESTÁ LO QUE PODEMOS OFRECERTE
 A TI EN SU MÁS ELABORADA
 FORMA ——— CONFUSIÓN
 GUIA
 BORADA POR UN CLARO SENTIDO DE
 PROPOSITO.



1. Gordon Matta-Clark, Art Card, 1970-1978

El proyecto inconcluso del *Atlas Mnemosyne*, esta *ciencia sin nombre*, queda definida por el propio Warburg en la introducción de Mnemosyne como *una iconología de los intervalos*: “Lo que se halla entre los dos, ése es el problema [y no la solución, la verdad hallada]: tal vez impenetrable, pero asimismo, tal vez, aprehensible (*in der Mitte bleibt das Problem liegen, unerforschlich vielleicht, vielleicht auch zugänglich*)”¹².

El concepto de intervalo, “estar entre dos cosas” se establece en la investigación, tanto como método de trabajo como condición de posibilidad de los contraemplazamientos heterotópicos, una *región media* en el sentido que le da Foucault: “Así existe en toda cultura, entre el uso que pudiéramos llamar los códigos ordenadores y las

¹¹ Respecto a las *Art Cards* de Gordon Matta-Clark –imagen 1 y 4– han sido consideradas como cita e imagen, siendo fieles a la metodología empleada. Esta consideración es extensible al resto de imágenes de la investigación. En MATTACLARK, Gordon, *Art Cards. Fichas de Arte*, Sangría Editora, Santiago de Chile, 2013, p. 64.

¹² DIDI-HUBERMAN, Georges, “Il Atlas, Portar el mundo entero de los sufrimientos”, *op. cit.*, p. 107.

*reflexiones sobre el orden, una experiencia desnuda del orden y sin modos de ser*¹³.

Es en el mismo prefacio de *Les Mots et les choses* donde Foucault cita la clasificación de seres fantásticos que aparece en “cierta enciclopedia china” citada por Borges en su relato “El idioma analítico de John Wilkens” incluido en *Otras inquisiciones*. Según dicha clasificación, los animales se dividen en: “(a) pertenecientes al Emperador, (b) embalsamados, (c) amaestrados, (d) lechones, (e) sirenas, (f) fabulosos, (g) perros sueltos, (h) incluidos en esta clasificación, (i) que se agitan como locos, (j) innumerables, (k) dibujados con un pincel finísimo de pelo de camello, (l) etcétera, (m) que acaban de romper el jarrón, (n) que de lejos parecen moscas”. Frente a la taxonomía borgiana, Foucault afirma las ruinas del espacio común del encuentro.

Un *montaje dinámico de heterogeneidades* que define una red dinámica de relaciones cruzadas, incompletas y transitorias susceptible en todo momento de generar otras relaciones de conocimiento posibles. Esta red de relaciones nos sitúa en el concepto de *meseta* enunciado por Deleuze y Guattari en *Mil Mesetas*. Una “meseta” es “*toda multiplicidad conectable con otras mediante tallos subterráneos superficiales de manera que se forme y extienda un rizoma. [...] Para lograr lo múltiple se necesita un método que efectivamente lo haga; ninguna astucia tipográfica, ninguna*

¹³ FOUCAULT, Michel, *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas*, Ed. Siglo Veintiuno, Madrid, 1978, p. 6.

*habilidad léxica, combinación o creación de palabras, ninguna audacia sintáctica podrá sustituirlo*¹⁴.

Así pues, la *multiplicidad* que configura la presente investigación, la red de relaciones *rizomáticas* que establecemos en ella, *desnuda de orden*, opera dentro de los parámetros metodológicos anteriormente expuestos donde teoría y práctica artística se convierten en *cajas de herramientas* susceptibles de ser *empleadas* tal y como señaló Deleuze¹⁵. Reflejo de dicha *multiplicidad* se hallan los documentos electrónicos *conceptos*¹⁶ y *timeline*¹⁷. Resulta pertinente evocar los “conceptos viajeros” de Mieke Bal¹⁸, cómo en ese trascurso, en su uso, se transforman a medida que se desplazan *entre palabras y conceptos, ciencia y cultura, entre concepto y objeto, entre conceptos...* provocando encuentros y desencuentros... provocando un conocimiento *nómada y desterritorializado* en transformación constante.

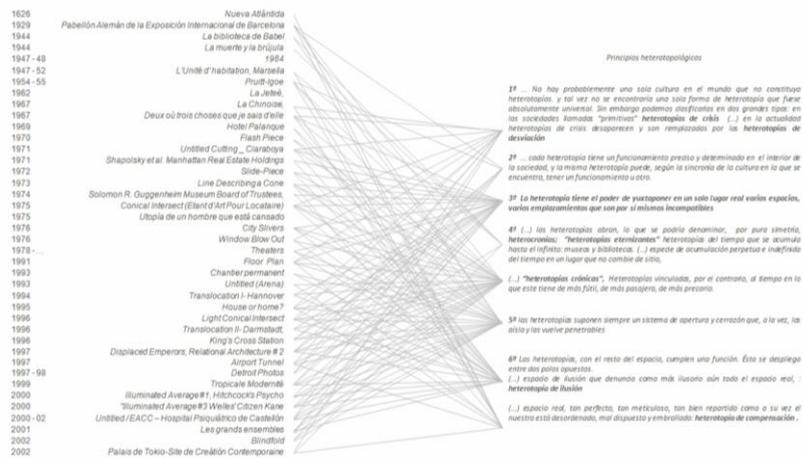
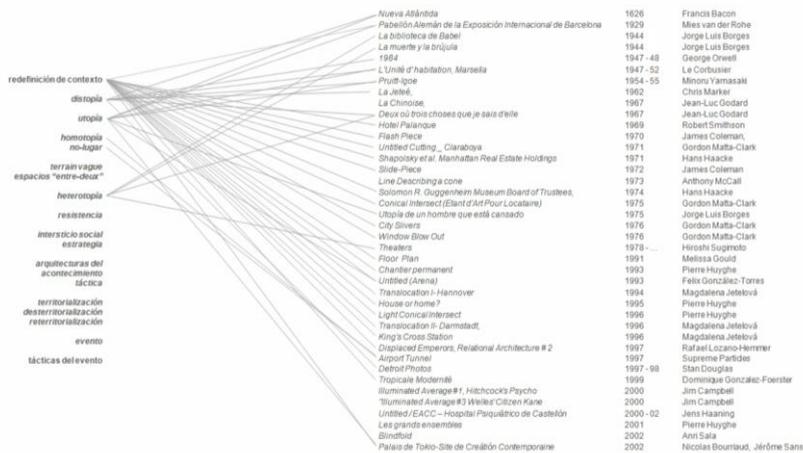
¹⁴ DELEUZE, Gilles y GUATTARI, Félix, *Mil Mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*, Pre-Textos, Valencia, 2000, p. 26.

¹⁵ “Eso es una teoría, exactamente como una caja de herramientas. No tiene nada que ver con el significante... Es preciso que eso sirva, que funcione. Y no para sí misma. Si no hay gente para servirse de ella, empezando por el mismo teórico que entonces deja de ser teórico, es que no vale nada, o que no ha llegado su momento” DELEUZE, Gilles y FOUCAULT, Michel, “Un diálogo sobre el poder”, en FOUCAULT, Michel, *Un diálogo sobre el poder y otras conversaciones*, Alianza Editorial, Madrid, 2001, p. 26.

¹⁶ Véase *conceptos*: <<https://goo.gl/MmWcsn>>. [Consulta: 14 de julio de 2015].

¹⁷ Véase *timeline*: <<http://goo.gl/tMk6VS>>. [Consulta: 14 de julio de 2015].

¹⁸ Ver BAL, Mieke, *Conceptos viajeros de las humanidades: Una guía de viaje*, CENDEAC, Murcia, 2009.



2. Documento conceptos

1976 Intervención City Slivers _ Gordon Matta-Clark



19
SEPTIEMBRE
1975
Cassidy Kessel
Eliane Katz
Locustans
Gordon Matta-
Clark



DICIEMBRE
1976
William Brow
Dol - Gordon
Matta-Clark

Proyección sobre un edificio municipal durante la exhibición en arte base Arcades
<http://www.eaa.org/files/html/6d-13845>



29 Noviembre 2011 — 24 Enero 2012 Intervención City Slivers _ Gordon Matta-Clark

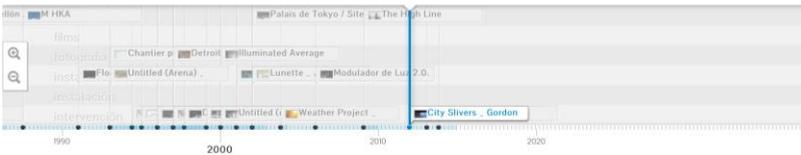


2009
The High Line



2013
Aqua Obsoles -
James Turrell

http://www.eaa.org/program_photos/12_01_highline/12_01_highline.html



3. Documento timeline

Las palabras del propio Foucault inciden en esta dirección. En su clase en el Collège de France del 7 de enero de 1976 pronuncia:

“me considero absolutamente obligado, en efecto, a decirles aproximadamente lo que hago, dónde estoy, en qué dirección [...] va ese trabajo; y en la misma medida, también, los considero enteramente libres de hacer lo que quieran con lo que yo digo. Se trata de pistas de investigación, ideas, esquemas, líneas de puntos, instrumentos: hagan con ellos lo que quieran. En última instancia, eso no me interesa ni me concierne. No me concierne en la medida en que no tengo que plantear leyes para la utilización que ustedes le den. Pero sí me interesa en la medida en que, de una u otra manera, la cosa se engancha, se conecta con lo que hago. [...]

Yo podría decirles: después de todo, eran pistas a seguir, y poco importaba adonde fueran; era importante el hecho mismo de que no fueran a ninguna parte, en todo caso, que no se encaminaran en una dirección determinada de antemano; eran como líneas de puntos. A ustedes les toca continuarlas o modificarlas; a mí, eventualmente, pro-seguirlas o darles otra configuración. Después de todo, ya veremos, ustedes o yo, qué se puede hacer con esos fragmentos”¹⁹.

¹⁹ FOUCAULT, Michel, *Defender la sociedad. Curso en el Collège de France (1975-1976)*, Fondo de Cultura Económica de Argentina, Buenos Aires, 2000, pp. 15 y 17. Michel Foucault dictó clases en el Collège de France desde enero de 1971 hasta su muerte en 1984. La enseñanza en el Collège de France responde a unas reglas particulares. Cada curso, el profesor debe dictar 26 horas de cátedra por año, la mitad de las cuales pueden convertirse en seminario. Cada año la investigación debe ser original. La asistencia a los cursos es totalmente libre. En el vocabulario del Collège de France se dice que los profesores no tienen alumnos sino oyentes. Foucault disponía de doce horas para explicar, en un curso público, el sentido de su investigación durante el año que acababa de finalizar.

No hemos pretendido hurtar nada valioso, ni apropiarnos de ninguna formulación profunda, únicamente hemos pretendido humildemente emplear el enfoque benjaminiano, *die Lumpen, den Abfall*.

I. Conceptos espaciales previos

Formas de relaciones de emplazamiento

“...estamos en una época que el espacio se nos da en forma de relaciones de emplazamiento...”

Michel Foucault

“Tampoco sé qué significa la palabra “espacio”. Sigo utilizándola. Pero no estoy muy seguro de lo que significa”

Gordon Matta-Clark

La experiencia del espacio en la actualidad queda definida por Foucault, en términos de emplazamiento o sitio:

“El emplazamiento se define por las relaciones de vecindad entre puntos o elementos; formalmente es posible describirlos como series, árboles, cuadrículas... vivimos en el interior de un conjunto de relaciones que definen emplazamientos irreductibles unos a otros y no superponibles en absoluto. La problemática radica en qué relaciones de vecindad, qué tipo de almacenamiento, de circulación, de localización, de clasificación de los elementos se deben mantener en tal o cual situación para alcanzar tal o cual fin”²⁰.

El sociólogo Manuel Castell en el primer volumen “La sociedad red” de su trilogía *La era de la información*, formula la noción de “espacios

²⁰ FOUCAULT, Michel, "Espacios diferentes", *op. cit.*, p. 434.

de flujos”. Esta lógica espacial es la dominante en la sociedad actual aunque no es exclusiva. El espacio se articula en tres capas de soportes materiales como constituyentes de la misma. La primera capa o soporte material corresponde al “circuito de impulsos electrónicos” –red de interacciones generadas gracias a las tecnologías de la información–. La segunda capa la constituyen sus “nodos y ejes” –red de lugares específicos, “*con características sociales, culturales, físicas y funcionales bien definidas*”–. La tercera capa concierne “la organización espacial de las élites gestoras”²¹. En la segunda capa se establecen los nodos de la red definidos éstos como “*la ubicación de funciones estratégicamente importantes que constituyen una serie de actividades y organizaciones de base local en torno a una función clave de la red. Tanto los nodos como los ejes están organizados de forma jerárquica según su peso relativo en ella*”²².

Esta articulación del *espacio de flujos* actual de Castell resulta muy próxima al análisis foucaltiano del espacio como *relaciones de*

²¹ CASTELLS, Manuel, *La era de la información. Volumen I: La sociedad red*, Alianza Editorial, Madrid, 2001, pp. 488-495. “*El espacio de flujos no es la única lógica espacial de nuestras sociedades. Sin embargo es la lógica espacial dominante porque es la lógica espacial de los intereses/funciones dominantes de nuestra sociedad*”. Es así como esta última capa se establece como la “forma fundamental de dominio” –tanto como organización como desorganización por parte de la élite dominante de las masas y de sí mismas– donde *el espacio desempeña un papel fundamental en este mecanismo.(...) Los principales procesos dominantes de nuestra sociedad se articulan en redes que conectan diferentes lugares y asignan a cada uno un papel y un peso en una jerarquía de generación de riqueza, procesamiento de la información y creación de poder, que en definitiva condiciona el destino de cada localidad.[...] Tal y como indica Castells, si el espacio de flujos es la lógica espacial dominante en la sociedad red, si se cumple tal hipótesis, “la arquitectura y el diseño es probable que redefinan su forma, función, proceso y valor en los años venideros”.*

²² CASTELLS, Manuel, *op. cit.*, p. 490.

emplazamientos, donde el término “nodo” sustituiría a “emplazamiento”. Es el propio Castells el cual en su propio análisis utiliza el término emplazamiento coincidiendo con la terminología empleada por Foucault: “...cada red define sus emplazamientos según las funciones y la jerarquía de cada uno y las características del producto o servicio que va a procederse en ella”²³.

Se establece cierto paralelismo entre la noción de emplazamiento y la definición de lugar que da Michel De Certeau en su libro *L'Invention du quotidien*; para él "lieu":

*“...es el orden (cualquiera que sea) según el cual los elementos se distribuyen en relaciones de coexistencia. Ahí pues, se excluye la posibilidad para que dos cosas se encuentren en el mismo sitio. Ahí impera la ley de lo ‘propio’: los elementos considerados están unos al lado de otros, cada uno situado en un sitio ‘propio’ y distinto que cada uno define. Un lugar es pues una configuración instantánea de posiciones. Implica una indicación de estabilidad”*²⁴.

Por otro lado, la existencia del "espace" depende de que “se tomen en consideración los vectores de dirección, las cantidades de velocidad y la variable de tiempo. El espacio es un cruzamiento de moviidades. Está de alguna manera animado por el conjunto de movimientos que ahí se despliegan. Espacio es el efecto producido por las operaciones que lo orientan, lo circunstancian, lo temporalizan y lo llevan a funcionar como una unidad polivalente de programas

²³ *Ibíd.*, p. 492.

²⁴ DE CERTEAU, Michel, *La invención de lo cotidiano 1 Artes de Hacer*, Universidad Iberoamericana, México D.F. 1996, p. 129.

conflictuales o de proximidades contractuales [...] A diferencia del lugar, carece pues de la univocidad y de la estabilidad de un sitio "propio". En suma, el espacio es un lugar practicado"²⁵.

Deleuze y Guattari, en la "meseta" número 14 de *Mil Mesetas*: "Lo liso y lo estriado", indican la complejidad entre dos tipos de espacio: el espacio liso y el espacio estriado. No se puede reducir a una simple oposición "liso-estriado", ya que la existencia de ambos se debe a la combinación entre ellos mismos. La distinción abstracta de los espacios se realiza con el mar, como arquetipo del espacio liso, contrariamente a la urbe, como espacio estriado "por excelencia". *"Pero así como el mar es el espacio liso que se deja fundamentalmente estriar, la urbe sería la fuerza de estriaje que volvería a producir, a abrir por todas partes espacio liso, en la tierra y en los demás elementos –fuera de ella, pero también en ella–"*²⁶.

Al espacio liso le corresponde una variación continua de sus orientaciones, conexiones y referencias que carecen de "modelo visual" o constante frente al espacio jerarquizado y ordenado. La direccionalidad del espacio liso frente a la dimensionalidad y métrica de lo estriado:

"El espacio liso está formado por acontecimientos o haecceidades mucho más que por cosas formadas o percibidas. Es un espacio de afectos, más que de propiedades. [...] Es un espacio intensivo más

²⁵ DE CERTEAU, Michel, *La invención de lo cotidiano 1 Artes de Hacer*, op. cit., pp. 129-130.

²⁶ DELEUZE, Gilles y GUATTARI, Félix, *Mil Mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*, Pre-Textos, Valencia, 2000, p. 489.

*que extensivo, de distancias y no de medidas. Spatium intenso en lugar de extensio. Cuerpo sin órganos en lugar de organismo y de organización. En él, la percepción está hecha de síntomas y de evaluaciones más bien que de medidas y de propiedades*²⁷.

En latín *spatium* designa un espacio intermedio, un intervalo, mientras que *extensio* nos remite a la extensión, a su dimensionalidad. Previo a Deleuze y Guattari, Martin Heidegger en su conferencia “Construir, habitar, pensar” pronunciada por primera vez en Darmstadt, en agosto de 1951, apunta la diferencia entre “*spatium*” y “*extensio*”: “*en latín: un ‘spatium’, un espacio intermedio. De este modo, cercanía y lejanía entre hombres y cosas pueden convertirse en meros alejamientos, en distancias del espacio intermedio. En un espacio que está representado sólo como spatium, el puente aparece ahora como un mero algo que está en un emplazamiento, el cual siempre puede estar ocupado por algo distinto o reemplazado por una marca. No sólo eso, desde el espacio como espacio intermedio se pueden sacar las simples extensiones según altura, anchura y profundidad. Esto, abstraído así, en latín abstractum, lo representamos como la pura posibilidad de las tres dimensiones. Pero lo que esta pluralidad avía no se determina ya por distancias, no es ya ningún spatium, sino sólo extensio, extensión. El espacio como extensio puede ser objeto de otra abstracción, a saber, puede ser abstraído a relaciones analítico-algebraicas. Lo que éstas avían es la posibilidad de la construcción puramente matemática de pluralidades con todas las dimensiones que se quieran. A esto que las matemáticas han aviado podemos*

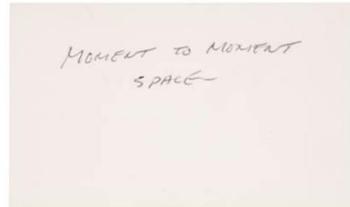
²⁷ *Ibíd.*, p. 487.

llamarlo 'el' espacio. Pero 'el' espacio en este sentido no contiene espacios ni plazas"²⁸.

Foucault inicia su conferencia "Espacios Diferentes" con la historia del espacio occidental, *grosso modo*, donde el espacio medieval se basa en un *espacio de localización* que es abierto a partir del XVII por la obra de Galileo hacia el infinito, donde *la extensión* –extensio heideggeriana– *sustituye a la localización*. Pero, en nuestros días "el *emplazamiento* *sustituye a esa extensión que reemplazaba a la localización*"²⁹.

30

DE MOMENTO A MOMENTO
ESPACIO --



4. Gordon Matta-Clark, *Art Card*, 1970-1978

²⁸ HEIDEGGER, Martin. "Construir, habitar, pensar" en HEIDEGGER, Martin. *Conferencias y artículos*. Odós, Barcelona, 1994, p. 136. El público de la conferencia fue principalmente arquitectos e ingenieros, ya que el marco de la misma fue los "Coloquios de Darmstadt", una reflexión sobre la devastación y la escasez de vivienda en Europa provocadas por el conflicto bélico de Segunda Guerra Mundial así como su posible construcción/reconstrucción.

²⁹ FOUCAULT, Michel, "Espacios Diferentes", *op. cit.*, p. 432

³⁰ Véase nota al pie de página número 11. MATTA-CLARK, Gordon, *Art Cards. Fichas de Arte*, *op. cit.*, p. 124.

Mediante estas consideraciones espaciales no se pretende disociar espacio-tiempo pero sí situarnos entre “*los encarnizados habitantes del espacio*” y no entre “*los piadosos descendientes del tiempo*”. Es necesario resaltar la coincidencia entre Foucault y Castells en situar el espacio como elemento articulador de temporalidades y no el tiempo como articulador de las espacialidades. En 1976, Foucault evoca la conferencia “Des espaces autres” de 1967 en una entrevista de Jean-Pierre Barou sobre el Panóptico de Bentham, posicionándose entre “los encarnizados habitantes del espacio”:

“Desde Kant, lo que el filósofo tiene que pensar es el tiempo –Hegel, Bergson, Heidegger–, con una descalificación correlativa del espacio que aparece del lado del entendimiento, de lo analítico, de lo conceptual, de lo muerto, de lo fijo, de lo inerte. Recuerdo haber hablado, hace diez años de estos problemas de políticas de los espacios, y se me respondió que era bien reaccionario insistir tanto sobre el espacio, que el tiempo y el “proyecto”, eran la vida y el progreso”³¹.

Creemos que Daniel Defert fue quien, mediante una secuencia cinematográfica, mejor sintetizó el “conflicto ideológico” entre “los encarnizados habitantes del espacio” y “los piadosos descendientes del tiempo”: “*Fue a final del mismo año 1967 que Jean-Luc Godard, en su película “La Chinoise,” hizo a la estudiante pro-china interpretada por Ame Wiazemski, “arrojar tomates” contra una copia de “Las palabras y las cosas”, un libro cuyas abruptas*

³¹ FOUCAULT, Michel, “El ojo del poder. Entrevista con Michel Foucault” en BENTHAM, Jeremías, *El Panóptico*, Ed. La Piqueta, Barcelona, 1980, pp. 9-26.

*discontinuidades en el pensamiento del tiempo fueron entendidas como un símbolo de la negación de la historia, por tanto de la negación de la revolución*³².

Jean-Luc Godard en una entrevista en el invierno de 1968 –a propósito del estreno de *La Chinoise* y su crítica a la publicación y recepción de “Las palabras y las cosas”–, expresó la intención de filmar películas para que “futuros Foucaults” no pudieran afirmar “*en tal periodo de tiempo la gente pensaba “A, B, C”*”, posicionándose así en contra del “*Reverendo Doctor Foucault*” como piadoso descendiente del tiempo³³.

– *¿Qué hace el P.C.F.?...*

... ¡Nada!

– *Hay cosas en las Lettres Françaises...*

– *Elogian a libros que confunden las palabras y las cosas...*

*...que son lacayos de la reacción*³⁴.

³² DEFERT, Daniel, “Foucault, Space, and the Architects”, en *Politics/Poetics: Documenta X- the book*. Catherine David and Jean-Francois Chevrier Editores, Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz, 1997, p. 276. [Traducción propia].

³³ GODARD, Jean- Luc, “Struggle on two fronts: A conversation”, with Jacques Bontemps, Jean-Louis Comolli, Michel Delahaye, Jean Narboni, en *Cahiers du cinéma*, trans. D. C. D., *Film Quarterly*, Vol. 21, No. 2., Invierno1968 -1969, pp. 25-26. [Traducción propia]. Respecto a dicha batalla, David Halperin apunta: “*Aunque Althusser, el viejo amigo de Foucault, y Pierre Daix apoyaron al libro, se lo consideró un texto polémico de derecha, porque su crítica de la fenomenología y el marxismo fue vista, correctamente, como un ataque a la tradición de la izquierda francesa (...)* “*El marxismo es el blanco del libro*”, señalaba Sartre. “*Se trata de establecer una nueva ideología, la última barrera que puede levantar la burguesía contra Marx*”. “*Pobre vieja burguesía*”, comentaba Foucault diez años más tarde, “*que sólo tiene mi libro como muralla*”. En HALPERIN, David, *San Foucault. Para una hagiografía gay*, El cuenco de plata, Buenos Aires, 2007, p. 176.

³⁴ *La Chinoise*, Dir.: Jean-Luc Godard, 1967, 16 mm, color, sonido, 96 minutos.

La espacialidad en Foucault es indisociable de las relaciones de poder. En la entrevista con Jean-Pierre Barou, Foucault asevera:

“... Podría escribirse toda una "historia de los espacios" –que sería al mismo tiempo una "historia de los poderes”– que comprendería desde las grandes estrategias de la geopolítica hasta las pequeñas tácticas del hábitat, de la arquitectura institucional, de la sala de clase o de la organización hospitalaria, pasando por las instituciones económicas y políticas. Sorprende ver cuánto tiempo ha hecho falta para que el problema de los espacios aparezca como un problema histórico-político, ya que o bien el espacio se reenviaba a la "naturaleza" –a lo dado, a las determinaciones primeras, a la "geografía física”– es decir a una especie de capa "prehistórica", o bien se lo concebía como lugar de residencia o de expansión de un pueblo, de una cultura, de una lengua, o de un Estado. En suma, se lo analizaba o bien como suelo, o bien como aire...”³⁵. Bien como contexto-espacio común, bien como utopía.

La secularización de las sociedades modernas, supone una desacralización del concepto de tiempo, la temporalidad sometida a una lógica lineal ascendente se opone al concepto de eternidad cristiana; lo temporal se emancipa de lo celestial, pero se encadena a la noción de futuro... *“La destrucción de la eternidad cristiana fue seguida por la secularización de sus valores y su trasposición a otra*

³⁵ FOUCAULT, Michel, “El ojo del poder”, *op. cit.*, p. 11.

categoría temporal. La edad moderna comienza con la insurrección del futuro” como un laberinto de vía única³⁶.

La creencia en la noción de progreso en las sociedades modernas expresa el sustento de la modernidad articulada en torno a la "metafísica de la utopía", a la pretensión del ideal utópico universal, tanto del yo como del mundo. Así pues, el mito quimérico sustituye al mito religioso en las sociedades modernas.

*“El siglo XIX encontró en el segundo principio de termodinámica lo esencial de sus recursos mitológicos”*³⁷. El segundo principio de termodinámica se conoce con el nombre de "evolución" mientras que al primero se le denomina de "conservación". Al situar Foucault los recursos mitológicos en el principio de "evolución", los nuevos mitos

³⁶ PAZ, Octavio, *Los hijos del limo en Obras Completas. Ensayo*, Ed. La Galaxia Gutenberg, Círculo de lectores, Barcelona, 1997, p. 463.

Borges en su relato “La muerte y la brújula” “cita”: *“En su laberinto sobran tres líneas –dijo por fin–. Yo sé de un laberinto griego que es una línea única, recta. En esa línea se han perdido tantos filósofos que bien puede perderse un mero detective. Scharlach, cuando en otro avatar usted me dé caza, finja (o cometa) un crimen en A, luego un segundo crimen en B, a 8 kilómetros de A, luego un tercer crimen en C a 4 kilómetros de A y de B, a mitad de camino entre los dos. Aguárdeme después en D, a 2 kilómetros de A y de C, de nuevo a mitad de camino. Máteme en D, como ahora va a matarme en Triste-le-Roy.*

- Para la próxima vez que lo mate -replicó Scharlach– le prometo ese laberinto, que consta de una sola recta y que es invisible, incesante”. En BORGES, Jorge Luis, “La muerte y la brújula” en *Ficciones*, Alianza Editorial, Madrid, 1999, pp. 171-172.

³⁷ FOUCAULT, Michel, “Espacios Diferentes”, *op. cit.*, p. 431. El segundo principio de termodinámica se enuncia: "El calor tiende a pasar espontáneamente de los focos de mayor temperatura a los de menor temperatura". Tal vez el enunciado más conveniente es el que dio Clausius "Es imposible construir una máquina que funcione por el sólo hecho de que tome calor de un cuerpo caliente (móvil perpetuo de segunda especie)". Podríamos decir que el enunciado más antiguo de dicho principio termodinámico está contenido en las palabras "ganarás el pan con el sudor de tu frente".

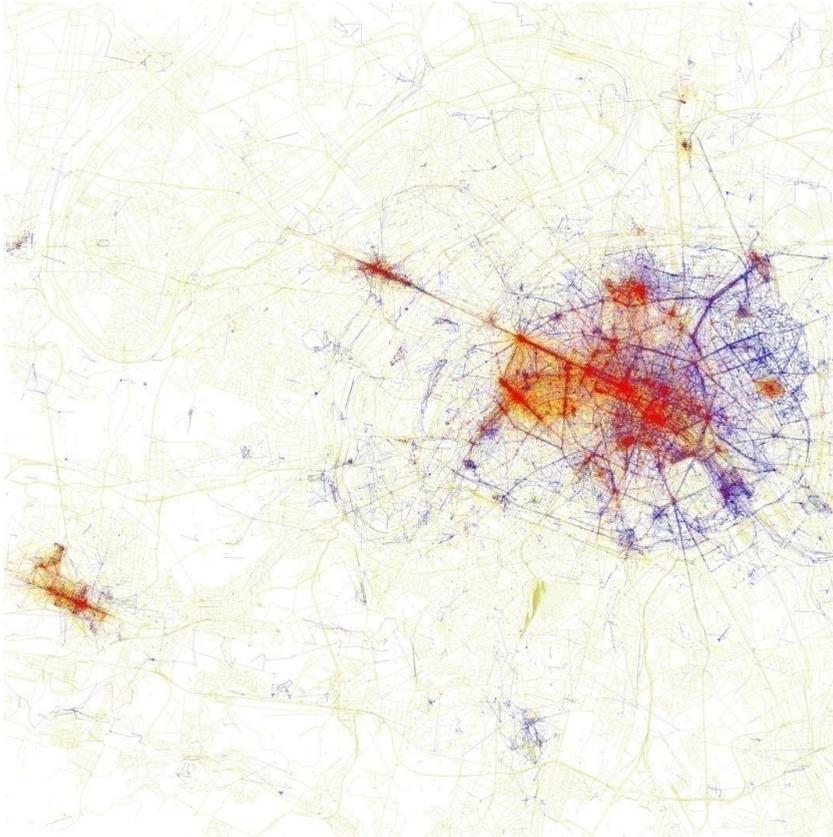
del futuro se emplazan en la línea recta ascendente de la noción de progreso positivista. Esta línea recta es ejemplificada por Foucault a través de la “gran vía” desplegada a través de los tiempos, el progreso que “*mediante el dominio del tiempo y el control de la ritmicidad colonizaron los territorios y transformaron el espacio en el vasto movimiento de la industrialización y la urbanización emprendido por el doble proceso histórico de la formación del capitalismo y el estatismo*”³⁸.

En cambio Foucault afirma que nos hallamos quizá en la época del espacio: “*Estamos en la época de lo simultáneo, en la época de la yuxtaposición, en la época de lo próximo y de lo lejano, de lo contiguo, de lo disperso. Estamos en un momento que el mundo se experimenta, creo, menos como una gran vía que se despliega a través de los tiempos que como una red que enlaza puntos y que entrecruza su madeja*”³⁹, donde “*el tiempo no aparece probablemente sino como uno de los juegos de distribución posibles entre los elementos que se reparten en el espacio*”⁴⁰.

³⁸ CASTELLS, Manuel, *op. cit.*, p. 545. En su prólogo “La red y yo”, Castells define el “estatismo” como un sistema social donde el excedente económico producido por la sociedad se encuentran en quienes ostentan el poder estatal y “*se orienta ¿o orientaba? al aumento de la capacidad militar e ideológica del aparato político para imponer sus metas a un número mayor de sujetos y a niveles más profundos de conciencia*, (estatismo soviético, vietnamita, chino ...) “, frente a éste, la orientación capitalista reside en una maximización del beneficio y no del poder.

³⁹ FOUCAULT, Michel, “Espacios Diferentes”, *op. cit.*, p. 431.

⁴⁰ *Ibíd.*, p. 433.



5. Eric Fisher, *París [Locals and Tourists]*, Geotagging, 2010 ⁴¹

⁴¹ La imagen corresponde a una cartografía generada a partir de imágenes geotagged, imágenes a las cuales se les ha añadido tags, etiquetas sobre la posición geográfica (latitud, longitud...), fecha, etc. alojadas en Flickr. Eric Fischer clasifica las imágenes georeferenciadas por la tipología de fotógrafos, fecha y hora. Por cada dos imágenes adyacentes razonablemente cercanas en tiempo y espacio, se traza una línea entre ellas. Los puntos azules corresponden a imágenes tomadas por residentes, los puntos rojos corresponden a imágenes tomadas por turistas y los puntos amarillos son imágenes donde no se ha podido determinar la tipología de fotógrafo. El álbum *Locals and tourists* se puede ver en su totalidad, "geotagging cities".

En <<http://www.flickr.com/photos/walkingsf/sets/72157624209158632/>> [Consulta: 20 de diciembre de 2010]

Castells en el capítulo “El espacio de los flujos” plantea la hipótesis en la cual el espacio es quien organiza el tiempo en la sociedad red a diferencia de las teorías sociales clásicas, donde se asume el dominio del tiempo sobre el espacio. Es al final del último capítulo, “La orilla de la eternidad: el tiempo atemporal”, donde se comprueba tal hipótesis. El tiempo es determinado por el espacio, invirtiendo la tendencia y los recursos mitológicos iniciados en el XIX. Se trata pues de *“la venganza histórica del espacio, estructurando la temporalidad en lógicas diferentes, e incluso contradictorias, según la dinámica espacial. El espacio de los flujos, disuelve el tiempo desordenando la secuencia de los acontecimientos haciéndolos simultáneos [...] El espacio múltiple de los lugares diseminado, fragmentado y desconectado, muestra temporalidades diversas, desde el dominio más primitivo de los ritmos naturales hasta la más estricta tiranía del reloj”*⁴². Castells se sitúa junto a Foucault al estructurar y/o distribuir el tiempo, entendido como temporalidades diversas, según lógicas espaciales.

La experiencia y significación del espacio se establece por medio de relaciones no de arquitecturas durables. Éstas ya no se interpretan como “recipientes existenciales permanentes”⁴³. Tanto la experiencia

⁴² CASTELLS, Manuel, *op. cit.*, p. 545.

⁴³ “Los lugares ya no se interpretan como recipientes existenciales permanentes sino que son entendidos como intensos focos de acontecimientos, como concentraciones de dinamicidad, como caudales de flujos de circulación, como escenarios de hechos efímeros, como cruces de caminos, como momentos energéticos”. En SOLÀ- MORALES I RUBIÓ, Ignasi de, “Lugar: permanencia o producción” en SOLÀ- MORALES I RUBIÓ, Ignasi de, *Diferencias. Topografía de la arquitectura contemporánea*. Gustavo Gili, Barcelona, 1995, p. 115. Cabe señalar la temporalización del espacio en la concepción del espacio como producción.

como la significación del espacio se constituyen por medio de relaciones entre los diferentes emplazamientos. Se configura, así, una red que define un sistema o un orden que asimilamos en nuestra experiencia cotidiana, se trata de una codificación establecida sobre clasificaciones unívocas y/o plurívocas y la ordenación de los mismos. La asunción del espacio como permanencia se sustituye por una noción de producción. El espacio se define, se produce, por las prácticas a que induce y los tipos de subjetividades que genera.

El hecho de que Foucault en su descripción apunte hacia la irreductibilidad de los emplazamientos nos hace cuestionarnos si estos emplazamientos no asumen una conciencia sintagmática⁴⁴, ya que en el conjunto de relaciones entre los diferentes emplazamientos, cada emplazamiento sigue al resto respetando un "orden" establecido, formando unidades más amplias, que pueden recibir el nombre de contexto, así como relacionándose con la totalidad del mismo. Pero la irreductibilidad que señala Foucault imposibilita la alteración del orden establecido, del conjunto de relaciones que definen el contexto. A través de la gestión funcionalista del espacio-tiempo presentes materializada en la *red de emplazamientos*, la vida es compartimentada y toda experiencia posible regulada –bien sea estética o de otra índole– en y a través del espacio social como espacio de control en tanto que mecanismo reductor de la realidad.

⁴⁴ Paralelamente Barthes apunta la imaginación sintagmática hacia una imaginación "estemática", "*la de la cadena o la de la red. Tal imaginación ya no ve (o ve menos) el signo en su perspectiva, sino que lo prevé en su extensión: sus vínculos antecedentes y consecuentes, los puentes que lanza hacia otros signos: imaginación sintagmática o funcional*". En BARTHES, Roland, "La imaginación del signo" en *Ensayos críticos*, Editorial Seix Barral, Barcelona, 1973, p. 252.

Contexto-espacio común

“Contexto” queda definido por extensión del entorno lingüístico, “como entorno físico o de situación ya sea político, histórico, social o de cualquier otra índole en el cual se considera un hecho”. La única acepción del término marcada en *desuso* enlaza con las consideraciones espaciales anteriormente expuestas: “*enredo, maraña o unión de cosas que se enlazan y entretajan*”⁴⁵.

Paul Ardenne en su teoría sobre el *arte contextual* entiende el contexto como “*el conjunto de circunstancias en las cuales se inserta un hecho, circunstancias que están ellas mismas en situación de interacción (el ‘contexto’ etimológicamente es ‘la fusión’ del latín vulgar contextus, de contextere, ‘tejer con’). Un arte contextual agrupa todas las creaciones que se anclan en las circunstancias y se muestran deseosas ‘de tejer’ con la realidad. [...] Para el artista se trata de ‘tejer con’ el mundo que lo rodea, al igual que los contextos tejen y vuelven a tejer la realidad. [...] Un arte circunstancial, subtendido por abolir las barreras espacio-temporales entre creación y percepción de la obra*”⁴⁶.

⁴⁵ Real Academia Española, *Diccionario de la lengua española*, 22.ª ed., Espasa, Madrid, 2001.

⁴⁶ ARDENNE, Paul, *Un arte contextual. Creación artística en medio urbano, en situación, de intervención, de participación*, CENDEAC, Murcia, 2006, p. 15. Bajo el término de “arte contextual” engloba el conjunto de formas de expresión artística intervenciones, happenings en espacio público, “maniobras”, arte comprometido de carácter activista, arte paisajístico en situación...que difieren de “vectores de expresión más tradicionales” –tales como pintura, escultura, fotografía y vídeo utilizadas como únicas formulas de expresión–.

Si anulamos o negamos el contexto nos situamos en el terreno de lo utópico. Foucault en su artículo "Espacios diferentes" revela que *"no vivimos en una especie de vacío, en cuyo interior podamos situar al individuo, ni en un vacío coloreado de diferentes tornasoles, vivimos en el interior de un conjunto de relaciones que definen emplazamientos irreductibles unos a otros y no superponibles en absoluto"*⁴⁷.

Así pues, prácticas artísticas que asumen una condición contextual – *la especificidad de la ubicación*– operan dentro de esta compartimentación/control entre espacio público y espacio privado, espacio cultural (el cual incluirá aquellos espacios tradicionalmente destinados a la experiencia estética) y espacio útil. Nos puede ser de gran ayuda para anclar dicha condición contextual la reseña de Nicolas Bourriaud a partir del término "contexto":

"El arte in situ es una forma de intervención artística que tiene en cuenta el espacio en el cual se "da a ver". El tener en cuenta el lugar de exposición por parte del artista consistía en el pasado en explorar su configuración espacial y arquitectónica. Una segunda posibilidad que domina en el arte de los años 90 consiste en una indagación sobre el contexto general de la exposición: su estructura institucional, las características socioeconómicas dentro de las cuales se inscribe, sus actores... Este último método exige una gran finura, cualquiera de los estudios del contexto tiene el mérito de recordar que el hecho artístico no cae del cielo en un espacio limpio de toda ideología, es necesario, sin embargo, incluir esta indagación en una perspectiva

⁴⁷ FOUCAULT, Michel. "Espacios diferentes", *op. cit.*, p. 434.

*que sobrepase la 'entretenida sociología'. No basta, en efecto, extraer mecánicamente las características sociales del lugar donde se expone (el centro de arte, la ciudad, la región, el país...) para "revelar" lo que sea... El error consiste en creer que el sentido de un hecho estético reside únicamente en el contexto"*⁴⁸.

Una de las hipótesis principales radica en determinar cómo es posible impugnar el espacio cotidiano, la irreductibilidad de la red de emplazamientos, y en qué medida experiencias estéticas posicionadas en la especificidad de la ubicación –site-specific– y/del screen art participan de tal impugnación. Foucault en el citado "Espacios Diferentes" articula dos vías de impugnación: desde la utopía, a través de una espacialidad utópica –espacios irreales "sin lugar real"– y desde la heterotopía, a través de una espacialidad heterotópica –contraemplazamientos reales–, las cuales nos permitirán el desarrollo de dicha hipótesis.

⁴⁸ BOURRIAUD, Nicolas, *Esthétique relationnelle*. Les presses du réel, París, 1998, p. 113. [Traducción propia]. La exposición del concepto de contexto expuesto por Bourriaud no presupone que se confirme la supuesta condición contextual del *Palais de Tokyo- Site de création contemporaine*, espacio cultural parisino del cual fue co-fundador y co-director desde 1999 al 2006 junto a Jérôme Sans.

**II. Impugnación a través de una espacialidad utópica:
espacios irreales (“sin lugar real”)**

Las utopías se despliegan antagónicamente respecto al resto del espacio común. Su modelo de identificación respecto al contexto espacio común donde operan es el revolucionario, visionario y mesiánico, *prometiendo la salvación de éste a través del arte...* Se trata pues, de una peligrosa visión ilusoria del mundo. Mientras llega el advenimiento de la utopía, se continúa en la realidad presente. Pero esa oposición radical entre sistema hegemónico y dispositivos utópicos, no deja de ser limitada. Michael Foucault introduce a las utopías dentro de los "espacios diferentes" de la sociedad:

“Las utopías son emplazamiento sin lugar real. Son emplazamientos que mantienen con el espacio real de la sociedad una relación general de analogía directa o inversa. Se trata de la sociedad perfeccionada o el reverso de la sociedad, pero de cualquier manera

estas utopías son espacios fundamentalmente y esencialmente irreales"⁴⁹.

Así pues las utopías conducen y subliman una realidad dada, presentándose la quimera como una estrategia compensatoria ante la "precariedad de la existencia" ya que "*las utopías consuelan; pues si no tienen lugar real se desarrollan en un espacio maravilloso y liso; Despliegan amplias avenidas, jardines bien dispuestos, comarcas fáciles, aun si su acceso es quimérico*"⁵⁰.

Las utopías clásicas, aquellas que siguen el patrón introducido por Thomas Moro, plantean un cierto análisis de la realidad existente a través de los mecanismos de "des-ubicación". Un viaje nos conducirá a un lugar remoto, generalmente una isla, en el que podremos hallar formas ideales de vida. ¿No ha sido éste el territorio tradicional del arte, el arte como lugar de lo ficticio y de la evasión? Como mecanismo de tal des-ubicación podemos hallar la afirmación de un "espacio otro" en un tiempo futuro irreal a través de dispositivos utópicos: "utopías porveniristas" o en el presente a través de una ruptura-negación evasiva con el resto del espacio común –contexto– convirtiéndose así estos dispositivos utópicos en mecanismos de des-temporalización y des-ubicación.

⁴⁹ FOUCAULT, Michel, "Espacios Diferentes", *op.cit.*, p. 434. La dimensión utópica de cierto arte de acción contracultural –recordemos los 60–, respondiendo a una lógica antagónica, desde nuestro punto de vista, está directamente relacionada con la definición de utopías de analogía inversa de Foucault.

⁵⁰ FOUCAULT, Michel, *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas*. Ed. Siglo Veintiuno, Madrid, 1978, p. 3.

Habría que incluir dentro de los espacios irreales el concepto de *distopía*. Las distopías representan la “cara oscura de la luna”. Representan una contra-utopía: pesadillas, desolación, terror, hostilidad, barbarie, totalitarismo, regresión, pesimismo, falta de humanidad... Presentan un mundo alienado, esclavizado y vigilado. Un mundo “disciplinar” que sigue las pautas trazadas por George Orwell en 1984⁵¹. Las distopías como sistemas de representaciones se vehiculan, tradicionalmente, a través de los sistemas de ficción al igual que las utopías. El relato fílmico *La Jetée*, 1962, de Chris Marker⁵² narra la distopía generada tras el progreso de la época moderna. El metraje está lleno de ruinas: París y la mayor parte del mundo, como se presupone, han desaparecido tras una Tercera Guerra Mundial. Las imágenes desérticas nos remiten a escenas reales de la Segunda Guerra Mundial, paisajes que podrían ser Dresde o Hiroshima...

El desarrollo de estos dispositivos utópicos ha generado una espacialidad la cual se podría explicar a través de la noción de "utopías porveniristas"⁵³. Ésta opera a través de la negación de la

⁵¹ ORWELL, George, 1984, Círculo de Lectores, Barcelona, 1986.

⁵² *La Jetée*, Dir.: Chris Marker, 1962, 16 mm, B/N, sonido, 28 minutos. Se trata de una *photo-roman* o diaporama realizada a través de la sucesión de imágenes fijas en blanco y negro conectadas entre sí, donde se recupera la figura del narrador olvidada por el cine sonoro. El material de *La Jetée* fue creado con una cámara Pentax 24x36, y el único pasaje propiamente de "cine", que dura lo que un pestañeo, fue filmado con una Arriflex de 35mm que prestaron por una hora a Chris Marker. En el muelle del aeropuerto de Orly, un niño queda fascinado por el rostro de una mujer que ve morir a un hombre. Años más tarde, tras la Tercera Guerra Mundial que destruye París, los supervivientes se han refugiado en cavernas bajo las ruinas donde científicos los utilizan para experimentar el viaje a través del tiempo.

⁵³ Término acuñado por Poggioli al mensaje profético y totalitario del futurismo de las vanguardias. Futurismo: “*sentido o conciencia de pertenecer a un estado*”

isotopía del contexto –espacio común, espacio de lo mismo– donde surgen o se desarrollan. Daniel Bell señala a su vez el carácter compensatorio de las utopías en las sociedades modernas, en las cuales se ha permutado la religión por la utopía, “no la utopía como una idea trascendente, sino como algo que debe realizarse a través de la historia (progreso, racionalidad, ciencia) con los elementos nutricios de la tecnología y la obstetricia de la revolución”⁵⁴. No se trata más que de otra enunciación del concepto “utopías porveniristas”.

Se introduce la negación del espacio-tiempo presente en “pro” de un nuevo mito: espacio-tiempo futuro. Los mitos del pasado quedan sustituidos por los mitos del futuro, por utopías porveniristas como absoluto. Se impone un porvenir que es tan inexorable como el pasado. Éste responde al mito moderno cuya función es compensatoria: “*restituir el carácter mesiánico y carismático de la vida*”⁵⁵. Existe una creencia en la noción positivista de progreso que se despliega en la determinación de un tiempo absoluto, como flujo invariable, inquebrantable e infinito. A su vez, el espacio se desarrolla igualmente sobre lo absoluto, invariable e infinito. Los mitos del futuro, existen, según Kuspit, bajo un principio de irrealidad y futilidad,

intermedio, a un pasado, o a un futuro en potencia, que sólo es válido en función de lo que será en acto, explica el origen de la idea de transición, concepto agónico por excelencia, mito predilecto de la edad apocalíptica y de crisis, particularmente caro a las vanguardias más recientes que, a pesar de la apariencia en contra, está vinculado a la actitud futurista”. POGGIOLI, Renato, *Teoría del arte de vanguardia*, Revista de Occidente, Madrid, 1964, p. 218.

⁵⁴ BELL, Daniel, *Las contradicciones culturales del capitalismo*, Alianza Editorial, Madrid, 1977, p. 39.

⁵⁵ Véase KUSPIT, Donald, “El artista suficientemente bueno: más allá del artista de vanguardia” en *Creación* no. 5. Instituto de Estética y Teoría de las Artes, Madrid, Mayo 1992, pp. 35-46.

puesto que el espacio y tiempo presente no existen sin una dimensión proyectual, futura y absoluta. Dotar de sentido el presente desde la utopía el progreso como nuevo mito de fundación del sujeto moderno.

La afirmación de un "espacio otro" responde a una "voluntad de permanencia"; así se nos presentan experiencias estéticas como situaciones sólidas y acabadas, las cuales se desarrollan en un tiempo futuro irreal –utopías porveniristas– o en el presente a través de una ruptura-negación evasiva con el resto del espacio común – contexto– convirtiéndose en mecanismos de des-temporalización y des-ubicación.

Dan Graham, a propósito de la obra de Matta-Clark, introduce el concepto de "ruina instantánea: demolición"⁵⁶ como noción vinculada a la práctica de Matta-Clark. Dan Graham en su análisis se basa en la crítica de Manfredo Tafuri que denuncia la arquitectura moderna como agente destructor de la ciudad como contexto. Podemos referirnos a la arquitectura interna de un edificio o de cualquier obra arquitectónica... no obstante, el objeto arquitectónico sólo existe, sólo puede ser visto, en el contexto de la ciudad, el contexto que la rodea y al que va destinada, y al que, sin embargo, no se le presta atención. El "edificio autosuficiente" se convierte en proyección material en el espacio-tiempo presente de las utopías porveniristas que

⁵⁶ "...*hoy en día se crean ruinas siempre que se derriban y se substituyen edificios como parte del ciclo del eterno consumo arquitectónico...*". En GRAHAM, Dan, "Gordon Matta-Clark" en *Gordon Matta-Clark*, Ed. Instituto Valenciano de Arte Moderno, Valencia, 1993, p. 211.

caracterizaron la época moderna⁵⁷. Así pues, todo "edificio viejo" queda relegado al campo de lo reaccionario.

*La Carta de Atenas*⁵⁸ está considerada como el manifiesto urbanístico de la arquitectura moderna. Redactado en el "IV Congreso Internacional de Arquitectura Moderna (CIAM)" celebrado en 1933 fue publicado por Le Corbusier nueve años más tarde. En ella se examina la problemática de la ciudad desde la disciplina urbanística a partir del análisis de las principales ciudades europeas. En las conclusiones de la misma se establecen veinticinco puntos doctrinales que podrían resumir la idiosincrasia de cualquier desarrollo urbanístico europeo a partir la década de los cuarenta. A pesar de que se abogue por la salvaguarda del patrimonio histórico, "*la destrucción de tugurios en los alrededores de los monumentos históricos dará ocasión a la creación de superficies verdes*" –epígrafe 69 de la Carta de Atenas–.

Dichas teorías urbanísticas "*se desarrollan en un espacio maravilloso y liso, despliegan amplias avenidas, jardines bien dispuestos, comarcas fáciles*" donde las altas construcciones, situadas a gran distancia unas de otras, ya que se determina hasta la exposición al sol diaria de las viviendas, deben liberar el suelo urbano en favor de

⁵⁷ Si trasladamos el edificio autosuficiente al análisis de "las tres imaginaciones del signo" de Barthes, éste, así como diferentes prácticas artísticas desarrolladas en el terreno de lo utópico, desplegarían "una conciencia simbólica". Esta, según Barthes, implica "*una imaginación de la profundidad [...] la relación de la forma y del contenido está incesantemente impulsada por el tiempo, (la historia), la superestructura desbordada por la infraestructura sin que nunca pueda llegar a captarse la estructura misma*". BARTHES, Roland, *op. cit.*, p. 251

⁵⁸ LE CORBUSIER, *Principios de urbanismo (La Carta de Atenas) (1933-1942)*, Ariel, Barcelona, 1971. Véase anexo.

espacios comunes, estadios o grandes superficies verdes “*necesarias para la ordenación racional de los juegos y deportes de los niños, de los adolescentes y de los adultos*”. La ciudad queda definida en lo sucesivo como una “unidad funcional”.

El núcleo de dicha “unidad funcional” es una célula de habitación, una vivienda inserta en un grupo conformando, una unidad de habitación de tamaño “eficaz”. Encargo del gobierno francés, *L'Unité d'habitation*, 1947-1952, de Marsella fue concebida por Le Corbusier como solución arquitectónica de realojo para las víctimas de los barrios destruidos después de la Segunda Guerra Mundial. Ésta ejemplifica el concepto de "edificio autosuficiente" expuesto por Tafuri, donde se pretendía garantizar una autonomía funcional respecto al exterior: contexto-espacio común. El edificio fue proyectado para albergar a 1.600 habitantes –“tamaño eficaz”– en una construcción de 140 metros de largo, 24 metros de ancho y 56 metros de altura. Cada nivel contiene 58 apartamentos dúplex accesibles desde un gran pasillo interno: *calles en el aire*. Cada tres niveles, los apartamentos ocupan la planta de la “calle en el aire” y la inferior y en otros la “calle en el aire” y la superior. Asimismo el edificio contempla “espacios comunes” dispuestos en la azotea tales como pista deportiva, gimnasio, espacio social, guardería o enfermería. Es inevitable relacionar la descripción de dicha arquitectura lecorbusiana con los centros penitenciarios femeninos actuales, donde las *galerías* sustituyen las *calles en el aire*.

La crisis de la espacialidad utópica propia tanto de las “utopías porveniristas” como del “edificio autosuficiente”, queda evidenciada el 16 de marzo de 1972 a las 15:32 mediante la primera de las

demoliciones del barrio residencial de Pruitt-Igoe, en St. Louis, Misuri⁵⁹. El proyecto de Pruitt-Igoe (1954-1955) asumía los principios de planificación urbanística expuestos por Le Corbusier en la *Carta de Atenas*. El arquitecto Minoru Yamasaki trasladó el género de la unidad de habitación a los Estados Unidos. A principio de la década de los 60 empezaron a surgir síntomas de segregación racial, exclusión social, inseguridad, conflictos sociales, despoblación de las diferentes unidades, abandono de las mismas por parte de las autoridades, deterioro de los espacios comunes al no asumirse como propios... Es en Pruitt-Igoe donde la utopía se convierte en distopía.

⁵⁹ La segunda demolición se produjo el 21 de abril de ese mismo año. A finales de 1977 todo el complejo había sido demolido. Charles Jencks señaló el día de la demolición de Pruitt-Igoe como el "*día en que la arquitectura moderna murió*". JENCKS, Charles, *El lenguaje de la arquitectura posmoderna*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 1986, p. 9. Véase el documental *The Pruitt-Igoe Myth: An Urban History*, 2011. Desde el año 2013, se viene desarrollando el proyecto *Pruitt-Igoe Now*. En él se invita a arquitectos, paisajistas, diseñadores, escritores y artistas de todas las disciplinas a re-imaginar las 57 hectáreas de vacío que dejó el proyecto residencial Pruitt-Igoe. Véase <<http://www.pruittigoenow.org/>> [Consulta: 30 de mayo de 2015].



6. Minoru Yamasaki, *Pruitt-Igoe*, St. Louis, Misuri, 1954-1955



7. Demolición de Pruitt-Igoe, St. Louis, Misuri, el 15 de julio de 1972

La madrugada del 27 de octubre de 2005 se inició una nueva oleada de actos de violencia urbana, a raíz de la muerte de dos jóvenes de origen magrebí en Clichy-sous-Bois, suburbio parisino de la periferia urbana cuya urbanización masiva comenzó a mediados de los años 50 a través de unidades habitacionales. Los disturbios se extendieron a diferentes banlieues de Estrasburgo, Rennes, Toulouse, Niza, Orleáns, Le Havre, Amiens, Rouen... De nuevo los síntomas se repiten, de nuevo la utopía se convierte en distopía.



8. **Le Corbusier**, *Unidad habitacional de Marsella*, 1947-1952



9. *Unidad habitacional de Toulouse* la madrugada del 3 de noviembre de 2005

Gordon Matta Clark resalta el carácter distópico de la doctrina arquitectónica funcional: *“La propia naturaleza de mi trabajo con edificios denuncia una actitud funcionalista en la medida en que esa responsabilidad profesional autocomplacida, se ha abstenido de cuestionar o reexaminar, la calidad de vida a la que sirve. Sé que esto puede sonar a racionalización artística (y hasta cierto punto lo es), pero es exactamente ahí donde defiende el arte frente a la*

arquitectura"⁶⁰. Declaración en contra de toda práctica arquitectónica conectada con la organización capitalista a través del "ciclo consumo/producción".

La distribución espacial moderna queda determinada por el "ciclo de consumo/producción" de utopías innovadoras. Este ciclo de consumo/producción abre lo que *Fredric Jameson* ha situado "como una de las características estructurales de la arquitectura más reciente: algo así como una obsolescencia planificada"⁶¹. Se podría decir pues, que las utopías se desarrollan asumiendo el orden lógico de las divisiones categoriales espaciales mediante la afirmación absoluta de espacios-tiempos, bien sean irreales, "utopías porveniristas", o reales, "edificio autosuficiente", pero ambas al desvincularse del contexto donde se despliegan existen sobre un componente de irrealidad y futilidad.

El proyecto de Pierre Huyghe *Chantier permanent*, 1993, junto a François Roche se sitúa en un espacio-tiempo suspendido, contradiciendo la lógica del ciclo de obsolescencia planificada que caracteriza la arquitectura actual según Jameson. La traducción dada

⁶⁰ WALL, Donald, "Gordon Matta-Clark: Disecciones de edificios. Entrevista con Donald Wall" en *Gordon Matta-Clark*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 2006, p. 59. Apréciase el carácter claramente distópico que adquiere la lectura de los *Principios de urbanismo (La Carta de Atenas)* ante la declaración de Matta-Clark. Véase anexo.

⁶¹ "... el edificio ya no tendrá jamás un aura de permanencia, sino que detendrá en su misma materia prima la inminente certeza de su propia demolición futura". En JAMESON, Fredric. "El ladrillo y el globo: arquitectura, idealismo y especulación inmobiliaria" en *New Left Review*, nº 0, Madrid, 2000, pp. 163-189. Se podría considerar el proyecto del complejo residencial de Pruitt-Igoe como una obsolescencia planificada pues es la misma administración quien ordena su construcción y su posterior demolición.

por el propio Huyghe del título de la obra es *Permanent construction site*. Inicialmente el proyecto consistía en el registro de una arquitectura determinada para que posteriormente un crítico de arquitectura escribiera sobre las construcciones registradas. El resultado no fue una crítica arquitectónica sino una práctica arquitectónica del propio arquitecto François Roche, la cual se documenta en “LA MAISON: Note d'intention”⁶². El objetivo del proyecto son construcciones inacabadas en Italia y el Mediterráneo incluso después de su adquisición, en algunos casos con la intención de permanecer perpetuamente inacabadas, espacios en un continuo proceso de redefinición.



10. Pierre Huyghe junto a François Roche, *Chantier permanent*, 1993

⁶² HUYGHE, Pierre, ROCHE, François. “LA MAISON: Note d'intention” en *EXPOSE n°3*, Orléans, 1997, pp. 248-255. Véase anexo homónimo.

“El proyecto gira en torno a las ideas de planificación y escenario [...] *Chantier permanent*, se centra en la negociación entre lo necesario y contingente de la arquitectura. Se examinó de cerca una arquitectura vernácula la cual quedaba abierta a un potencial futuro. En realidad, se trata del presente. Se trata del establecimiento de lo que podemos llamar a un “presente abierto”. Una respuesta a cualquiera y todos los incidentes que puedan suceder. Estas casas eran formas que fueron creadas como plataformas, listas para ser activadas.

De hecho, trató menos acerca de la planificación, sobre lo que Gillick ha estado interesado, que sobre el escenario. La inestabilidad de la situación crea un estado transitorio permanente. Las casas son una forma de construcción sin un arquitecto, pero más que eso, representan un escenario abierto, una forma de potencialidad, de la posibilidad”⁶³.

El “escenario” abierto por *Chantier permanent* desarrolló su potencialidad posteriormente en *House or Home?*, 1995, de Pierre Huyghe dentro de la *Association des Temps Libérés*⁶⁴.

⁶³ BAKER, George, “An Interview with Pierre Huyghe”, en *October*, nº 110, Otoño, 2004, MIT Press, Cambridge, Massachusetts, 2004, pp.93-94. En <<http://www.mitpressjournals.org/doi/abs/10.1162/0162287042379856>> [Consulta: 17 de diciembre de 2009]

⁶⁴ La significación de la *Association des Temps Libérés* es vista por Jean-Christophe Royoux como una reconfiguración del espacio público, como un símbolo de resistencia y afirmación de un contratiempo, de un tiempo liberado que se niega a doblarse a las prescripciones de la sociedad del trabajo. ROYOUX, Jean-Christophe, “Les travailleurs du temps libre et la reconfiguration de l’espace public” en *Multitudes*, nº 5, Mai 2001: <<http://multitudes.samizdat.net/Les-travailleurs-du-temps-libre-et.html>> [Consulta: 9 de julio de 2004]. Contratiempo,

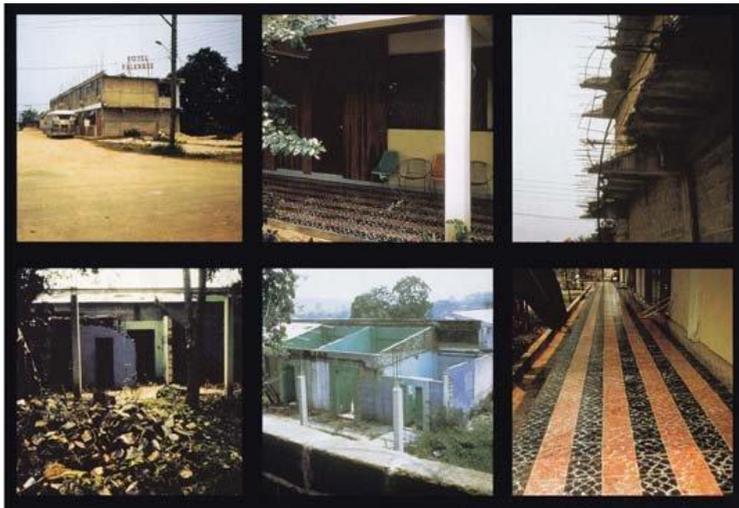
La *Association des Temps Libérés* fue la aportación de Huyghe a la exposición colectiva *Moral Maze* organizada por Philippe Parreno y Liam Gillick en Le Consortium de Dijon en 1995. Se adquirió una casa sin acabar como *plataforma, lista para ser activada*. En ella los artistas de la asociación vivieron colectivamente, agregando y alterando el espacio de diferentes modos. El propio Huyghe definió el proyecto *como un punto de partida para otros proyectos, para otros escenarios*.

contra-espacio, contra-modelo, enlazando así con el concepto de contra-emplazamiento de Foucault, el cual se desarrollará posteriormente.



11. Pierre Huyghe; A.T.L., *House or Home*, 1995

Ruina de sí misma. Ya en 1969, Robert Smithson documentó el *Hotel Palenque*, edificio en continua construcción, un hotel mexicano en continua reforma, abriendo nuevas habitaciones y puertas para ir tabicando otras. “Una ruina que va creciendo y se va reformulando con el edificio: una ruina del futuro no del pasado, aviso de un tiempo que jamás llegará porque se niega justamente a terminar, se niega a crecer”⁶⁵. Tanto en *Chantier permanent* como en *Hotel Palenque* los productores del espacio evitan el pago de impuestos al ser “obras sin finalizar”, se produce de forma “fraudulenta”, dentro de lo que Michel de Certeau denominó “las astucias del arte de hacer” del “débil” en el orden construido por el “fuerte”.



12. Robert Smithson, *Hotel Palenque*, 1969

⁶⁵ DUQUE, Félix, *La fresca ruina de la tierra. (Del arte y sus desechos)*, Calima Ediciones, Palma de Mallorca, 2002, pp. 152-153.

Tanto desde el sistema hegemónico como desde las utopías porveniristas existe una creencia en la noción positivista de progreso, la cual se despliega en la determinación de un tiempo absoluto, como flujo invariable, inquebrantable e infinito. A su vez, el espacio se desarrolla igualmente sobre lo absoluto, invariable e infinito. Los mitos del futuro, existen, según Kuspit, bajo un principio de irrealidad y futilidad, puesto que el espacio y tiempo presente no existen sin una dimensión proyectual, futura y absoluta. Dotar de sentido el presente desde la utopía abre el progreso como nuevo mito de la modernidad.

Una vez más nos hallamos *vagando por una nada infinita*. Si la secularización de las sociedades modernas supuso la inexistencia de *un arriba y un abajo* al igual que la desaparición de un ayer "en pos"; el desvanecimiento de los mitos del futuro conlleva el aturdimiento del prefijo "pro". El abandono o descrédito de las ideologías utópicas afecta a lo temporal en tanto que el presente queda sin sentido al eliminar la dimensión de futuro. Pero a su vez, perturba, desde nuestro punto de vista, el concepto de espacio. Al igual que los sistemas deterministas, la espacialidad utópica se desarrolla a través de lo isotrópico, lo homogéneo, lo continuo y lo infinito. Al desvincularse del contexto donde se despliegan, existen sobre un componente de irrealidad y futilidad, convirtiéndose en espacialidades fijas, inamovibles y a-contextualizadas propias de la arquitectura moderna. Se nos presentan así las utopías como isotopías invariables, infinitas e irreales a través de sus ramificaciones en el espacio-tiempo presente.

Así pues, es cuestionable qué sentido tiene establecer dichas espacialidades fijas e inamovibles, a través de prácticas artísticas, permanentes e identificatorias “*en el mundo actual donde las estaciones de tren se transforman en museos, y las iglesias en antros, en donde se está declarando el intercambio completo de forma y función*”⁶⁶, la forma ya no sigue a la función. *House or home?*

⁶⁶ TSCHUMI, Bernard, *Architecture and Disjunction*, op. cit., p. 254.

**III. Impugnación a través de una espacialidad heterotópica:
contraemplazamientos reales.**

Versus la impugnación utópica hallamos la impugnación heterotópica. Entre la red de emplazamientos descrita por Foucault, tanto las utopías como las heterotopías pertenecen a ciertos emplazamientos, "espacios otros", cuya característica es "*estar en relación con todos los demás emplazamientos, pero de tal modo que suspenden, neutralizan o invierten el conjunto de relaciones que, a través suyo, se encuentran designadas, reflejadas o pensadas*"⁶⁷. Se trata de espacios del afuera, "*lugares privilegiados, sagrados, o prohibidos, reservados a los individuos que se encuentran en estado de crisis [...] o cuyo comportamiento se desvía en relación con la media o la norma exigidas*"⁶⁸ por la realidad social externa. Las utopías espaciales y

⁶⁷ FOUCAULT, Michel, "Espacios diferentes", *op. cit.*, p. 434.

⁶⁸ *Ibíd.*, p. 436.

sociales pueden suspender el espacio común⁶⁹, pero al situarse en un espacio irreal, bien a través del desarrollo en un tiempo futuro o bien en el tiempo presente a través del "edificio autosuficiente", se convierten en compensación ante la estrechez de la experiencia cotidiana o convirtiéndose en efectivas distopías. Mientras las utopías permiten el mito ya que *se encuentran en el filo del lenguaje, en la dimensión fundamental de la fábula, las heterotopías secan el propósito, detienen las palabras en sí mismas, desafían en su raíz toda posibilidad de gramática; desatan los mitos y envuelven en esterilidad el lirismo de las frases*⁷⁰ las heterotopías corresponderían, recurriendo a un relato de Borges, a una "Utopía de un hombre que está cansado"⁷¹.

⁶⁹ Se articula así la u-topía, hetero-topía e iso-topía, entendida ésta como el espacio común-contexto, el espacio dado. Fue Henri Lefebvre quien articuló los tres topos en su ensayo *La producción del espacio: "la utopía representa -a ojos de Lefebvre, para bien o para mal- el tercer término de la relación entre isotopía y heterotopía, entre el espacio de lo mismo y los otros espacios"*. En CHEVRIER, Jean-François. "L'art com a reinveniçió d'una forma política urbana". En *Contra l'arquitectura. La urgència de (re)pensar la ciutat*, EACC, Castelló, 2000, p.301. Véase LEFEBVRE, Henri, *The production of Space*, Blackwell, Oxford, 1991.

⁷⁰ Fábula: Derivado del latín *FABULA* "conversación", "relato sin garantía histórica", "cuento, fábula" (y este derivado de *FARI* "hablar". En COROMINAS, Joan, *Breve diccionario etimológico de la lengua castellana*, Editorial Gredos, Madrid, 1980. FOUCAULT, Michel, *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas*, op. cit., p. 5.

⁷¹ "Cuando quiere se mata. Dueño el hombre de su vida también lo es de su muerte. - ¿Se trata de una cita?- le pregunté. - Seguramente. Ya no nos quedan más que citas. La lengua es un sistema de citas. [...] ¿Todavía hay museos y bibliotecas? - No, queremos olvidar el ayer, salvo para la composición de elegías. No hay conmemoraciones ni centenarios. Cada cual debe producir por su cuenta las ciencias y las artes que necesita.- En tal caso, cada cual debe ser su propio Bernard Shaw, su propio Jesucristo y su propio Arquímedes...". En BORGES, Jorge Luis, *Utopía de un hombre que está cansado*, en BORGES, Jorge Luis, *El libro de arena*, Ed. Círculo de Lectores, Barcelona, 1999, pp. 119 -121. Al final del relato el hombre que está cansado se encamina, "a la izquierda", al crematorio...

Las heterotopías son lugares reales, a diferencia de las utopías, perfectamente localizables, dado que son creadas por la misma sociedad. En el primer principio de su descripción –*heterotopología*– se establecen las heterotopías como constante de toda cultura; por ello mismo no se erige una sola forma de heterotopía "absolutamente universal": "... son una especie de contra emplazamientos, una especie de utopías efectivamente realizadas en las que los emplazamientos reales están a la vez representados, impugnados e invertidos". No se trata de definir o identificar el espacio-presente. Las heterotopías no se preguntan por su identidad esencial, sino al contrario, deshacen la supuesta identidad del resto de emplazamientos que a través suyo se encuentran designados. Su misión, si es que poseen alguna, no es fundar el espacio-presente, sino desfundamentarlo, *impugnarlo*. No se trata de consideraciones relacionadas con la expresión o evocación de un lugar, sino con la producción y experimentación de espacios "otros" como contraemplazamiento de aquellos otros emplazamientos irreductibles y no superponibles.

Siguiendo el análisis de *lo liso y lo estriado* en Deleuze y Guattari, encontramos la enunciación de esta especie de *contraemplazamientos*, concretamente en el espacio estriado por excelencia: la urbe.

"Pero así como el mar es el espacio liso que se deja fundamentalmente estriar, la urbe sería la fuerza de estriaje que volvería a producir, a abrir por todas partes espacio liso, en la tierra y en los demás elementos fuera de ella, pero también en ella. Espacios lisos surgen de la ciudad que ya no son únicamente los de la

organización mundial, sino los de una respuesta que combina lo liso y lo agujereado, y que se vuelve contra la ciudad: inmensos suburbios cambiantes, provisionales, de nómadas y de trogloditas, residuos de metal y de tejido, patchwork, que ya ni siquiera son afectados por los estriajes de la moneda, del trabajo o de la vivienda. Una miseria explosiva, que la ciudad segrega, y que correspondería a la fórmula matemática de Thom: “un alisado retroactivo”. ¿Fuerza condensada, potencialidad de una repuesta?”⁷².

¿Fuerza condensada, potencialidad de una repuesta?, la combinación entre “espacio liso” y “espacio estriado”, entre contraemplazamientos y el resto de emplazamientos que a través suyo se encuentran designados ... resulta ambigua. ¿Se rehacen “espacios lisos” en el “espacio estriado” o, contrariamente el “espacio estriado” absorbe el “espacio liso”? La interrogación queda abierta.

Robert Smithson en su escrito “A Provisional Theory of Non-Sites”⁷³ elabora el concepto “non site” como contrario al site –*especificidad de la ubicación*– de sus *earthworks*. El contra-emplazar puede significar la asunción del ámbito de convergencia descrita por Robert Smithson en su dialéctica entre *site/non-site*. Se describe un “*ámbito de convergencia entre los mismos en donde ambos lados están tan presentes y ausentes a la vez y las reglas de esta red de señales se descubren conforme se recorren caminos inciertos tanto mentales*

⁷² DELEUZE, Gilles y GUATTARI, Félix, *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*, *op. cit.*, p. 490.

⁷³ SMITHSON, Robert, “A Provisional Theory of Non-Sites. 1968” en SMITHSON, Robert, *The Collected Writings*, University of California Press, Berkeley, 1996. <<http://www.robertsmithson.com/essays/provisional.htm>> [Consulta: 10 de octubre de 2009]

como físicos”⁷⁴. Este ámbito de convergencia significa una superación de la dialéctica entre site/non-site, al igual que las heterotopías pueden ser consideradas como una neutralización de la dialéctica negativa entre *demás emplazamientos-utopías*.

Todo emplazamiento opuesto coexiste en las heterotopías, “*varios emplazamientos que de por sí son incompatibles*”, según el tercer principio. Siguiendo las conciencias del signo de Barthes, “*la conciencia paradigmática define pues el sentido no como el simple encuentro de un significante y un significado, sino, según la bella expresión de Merleau-Ponty, como una verdadera "modulación de coexistencia" [...] La conciencia paradigmática, por el contrario, es una imaginación formal; ve el significado ligado, como de perfil, a algunos significantes virtuales, de los que es a un tiempo próximo y distinto, ya no ve, o ve menos el signo en su profundidad, lo ve en su perspectiva; la dinámica vinculada a esta visión es la de una llamada: el signo es citado fuera de una reserva determinada, ordenada y esta llamada es el acto soberano de la significación: imaginación del agrimensor, de geómetra, de propietario del mundo, en el que se*

⁷⁴ SMITHSON, Robert, “The Spiral Jetty” en *Robert Smithson El paisaje entrópico. Una retrospectiva 1960-1973*, Ed. Instituto Valenciano de Arte Moderno, Valencia, 1993, p. 182. En la actualidad continúa vigente la terminología establecida en los años 70 por Smithson “site”/“non-site” en el ámbito estético. Habría que apuntar la extensión del término non-site a aquellas prácticas artísticas que se desarrollan en dispositivos mediales, especialmente las englobadas en la voz “net-art”. A su vez, siempre que se quiere remarcar el carácter contextual de las experiencias estéticas se recurre al vocablo anglosajón site. Ejemplo de ello es el festival *In Site* un proyecto bienal de arte contemporáneo que se basa en la investigación artística y la activación del espacio urbano en la región de Tijuana, México y San Diego, California, asumiendo la problemática contextual fronteriza. In Site website: <<https://web.archive.org/web/20010302013438/http://www.insite2000.org/>> [Consulta: 22 de abril de 2002].

*encuentra a gusto, puesto que el hombre para significar, sólo tiene que elegir entre lo que se le presenta ya pre-estructurado, ya sea por su cerebro (en la hipótesis binarista) ya sea por la finitud material de las formas*⁷⁵.

Estas relaciones paradigmáticas dependen de la oposición de cada signo dentro de la totalidad del contexto. Así en cada emplazamiento podría yuxtaponerse mediante la llamada, a otros emplazamientos de por sí irreductibles desde la perspectiva sintagmática. Es decir, si trasladamos la conciencia paradigmática descrita por Barthes, a la experiencia del espacio en la actualidad, según Foucault, ¿los contra-emplazamientos no dependerían de relaciones paradigmáticas dentro de la totalidad del contexto, dentro de la *red de emplazamientos* – relaciones sintagmáticas– que definen el espacio en la actualidad? En experiencias estéticas, cuya referencia no puede determinarse sin conocer el contexto de producción-presentación al cual está anudado, las relaciones paradigmáticas producen una "serie de conmutaciones" que pueden suscitar ciertos usos, no establecidos. Entre el individuo y los espacios del orden que se le imponen emerge una distancia determinada por el uso que el individuo hace de ellos, como posible táctica frente a la irreductibilidad de los emplazamientos.

Se abre la posibilidad de la impugnación del espacio cotidiano y el orden que lo define. Pero a diferencia de los espacios dados, las heterotopías desequilibran la balanza hacia el reverso, hacia la utopía, pero no en el futuro, ni de manera totalizadora, sino basada en la diferencia y en lo efímero, como vía de impugnación-

⁷⁵ En BARTHES, Roland, *op.cit.*, p. 251.

suspensión. Las heterotopías tienden a contemplar las dicotomías, ya que la mayoría de las dicotomías, los opuestos aparentes, responden en realidad a falsificaciones o cuestiones semánticas. Las heterotopías existen en este mundo, no en la idea de otro mundo, algún mundo visionario nacido de alguna falsa conciencia totalizadora que no puede ser sino pura ficción vacía.

Yuxtaposición de lo próximo y lo lejano, lo exterior y lo interior, lo contiguo y lo disperso, lo mismo y lo otro... El espacio-tiempo absoluto, tanto de los dispositivos utópicos como del sistema hegemónico, se diluyen en la noción laberíntica de emplazamientos; lo homogéneo se disuelve en lo heterogéneo en los diferentes ámbitos de la realidad.

Los arquitectos construyen, los artistas destruyen

Dan Graham a propósito de la obra de Matta-Clark

Resulta esclarecedor recurrir a Gordon Matta-Clark para trasladar la espacialidad heterotópica a la praxis artística contextual. En su "catálogo de contrarios", Gordon Matta-Clark, describe una estrategia, o en palabras del propio artista un "plan maestro", donde "incorporar *el subsuelo y el cielo; el edificio o lo que entendemos por edificio o consideramos como paisaje urbano, es justo esa especie de zona intermedia*"⁷⁶.

En 1971, Gordon Matta-Clark fue invitado a participar en la bienal de Sao Paulo organizada por Jorge Glusber. El 19 de mayo de 1971, el artista escribió un manifiesto mediante el cual rechazaba la invitación a participar en la bienal como protesta a la represión del gobierno militar brasileño e invitaba a otros artistas a unirse a la acción. La carta manifiesto fue reenviada a la revista Art Forum⁷⁷. De ahí surgió la idea de organizar una exposición alternativa en Chile, como denuncia ante la situación de América del Sur, y el posterior viaje a Santiago de Chile de Gordon Matta-Clark y Jeffrey Lew.

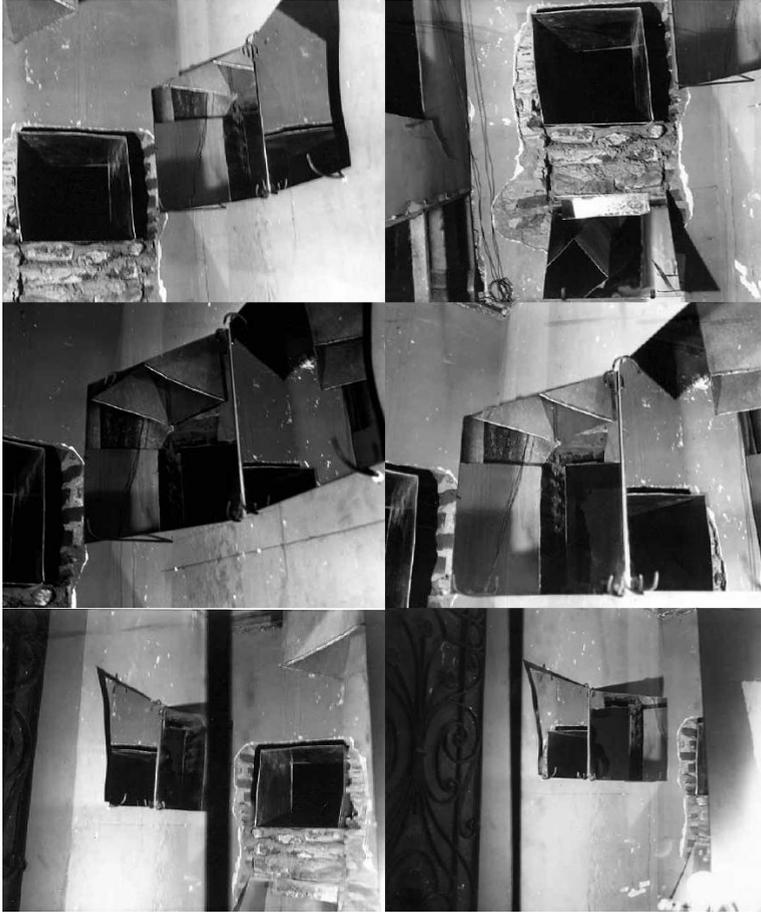
⁷⁶ RUSSI KIRSHNER, Judith, "Entrevista realizada en el Museum of Contemporary Art, Chicago, el 13 de Febrero de 1978" en *Gordon Matta-Clark*, Ed. Instituto Valenciano de Arte Moderno, Valencia, 1993, p. 314.

⁷⁷ La transcripción de la carta manifiesto se puede consultar en *Gordon Matta-Clark*, Ed. Instituto Valenciano de Arte Moderno, Valencia, 1993, p.117.

Aquel otoño, Nemesio Antúnez ofreció a Gordon Matta-Clark y Jeffrey Lew la posibilidad de intervenir en el Museo Nacional de Bellas Artes de Chile. En aquellas fechas el museo se hallaba en obras para dar cabida a una nueva sala de exposiciones. La intervención *Untitled Cutting-Claraboya* de Matta-Clark, mediante unos "vidrios ópticos situados en el corte", convirtió el espacio intermedio –museo– en una gran cámara oscura la cual permitía la yuxtaposición del subsuelo –en este caso el sótano– y el cielo. Aquella intervención únicamente podía ser apreciada cuando el cielo iluminaba la claraboya del museo.

Según Jeffrey Lew la intervención alude a "*la apertura y percepción del espacio mediante el empleo de la luz*"⁷⁸, como (in)material constructivo, como elemento posibilitador de desdibujar los límites físicos e intangibles del espacio que lo organizan de forma abstracta, rígida y estable.

⁷⁸ LEW, Jeffrey, "Untitled Cutting 1971" En *Gordon Matta-Clark*, Ed. Instituto Valenciano de Arte Moderno, Valencia, 1993, pp. 116-117. Se trata pues de la enunciación de una de las hipótesis del presente trabajo de investigación.



13. Gordon Matta-Clark, *Untitled Cutting-Claraboya*, 1971

El coleccionista de la obra de Gordon Matta-Clark, Harold Berg⁷⁹, inició un estudio para la restauración de *Untitled Cutting-Claraboya* (1971) de Matta-Clark emplazada en el MNBA de Santiago de Chile:

*“Estuve insistiendo desde 2006 hasta que me autorizaron a buscar y la encontré. Se llama Claraboya y cuando el artista la concibió afirmó: si Salvador Allende pudo traer la luz a todo un pueblo, yo la traeré por lo menos al lavabo de los trabajadores”*⁸⁰.

Dentro del contexto de la exposición antológica *Gordon Matta-Clark: Deshacer el espacio*⁸¹ y del ciclo *Proyecciones: Reflexiones, diálogos*

⁷⁹ Harold Berg adquirió el archivo fotográfico de Florent Bex para su propia Colección LATA –por su origen latinoamericano–, el cual lo depositó en mayo de 2011 de forma indefinida en la Fundación MACBA, convirtiendo así al MACBA en uno de los museos europeos con mayor obra del artista. El depósito del *Portfolio Office Baroque* estaba formado por 46 obras: 44 fotografías vintage en papel en blanco y negro de tamaño 25 x 20 centímetros, procedentes del archivo Bex, un negativo en blanco y negro y una diapositiva intervenida. Las imágenes documentaban los *building cuts* que realizó Matta-Clark. La película inédita *My Summer 77 with Gordon Matta-Clark* fue donada por Harold Berg a la Colección MACBA junto con la película *Office Baroque* de ChERICA Convents y Roger Steylaerts en octubre de 2012. *My Summer 77 with Gordon Matta-Clark* fue proyectada por primera vez ese mismo mes en el MACBA.

⁸⁰ BOSCO, Roberta, "Harold Berg dona al MACBA una película inédita de Gordon Matta-Clark", *El País: Cultura*, 15.10.2012; En<http://cultura.elpais.com/cultura/2012/10/15/actualidad/1350316687_782514.html> [Consulta: 15 de octubre de 2012]

⁸¹ Se trataba de una muestra itinerante, la cual comenzó en el Museo Nacional de Bellas Artes de Chile –MNBA–, del 11 de noviembre de 2009 hasta el 29 de enero de 2010, y concluyó en el Museo Nacional de Lima –MALI– el 7 de noviembre de 2010, pasando por Brasil en el Museo de Arte Moderna de Sao Paulo –MAM– del 11 de febrero al 4 de abril de 2010, y en el Paço Imperial de Río de Janeiro, del 6 de mayo al 25 de julio de 2010. Fue comisariada por Tatiana Cuevas y Gabriela Rangel y organizada por el Museo Nacional de Lima MALI junto al MNBA de Chile, el Legado de Gordon Matta-Clark y el estudio de abogados Barros & Errázuriz.

y prácticas en torno a Gordon Matta-Clark⁸², Gerry H. Hovagimyan, colaborador de Gordon Matta-Clark, en una entrevista realizada en la 11ª Bienal de Artes Mediales de Santiago de Chile, habla sobre la importancia de rescatar el proyecto *Untitled Cutting-Claraboya*:

“Gordon creó Claraboya en un hueco de una de las escaleras del museo. La pieza ha sido parcialmente desmantelada, ya que esa escalera fue renovada para mejorar la fontanería, electricidad y ventilación. He conversado con Jane Crawford, la responsable de la obra de Matta-Clark y hemos analizado las fotografías de documentación que tomó Gordon. Hemos podido reconstruir en planos la pieza, y las intenciones de Gordon con el trabajo. Hemos enviado una propuesta modesta para su reconstrucción al museo. He incluido un par de fotomontajes. Encontrarás en la parte superior un conducto de ventilación de metal. Este penetra a través de las plantas. Ese conducto se ha eliminado y re-enrutado pero la penetración permanece. Si usted mira para arriba se puede ver el techo tragaluz de la azotea. Creemos que fue el punto de partida de la obra original. Como se puede ver en el fotomontaje, hay seis espejos en total y un marco de madera y pared de cartón yeso en la izquierda. También hay una impresión fotográfica de la instalación completa en la pared izquierda. Esta es la parte física real de la obra. Las otras partes (no físicas) son las diversas reflexiones y puntos de vista causada por los espejos. Los espejos rebotan alrededor del punto de vista de una persona que entra en el hueco de la escalera.

⁸² El ciclo se celebró en MNBA del 20 de junio al 14 de julio de 2013. El ciclo se componía de una exposición, del estreno del documental *Palabras cruzadas: los amigos de Matta-Clark* de Matias Cardone y de la realización de un seminario gratuito dirigido a estudiantes de arte, arquitectura y diseño que contó con la participación de Gerry Hovagimyan, Harold Berg y Caroline Goodden entre otros.

[...] Como mencioné antes, la “Anarquitectura” y la disrupción típica en la obra de Gordon puede ser entendida a través de las fotos, pero nos robaron de la sensación real, ya que sólo se puede tener si la pieza está completa. El trabajo es muy importante tanto para la historia de Chile y la historia del arte. [...] Para el Museo de Bellas Artes, “Claraboya” es una pieza fundamental para su colección permanente, y necesita ser restaurada íntegramente.

Tengo la esperanza de obtener la aprobación para realizarlo lo antes posible. Sería perfecto poder restaurarlo en una eventual visita a Santiago para la Bienal de Artes Mediales en octubre”⁸³.



14. **G.H Hovagimyan; Gordon Matta-Clark,**
Intervención de *Untitled Cutting-Claraboya*, 1971, 2013

⁸³ HOVAGIMYAN, Gerry H., “G.H. Hovagimyan/Matta-Clark, anarquitectura y artes mediales”. En *Autonomía. 11ª Bienal de Artes Mediales SCL 2013*. Disponible en <<http://www.bienaldeartesmediales.cl/11/entrevista-a-g-h-hovagimyan-matta-clark-la-anarquitectura-y-las-artes-mediales/>> [Consulta: el 14 de diciembre de 2014].

Untitled Cutting-Claraboya se presenta en la actualidad como la “la única pieza que perdura parcialmente en el tiempo” de Gordon Matta-Clark. Tanto Hovagimyan como Berg aluden a su carácter *único* –en tanto que es la única intervención de Matta-Clark que perdura aunque sea parcialmente– como argumento para su restauración, al igual que la *Foundation Gordon Matta-Clark* en su intento de preservar el edificio intervenido por Gordon Matta-Clark en *Office Baroque* a finales de los años 70⁸⁴.



15. **James Turrell**, *Aqua Obscura*, 2013

Paralelamente, en 2013, James Turrell realiza la intervención *Aqua Obscura*, la cual enlaza con la intervención de Matta-Clark anteriormente descrita. *Aqua Obscura* está situada en un depósito subterráneo de la época victoriana en Penzance, Cornwall, el cual formaba parte de un vasto sistema de suministro de agua para los pueblos vecinos. El depósito subterráneo alberga la imagen proyectada de las copas de los árboles que se hallan en el exterior.

⁸⁴ Véase capítulo VI. *Arquitecturas del acontecimiento* como tácticas de resistencia.

Las imágenes son proyectadas en los muros del depósito mediante un espejo *al estilo de una cámara oscura* al igual que en *Untitled Cutting-Claraboya*.

Gordon Matta-Clark establece una diferencia entre "obra anecdótica" y "obra interna". La primera permite la aprehensión de la misma, *cuanto menos caracterizarla*, en una vista única e instantánea. Mientras la "obra interna" posee una complejidad interna que no permite tal visión. Dicha "complejidad interna" se crea partiendo de "*una situación, por lo demás completamente normal, convencional, bien que anónima, y redefiniéndola, trasladándola a unas lecturas solapadas y múltiples de circunstancias pasadas y presentes*"⁸⁵. Etimológicamente *Circumstans*, -tis alude a "el que está alrededor". Michel Serres asemeja la circunstancia, en un sentido popular, a "*las contingencias imprevisibles, sin embargo, este prefijo, circular puede referirse a bucles reguladores; finalmente la raíz del mismo nombre es la misma que la del sistema; estabilidad e invariancia fielmente descrita por la ciencia y el tiempo deterministas*"⁸⁶. Se establecería pues mediante el prefijo la posibilidad de una estrategia reguladora, la posibilidad de intervenir frente a la estabilidad, invariabilidad e infinitud de un sistema determinista. Serres describe la circunstancia a partir de la sincronía: "*La sincronía (la adición, la suma, la acumulación, el producto, el arabesco, nudo tejido o intercambiador, la composición, la conspiración, la sirresis... qué sé yo) de estos*

⁸⁵ Gordon Matta-Clark, *International Cultureel Centrum Antwerp, Amberes*, 1977, p. 9.

⁸⁶ SERRES, Michel, *Atlas*, Ed. Cátedra. Colección Teorema, Madrid, 1995, p. 94.

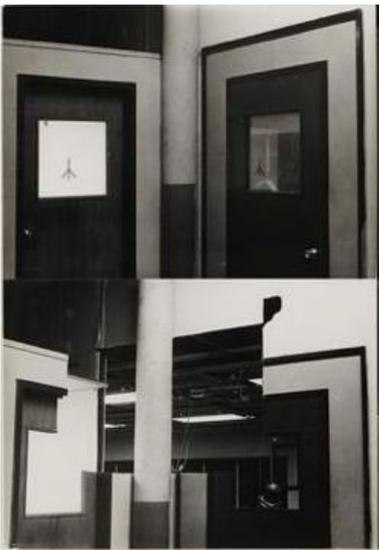
*tiempos, cada uno de ellos muy diferentes, describen la mencionada circunstancia*⁸⁷. Habitar lo sincrónico en vez de lo diacrónico.

En el periodo entre 1972 y 1978 de los denominados *building cuts*, Gordon Matta Clark realiza las intervenciones *Bronx Floor: Floor Hole*, 1972, Nueva York; *Pier In/Out*, 1973, Nueva York; *Cooper's Cut (aka Lieberman's Closet)*, 1973, Nueva York; *Infraform*, 1973, Milán; *A Whole House: Roof to Atrium and Datum Cut*, 1973, Génova; *Splitting*, 1974, Englewood, NJ; *Day's End/Pier 52*, 1975, Nueva York; *Office Baroque*, 1977, Amberes; *Circus or Caribbean Orange*, 1978, Museum of Contemporary Art, Chicago, y *Conical Intersect (Etant d'Art Pour Locataire)*, 1975, en París. Supuestamente ninguna había permanecido hasta nuestros días puesto que los espacios donde se realizaban estaban destinados a la demolición en el momento que intervenía Matta-Clark. De *Splitting*, *Conical Intersect*, *Day's End* y *Office Baroque* se conservan los films homónimos realizados los dos primeros por el propio artista. La duración varía desde los 10:50 minutos de *Splitting*, hasta los 44 minutos del *building cut* realizado en Amberes.

⁸⁷ SERRES, Michel, *op. cit.*, p. 95. Los escritos de Foucault respecto a las teorías de Bergson, conllevan cierta polémica, ya que Bergson había descalificado el espacio como algo muerto, fijo e inmóvil, frente al tiempo rico, fecundo, vivo, dialéctico... Véase FOUCAULT, Michel, "La escena de la filosofía", en *Estética, ética y hermenéutica. Obras esenciales Volumen III*, Paidós, Barcelona, 1999, pp. 149-174.



16. **Gordon Matta-Clark**, *Bronx Floor: Floor Hole*, 1972

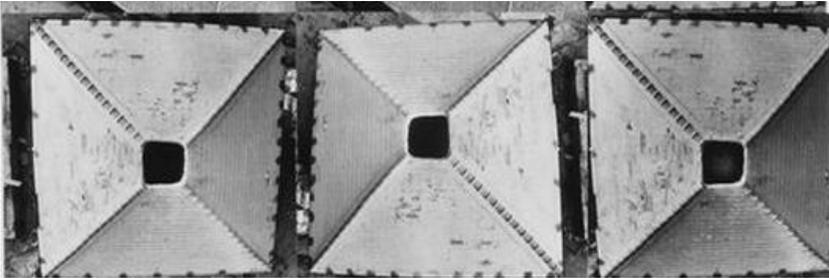


15

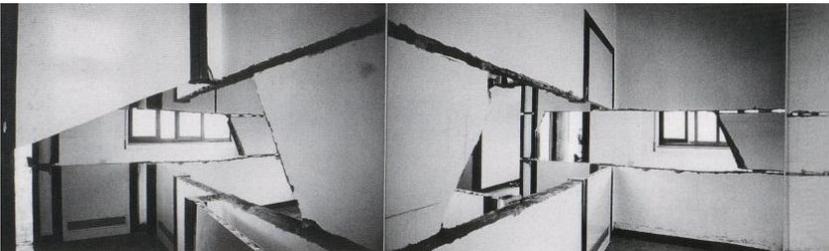
17. **Gordon Matta-Clark**, *Cooper's Cut (aka Lieberman's Closet)*, 1973
18. **Gordon Matta-Clark**, *Pier In/Out*, 1973



19. **Gordon Matta-Clark**, *Infraform*, 1973



20. **Gordon Matta-Clark**,
A W-hole House: Roof to Atrium and Datum Cut, 1973



21. **Gordon Matta-Clark**,
A W-hole House: Roof to Atrium and Datum Cut, 1973



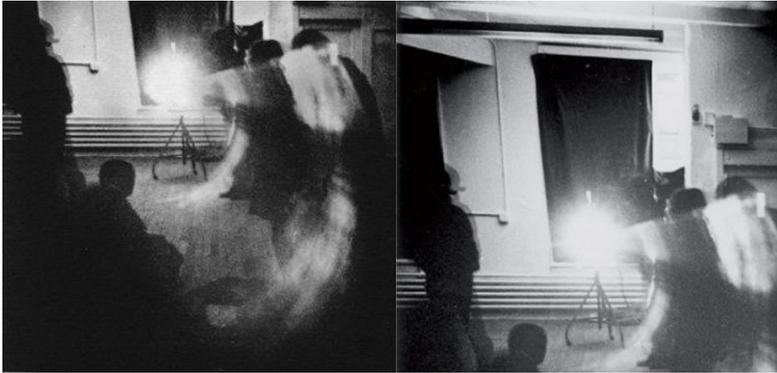
22. **Gordon Matta-Clark, *Splitting*, 1974**



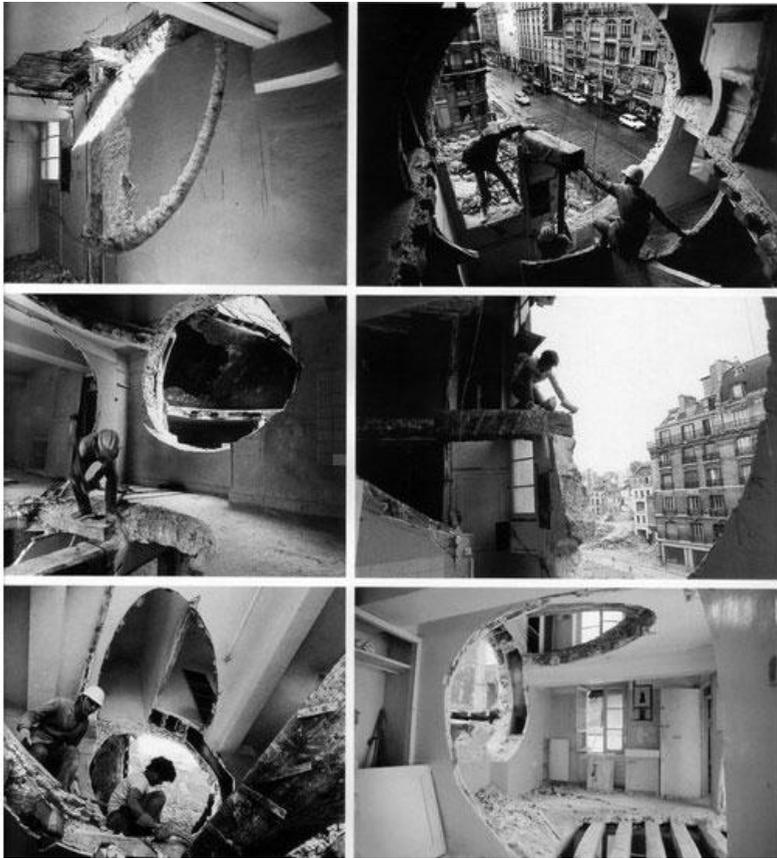
23. **Gordon Matta-Clark, *Circus or Caribbean Orange*, 1978**

Conical Intersect (Etant d'Art Pour Locataire) fue realizada para la Bienal de París en 1975. El corte se realizó en forma de cuerpo de revolución, experimentado ya en *Day's End/Pier 52* en el muelle 52 a orillas del río Hudson ese mismo año. Inspirado en la instalación de "luz sólida" *Line Describing a Cone*, 1973, de Anthony McCall, Matta-Clark fue realizando en dos edificios colindantes durante semanas cortes con forma cónica cuya base de cuatro metros de diámetro partía de la fachada norte y su vértice alcanzaba el tejado del edificio colindante, el centro del cono alcanzaba aproximadamente la altura del cuarto piso, "todo ello para que los transeúntes pudieran echar un vistazo a través del hueco". Los dos edificios colindantes de la calle Beaubourg, 27-29 fueron construidos en 1699 y eran los últimos que permanecían en pie en el proyecto de modernización del distrito de Les Halles en París, donde se alzaría el futuro Centro Georges Pompidou. A través del corte cónico los pasantes podían ver el interior del edificio y parte del inacabado Centro Georges Pompidou de Richard Rogers y Renzo Piano⁸⁸. Surgía así una alineación entre dos arquitecturas simbólicas: el futuro Centre George Pompidou y la Torre Eiffel. Se trataba de una visión profundamente negativa del progreso. Al final de la intervención se denegó el acceso del público al inmueble. La propuesta inicial de Gordon Matta-Clark fue realizar un corte en el edificio del Centre Georges Pompidou en construcción.

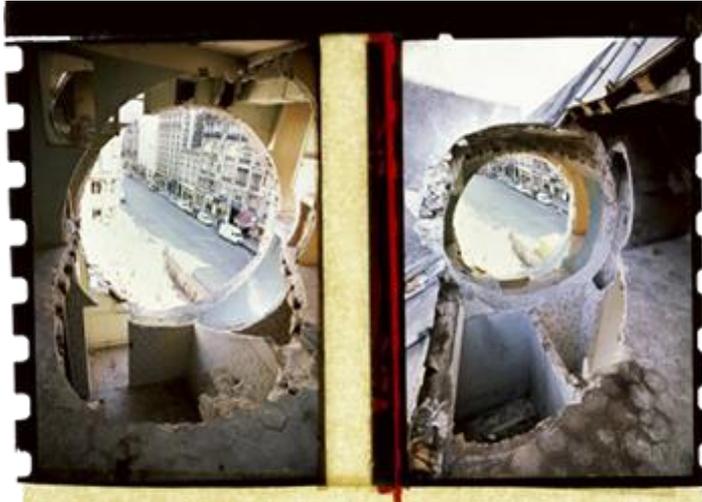
⁸⁸ El centro fue inaugurado el 31 de enero de 1977.



24. **Anthony McCall**, *Line Describing a Cone*, 1973



25. **Gordon Matta-Clark**, *Conical Intersect (Etant d'Art Pour Locataire)*, 1975



26. **Gordon Matta-Clark**, *Conical Intersect (Etant d'Art Pour Locataire)*, 1975



27. **Gordon Matta-Clark**, *Conical Intersect (Etant d'Art Pour Locataire)*, 1975

“Este es el más reciente de una serie de trabajos que utilizan edificios no como objetos ni como material artístico, sino como indicios de la complejidad cultural y las condiciones sociales concretas de un tejido urbano. Las obras realizadas la transformación de las estructuras no se concibió como ejercicio estructural formal, sino como una investigación contextual”⁸⁹.

La re-definición del contexto establecía perspectivas inesperadas, entrecruzamientos y superposiciones insospechadas entre los contrarios habitado-abandonado, público-privado, interior-exterior, luz-oscuridad, espacio en tránsito-espacio cultural a través de la perforación física del volumen del edificio y la consiguiente apertura del vientre de la arquitectura a través de la luz... El contexto deviene una red de emplazamientos, indicios vistos por Matta-Clark, complejidad del tejido urbano, dentro de *“la orgía de modernidad generalgaullista”*. Conical Intersect se desarrolla dentro de la misma modernidad general gaullista, que muestra la película *Deux où trois choses que je sais d'elle*, de Jean-Luc Godard, 1967, la construcción de conjuntos de unidades habitacionales, espacialidades utópicas-distópicas que ordenan los incipientes *banlieues*. En el primer minuto del largometraje, mediante diferentes planos generales del espacio urbano, Godard nos sitúa en el espacio donde se desarrollará la narración: la región parisina. Pero este mismo espacio se nos anticipa como protagonista de la misma, la verdadera protagonista de la película: *“Elle: Le région parisienne”*. Frente a estas construcciones, la tienda, la peluquería, la cafetería que Juliette Janson visita

⁸⁹ MATTA-CLARK, Gordon, *Etant d'Art pour Locataire, Paris, 1975*. Borrador Manuscrito *Gordon Matta-Clark*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 2006, pp. 182-183. Véase anexo.

diariamente se presentan como “una cosmogonía de heterotopías” tal y como fueron definidas por Carles Guerra en su artículo “Secuencia 5, Toma 1. Modos alternativos de producción en *Deux où trois choses que je sais d’elle*, de Jean-Luc Godard”⁹⁰.



28. **Jean Luc Godard**, *Deux où trois choses que je sais d’elle*, 1967
[fotograma]

En mayo de 1977, tres meses después de la inauguración del Centro Georges Pompidou, Roberto Rossellini finalizaba el montaje de la que sería su última película: *Le Centre Georges Pompidou*. Filmada el día de la inauguración del centro, la película muestra, mediante los distintos micrófonos ocultos por todo el edificio, como si de una banda sonora se tratase, la reacción del público ante la apertura del mismo. En palabras del propio Rossellini, “una película sin comentarios ni música”, únicamente las palabras del público y el sonido ambiente del propio museo, ante la escéptica mirada del cineasta.

⁹⁰ Véase GUERRA, Carles, “Secuencia 5, Toma 1. Modos alternativos de producción en *Deux où trois choses que je sais d’elle*, de Jean-Luc Godard” en *Acción Paralela* nº. 5, enero 2000, <<http://www.accpa.org/numero5/guerra.htm>> [Consulta: 10 de marzo de 2009]

La película *Le Centre Georges Pompidou*, filmada por Roberto Rossellini y producida por Jacques Grandclaude⁹¹, junto a *Rossellini au travail* y *Le Colloque de Cannes 77*, ambas filmadas por Grandclaude durante la realización de *Le Centre Georges Pompidou*, constituyen el *Rossellini 77 Triptych*⁹², el cual fue propuesto para su inclusión en el Registro de la Memoria del Mundo de la Unesco en 2011⁹³.



29. **Roberto Rossellini**, *Le Centre Georges Pompidou*, 1977
[fotogramas]

⁹¹ Fue el propio Rossellini quien propuso a Jacques Grandclaude y a la Communauté de Cinéma, nacida del Mayo del 68, como productora del film así como a Néstor Almendros como director de fotografía.

⁹² El *Rossellini 77 Triptych*, recuperado por Jacques Grandclaude, fue presentado en la exposición del MACBA *Roberto Rossellini. Filmando Beaubourg* en junio de 2012. El 9 y 25 de abril de 2015, dentro del ciclo *La forma del tiempo. Filmando el museo* organizado por el MNCARS, se proyectó de nuevo, pero únicamente *Le Centre Georges Pompidou de Rossellini*. En la actualidad el tríptico se encuentra depositado en la Fondation Genesium de Mons, fundación que trabaja para la conservación de aquellos archivos que constituyen la génesis de las obras y explican el proceso creativo de las mismas.

Véase <<http://www.fondationgenesium.org/>> [Consulta 25 de junio de 2015]

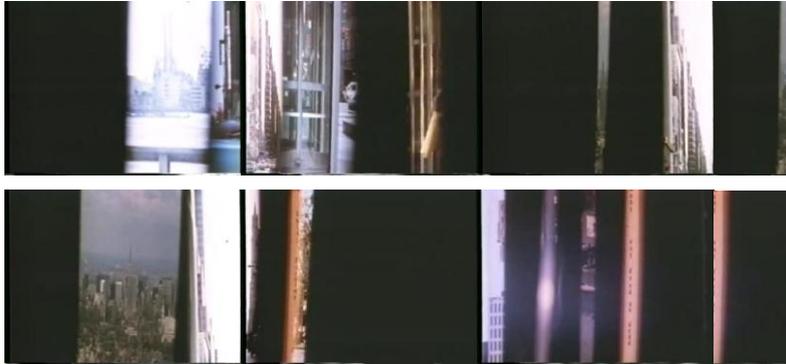
⁹³Véase<http://www.unesco.org/new/fileadmin/MULTIMEDIA/HQ/CI/CI/pdf/mow/nomination_forms/jacques_grandclaude_rossellini_77_triptych.pdf> [Consulta 15 de abril de 2015].

City Slivers (1976)⁹⁴ constituye un proyecto impar en la praxis de Matta-Clark puesto que se trata de una intervención en el espacio urbano mediante la utilización del dispositivo de proyección cinematográfico. El artista filmó escenas cotidianas del espacio urbano de Nueva York que –en un extraño montaje de imágenes bien individualmente o fragmentadas en vertical y combinadas entre sí con otras separadas por espacios en negro– eran proyectadas sobre la fachada exterior de un edificio municipal. *City Slivers* se mostró por primera vez en la exposición al aire libre “Arcades” y, posteriormente, en la galería Holly Solomon. Los dispositivos de cuestionamiento de la compartimentación del espacio útil a través de *un cierto número de oposiciones*: interior-exterior, público-privado, cultural-laboral... y su proyección en esa “*red de emplazamientos que a través suyo se encuentran designados, reflejados o pensados*” se extienden hacia la imagen-luz...

Esta praxis de yuxtaposición de realidades a través de la imagen-luz proyectada permite suspender la irreductibilidad de los emplazamientos que practicamos, permitiendo, a partir de la espacialidad dada, la existencia de una espacialidad "otra" fugaz y efímera al igual que indeterminada, efectiva a través de la experiencia estética, asumiendo la heterotopología descrita por Foucault. El espacio como producción se aleja de la permanencia, asumiendo la temporalización del espacio ligada a la práctica del mismo por parte del espectador, usuario y en definitiva productor. Dependiendo de la acentuación nos hallaremos en una espacialización del tiempo o en

⁹⁴ *City Slivers*, Gordon Matta-Clark, 1976, Super 8 mm, color, silencio, 15 minutos.

una temporalización del espacio, una de las múltiples hipótesis del presente trabajo.



30. **Gordon Matta-Clark**, *City Slivers*, 1976

Frente a la producción del espacio de *City Slivers* nos encontramos *la escenificación del mismo*⁹⁵. En noviembre de 2011, dentro del 40 aniversario de EAI –*Electronic Arts Intermix*– junto a High Line Art, se proyectó de nuevo *City Slivers* en el espacio público. *City Slivers* se proyectó sobre un edificio cercano al EAI al este de The High Line en West 22nd Street. Durante un par de meses, al anochecer, la proyección de *City Slivers* era visible desde The High Line⁹⁶.

⁹⁵ Las propuestas llevadas a cabo en el marco de High Line Art no dejan de ser *escenificaciones del evento* frente a la *producción del evento* como *tácticas del evento* que se propone en el último capítulo. Véase capítulo VII. *Tácticas del evento* –a modo de conclusión–.

⁹⁶ Véase <<http://art.thehighline.org/project/gordonmattaclark/>> [Consulta: el 20 de febrero de 2013].

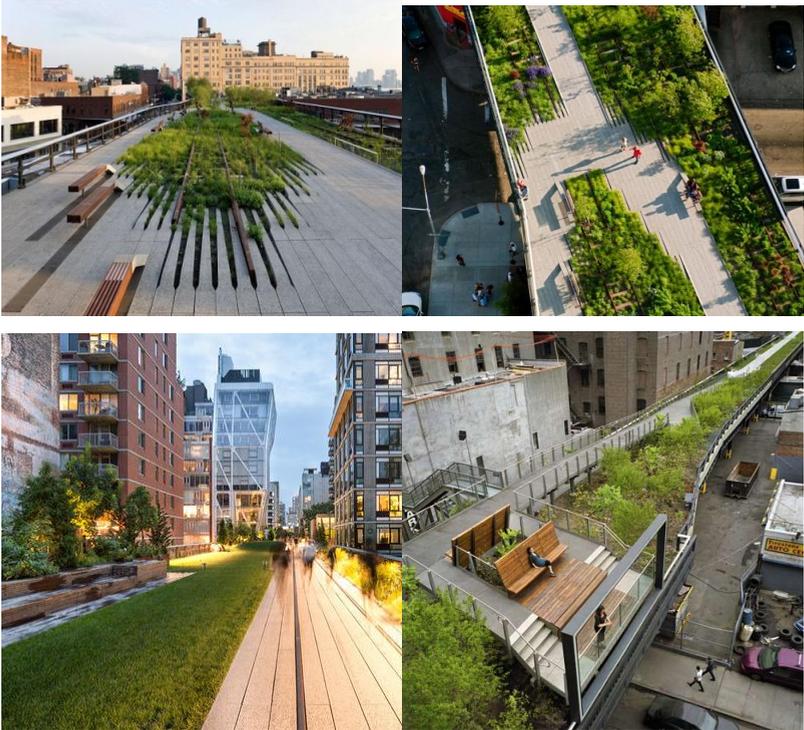


31. **Gordon Matta-Clark**, *City Slivers*, 2011

The High Line es un parque lineal de 2,33 kilómetros de longitud construido en Manhattan sobre una antigua línea elevada de ferrocarril, la cual dejó de funcionar en 1980, convirtiéndose en un espacio industrial degradado susceptible de ser destruido⁹⁷. En 1999 surge “Friends of the High Line” como iniciativa vecinal para preservar su estructura y recuperarla como espacio público basándose en el parque urbano *Promenade Plantée* construido sobre una línea de ferrocarril en desuso en el 12e arrondissement de París a principios de los años 90.

Diseñado por Diller Scofidio + Renfro en colaboración con los paisajistas James Corner Field Operations y Piet Oudolf, se desarrolla desde Gansevoort Street en el Meatpacking District hasta la calle 34, entre las avenidas 10 y 11. La primera fase del proyecto se abrió al público el 9 de junio de 2009. Se extiende desde Gansevoort Street a 20th Street. La segunda fase desde 20th St hasta West 30th St se inauguró en 2011, mientras que la tercera fase desde West 30th St hasta West 34th St se abrió al público en 2014. En 2015 está proyectado abrir un nuevo tramo.

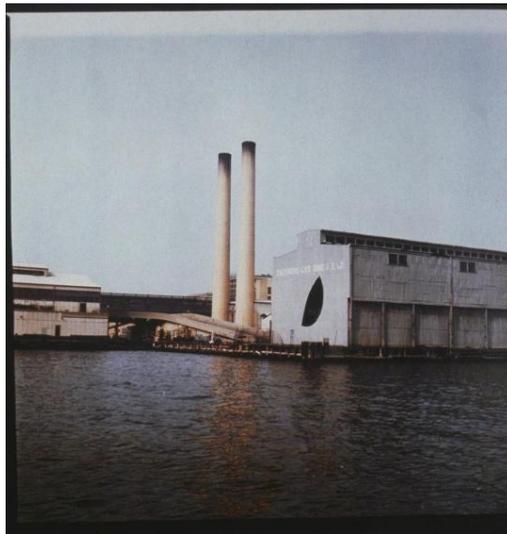
⁹⁷ The High Line atraviesa *Meatpacking District*, un distrito de carácter industrial dedicado a la manufactura de productos cárnicos que sufrió una degradación social significativa cuando fue desapareciendo dicha industria; *West Chelsea*, barrio residencial de clase media y Hell’s Kitchen, el cual, a finales del siglo XX, era una zona dominada por bandas latinas así como uno de los principales centros de la prostitución de Nueva York. En la actualidad Meatpacking District es una de las zonas de moda más exclusivas de Nueva York. En la última década Chelsea se ha convertido de un barrio residencial de clase media en uno de los centros internacionales de arte contemporáneo. Se considera como el nuevo Soho ante la subida del precio del suelo de éste último. The High Line así como su programa High Line Art es un nuevo ejemplo de elemento gentrificador, concretamente de lo que se ha denominado *eco-gentrificación*.



32. Diller Scofidio + Renfro; James Corner Field Operations;
Piet Oudolf, *The High Line*, 2009

Al final de Gansevoort Street se hallaba el muelle 52 en el cual Gordon Matta Clark realizó *Day's End/Pier 52* en 1975.

“Los cortes iniciales se hicieron en el suelo del muelle, cruzando el centro, y formando un canal, que se llenaba con la marea, de dos metros setenta centímetros de anchura y veintiún metros de longitud. Una apertura en forma de vela que da acceso al río. Una forma similar en el tejado, directamente encima de este canal, permite la entrada de un pedazo de luz, que traza un arco sobre el suelo hasta ser captado por la ranura llena de agua, al mediodía. Durante la tarde el sol entra por un “rosetón” semejante a un ojo de gato en la pared oeste. Primero una fina ranura, y luego una forma definida de luz continua entrando lentamente en el muelle hasta iluminarlo por completo al atardecer”⁹⁸.



33. **Gordon Matta-Clark**, *Day's End/Pier 52*, 1975

⁹⁸ *Gordon Matta-Clark*, Ed. Instituto Valenciano de Arte Moderno, Valencia, 1993, p. 238.

Reminiscencias de *Day's End* encontramos en la intervención de Olafur Eliasson titulada *Your sun machine* (1997) realizada en la galería Marc Foxx de Los Ángeles. En una sala vacía, un óculo practicado en el techo permite la entrada de luz natural. El rayo de luz que entra por la abertura circular se desplaza lentamente a través del espacio-tiempo de la sala, transformándose de elipse a círculo, de nuevo elipse... del orto al mediodía, del mediodía al ocaso...



34. **Gordon Matta-Clark**, *Day's End/Pier 52*, 1975



35. **Olafur Eliasson**, *Your sun machine*, 1997

No era la primera vez que Gordon Matta-Clark utilizaba los muelles del Hudson, vestigios de la arquitectura industrial de Manhattan, como en el "corte" *Pier In/Out* realizado en 1973. En 1971 participó en la exposición *Pier 18* organizada por Willoughby Sharp en el muelle 18 donde Gordon Matta-Clark junto a otros veintisiete artistas, entre ellos Vito Acconci, Dan Graham, Jan Dibbets, Mario Merz o Richard Serra, debían crear un *evento o acción* que tuviese lugar en el muelle abandonado.



36. **Gordon Matta-Clark**, *Untitled Performance*, *Pier 18*, 1971

Organizada por High Line Art, *Pier 54*⁹⁹ se concibió como un *tributo a y reacción contra* la exposición *Pier 18* de 1971. Las acciones, intervenciones e instalaciones de *Pier 18* nunca fueron concebidas para mostrarse en público. Fueron documentadas fotográficamente por los artistas Shunk y Kender, y posteriormente exhibidas el verano de 1971 en el MoMA. El proyecto *Pier 54* tuvo lugar el verano de 2014 en el muelle 54 en desuso visible desde The High Line. High Line Art invitó a veintisiete mujeres artistas a realizar un proyecto específico y, como en *Pier 18*, las obras y acciones no estaban abiertas al público, fueron registradas fotográficamente y expuestas posteriormente en The High Line como si de un *ejercicio de recreación histórica* se tratase.



37. Rosa Barba, *White Museum*, *Pier 54*, 2014

⁹⁹ Véase <<http://art.thehighline.org/project/pier54/>> [Consulta: el 7 de enero de 2015].

La producción del espacio generada por Gordon Matta Clark en la década de los 70 se convierte en la actualidad en una escenificación del mismo, a través de The High Line, *valedor del terreno perdido* al igual que el devenir de *Office Baroque*¹⁰⁰.

Michel Foucault, el 7 y el 21 de diciembre de 1966, pronunció dos conferencias radiofónicas en *France Culture*: “Utopías y heterotopías”¹⁰¹ y “El cuerpo utópico” dentro de un ciclo de emisiones dedicadas a la relación entre literatura y utopía. Es la conferencia radiofónica “Utopías y heterotopías” donde, por primera vez, se estableció explícitamente el cine como heterotopía, posteriormente incluido en la conferencia “*Des espaces autres*” en marzo de 1967:

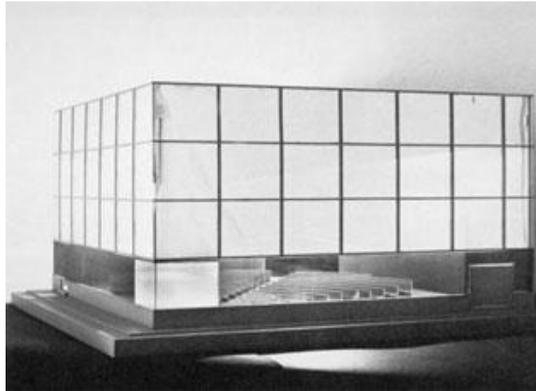
*“El teatro, que es una heterotopía, hace que se sucedan sobre el rectángulo del escenario toda una serie de lugares incompatibles. El cine es una gran sala rectangular al fondo de la cual se proyecta sobre una pantalla, que es un espacio bidimensional, un espacio que nuevamente es un espacio de tres dimensiones. Vean ustedes aquí la imbricación de espacios que se realiza y se teje en un lugar como una sala de cine”*¹⁰².

¹⁰⁰ Véase capítulo VI. *Arquitecturas del acontecimiento* como tácticas de resistencia.

¹⁰¹ Fue la emisión radiofónica de *Utopies et hétérotopies* lo que incitó al arquitecto Ionel Schein a invitar a Foucault para que participase en *Cercle D' Études Architecturales* el 14 de marzo de 1967. La conferencia dictada no fue publicada hasta 1984. *Utopies et hétérotopies*, Michel. Foucault, 2004, cd rom, INA mémoire vive, 44: 09 minutos. La transcripción de las mismas se puede encontrar traducidas al español en FOCAULT, Michel, “Topologías” en *Fractal* nº 48, enero-marzo, 2008, pp. 39-40.

¹⁰² *Utopies et hétérotopies*, Michel Foucault, 2004, cd rom, INA mémoire vive, 44:09 minutos.

El proyecto *Cinema*, 1981, de Dan Graham se desarrolla en el mismo intento de subvertir la espacialidad dominante, pensarla y practicarla de modo diferente, a través de dispositivos espaciales y lumínicos – binomio luz-espacialidad–, entrecruzando espacio físico e imagen-luz en la sala cinematográfica.



38. **Dan Graham**, *Cinema*, 1981

El dispositivo empleado por Graham consiste en la sustitución de la pantalla cinematográfica convencional por una lámina de espejo de doble cara levemente curvada, ubicada en una esquina de la planta baja del edificio en el que se halla la sala de cine, junto a la luz, tanto la luz de la proyección como la iluminación de la sala y la iluminación "exterior" de la urbe. El dispositivo permite a los viandantes ver la película sin sonido e invertida. Éstos, dependiendo de la intensidad lumínica de la secuencia, podrán observar al público del cine yuxtapuesto a la imagen proyectada. “*Yuxtaposición de emplazamientos de por sí incompatible*”, tercer principio heterotopológico.

Desde diferentes campos se apunta a la ciudad como terreno "necesariamente indeterminado e inestable" como espacio de intercambios al igual que el territorio del acontecimiento, como metrópolis inestable¹⁰³ alejada de la ciudad como *urbs quadrata* romana o "unidad funcional" propia de la modernidad. Las espacialidades heterotópicas sugieren la inadecuación que conlleva establecer espacialidades fijas e inamovibles, a través de prácticas artísticas, permanentes e identificatorias en el mundo actual.

¹⁰³ El concepto de "metrópolis inestable" se toma prestado del campo de la biología y de la socioecología. Ramón Folch la define en términos sistémicos: "Contrariamente a la percepción corriente, una ciudad no puede ser definida en términos meramente arquitectónicos, ni siquiera puede serlo en términos exclusivamente urbanísticos. De hecho sólo puede ser comprendida en términos sistémicos. Un sistema que se encarna en una anatomía y que tiene una fisiología, es decir unas formas de funcionamiento, pero que está sujeto a la teoría de los sistemas. Hay una propia lógica interna del sistema que puede más o menos orientarse pero que no puede determinarse en forma completa. Justamente esa es la razón por la que nos está yendo tan inquietantemente mal. Porque hemos olvidado ese carácter sistémico y hemos constatado, tarde, que a partir de cierto punto este sistema se independizaba completamente fuera de todo control. Recurriendo a una terminología clásica, una ciudad es el resultado de construir sobre una determinada matriz ambiental una anatomía arquitectónica dotada de una fisiología civil y acaba en lo que es un urbanismo ecosistémico. Podríamos, recurriendo al griego y al latín, decir que la matriz ambiental es el *oikos* (casa en griego, de donde viene el término ecología), que se expresa a través de una arquitectura determinada; la *urbs*, la ciudad construida, al servicio de una fisiología civil que es la *civitas*, los ciudadanos. Por lo tanto una ciudad es mucho más que una urbe. Uno de los problemas que afrontamos es que los recursos técnicos de la sociedad industrial confirieron una enorme preponderancia al concepto de *urbs* en detrimento del de *oikos* e incluso del de *civitas*. Perdimos de vista que antes que cualquier cosa la ciudad es una *civitas* dotada de los artificios de la *urbs*, que ésta a su vez está condicionada por las características del *oikos* donde se construye la ciudad. Por otro lado, la ciudad no es en absoluto un sistema cerrado. Es un sistema abierto donde se producen una enorme cantidad de intercambios". EN FOLCH, Ramón, "Metrópolis inestables" en *Summa+*, nº 24, Abril-Mayo 1997, pp. 59-61.

“El espacio social tiene una dimensión decididamente temporal. ‘El espacio es un valor de uso’, escribe Lefebvre, ‘pero es aún más tiempo, al que en última instancia está vinculado, pues el tiempo es nuestra vida, nuestro valor de uso fundamental’. El espacio abstracto, por el contrario, es un espacio alienado, universalizado y por tanto sin tiempo. Cosificado como valor de intercambio por el Estado, por los planificadores, por los intereses capitalistas, es objeto de instrumentalización, un modo de condicionar y contener a sus habitantes. Su terreno no es la sociabilidad ni la vida, sino los bienes inmuebles, la zonificación, la propiedad”¹⁰⁴.

La propia cosificación del espacio abstracto genera *espaces autres* que escapan a lógicas propias de la obsolescencia planificada del contexto. Contraemplazamientos heterotópicos sensibles a suspender la definición de la metrópolis como unidad funcional. Apertura de espacios lisos en y por el estriaje urbano. Ignasi de Solà-Morales i Rubió utiliza unas categorías de análisis similares a las “mil mesetas” de Deleuze y Guattari como instrumentos para “ver, entender, problematizar y juzgar” la compleja red del espacio común. Las cinco categorías corresponden a “mutaciones”, “flujos”, “habitaciones”, “contenedores” y “terrain vague”. Es esta última la que puede ser entendida como efectivos contraemplazamientos heterotópicos:

“... aquellas situaciones de la ciudad a las que denominamos genéricamente con la expresión francesa ‘terrain vague’. ‘Terreno baldío’ en español, ‘vaste land’ en inglés, son expresiones que no

¹⁰⁴ LEE, Pamela M., "Objetos impropios de la Modernidad" En AA VV, *¿Construir... o deconstruir? Textos sobre Gordon Matta-Clark*. Darío Corbeira (editor). Ed. Universidad de Salamanca, Salamanca, 2000, p. 115.

traducen en toda su riqueza la expresión francesa. Porque tanto la noción de 'terrain' como la de 'vague' contienen una ambigüedad y una multiplicidad de significados que es la que hace de esta expresión un término especialmente útil para designar la categoría urbana y arquitectónica con la que aproximarnos a los lugares, territorios o edificios que participan de una doble condición. Por una parte 'vague' en el sentido de vacante, vacío, libre de actividad, improductivo, en muchos casos obsoleto. Por otra parte 'vague' en el sentido de impreciso, indefinido, vago, sin límites determinados, sin un horizonte de futuro.

Nuestras grandes ciudades están pobladas por este tipo de territorios. Áreas abandonadas por la industria, por los ferrocarriles, por los puertos; áreas abandonadas como consecuencia de la violencia, el receso de la actividad residencial o comercial, el deterioro de lo edificado; espacios residuales en los márgenes de los ríos, vertederos, canteras; áreas infrautilizadas por inaccesibles entre autopistas, al margen de operaciones inmobiliarias cerradas sobre sí mismas, de acceso restringido por teóricas razones de seguridad y protección.

La aproximación convencional de la arquitectura y el diseño urbano a estas situaciones es bien clara. Se intenta siempre, a través de proyectos e inversiones, reintegrar estos espacios o edificios en la trama productiva de los espacios urbanos de la ciudad eficiente, sincopada, atareada, eficaz. Pero, ante estas operaciones de renovación, reaccionan las personas sensibles. Los artistas, los vecinos, los ciudadanos desencantados de la vida nerviosa e

*imparable de la gran ciudad, se sienten profundamente contrariados*¹⁰⁵.

¿Dónde situar la experiencia estética? No basta con indagar las perspectivas del contexto para reducir las prácticas contextuales a un determinismo fatal, aún a pesar de la declarada solidaridad entre experiencia estética y contexto en ciertas prácticas artísticas desde hace cincuenta años. Los *site-specific* han devenido un cajón de sastre en el cual todo puede caber y han sido oscurecidos por el divertimento que caracteriza a las intervenciones e instalaciones comunes en las convocatorias "una obra para un lugar" subvencionadas por diversos organismos e instituciones, *donde las magníficas propuestas site-specific se transforman en tourist site*, según Hal Foster:

*"De nuevo impresionantes proyectos específicos para un sitio –site-specific– fueron también convertidos en sitios turísticos –tourist-site– y el desbaratamiento situacionista se reconcilió con la promoción político-cultural. En estos casos la institución puede ensombrecer obras que de lo contrario resalta: se convierte en espectáculo, recoge el capital cultural y el director-conservador se convierte en la estrella. Esto no es una conspiración, ni es pura y simple coopción; no obstante puede despistar al artista más que reconfigurar el sitio"*¹⁰⁶.

¹⁰⁵ Es en esta categoría de "terrain vague" donde se sitúa la práctica artística de Gordon Matta-Clark así como el proyecto *Chantier permanent* de Pierre Huyghe. SOLÀ-MORALES RUBIÓ, Ignasi de, "Presente y futuros. La arquitectura en las ciudades". En AA. VV., *Presente y futuros. Arquitectura en las grandes ciudades*, Col.legi Oficial d'Arquitectes de Catalunya/Centre de Cultura Contemporània de Barcelona, Barcelona, 1996, pp. 22-23.

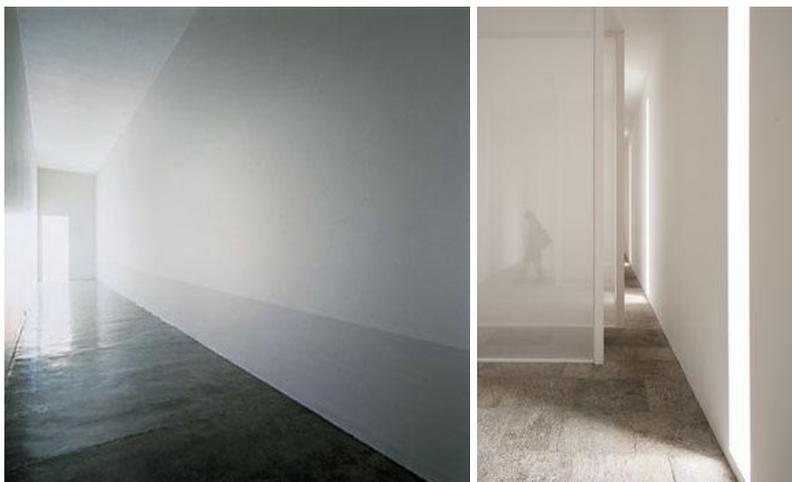
¹⁰⁶ FOSTER, Hal, "El Artista como Etnógrafo" en *El Retorno de lo Real*, Akal, Barcelona, 1999, p. 202.

A raíz de un encuentro en la Pace Gallery de Nueva York entre Robert Irwin¹⁰⁷ y el conde Giuseppe Panza di Biumo, en 1973 Irwin realizó los site-specific *Varese Portal Room*, *Varese Window Room* y *Varese Scrim* en la Villa Menafoglio Litta Panza de Giuseppe Panza en Varese, Italia. A diferencia de la intervención *Slant/Light/Volume* realizada dos años antes en el Walker Art Center de Minneapolis, Irwin no utilizó tubos de neón. La percepción del espacio era modificada únicamente mediante el uso de luz natural y pantallas translúcidas de nylon.

En noviembre de 2013 se inauguró la exposición "Aisthesis-The origin of sensations" en la Villa Menafoglio Litta Panza, una retrospectiva conjunta de Robert Irwin y James Turrell¹⁰⁸. En ella se exhibieron dos nuevos proyectos realizados específicamente para la muestra: *Varese Scrim* (2013) de Robert Irwin y *Ganzfeld "Sight Unseen"* de James Turrell.

¹⁰⁷ Robert Irwin pertenece al grupo de artistas denominado *Light and Space* surgido en la década de los sesenta en el sur de California interesados en la percepción de la luz y el espacio a través de la desmaterialización del objeto artístico. Entre los artistas pertenecientes al movimiento se hallaban Robert Irwin, James Turrell, Larry Bell, Maria Nordman, Eric Orr, Douglas Wheeler y Peter Alexander. El movimiento fue presentado en la exposición *Transparency, Reflection, Light, Space* en la UCLA University Art Gallery en 1971.

¹⁰⁸ Véase <<http://www.aisthesis-fai.it/Exhibition.htm>> [Consulta: el 10 de julio de 2015].



39. **Robert Irwin**, *Varese Scrim*, 1973

40. **Robert Irwin**, *Varese Scrim*, 2013

En 1974 James Turrell inaugura los site-specific *Lunette* y *Skyspace I* en la Villa Menafoglio Litta Panza. En *Lunette*, el artista realiza un corte semicircular en una luneta situada al final de una bóveda de cañón. La percepción de la luz del cielo se ve modulada por la luz interior que emana de unos tubos de neón-argón ocultos en la parte superior de la bóveda. En 2002, *Lunette*, fue reconstruida para la Hess Art Collection Bodega Colomé en Salta, Argentina. En *Skyspace I*, en el techo de una estancia cuadrada, Turrell realiza una gran abertura cuadrada. De nuevo, los tubos fluorescentes ocultos junto al suelo pintado de blanco intensifican la modulación de la luz.

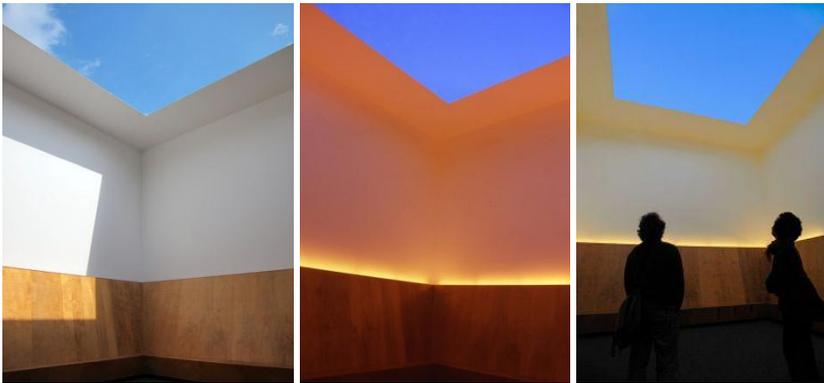


41. **James Turrell**, *Lunette*, 1974
42. **James Turrell**, *Skyspace I*, 1974



43. **James Turrell**, *Lunette*, 2002

Meeting, 1980, sería el segundo skyspace de Turrell realizado en el espacio P.S.1 Contemporary Art Center¹⁰⁹. *Meeting* se compone de una sala cuadrada con un hueco rectangular en el techo abierto directamente al cielo. La iluminación artificial produce un brillo anaranjado en los muros blancos de la sala *que permiten al espectador apreciar la intensidad del color del cielo*. Desde entonces, James Turrell ha realizado más de medio centenar de *skyspaces*, tanto en espacios privados como en espacios propios de la institución arte¹¹⁰. Modificando la percepción del espacio, el uso del mismo queda inalterado.



44. James Turrell, *Meeting*, 1980-1986

¹⁰⁹ Fundado por Alanna Heiss en 1971, el P.S.1 se convirtió en filial del MoMA en enero del año 2000, convirtiéndose en el MoMA PS1. En 2008, Heiss abandonó el MoMA PS1.

¹¹⁰ Skyspace véase <<http://jamesturrell.com/artworks/cartographic-timeline/>> [Consulta: el 20 de marzo de 2015].

En 1976 Dan Flavin fue invitado por el matrimonio Panza para realizar obras *in situ* en la Villa Menafoglio Litta Panza. En la actualidad, los espacios intervenidos e instalaciones realizadas, entre ellas *Varese Corridor*, forman parte de la colección permanente y del FAI-Fondo Ambiente como las de James Turrell.



45. **Dan Flavin**, *Varese Corridor*, 1976

En el Pabellón de Venezuela de la XXXV Bienal de Venecia, Carlos Cruz-Diez, realizó una de sus primeras instalaciones denominadas *Chromosaturation*¹¹¹. Éstas se componen de tres espacios monocromáticos, rojo, azul y verde, donde la percepción del espacio queda activada y modificada a través del color luz.



46. **Carlos Cruz-Diez**, *Chromosaturation*, 1970

Weather Project, de Olafur Eliasson, realizado para la Sala de las Turbinas de la Tate Modern Gallery de Londres en 2003, crea una *apertura y percepción del espacio existente a través de la luz*, al igual que las intervenciones de Carlos Cruz-Diez, Irwin, Turrell o Flavin anteriormente descritas¹¹². Mediante una gran estructura semicircular

¹¹¹ Chromosaturation es una de las ocho líneas de investigación desarrolladas desde finales de los años sesenta por artista franco-venezolano Cruz-Diez, uno de los máximos representantes del arte óptico-cinético junto Jesús Rafael Soto. Véase <<http://www.cruz-diez.com/es/work/chromosaturation/>> [Consulta: 9 de mayo de 2015]

¹¹² Ann Veronica Janssens es otra de las artistas actuales a destacar. Janssens interviene en el espacio mediante la luz, el sonido junto a niebla artificial, en el

adosada al techo, iluminada a modo de sol crepuscular que ocupa el muro del fondo de la sala, inunda el espacio de una luz anaranjada. Junto a una falsa niebla, la luz genera en el espectador una sensación de irrealidad espacial. El falso techo existente es sustituido por una superficie brillante que actúa a modo de espejo. Eliasson multiplica así la altura del espacio hasta el infinito.



47. Olafur Eliasson, *Weather Project*, 2003

Cabría cuestionarse hasta qué punto los site-specific de Turrell junto a ciertas intervenciones como *Weather Project* de Eliasson no han devenido auténticos *tourist-sites*.

límite donde la percepción es "negada". Véase Ann Veronica Janssens: *Experienced*, Espai d'Art Contemporani de Castelló, Castelló, 2009.

Frente a los *tourist-site* encontramos la definición de un arte *fuertemente site-specific* dada por Thomas Crow:

*“La duración real de la obra es limitada, porque su presencia está en contradicción irreversible con la naturaleza del espacio que ocupa. La contradicción es la fuente de su elocuencia, una duración tan breve es una condición de significado y es algo que se presupone en sus estipulaciones fundamentales. Si la obra puede persistir indefinidamente, la contradicción es ilusoria”*¹¹³.

Como paradigma del arte *fuertemente site-specific* proponemos la obra Hans Haacke de *Shapolsky et al. Manhattan Real Estate Holdings, a Real-Time Social System, as of May 1, 1971*. La obra fue censurada por la dirección del Solomon R. Guggenheim Museum, suspendiendo meses antes de su inauguración la exposición donde debía incluirse. La razón del tal censura residía en su especificidad entendida como “contradicción irreversible con la naturaleza del espacio que ocupa”: el propio museo Guggenheim. El proyecto consistía en la documentación de los bienes inmuebles e inversiones inmobiliarias del grupo empresarial Shapolsky Real Estate Corporation en los barrios neoyorquinos de Harlem y Lower East Side. Junto a cada fotografía de los 141 inmuebles –solares, edificios de viviendas, construcciones abandonadas...– Haacke detallaba su emplazamiento y las transacciones de las propiedades que se habían realizado entre la década de los 50 y los 70 que figuraban en el

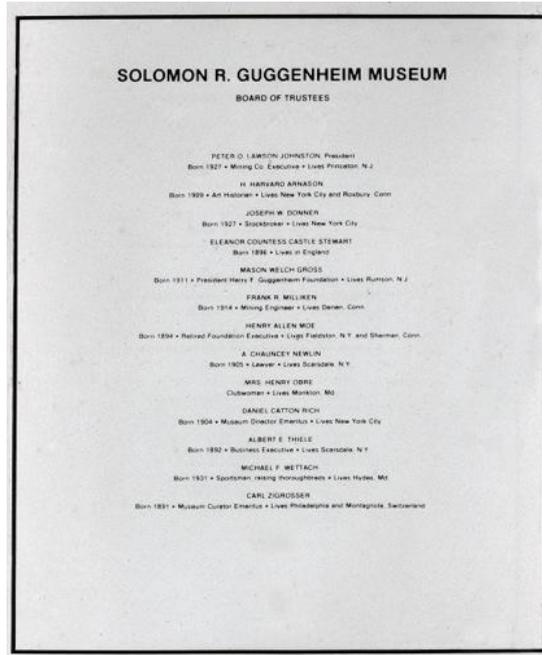
¹¹³ CROW, Thomas, "Arte para lugares específicos: el fuerte y el débil". En AA VV, *¿Construir... o deconstruir?*, op. cit., p. 66. Crow opone la obra *fuertemente site-specific* de artistas como Gordon Matta-Clark a la variante más débil que perpetúan las *medias tintas del minimalismo*.

registro de la propiedad. En ella se evidenciaba los procesos planificados de degradación y devaluación de zonas urbanas propios de la especulación inmobiliaria.



48. **Hans Haacke**, *Shapolsky et al. Manhattan Real Estate Holdings, a Real-Time Social System, as of May 1, 1971, 1971*

Hans Haacke continuó mostrando las íntimas relaciones que se establecen entre cultura y poder en *Solomon R. Guggenheim Museum Board of Trustees*, 1974, donde el artista muestra la vinculación entre miembros de la junta de administración del museo e inciertas inversiones multinacionales. Las relaciones entre poder, arte y capital quedaban desenmascaradas a través de la contradicción característica del *arte fuertemente site-specific*.



49. Hans Haacke,
Solomon R. Guggenheim Museum Board of Trustees, 1974

Jordi Claramonte señala la complejidad de esos “procesos de contextualización radical” dentro de la institución arte. “No es de extrañar que cuando se ha tratado de hacer arte de contexto –con más, o menos, buena voluntad– entre los muros blanqueados de las instituciones museísticas, se haya producido un efecto de extrañamiento [...] o que, en cualquier caso, acaben por funcionar de modo completamente diferente. A esta dificultad que el arte de contexto experimenta para su correcta distribución, discusión y reprogramación, en el marco de las instituciones de la Alta Cultura, se debe añadir aún algún otro elemento: una de las características de la evolución social, política y artística en las últimas décadas es la que

podríamos denominar como una cierta quiebra de la representación, de forma que ya no es legítimo representar los antagonismos o los conflictos —ni tan siquiera como casos de estudio— dentro de los muros de una institución que no puede sino extrañar sus términos y posibilidades. Por lo demás, esta misma quiebra de la representación hace evidente el descrédito de toda tentativa procedente de artistas socialmente privilegiados por representar o dar voz a colectivos desfavorecidos”¹¹⁴.

La contradicción del *arte fuertemente site-specific* asume como estrategia propia la yuxtaposición de emplazamientos foucaultina de por sí incompatibles. Mediante la suspensión-impugnación del espacio-tiempo dado desde el *arte fuertemente site-specific*, se abre la hipótesis de intentar re-definir el contexto presente a través del evento, ello pre-supone la suspensión de todo espacio-tiempo dado a través de las *arquitecturas del acontecimiento* –concepto que se explica posteriormente– desde las perspectiva de las *heterotopías de ilusión*, como puesta en escena de dispositivos que hagan posible tal desacralización o dramatización del espacio-tiempo presente.

¹¹⁴ CLARAMONTE, Jordi, *Arte de contexto*, Nerea, Donostia-San Sebastián, 2011, pp. 16-17. El autor analiza el arte de contexto a través de tres niveles de articulación: *lo táctico*, *lo estratégico* –a partir del texto de Michel de Certeau al igual que en el presente texto– y *lo operacional*. El nivel operacional queda definido por Claramonte como “el eslabón de conexión” entre estrategia y táctica, orientado a conectar las posibilidades y medios tácticos con los objetivos estratégicos y, así preparar operaciones *en el tiempo y los espacios que no resultara en una combustión prematura de los agentes implicados en la operación de marras*.

En las civilizaciones sin barco los sueños se secan...

El último rasgo de las heterotopías es la relación con el resto del espacio social.

Al crear un espacio de ilusión en un contraemplazamiento, en coexistencia con el resto de espacios dados, éste puede llegar a invertir la relación ilusión-realidad, y convertirse en *denuncia como más ilusorio aún todo el espacio real...* Ante ello no se apela a valores re-activos –negación-provocación– sino a una estrategia de resistencia ante la realidad y la necesidad de transformarla: el arte como esfera de resistencia que ya se apreciaba en Baudelaire en sus *Paraísos Artificiales*. Se trata de *heterotopías de ilusión*, en donde se imbrica “Yo-mundo exterior” (Kuspit) alejado de la vida compartimentada y regulada que se da en el espacio común. “Zona de ilusión” enunciada por Kuspit como aquella que desbloquearía la relación antagónica entre “yo-mundo propio” de la Modernidad, uniendo mundo interior y exterior, “aceptando lo inevitable de la relación entre estos supuestos contrarios”¹¹⁵.

En su opuesto se encuentran las “*heterotopías de compensación, desempeña el papel de crear un espacio distinto, otro espacio real, tan meticuloso, tan bien repartido como a su vez el nuestro está desordenado, mal dispuesto y embrollado*”¹¹⁶ en donde la heterotopía ante tal grado de perfección cubre de manera falsa una necesidad de

¹¹⁵ KUSPIT, Donald, *op. cit.*, p. 45.

¹¹⁶ FOUCAULT, Michel, “Espacios diferentes”, *op.cit.*, p. 440.

un espacio común menos *embrollado*. Para estas heterotopías de compensación su equivalente utópico sería la utopía por analogía directa, mientras que para las utopías por analogía inversa, en algunos casos, su correspondiente heterotópico sería las heterotopías de ilusión. Frente a las heterotopías de ilusión que supondrían un caos diseminado, un contraemplazamiento entrópico¹¹⁷, las heterotopías de compensación podrían definirse como un caos contenido. Desde nuestro punto de vista, los "no lugares", enunciados por Marc Augé¹¹⁸, estarían más cercanos a la heterotopía de compensación que a las de ilusión-resistencia, más cercanos a un posible concepto de "homotopía". Se puede establecer cierto paralelismo entre la tesis de los no lugares como espacios del anonimato en la sobremodernidad, expuestos por Marc Augé, y los espacios heterotópicos de Foucault. La característica de ambos radica en su condición de existencia.

Los no lugares "*son lo contrario de la utopía, existen y no postulan ninguna sociedad orgánica*". Las características en Marc Augé del lugar antropológico son: lugar de identidad, relacional e histórico, se trata de un espacio simbolizado. A partir del lugar antropológico delimita el concepto de no lugar. Un espacio que no puede definirse con ninguna de estas características, definirá un no lugar. Pero la polaridad entre estos dos lugares es relativa ya que depende del

¹¹⁷ Entropía, del griego *en-tropé*: *vergüenza, confusión*. Definida en la actualidad como "la acción de girar o volver de un estado al otro. Desorden, caos, transformación, confusión, desbarajuste, desconcierto". La evolución de un sistema tiene lugar, en termodinámica, siempre en sentido de entropía creciente. Así pues la energía de un sistema se conserva, pero se va degradando a medida que el sistema evoluciona y por tanto la entropía aumenta.

¹¹⁸ Véase AUGÉ, Marc, *Los no lugares. Espacios del anonimato*, Ed. Gedisa, Barcelona, 1998.

momento, las funciones y los usos –recordemos la provisionalidad–. No se cumplen en su totalidad, en la actualidad, ninguno de los dos. En el texto continuamente se están dando ejemplos concretos de "no lugares", estos son realidades de tránsito como autopistas, aeropuertos... o comerciales como grandes superficies comerciales o áreas de servicio entre otras.

Airport Tunnel de Supreme Particles, 1997, opera dentro de la lógica de los no-lugares expuesta por Augé. Las Puertas A y B en la Terminal 1 del aeropuerto de Francfort están conectadas mediante un túnel de cintas transportadoras de 270 m de longitud. Los pasajeros pasan entre 3 y 6 minutos en esta zona intermedia. La instalación "Airport-Tunnel" convierte la monotonía y la desorientación de esta espacialidad en una experiencia visual, acústica y olfativa, activada por el haz de luz en la entrada del túnel. La luz indirecta es controlada por ordenador a partir de 2000 tubos de neón regulables, al igual que los sonidos MIDI son mezclados configurando una especie de banda sonora en cada ocasión. Estas variables en el programa aseguran que ningún pasaje sea igual que otro, en un intento de disolver la homotopía característica del aeropuerto como un *no-lugar*.



50. **Supreme Particles**, *Airport Tunnel*, 1997

Estas homotopías condensan las diferencias o similitudes bajo un supuesto orden, cierta cosmología, ciertos tintes pseudo genéricos y universales, que permiten cierto grado de reconocimiento; aparente "orden" en contraste con el caos, es decir, un caos contenido o condensado. Supuesto orden de estos espacios, basado en las interpelaciones genéricas las cuales dosifican todo un conjunto de relaciones que apuntan "indirectamente" a ciertos fines. Los no lugares teorizados por Marc Augé generan "la contractualidad solitaria". Se contiene el caos bajo la susodicha contractualidad. En los no lugares los individuos no están identificados, ni socializados ni localizados, tan solo a la entrada y a la salida; su relación con el espacio es una relación contractual. Dentro de los no lugares, amparados en el anonimato, libres de las cargas de la cotidianidad... podemos convertirnos en un no yo pero a la vez cualquiera de nosotros es prescindible en un espacio de paso, alejados de la cotidianidad, que a su vez, es intercambiable por cualquier realidad de tránsito que cumpla la misma función. Al adquirir dicha contractualidad, avalada por una "identificación", bien sea tarjeta de crédito o de embarque, *“esa persona sólo es lo que hace como pasajero, cliente o conductor”*.

Así, situarse en una estrategia o táctica heterotópica, –las diferencias entre ambos modos serán expuestas posteriormente– supone admitir lo circunstancial, efímero y pasajero de la realidad pero, a la vez, constituye "una especie de impugnación mítica y real del espacio en que vivimos" ante la necesidad de transformar la realidad presente. Pero para que la negación no sea absorbida o superada, convertida así en negación de la negación, ¿no estará más arraigada una estrategia oblicua efímera y diferencial en la propia realidad

suspendida, invertida o impugnada antes que hacer presente un tiempo ucrónico o un lugar utópico? Impugnar, creemos, que puede entrañar negación a la vez que afirmación. Supone situarse en una línea real que se abre hacia un mundo virtual, donde la realidad y nuestra posición en ella se convierten en ausente, y reconstruimos, a través de la mirada hacía ese "punto virtual" hacia ese no yo, posteriormente, nuestra posición en la realidad, a modo de circuito cerrado. Esto produce una especie de desdoblamiento o escisión en el individuo, en terminología de Foucault hablaríamos de *prácticas de sí*. Las prácticas de sí son dos movimientos: la obediencia a unos principios y la desobediencia a otros, como modos de existencia de posibilidades vitales los cuales se recrean constantemente. La libertad no sólo es rechazo o desprendimiento, es también constitución y creación. Sin embargo, desde la opinión común siempre ha sido más fácil identificar la libertad con la rebeldía, con el rechazo y la negación que con la apuesta, la elección positiva y el riesgo a la resistencia.

"-Es sólo en términos de negación que hemos conceptualizado la resistencia. No obstante, tal y como usted la comprende, la resistencia no es únicamente una negación: es proceso de creación. Crear y recrear, transformar la situación, participar activamente en el proceso, eso es resistir

-Sí, es así como yo definiría las cosas. Decir no, constituye la forma mínima de resistencia. Pero naturalmente, en ciertos momentos, es

muy importante. Hay que decir no y hacer de ese no una forma de resistencia decisiva..."¹¹⁹

Las prácticas de sí enunciadas por Foucault se asemejan al concepto de Michel Certeau "astucias de las artes de hacer". Se trata de estrategias oblicuas en donde el individuo, astutamente, dentro de una lógica uniformadora, permite desviarlas, utilizarlas cotidiana, opcional, diferencial y heteróclitamente"¹²⁰, ya que tal y como afirma Foucault "se sabe por experiencia que la pretensión de escapar del sistema de la actualidad para ofrecer programas de conjunto de otra sociedad, de otro modo de pensar, de otra cultura, de otra visión del mundo, en realidad no han llevado sino a reconducir las más peligrosas tradiciones"¹²¹. Impugnar o instar "a" y "en" el espacio que vivimos, no como negación-provocación, sino desde una estrategia de resistencia propia de las heterotopías de ilusión. Heterotopía versus utopía.

Foucault apunta en su heterotopología –cuarto principio– una ruptura absoluta con el tiempo ordinario –entendido éste como tiempo medible y práctico, el tiempo de los relojes– definida como *heterocronía*. Ambos se dan en sincronía, ya que las agujas del reloj

¹¹⁹ FOUCAULT, Michel, "Michel Foucault, una entrevista: Sexo, poder y política de la identidad" en *Estética, ética y hermenéutica. Obras esenciales Volumen III, op. cit.*, pp. 423. Se trata de una conversación de Foucault junto a Gallagher y Wilson en Toronto en junio de 1982 en torno a una supuesta identidad gay. Fue publicada posteriormente en 1984 en *The Advocate*.

¹²⁰ Véase DE CERTEAU, Michel, "De las prácticas cotidianas de oposición" en AA VV., *Modos de hacer. Arte crítico, esfera pública y acción directa*, Ed. Ediciones Universidad de Salamanca, Salamanca, 2001.

¹²¹ FOUCAULT, Michel, "¿Qué es la ilustración?" en *Estética, ética y hermenéutica. Obras esenciales Volumen III, op. cit.*, p. 348.

siguen moviéndose a la vez que la heterocronía ha suspendido o transformado ese transcurrir, "el tiempo extraordinario de las comunidades". Estos "otros tiempos y espacios", se hacen efectivos en el tiempo y espacio práctico y homogéneo de los segundos por escisión pero en un presente real, en "tiempo real", a diferencia de las utopías desplegadas en tiempo futuro o espacio destemporalizado. *"Lo más frecuente es que las heterotopías estén ligadas muy a menudo a periodos de tiempo, es decir, que abran lo que se podría denominar, por pura simetría, heterocronías. La heterotopía funciona plenamente cuando los hombres se encuentran en una especie de ruptura absoluta con su tiempo tradicional"*¹²². El correspondiente heterocrónico a las utopías propias de la modernidad, sería... *una especie de acumulación perpetua e indefinida del tiempo en un lugar que no cambie de sitio: el museo y la biblioteca. Ante la idea de acumulación del tiempo y a la vez escisión con el tiempo tradicional, es decir practicable y medible. No encuentro mejor metáfora que La biblioteca de Babel* descrita por Jorge Luis. Borges. El segundo modo de escisión con el tiempo tradicional se sitúa en un tiempo pasajero, *"fútil y precario..."* enfocado topológicamente *"en forma de fiesta, ferias, pueblos de vacaciones..."* En ambos modos de escisión respecto al tiempo tradicional se da "la pluralidad de duraciones" aunque su materialización sea diferente. Es allí, escindidos del espacio y tiempo presente, donde nos es posible "suspender, neutralizar o invertir" el resto de relaciones entre los demás emplazamientos que constituyen el espacio-tiempo presente.

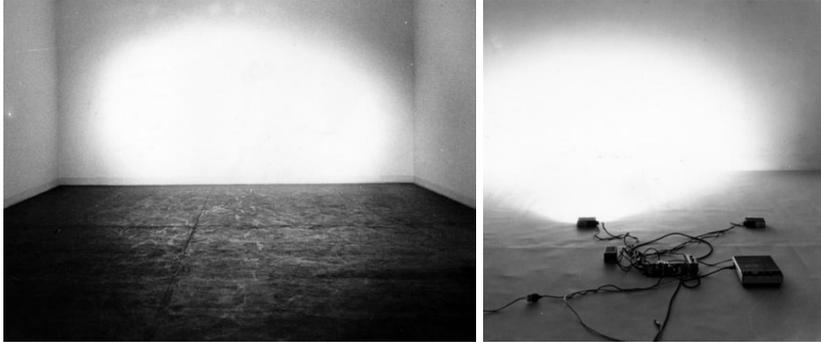
¹²² FOUCAULT, Michel., "Espacios diferentes", *op. cit.*, p. 438.

Jean-Christophe Royoux en su artículo "Por un cine de exposición. Retomando algunos jalones históricos" utiliza la noción de espacialización del tiempo para definir la heterocronía que se produce en las obras de John Cage:

"Para hacer esto, recurrió al concepto de tiempo cero como forma de exploración temporal en todas direcciones. En realidad, ése podría ser considerado el pensamiento resumen de Cage: sin principio ni fin, el tiempo tal como lo aprehende la música describe un bucle abierto, una meseta, en la cual el oyente produce su propia experiencia.

En Silence, Cage define la espacialización del tiempo como un permitir al espectador situarse en el centro mismo de la obra, o, como sugiere Rosalind Krauss a propósito de la escultura minimal, de hacerse obra uno mismo –ese esfuerzo es el que haría decir a Robert Morris que Cage buscaba democratizar el arte–. El entusiasmo de los años 60 por la experimentación con drogas será también otra manera de hacer accesible la transformación de las formas de experiencia del tiempo. Ciertas drogas, como ya Baudelaire había recalcado, poseen igualmente el efecto de dilatar el tiempo. Un instante muy breve puede tener la extensión ilimitada del espacio. Es esta experiencia de inmersión en la duración lo que también cierto número de experiencias artísticas buscaban reproducir. La multiplicación de estas tentativas dio por ejemplo a Jonas Mekas –y así lo cuenta en su cine-journal– el sentimiento de estar a un paso del cine absoluto. Un paso más por el que nosotros mismos nos convertiremos en film"¹²³.

¹²³ ROYOUX, Jean-Christophe, "Por un cine de exposición. Retomando algunos jalones históricos", *Acción Paralela*, nº 5, Enero 2000. Disponible en <<http://www.accpa.org/numero5/royoux.htm>> [Consulta: 10 de febrero de 2002]



51. **James Coleman**, *Flash Piece*, 1970

Flash Piece, 1970, de James Coleman, participa de la inmersión en la duración descrita por Royoux. Cuatro flashes instantáneos –dos azules en medio de dos amarillos– orientados hacia los muros de la galería en seis ciclos de tres minutos cada uno. La secuencia de los flashes estaba espaciada de la siguiente manera: de amarillo a azul 60 segundos, de azul a azul, 35 segundos, de azul a amarillo, 85 segundos. Mientras que el tiempo –intervalo– entre los ciclos individuales difiere, dichos ciclos duran exactamente tres minutos. El resultado es, ante duraciones idénticas, la experiencia subjetiva de las mismas es variable a través del intervalo. En un intento de escapar del tiempo ordinario, *Flash Piece* propone una aprehensión del tiempo “otra”, heterocrónica, a través de binomio luz-espacialidad. Esta espacialidad puede ser entendida tanto como una espacialización del tiempo como una temporalización del espacio, “donde un instante puede tener la extensión ilimitada del espacio”.

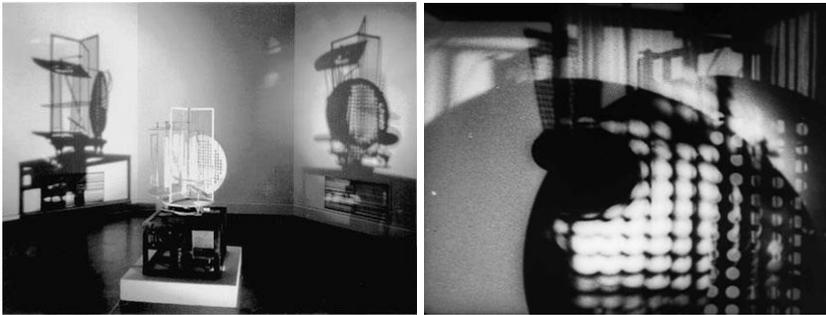
La espacialización del tiempo expuesta por Royoux es insoluble de la temporalización del espacio, al igual que la heterotopía va ligada a

la heterocronía. Desde la teoría literaria Mijaíl Batjín definió el cronotopo como “*la conexión esencial de las relaciones temporales-espaciales asimiladas artísticamente en la literatura*”. La conexión de dichas relaciones espacio-temporales es extensible a otros campos artísticos. Tal y como indica el propio Batjín el término fue introducido y fundamentado a través de la teoría de la relatividad de Einstein, donde se expresa el carácter indisoluble del espacio y el tiempo, el tiempo como la cuarta dimensión del espacio.

*“En el cronotopo artístico literario tiene lugar la unión de elementos espaciales y temporales en un todo inteligible y concreto. El tiempo se condensa aquí, se comprime, se convierte en visible desde el punto de vista artístico; y el espacio, a su vez, se intensifica, penetra en el movimiento del tiempo, del argumento, de la historia –recordemos que Batjín trasladó el concepto de cronotopo a la novela– Los elementos del tiempo se revelan en el espacio, y el espacio es entendido y medido a través del tiempo. La intersección de las series y uniones de esos elementos constituye la característica del cronotopo artístico”*¹²⁴. Espacialización del tiempo o temporalización del espacio pero, en tanto que cronotopo artístico, ambos serán

¹²⁴ BATJÍN, Mijaíl, “Las formas del tiempo y del cronotopo en la novela” En *Teoría y Estética de la novela*, Taurus, Madrid, 1989, p. 63. A partir de la teoría de la relatividad especial presentada por Einstein en 1905, Hermann Minkowski, definió la forma geométrica básica de la teoría de la relatividad especial, también denominada teoría de la relatividad restringida, a través del concepto físico matemático espacio-tiempo (Raumzeit). La geometría pseudo-euclidiana se describe como tetradimensional: la tridimensional del espacio euclídeo (x, y, z) junto a la dimensión adicional del tiempo (t). El concepto tridimensional de punto propio de la geometría euclidiana fue sustituido por el concepto de “evento” en la física matemática por Minkowski, donde la magnitud de distancia se sustituye por la magnitud del intervalo. Tanto el “evento” como el “intervalo” se incluirán posteriormente en la presente investigación. Véase capítulos IV y VII.

indisolubles a lo largo del texto. Podemos asociar las coordenadas espacio-temporales¹²⁵ enunciadas del cronotopo al proyecto *Modulador espacio-luz* (1922-1930) de László Moholy-Nagy. Conocido también como *Utensilio luminoso*, *Máquina de luz* o *Light-Prop*, se mostró por primera vez en la exposición de Artes Decorativas e Industriales de París de 1930. Una estructura metálica junto a un sistema de espejos y lámparas era activada mediante un motor eléctrico generando un juego de luces y de sombras.



52. László Moholy-Nagy, *Modulador espacio-luz*, 1922-1930

¹²⁵ Respecto al término espacio-tiempo, Moholy-Nagy en su libro póstumo *Vision in Motion* señala: "espacio-tiempo puede ser un término engañoso, hay que recalcar que los problemas de espacio-tiempo en las artes no están necesariamente basados en la teoría de la relatividad de Einstein. Esto no tiene intención de subestimar la relevancia de su teoría para las artes. Pero los artistas y los legos rara vez tienen conocimientos matemáticos para visualizar en fórmulas científicas las analogías con su propio trabajo. La terminología de "espacio-tiempo" y "relatividad" de Einstein ha sido absorbida por nuestro lenguaje cotidiano. Sin importar si se utilizan los términos "espacio-tiempo", "movimiento" y "velocidad" o "visión en movimiento" correcta o incorrectamente, ellos designan una nueva existencia dinámica y cinética libre del marco fijo, estático del pasado". En MOHOLY-NAGY, László, *Vision in Motion*, Paul Theobald, Chicago, 1969, p. 266. [Traducción propia].

Según Hubertus von Amelunxen, el modulador, “*aunque se pensó como experimento que podría tener múltiples funciones, su carácter abstracto provocó que finalmente no tuviese un uso práctico; no obstante, este “teatro” espacio temporal condensa los elementos fundamentales del arte y la teoría de Moholy-Nagy*”¹²⁶.

En 2006, el grupo de investigación Laboratorio de Luz, presentó la instalación interactiva *Modulador de Luz 2.0*¹²⁷. A las relaciones entre luz, espacio y tiempo se introdujo el sonido como “medio que regula” las relaciones y cambios entre luz, espacio y tiempo.

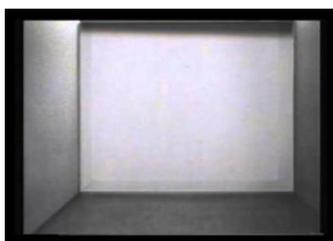


53. Laboratorio de Luz, *Modulador de Luz 2.0*, 2006

¹²⁶ VON AMELUNXEN, Hubertus, “Educador, modulador e integrador” en *László Moholy-Nagy. El arte de la luz*, Círculo de Bellas Artes; La Fábrica Editorial, Madrid, 2010, p. 144. La película *Lichtspiel, Schwarz-Weiss-Grau* de 1930 rodada por Moholy-Nagy registra las múltiples variaciones/modulaciones que los efectos de luz y movimiento del *Modulador espacio-luz* pueden crear, en donde artefacto y película “constituyen un elemento fundamental en la contextualización del otro”.

¹²⁷ Véase <<http://www.upv.es/laboluz/modulador/>> [Consulta: 10 de mayo de 2015].

Imágenes de espacio, 1994, y *On-Off*, 2001, son dos proyectos del Laboratorio de Luz anteriores al *Modulador de Luz 2.0* donde los códigos de percepción quedaban ya alterados mediante la imagen, luz, espacio y movimiento. En ambos existía una superposición de la imagen proyectada del espacio donde se proyectaba y del propio espacio de exposición-proyección¹²⁸.



54. Laboratorio de Luz, *Imágenes de espacio*, 1994



55. Laboratorio de Luz, *On-Off*, 2001

¹²⁸ El registro del espacio de proyección en *Imágenes de espacio* se realizó previamente mediante una filmación de 16mm del espacio de la instalación mientras que en *On-Off* se registraba y proyectaba en tiempo real a través de un sistema de circuito cerrado.

Véase <<http://laboluz.webs.upv.es/projects/on-off/>>[Consulta: 10 de mayo de 2015]; <<http://laboluz.webs.upv.es/projects/imagenes-de-espacio/>> [Consulta: 10 de mayo de 2015].

El artista Pablo Valbuena genera “espacios temporales” a partir de la luz y su proyección sobre arquitecturas reales a modo de trampantojo, disolviendo así los límites entre espacio real y espacio percibido. Ejemplo de ello encontramos sus intervenciones *Para-sites* (2010-2014)¹²⁹ realizadas en los “espacios intersticiales” de la LABoral Centro de Arte y Creación Industrial así como en el Mattress Factory Art Museum de Pittsburgh, antiguo espacio industrial recuperado para uso artístico.



56. Pablo Valbuena, *Para-sites*, 2011

¹²⁹ Véase <<http://www.pablovalbuena.com/selectedwork/para-site/>> [Consulta: 6 de junio de 2015].

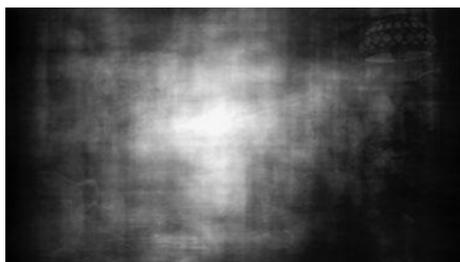
Las espacialidades generadas por el artista Hiroshi Sugimoto pueden entenderse como heterotopías en tanto que significan una espacialización del tiempo asumiendo la heterocronía del cuarto principio descrita por Foucault. Desde los años 70, Sugimoto ha trabajado en su serie titulada *Theaters*, donde fotografía el pase de películas en teatros y salas de cine americanas durante la proyección. El tiempo de exposición usado para la fotografía se corresponde con el tiempo de proyección de la película. Esto le permite registrar, acumular y superponer la duración de la película entera en un solo disparo, en una única imagen. Lo que permanece visible del transcurrir de la película, de la proyección sucesiva de fotogramas, es una deslumbrante pantalla blanca cinematográfica la cual ilumina la arquitectura del espacio enfatizando así el contexto.



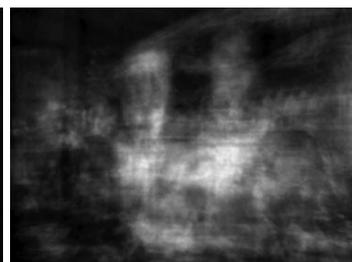
57. **Hiroshi Sugimoto**, *U.A. Play House; Theaters*, 1978
58. **Hiroshi Sugimoto**, *Tri City Drive-in; Theaters*, 1993
59. **Hiroshi Sugimoto**, *Cinerama Dome, Hollywood; Theaters*, 1993

La heterotopía ligada a la heterocronía en tanto que acumulación de tiempo se presenta como núcleo de la obra de Sugimoto. La fotografía se nos presenta como registro de la espacialización de la imagen-tiempo cinematográfica.

Illuminated Average #1, Hitchcock's Psycho, de Jim Campbell del año 2000, al igual que la serie *Theaters* de Sugimoto, trata con la compresión de tiempo en una imagen única. Campbell escaneó cada fotograma de la película *Psicosis*, 1960, de Alfred Hitchcock, generando una única imagen a partir del resultado de su yuxtaposición.



60. **Jim Campbell**, *Illuminated Average #1*, *Hitchcock's Psycho*, 2000



61. **Jim Campbell**, *Illuminated Average #3*, *Welles' Citizen Kane*, 2000

Superponiendo todos los fotogramas uno encima de otro, creó una imagen que contenía los datos visuales de toda la película. Las capas digitalizadas de la proyección de la película original fueron traducidas a una única imagen. Ésta evidenciaba el promedio de los valores de brillo y contraste de la totalidad de los fotogramas que componían el largometraje. Los bordes permanecen oscurecidos mientras que el centro de la imagen ha quedado “sobreexpuesto” debido a la acumulación de imagen-tiempo. Sin embargo los fotogramas superpuestos delatan las huellas esquemáticas de la acción proyectada sobre la pantalla cinematográfica. Mediante el mismo mecanismo realiza en el mismo año *Illuminated Average #3 Welles' Citizen Kane (Breakfast Table Sequence)*, la secuencia extraída de la película *Ciudadano Kane*, 1941 de Orson Welles duraba 2:13 minutos.

Nos posicionamos así en una instancia o impugnación "a" y "en" el espacio que vivimos, no como negación-provocación, sino desde una posible estrategia de resistencia desde las perspectiva de las heterotopías de ilusión, como puesta en escena de dispositivos que posibilitan la desacralización o dramatización del espacio-tiempo presente. Tal posicionamiento abre la hipótesis de las condiciones de posibilidad de ciertas propuestas artísticas entendidas como contraemplazamientos heterotópicos de ilusión.

“Pedazo flotante de espacio un lugar sin lugar, que vive por sí mismo, que está cerrado sobre sí... la mayor reserva de imaginación. El navío es la heterotopía por excelencia. En las civilizaciones sin barco los sueños se secan...” Quizá por ello Francis Bacon en su utopía "Nueva Atlántida" privó la navegación por donde quisieran o pudieran...¹³⁰

¹³⁰ *“Hubo prohibido a todo su pueblo la navegación por barco hacia aquellos lugares que no estaban bajo su corona dictó, sin embargo, esta disposición: que cada doce años se había de enviar fuera de este reino dos naves designadas para estos viajes, y que en cada una partiría una comisión de tres individuos de la casa de Salomón, cuya misión consistiría únicamente en traernos informes del estado y asuntos de los países que se señalaban, sobre todo de las ciencias, de las artes, fabricaciones, invenciones y descubrimientos de todo el mundo...”*. En BACON, Francis, *Nueva Atlántida*, Ed. Zero, Colección "Se hace camino al andar", Algorta (Vizcaya), 1971, p. 27. Foucault recopilaría esta limitación de las civilizaciones sin barco, bien sean utópicas o reales donde *“el espionaje reemplaza a la aventura y la policía a los corsarios...”*

IV. Condiciones de posibilidad de los contraemplazamientos heterotópicos

Las condiciones de posibilidad se establecen a través de la definición etimológica de intervención. *Intervención derivada de intersticio*: 1495, "hendidura entre dos cuerpos". Tomado Del latín. *Interstitium* "intervalo, distancia", derivado De *interstare* "estar entre dos cosas" (deriv. De *stare* "estar")¹³¹. Se abre la condición de posibilidad como espacio *entre deus*, [*in between*], desde su condición intersticial.

*"Así existe en toda cultura, entre el uso que pudiéramos llamar los códigos ordenadores y las reflexiones sobre el orden, una experiencia desnuda del orden y sin modos de ser"*¹³², distanciada "lo suficiente"

¹³¹ En COROMINAS, Joan, *Breve diccionario etimológico de la lengua castellana*, Editorial Gredos, Madrid, 1980.

¹³² FOUCAULT, Michel, *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas*, *op. cit.*, p. 6. Los códigos ordenadores corresponden a códigos empíricos, es decir códigos lingüísticos, perceptivos y prácticos; Mientras las reflexiones sobre el orden (ordenes empíricos) se realizan desde el extremo de los ordenes generales: Teorías científicas e interpretaciones de los filósofos, principios y leyes las cuales, *"en el fondo de este orden, considerado como suelo*

para que estos órdenes no se vean como únicos y posibles. Se podría entender como *región media*, en el sentido que le da Foucault, este terreno del intersticio, entre las palabras y las cosas, entre mundo interior y exterior..., donde cabe la posibilidad de vincular los particularismos de los códigos ordenadores de una cultura sin depender de la pretendida visión totalizadora de los órdenes generales, (reflexiones sobre el orden, teorías que pretenden fundamentar los órdenes empíricos *sistema hegemónico*).

Se despliega así un campo de creación o intervención –intrínseco a la circunstancia concreta– de *condiciones de posibilidad*. La experiencia de esta *región media* “*manifiesta en una tabla de variantes definida por sistemas separados de coherencias, compuestos de semejanzas que se siguen más y más de cerca o se corresponden especularmente, organizada en torno a diferencias que se cruzan, etc.*”¹³³. Esta *región media* abre la vía a la trasgresión, o quizá tan solo podamos hablar de estrategias de resistencia. Pero desde este punto de vista de la intervención, el factor determinante es hasta qué punto puede una intervención artística transformar la estructura en comunicación, pues “*las heterotopías secan el propósito, detienen las palabras en sí mismas, desafían en su raíz toda posibilidad de gramática; desatan los mitos y envuelven en esterilidad el lirismo de*

positivo, lucharan las teorías generales del ordenamiento de las cosas y las interpretaciones que sugieren”.

¹³³ *Ibíd.*, p. 6.

las frases”¹³⁴. En palabras de Foucault, "han perdido lo común del lugar y del nombre. Atopía, afasia”¹³⁵.

Dichas condiciones de posibilidad se articulan a partir de los principios heterotopológicos foucaultianos. Las "condiciones de posibilidad", esa tabla de variantes "de" y "en" el espacio social, – demás emplazamientos–, radican en su condición de "espacio reservado" a diferencia de las utopías, las cuales se nos presentan como espacios sublimados. Descrito por Foucault en el quinto principio, “*suponen un sistema de apertura y cerrazón que, a la vez las aísla y las vuelve penetrables*”. Dichos emplazamientos heterotópicos son para la cultura a la vez extraños e interiores, "espacios diferentes". A través de la inclusión se accede a su condición de posibilidad en la exclusión, “*se cree penetrar y se está, por el hecho mismo de entrar, excluido*”.

¹³⁴ FOUCAULT, Michel, *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas*, op. cit., p. 3.

¹³⁵ *Ibíd.*, p. 4. Afasia: “(a Priv. Y gr. Phasis, palabra). Trastorno de origen cerebral en el que hay dificultad o incapacidad para el lenguaje a pesar de la integridad de la inteligencia”. En Real Academia Española, *Diccionario de la lengua española*, 22.ª ed., Madrid, Espasa, 2001. La persona afectada no comprende el significado de las palabras, si bien puede hablar aunque con dificultad, o bien el enfermo, que comprende el significado de las palabras y sabe incluso lo que quiere decir, no puede expresarse. Afecta a la pérdida de memoria de los signos que representan las ideas, pero no supone una pérdida más o menos completa del lenguaje como vehículo de comunicación, sino también como soporte de la elaboración del pensamiento. Ello comporta una perturbación del pensamiento abstracto y simbólico. Si trasladamos la afasia al lugar, encontramos una incapacidad de elaborar u ordenar lugares basándose en criterios abstractos o simbólicos. Así pues nos hallaríamos, en una superficie compuesta de yuxtaposiciones indiferenciada bien de signos y/o de lugares.

En el cuarto principio la ruptura absoluta con el tiempo tradicional – entendido éste como tiempo medible y práctico– lo define como heterocronía. Todo emplazamiento opuesto coexiste en las heterotopías, “*varios emplazamientos que de por sí son incompatibles*”, según el tercer principio. Todo emplazamiento opuesto coexiste en las heterotopías; pero a diferencia de los espacios dados, las heterotopías desequilibran la balanza hacia el reverso, hacia la utopía, pero no en el futuro, ni de manera totalizadora, sino basada en la diferencia y en lo efímero, como única estrategia posible de la negación ante la afirmación, para no ser absorbida o superada, y convertida en negación de la negación, como ya vaticinó Baudelaire. Las heterotopías tienden a contemplar las dicotomías ya que la mayoría de ellas, los opuestos aparentes, son en realidad, falsificaciones o cuestiones semánticas. Las heterotopías existen en este mundo, no en la idea de otro mundo, algún mundo visionario nacido de alguna falsa totalización que no puede ser sino pura ficción vacía.

Matta-Clark interviene en el escenario de la ciudad, no como telón de fondo, sino en espacios abandonados, *en tránsito*, en tanto que su función ha desaparecido o está por definir. Son *terrain vague*. Ellos devienen efectivos emplazamientos heterotópicos generados por la propia dinámica política, social y, esencialmente, económica del espacio urbano contemporáneo:

“... Estos edificios estaban fuera de la sociedad y no eran motivo de protección de nadie, eran de libre disposición para todo el mundo. Los perros salvajes, los yonquis y yo utilizábamos estos lugares para

*resolver algunos problemas vitales, en mi caso, no tener un lugar aceptable socialmente para trabajar*¹³⁶.

En el primer principio de su descripción sistémica, Foucault establece las heterotopías como constante en toda cultura aunque no por ello universales. Las heterotopías quedan clasificadas en el primer principio en heterotopías de crisis y en heterotopías de desviación. Las heterotopías de crisis son espacios reservados para individuos que se encuentran en estado de crisis. Espacios reservados donde se efectúan diferentes “ritos de paso” antropológicos: servicio militar, viaje de novios... Las heterotopías de desviación son aquellas “*en las que se sitúan los individuos cuyo comportamiento se desvía en relación con la media o la norma exigida*”: casas de reposo, prisiones, clínicas psiquiátricas, asilos, hospitales ... No es casual que Ignasi de Solà-Morales i Rubió considere a los “artistas, vecinos y ciudadanos desencantados de la vida nerviosa e imparable de la gran ciudad” como individuos “sensibles” a los *terrain vague*, espacios en tránsito que se constituyen como contraemplazamientos heterotópicos. Terrain Vague donde se desarrolló el proyecto *Chantier permanent* de Pierre Huyghe.

El proyecto fotográfico de Stan Douglas, *Detroit Photos* 1997-1998, nos muestra Detroit como un inmenso *terrain vague*. La progresiva “decadencia” de una ciudad que sufrió un proceso de desindustrialización, concretamente de la industria automovilística, y posterior emigración de sus habitantes, convirtió la ciudad en inmenso

¹³⁶ Gordon Matta-Clark, International Cultureel Centrum Antwerp, Amberes, 1977, p. 9.

terrain vague, espacios potenciales para el desarrollo de distopías, quizá para reincorporarse en el ciclo consumo-producción en tanto que obsolescencia planificada o quizá espacios potenciales para las *astucias de hacer*.



62. Stan Douglas, *Michigan Theater y Book Cadillac Hotel*;
Detroit Photos, 1997-1998

Ya en nuestra década, el danés Jens Haaning en *Untitled/EACC-Hospital Provincial de Castellón, 2002*¹³⁷, yuxtapone dos espacios reservados (heterotópicos) propios de la cultura europea: el museo y el hospital. En una de las salas psiquiátricas del Hospital Provincial de Castellón se ubica una pantalla donde se proyecta, mediante una transmisión a tiempo real a través de un dispositivo webcam situado en un cubículo blanco en el Espai d'Art Contemporani de Castellón [EACC], la reacción del público/participante en dicho espacio expositivo, sus gestos, su aportación a esta obra. La percepción, vivencia, y concepción de la espacialidad del "cubo blanco" por parte de los internos en el museo se superpone a la vivencia, percepción y concepción de los internos en el espacio reservado del hospital, impugnando y quizá invirtiendo la relación entre ambos.

Doble heterotopía de desviación convertida en heterotopía de ilusión producida a través de una intervención a tiempo real. El proyecto de Jens Haaning supone la impugnación del espacio social de las sociedades occidentales formado a principios del XVII donde *"el mundo quedó fijado a condición de institucionalizar los espacios de tipo diferente: para los enfermos, para los locos, para los pobres; se distingue entre barrios ricos y barrios pobres, entre barrios malsanos y barrios confortables"*¹³⁸.

¹³⁷ La intervención se incluía dentro de la exposición *Arquitecturas para el acontecimiento, EACC, Julio-Septiembre 2002*, proyecto comisariado por Martí Peran. Véase *Arquitecturas para el acontecimiento, Espai d'Art Contemporani de Castelló, 2002*. Previamente había sido presentada en el 2000 en *Art Institution de Appe I- Mental Hospital de Gelderse Roos*. En *Hello, my name is Jens Haaning*. Ed. Le Consortium Dijon, Centre D'art Mobile Besancon, Danish Contemporary Art Foundation Copenhagen, Les Presses Du Reel, Dijon, 2003.

¹³⁸ FOUCAULT, Michel, "La escena de la filosofía", *op. cit.*, p. 156.



63. **Jens Haaning**, *Untitled/EACC-Hospital Provincial de Castellón*, 2002

Displaced Emperors, Relational Architecture # 2, de Rafael Lozano-Hemmer fue realizada en el *Ars Electronica Festival de Linz* en 1997. Los participantes mediante el interfaz “arquitact” podían transformar la fachada del Castillo Habsburgo de Linz, Austria. Sensores tridimensionales calculaban el punto donde los participantes señalaban y una gran mano proyectada mostraba la localización. Cuando se “acariciaba” el edificio, sobre la misma fachada exterior del Castillo Habsburgo se proyectaba imágenes del interior del Castillo de Chapultepec, residencia de los Emperadores Habsburgo en ciudad de México. Yuxtaposición de emplazamientos de por sí incompatibles – tercer principio heterotópico– mediante la proyección de imagen en tiempo real ligado a un periodo de efímero de tiempo –cuarto principio– característico del arte *fuertemente site-specific* definido por Crow.



64. **Rafael Lozano-Hemmer**, *Displaced Emperors*,
Relational Architecture # 2, 1997

Lozano-Hemmer utiliza el concepto “arquitectura relacional” para anclar su práctica artística: *“La arquitectura relacional se puede definir como la actualización tecnológica de edificios y espacios públicos mediante la memoria ajena (alien). La arquitectura relacional transforma las narrativas principales de un edificio concreto mediante la adición y substracción de elementos audio-visuales para influenciarla, efectuarla y re-contextualizarla. Los edificios relacionales han activado la audiencia-hyperlinks a ajustes espacio temporales predeterminados que pueden incluir otros edificios, otros contextos políticos o estéticos, otras historias, u otra física. [...] Pero aparte de los efectos especiales, más allá de la plasticidad, la motivación verdadera que existe detrás de la arquitectura relacional es la modificación del comportamiento existente: el artista crea una situación en donde el edificio, el contexto urbano y los participantes se relacionan de nuevo, de modos "ajenos" (alien)”*¹³⁹. La arquitectura relacional permite una efectiva redefinición de contextos a partir de la intervención artística.

La condición de posibilidad descrita en el tercer principio heterotopológico –“*el poder de yuxtaponer en un solo lugar real varis emplazamientos que son por sí mismo incompatibles*”– nos remite a prácticas artísticas que se han llamado *screen art*. José Luis Brea vinculó la emergencia de dichas prácticas artísticas a la aparición del proyector de vídeo, *“incluso y para ser más exacto, a la posibilidad de obviar la caja negra del monitor”*. Tal yuxtaposición era posible

¹³⁹ LOZANO-HEMMER, Rafael, "Re: Positioning Fear, Relational Architecture #3", 3. En *Internationale Biennale Film und Architektur, Graz 1997*. Disponible en Rhizome Artbase:

<<http://rhizome.org/artbase/2398/fear/>> [Consulta: 9 de agosto de 2004]

anteriormente mediante dispositivos tecnológicos como los proyectores de diapositivas.

“Las formas de presentación del llamado vídeo-arte en los espacios museísticos –en contextos de espacialización– estuvieron en su origen inexorablemente condicionadas por la grosera materialidad misma del monitor. Las soluciones que intervienen sobre la propia objetualidad de esa “caja negra” –intentando que su presencia en el contexto adopte el carácter meramente instrumental, de objeto cualquiera– son quizás las pioneras del emerger esta nueva forma artística. La aparición de la videoinstalación –como integración efectiva de la presencia del vídeo en el contexto de un conjunto disperso de elementos significantes– y la de toda esa nueva tradición que podemos llamar del screen art se alimentan intensamente de esta investigación en las posibilidades de utilización del vídeo, de la imagen videográfica, liberada por fin para su presentación-exposición de la integración del “objeto monitor”. Podríamos incluso distinguir dos direcciones bien diferenciadas de búsqueda de soluciones formales: de un lado las que apuntan a configuraciones planas, bidimensionales, aproximándose en su lenguaje de presentación al modelo pictórico (soluciones intensamente bienvenidas por el museo desde luego); por otro, aquellas otras que más bien articulan la presentación de la imagen en una disposición volumétrica, más cercana a un planteamiento post-escultórico. De una y otra podrían ahora mismo mostrarse infinidad de ejemplos”¹⁴⁰.

¹⁴⁰ BREA, José Luis, “Transformaciones contemporáneas de la imagen-movimiento: del postcinema al postmedia”. Acción Paralela #5. Ene 2000. En <<http://www.acppar.org/numero5/imagen.htm>> [Consulta: 22 de febrero de 2002]. Igualmente la primera emergencia postcinema –concretamente el cine de

Los elementos que conforman las prácticas del screen art no pueden reducirse al ofrecimiento de una imagen proyectada en un cuarto oscuro –haciendo una banal referencia de lo cinematográfico– ya que la obra en sí está constituida más por la proyección misma de la imagen-tiempo que por lo proyectado. En medio de la oscuridad de la sala transitamos hasta reconocernos, pero no como observadores que poseen un ojo con el que re-construyen imágenes, sino como verdaderos protagonistas al descubrir nuestra silueta formando parte de la imagen-luz. La obra así, sólo acontece en el momento en que el protagonista invisible (el espectador) pierde la invulnerabilidad de la mirada sobre la escena al quedar reflejado o proyectado, a través de la incertidumbre visual generada por el conjunto de la obra.

Se enlaza así con el concepto de "arquitectura flexible e interactiva" de Julia Schulz-Dornburg: *"El arte ha sustituido el 'objeto' para ser contemplado por el 'entorno', para ser sentido. La cualidad de una obra de arte o de una arquitectura se mide por lo bien que se ajusta al usuario. El espectador es un participante activo de la misma obra. Su percepción de la obra está irrevocablemente vinculada a la experiencia sensual. En arte y arquitectura, la relación entre teoría y práctica, entre razón y experiencia física, se ha vuelto a definir"*¹⁴¹.

exposición, puede entenderse como contraemplazamiento heterotópico, el cual, al igual que el *screen art*– participa del tercer y cuarto principio heterotopológico enunciado por Foucault así como del quinto en tanto que dispositivo tecnológico "sistema de apertura y cerrazón".

¹⁴¹ SCHULZ-DORNBURG, Julia, *Arte y arquitectura: nuevas afinidades*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 2000, p. 18.

Con *Slide-Piece* (1972), James Coleman, persigue el cuestionamiento de un axioma básico de la Modernidad en el que la realidad existe fuera del sujeto y en la que ésta está cargada de contenido al cual ha de dirigirse la mirada para inferir significados. Ante una proyección continua de una serie de diapositivas, siempre idénticas, Coleman enfrenta múltiples versiones de la misma a través de las descripciones-lecturas, en diferentes idiomas, de una pequeña gasolinera en una plaza milanesa. La(s) imágene(s) se producen en su proyección junto a la narración sincronizada... A través de la escenificación de la mirada, Coleman, pretende poner en evidencia que el proceso de significación de los objetos y las situaciones es siempre un acto, por lo cual, el significado de las experiencias estéticas no está contenido en los objetos estéticos mismos sino en el acto de presentación, es decir, en el momento en que un individuo negocia con el contexto la significación del acontecimiento.



65. James Coleman, *Slide-Piece* 1972

Anri Sala en *Blindfold*, 2002, proyecta en doble canal un sol deslumbrante, cegador. Consiste en la grabación de dos vallas publicitarias vacías mediante una óptica fija en la ciudad albanesa de Tirana. A diferencia de las cámaras de vigilancia urbanas, en *Blindfold* no se enfoca a los transeúntes, sino se encuadra las vallas publicitarias así como el entorno urbano donde se ubican. Durante el transcurso de la proyección las vallas metálicas reflejan la luz solar. Tal resplandor consume los límites de la imagen. La cegadora blancura de las vallas publicitarias nos sugiere la pantalla cinematográfica como contraemplazamiento heterotópico. Anri Sala yuxtapone la vacuidad de la publicidad en Tirana como transición hacia el capitalismo, al decrepito contexto urbano donde se ubican.



66. Anri Sala, *Blindfold*, 2002

Pierre Huyghe presentó en la Bienal de Venecia de 2001 la videoinstalación *Les grands ensembles*, 1994-2001. Un par de bloques de viviendas basados en los proyectos de vivienda social francesa de la década de los 70 genera un “inanimado sutil drama”. La escena nocturna se desarrolla envuelta de niebla durante 7 minutos proyectados en bucle. Pierre Huyghe afirma que tales proyectos de viviendas social –“unidades habitacionales” en terminología de Le Corbusier– fueron concebidas como viviendas temporales, pero permanecieron, aunque conservando cierta invisibilidad. Mediante su proyección Huyghe visualiza tales contextos espaciales concediéndoles una posible vigencia. “*Sin principio ni final, las dos torres de bajo presupuesto dialogan en un extraño Código Morse propuesto por la luz de sus respectivas ventanas, una intermitente existencia*”¹⁴². Existencia intermitente vinculada a “*un sistema de apertura y cerrazón que, a la vez la aísla y la vuelve penetrables*”: quinto principio heterotopológico.

¹⁴²Véase <http://pastexhibitions.guggenheim.org/hbp_huyghe/index.html> [Consulta : 10 de enero de 2011]. Pierre Huyghe evidencia el fracaso social y arquitectónico de tales proyectos de vivienda social, ya que suponen “*una corrupción de la teoría moderna social y arquitectónica de Le Corbusier*”. Si bien es cierto que tales proyectos supusieron una degeneración de los postulados de la arquitectura moderna, no hemos de olvidar las prácticas arquitectónicas utópicas-distópicas desarrolladas por el mismo Le Corbusier. Véase anexos.



67. **Pierre Huyghe**, *Les grands ensembles*, 1994-2001

Si las unidades habitacionales suponen la tipología arquetípica de la arquitectura residencial de la época moderna, el pabellón se puede considerar el arquetipo moderno del espacio expositivo. Construidos como símbolos del progreso nacional, significaban una arquitectura efímera des-ubicada y des-temporalizada, contraemplazamientos utópicos. Ejemplo de ello es el pabellón alemán de la Exposición Internacional de Barcelona de 1929¹⁴³ del arquitecto Mies van der Rohe.

En 1999 la artista Dominique Gonzalez-Foerster generó un site specific en el pabellón miesiano de Barcelona. Mediante la intervención en el pabellón, Gonzalez-Foerster, “tropicaliza” la arquitectura moderna a través de las condiciones de posibilidad abiertas por el tercer, cuarto y quinto principio heterotopológico, impugnando la red de emplazamientos que a través suyo se encuentra designada: arquitectura moderna, estilo internacional, Brasilia, rigurosa planificación ortogonal, antropocentrismo, fracaso del proyecto moderno...

¹⁴³ El pabellón fue desmontado al final de la Exposición. Oriol Bohigas e Ignasi de Solà - Morales fueron entre otros los promotores de su reconstrucción en la década de los 80. En 1986 se inauguró la reconstrucción del pabellón alemán de Mies van der Rohe, a partir de los planos existentes, contradiciendo así el carácter efímero del pabellón moderno al convertirse en una arquitectura permanente.

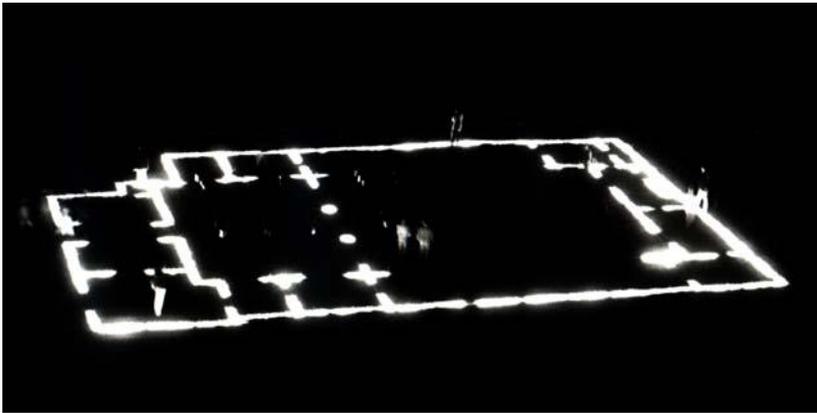


68. **Mies van der Rohe**, *Pabellón alemán de la Exposición Internacional de Barcelona*, 1929



69. **Dominique Gonzalez-Foerster**, *Tropicale Modernité*, 1999

La apertura y percepción del espacio mediante el empleo de la luz aludida por Jeffrey Lew a propósito de la intervención *Untitled Cutting-Claraboya* de Gordon Matta-Clark, resulta más explícita en prácticas artísticas donde el espacio se produce por la proyección de luz (o luz emitida) en lugares específicos. Melissa Gould mediante *Floor Plan* opera en la yuxtaposición de espacios-tiempos de por sí incompatibles.



70. **Melissa Gould**, *Floor Plan*, 1991

Producida y comisariada por “Ars Electrónica Festival de Linz”, en 1991, Gould utiliza la planta arquitectónica de una sinagoga destruida en Berlín (Reformgrmrinde en Johannisstrasse 16, Mitte, en el antiguo Berlín Este) como base para un recorrido a escala natural, 18 X 25 metros, de un cianotipo compuesto de 110 tubos fluorescentes de varias medidas semienterrados a nivel del suelo, en el Donau Park a orillas del Danubio. *Floor Plan* incorpora la instalación de sonido *Notes from Underground* del compositor Alvin Curran donde “voces humanas” se alzan como “muro invisible de sonido” alrededor del perímetro del trazado fantasmal de luz, emergiendo de los ocultos altavoces enterrados en el suelo.

El uso de la luz en el paisaje abierto, según la artista, intenta sugerir la luz eterna ardiente en todas las sinagogas, los fuegos de la *Reichs Kristallnacht* (La noche de los cristales rotos) que ardieron por toda Alemania y Austria el del 9 al 11 de noviembre 1938 así como los fuegos que consumieron a muchos judíos europeos durante la Segunda Guerra Mundial.

“Mi última esperanza es realizar Floor Plan en el emplazamiento original de la sinagoga en la cual está basada, en la parcela ahora vacía de Johannisstrasse en el antiguo Berlín Oriental”¹⁴⁴.

Muestra de esta espacialidad es la intervención *King’s Cross Station* de 1996¹⁴⁵ de Magdalena Jetelová. El sector King’s Cross en el centro de Londres está marcado significativamente por su pasado industrial datado del siglo XVIII. Esta zona de Londres, comprendida por una red de plantas industriales y depósitos atravesados por vías férreas y canales en 1996, era un sector escasamente poblado e inarticulado dentro del denso tejido urbano londinense que albergaría en un futuro próximo la estación del TGV Londres-París. La antigua modernidad de la estación de ferrocarril de 1850 y los vestigios visibles del entonces desarrollo dinámico del área eran percibidos como un

¹⁴⁴ En *Light Construction: Transparencia y ligereza en la arquitectura de los 90*, Gustavo Gili; Museu d’Art Contemporani de Barcelona, Barcelona, 1996, pp. 136-137.

¹⁴⁵ En <http://www.jetelova.de/projects/london/modul.html> [Consulta: 14 de septiembre de 2004]. El proyecto londinense es deudor de Iceland de 1992. Utilizando el dispositivo de luz láser, la artista marca la frontera geológica entre Europa y Estados Unidos, la cual puede verse a simple vista cerca de 350 km, a través de los yermos paisajes islandeses, campos de lava, apareciendo y desapareciendo por el vapor de los géiseres.

espacio-tiempo suspendido, Jetelová aprovecha el intervalo, el espacio *entre deux*. El pasado de King's Cross está representado por los edificios industriales abandonados y la antigua operatividad del ferrocarril; su futuro consiste en el transporte moderno y la tecnología de comunicación. Un rayo láser indica la futura línea del ferrocarril TGV en el paisaje existente, uniendo así físicamente el presente pasado más allá del futuro hasta ahora virtual, un trayecto directo a la velocidad de la luz el cual sustituye la vida de media jornada característica del distrito King's Cross. La condición de posibilidad del tercer principio, permite a Magdalena Jetelová realizar una serie de intervenciones, categorizadas por la propia artista como "translocation", en espacios de institución arte: en el Kunstsverein de Hannover y en el Institut Matildenhöhe de *Darmstadt*. Dichas intervenciones trabajan sobre la yuxtaposición y superposición espacial así como su posible materialización, desarrollada paralelamente por la denominada "arquitectura deconstructivista"¹⁴⁶.

¹⁴⁶ La arquitectura deconstructivista surge en una homónima exposición comisariada por Philip Johnson y Mark Wigley en el Museo de Arte Moderno (MoMA) de Nueva York en 1988. Incluía el trabajo de siete estudios de arquitectos estadounidenses y europeos: Frank Owen Gehry, Daniel Libeskind, Rem Koolhaas/Office for Metropolitan Architecture -OMA-, Peter Eisenman, Zaha Hadid, Coop Himmelb(l)au y Bernard Tschumi. Los planteamientos curatoriales se basaban en el paralelismo propuesto entre la filosofía deconstructivista, representada por Jaques Derrida, y la arquitectura así como en las influencias formales del constructivismo ruso en las construcciones deconstructivistas. Véase *Deconstructivist Architecture*, Museum of Modern Art, New York, 1988.

En 1976 Gordon Matta-Clark fue invitado a participar en la exposición *Idea as a Model* junto a arquitectos como Richard Meier o Michel Graves, organizada por el Institute of Architecture and Urban Studies de Nueva York, dirigido en aquel momento por el arquitecto Peter Eisenman, Matta-Clark instaló una serie de fotografías de edificios del South Bronx, cuyas ventanas habían sido rotas por sus propios habitantes. Horas antes de la inauguración de la exposición, Matta-Clark disparó a las ventanas de la galería. La intervención se titulaba *Window Blow Out*. [reventón de ventana]. Eisenman ordenó que se reinstalaran a toda prisa los

La propia artista describe sus intervenciones *Translocations Hannover-1994* y *Darmstadt-1996* a través de conceptos tales como *emplazamiento, superposición, desplazamiento, particiones, diferencia.*



71. Magdalena Jetelová, *King's Cross Station*, 1996



72. Magdalena Jetelová, *Translocation I- Hannover*, 1994



73. Magdalena Jetelová, *Translocation II- Darmstadt*, 1996

crisales antes de que la exhibición se inaugurara desestimando el gesto de Gordon Matta-Clark al compararlo con la Kristalnacht nazi. *Window Blow Out* supone el comentario del artista sobre la arquitectura moderna así como los proyectos funcionalistas en los suburbios urbanos. En la actualidad la arquitectura deconstructivista defiende la praxis “ana-arquitectónica” de Gordon Matta-Clark.

“Particiones empotradas transforman la planta del edificio en un déjà-vu: Las superficies de los muros horizontalmente móviles están realizadas de luz torneando la construcción y poseen un acabado que armoniza con los muros existentes, resultando imposible reconocer la diferencia entre el original y el interior desplazado. El esmerado desplazamiento incluso se realiza en los techos de cristal. Cortes, particiones por salas individuales, dando cada vez al interior toda una nueva constelación de un espacio con una peculiar geometría.

La superposición mutua de ambos, el original y los planos desplazados, crea una situación de inseguridad máxima, haciendo la orientación espacial más difícil para visitantes. El desplazamiento del espacio interior del edificio también es corroborado por un cambio acústico en el espacio y el tiempo. El sonido en los falsos muros desplazados electrónicamente es registrado por micrófonos y cinco minutos más tarde electrónicamente retransmitido en otras salas por un sistema de altavoces automatizado. Los visitantes oyen el sonido con un retraso de cinco minutos; Ellos oyen sus propios pasos o una silenciosa conversación que ocurrió hace un rato. Ellos se encuentran con su propio pasado de cinco minutos antes.

La imposibilidad de un emplazamiento fijo en una delimitación de espacio o tiempo exacta causa una situación en la cual nuestro anclaje en el mundo se somete a prueba. El cambio acústico que refleja los rastros de nuestra presencia física en el espacio y tiempo pasado crea una atmósfera aumentada a medida que el tiempo pasa,

recordándonos la relatividad de las coordenadas dentro de las cuales percibimos el mundo"¹⁴⁷.

La descripción sistémica de los contraemplazamientos heterotópicos nos acota las condiciones de posibilidad de los mismos. Respecto al resto de demás emplazamientos, las prácticas artísticas seleccionadas se re-definen como heterotopías de ilusión "*las cuales cumplen la función de crear un espacio de ilusión que denuncie como más ilusorio aún todo el espacio real, todos esos emplazamientos en cuyo interior la vida está compartimentada*" ¹⁴⁸. Heterotopía "*lo bastante sutil o hábil como para querer disipar la realidad con la pura fuerza de las ilusiones*" ¹⁴⁹. Heterotopías crónicas no eternizantes pues su duración es limitada, tal como indicó Crow, ya que contradicen, impugnan e invierten el resto de emplazamientos, su duración es efímera pues. Es ahí donde radican sus únicas condiciones de posibilidad.

¹⁴⁷ En <<http://www.jetelova.de/projects/translocation/modul.html>> [Consulta: 14 de septiembre de 2004]

¹⁴⁸ FOUCAULT, Michel, "Espacios diferentes", *op. cit.*, p. 440.

¹⁴⁹ *Utopies et hétérotopies*, Michel. Foucault, 2004, cd rom, INA mémoire vive, 44:09 minutos.

V. *Intersticio social* como estrategia de resistencia

Nicolas Bourriaud en su *Estética Relacional*¹⁵⁰ afirma: “*la obra de arte representa un intersticio social, un intersticio social que se define en relación con la alienación reinante. Reproduce o desplaza a veces las formas de esta alienación*”¹⁵¹ –dentro del sistema que rige nuestras vidas cotidianas–. La categoría intersticial Bourriaud la establece a partir de la noción marxiana de intersticio:

*“El término fue utilizado por Karl Marx para calificar las comunidades de intercambio que escapaban al cuadro de la economía política capitalista, en la medida que se sustraían a la ley del beneficio: trueque, ventas sin margen de beneficio, producciones autárquicas...”*¹⁵².

¹⁵⁰ “*Relacional (estética): Teoría estética que consiste en juzgar las obras de arte en función de las relaciones interhumanas que figuran, producen o suscitan*”. En BOURRIAUD, Nicolas, *Esthétique relationnelle*, op. cit., p. 117. Estaríamos en el campo de la experiencia crítica.

¹⁵¹ BOURRIAUD, Nicolas, “Vers une politique des formes”, op. cit., pp. 86-87.

¹⁵² BOURRIAUD, Nicolas, “La forme relationnelle”, op. cit., p. 16.

Se trata pues, en terminología de Kuspit, de un "espacio potencial" "de relaciones humanas que insertándose más o menos armoniosa y abiertamente en sistema global sugieren otras posibilidades de intercambio diferentes a las hegemónicas en dicho sistema"¹⁵³. Esta *región media* o intersticial permite la existencia de espacios y duraciones "otros", cronotopos que no dependen del sistema hegemónico donde se ubican a "tiempo real", de la organización del espacio cotidiano, así como el ritmo que ordena nuestra vida cotidiana. Las prácticas relacionales, a diferencia de las experiencias *site-specific* de los sesenta y los noventa, asumen los contextos de exposición de la institución arte –galerías, centros de arte y museos– desde su perspectiva intersticial. Es indudable la apertura que supone esa asunción. Pero cabe cuestionarse si toda práctica relacional supone un efectivo intersticio social.

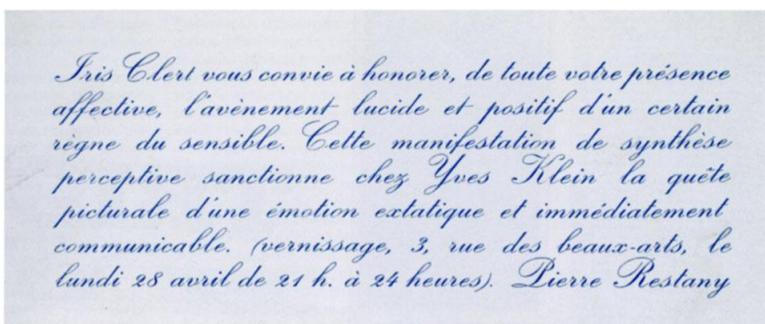
El 28 de abril de 1958, Yves Klein inaugura en la galería Iris Clert de París su exposición *La spécialisation de la sensibilité à l'état matière première en sensibilité picturale stabilisée [Le Vide]*¹⁵⁴, (*La especialización de la sensibilidad en estado de materia prima en sensibilidad pictórica estabilizada [El vacío]*), donde el artista expuso por primera vez "Le vide". Próxima al evento, el espacio interior de la galería, cuyos muros habían sido blanqueados, aparecía vacío a

¹⁵³ *Ibid.*, p. 16.

¹⁵⁴ La exposición de Yves Klein abrió una serie de exposiciones donde el espacio para cual fueron proyectadas se "expuso" vacío. En febrero de 2009 el Centro Georges Pompidou inauguró "Vides", una retrospectiva de "exposiciones vacías" de los últimos cincuenta años. Una decena de salas del museo se presentaron desnudas, sin imágenes ni cuadros en sus blancos muros.

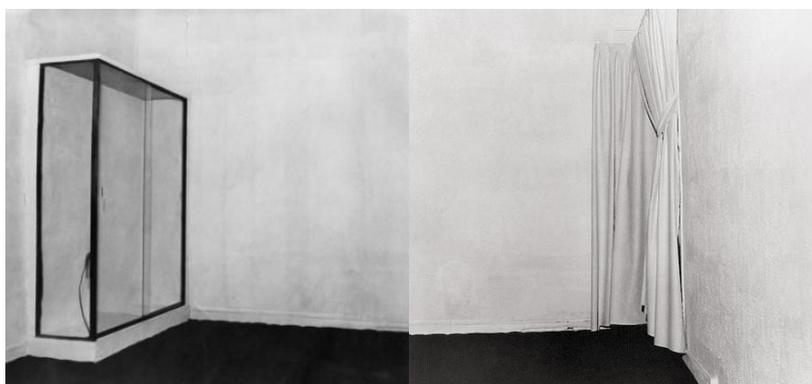
Véase <<https://www.centrepompidou.fr/cpv/resource/c4rd4Xr/r9nqXKx>> [Consulta: 17 de marzo de 2015].

excepción de una vitrina, la cual se presentaba bajo el título de *Le vide*. El exterior de la galería fue decorado en azul IKB: los cristales de la ventana fueron pintados de azul, unas suntuosas cortinas azules recibían a los visitantes, a los cuales se les ofrecía un cóctel teñido de azul. Varios centenares de personas aguardaban en la entrada de la galería el día de su inauguración.



Iris Clert vous convie à honorer, de toute votre présence affective, l'avènement lucide et positif d'un certain règne du sensible. Cette manifestation de synthèse perceptive sanctionne chez Yves Klein la quête picturale d'une émotion extatique et immédiatement communicable. (vernissage, 3, rue des beaux-arts, le lundi 28 avril de 21 h. à 24 heures). Pierre Restany

74. **Pierre Restany**, *Invitación a la exposición "La spécialisation de la sensibilité à l'état matière première en sensibilité picturale stabilisée"*, 1958



75. **Yves Klein**, *La spécialisation de la sensibilité à l'état matière première en sensibilité picturale stabilisée*, 1958

Ante la pregunta ¿Cómo ocupar una galería?, el propio Nicolas Bourriaud responde a través de la exposición *La spécialisation de la sensibilité à l'état matière première en sensibilité picturale stabilisée (Le Vide)*:

“Los intercambios entre las personas, en el espacio de la galería o del museo, se revelan también susceptibles de servir como materia prima para un trabajo artístico. La inauguración forma parte a menudo del dispositivo de la exposición, un modelo de circulación ideal del público: la de L'exposition du vide de Yves Klein, en abril de 1958, fue un prototipo. Desde la presencia de la guardia republicana a la entrada de la galería Iris Clert, hasta el cocktail azul que se les ofrecía a los visitantes, Klein trató de controlar todos los aspectos de del protocolo rutinario de una inauguración, dándoles una función poética que abarcaba su objeto: el vacío”¹⁵⁵.

Un par de años más tarde, dentro de una exposición colectiva en el Museum Haus Lange de Krefeld, Klein expuso de nuevo el vacío de una sala. Esta vez, el espacio era completamente blanco –incluyendo el suelo– y carente de todo tipo de mobiliario. El espacio era pequeño, únicamente siete metros cuadrados, idóneo para ser experimentado individualmente. La sala fue restaurada en 2009¹⁵⁶.

¹⁵⁵ BOURRIAUD, Nicolas, “L'art des années 90”, *op. cit.*, p. 38.

¹⁵⁶ Sobre el proceso de restauración y conservación véase:

<<http://www.kunstmuseenkrefeld.de/e/sammlung/restaurierung/c-klein-yves.html>>
[Consulta: 12 de marzo de 2015].



76. **Yves Klein**, *Le Vide*, 1961, antes y después de la restauración de 2009. Museo Haus Lange, Krefeld,

Los intersticios sociales expuestos por Bourriaud dentro de la *Estética Relacional*, pueden entenderse como estrategias de resistencia ante la regulación de la experiencia posible que practicamos y asimilamos en el espacio social. Dicho *intersticio social* es vinculable a la noción de *resistencia* expuesta por Hal Foster. El uso el término "resistencia" en la actualidad como bien apunta Foster, "*no implica la existencia de tal límite e hipotética liberación, como la puesta en marcha de una estrategia deconstructiva basada en nuestro posicionamiento aquí y ahora como sujetos integrados en un entorno de significados culturales y disciplinas sociales. Tal práctica se muestra escéptica respecto a cualquier verdad trascendente u origen natural situado más allá de la ideología (como proponía la vanguardia) y respecto a cualquier representación que proclame una "liberación", en vez de*

*una sujeción o un conflicto, por medio del deseo, como hiciera a menudo la política contracultural de los 60*¹⁵⁷.

Estrategia y resistencia configuran un ámbito de convergencia en la definición de Foster. Así pues, se sitúa la estrategia de resistencia en el contexto relacional dentro de las variabilidades de la circunstancia, alejada de posturas mesiánicas propias de las primeras vanguardias herederas del proyecto moderno. Citando a Bourriaud:

*“La posición del “artista crítico” puede considerarse dudosa cuando esta posición consiste en juzgar o interpretar el mundo como si se estuviese excluido de él por gracia divina y no se participase. Se puede oponer a esta actitud idealista la intuición lacaniana según la cual el inconsciente es su propio analista. Y la idea de Marx explicando que una verdadera crítica no es más que la crítica de lo real existente por la realidad misma. Pues no existe ningún lugar mental donde el artista pueda excluirse del mundo que él representa*¹⁵⁸.

Frente a la noción de resistencia señalada por Hal Foster hallamos las connotaciones que le atribuye De Certeau al término "estrategia":

“La estrategia postula un lugar que susceptible a ser circunscrito como algo propio y de ser la base desde la que administrar las relaciones con una exterioridad de metas o amenazas [...] como administración gerencial, toda racionalización “estratégica” se ocupa

¹⁵⁷ FOSTER, Hal, "Recodificaciones: hacia una noción de lo político en el arte contemporáneo", *op. cit.*, p. 107.

¹⁵⁸ BOURRIAUD, Nicolas, *op. cit.*, p. 113.

*primero de distinguir en el medio ambiente lo que le es propio, es decir, el lugar de poder y de la voluntad propia. Gesto cartesiano, si se quiere: circunscribir lo propio en el mundo hechizado por los poderes invisibles del Otro*¹⁵⁹.

Los efectos que señala Certeau sobre las estrategias remiten a una victoria del lugar sobre el tiempo. Tal victoria del lugar insinúa cierta independencia respecto a las variabilidades de las circunstancias. Fundación de un lugar propio así como la necesidad de un poder como condición previa, no solo como efecto o atributo, sino que permite e impone sus características. *Ahí se produce*. Una de nuestras múltiples dudas se halla en qué grado prácticas artísticas que participan del denominado arte relacional, efectuadas y practicadas como intersticios sociales, así como las posibilidades de intercambio que generan, no se establecen como espacios compensatorios –heterotopías de compensación– de una autenticidad perdida en la experiencia real. Funcionarían así como contraemplazamientos heterotópicos de compensación desempeñando *“el papel de crear un espacio distinto, otro espacio real, tan meticuloso, tan bien repartido como a su vez el nuestro está desordenado, mal dispuesto y embrollado”*¹⁶⁰. Aunque en su apariencia desarrollen supuestas espacialidades desordenadas e indefinidas, no debemos olvidar que estas operan dentro de la institución arte. ¿Pueden éstas llegar a consumarse como producción y experimentación de espacialidades “otra” provisionales y efímeras al igual que indeterminadas? En tanto que *“no se trata de representar*

¹⁵⁹ DE CERTEAU, Michel, "De las prácticas cotidianas de oposición", *op. cit.*, p. 400.

¹⁶⁰ FOUCAULT, Michel, "Espacios diferentes", *op. cit.*, p. 440.

*mundos angélicos, sino de producir las condiciones para su advenimiento*¹⁶¹. ¿Podemos continuar pensando en el advenimiento de mundos angélicos? La cuestión radica en si estas experiencias estéticas son capaces de desacralizar el espacio-tiempo presente, deshaciendo las supuestas identidades del resto de los emplazamientos que a través suyo se encuentran designados, es decir, si habilitan heterotopías de ilusión y en qué grado no funcionan en tanto que heterotopías de compensación, o quizá definen o identifican el espacio-tiempo donde se ubican o evocan o re-presentan un lugar, utópico incluso distópico.

Por su parte La Société Anonyme se desmarcan de "lógicas antitéticas" falsamente "re-volucionarias" que imprimen "el carácter falsamente político" de cierto tipo de arte el cual declara estar al margen de los procesos universalizados de la producción, y de la exhaustiva "administración" del mundo social contemporáneo:

"Basta de darle cuerda a la fabulación falsamente 're-volucionaria' en lo que se refiere a las prácticas artísticas, fabulación que no hace más que anclar la forma de las prácticas en un pasado bloqueado, autocomplacido en la irresolubilidad paradójica de su lógica antitética. Nada que tenga la forma de la negación calculada de sí misma hace otra cosa que preparar indisimuladamente la coartada del compromiso cumplido anticipando el momento de su absorción integrada.

¹⁶¹ BOURRIAUD, Nicolas, "Vers une politique des formes", *op. cit.*, p. 87.

Dos figuras que marcan el carácter ‘falsamente’ político de un arte hoy obligado a resultar, como tal, ‘correcto’: 1. la falsificatoria declaración de estar al margen de los procesos universalizados de la producción, y 2. la falsificatoria declaración de estar al margen igualmente de la exhaustiva ‘administración’ del mundo social contemporáneo. Dicho de otra manera: la puesta en fantasmagoría de dos imaginarios interesados –queremos decir: cuya producción interesa por encima de todo al ‘capitalismo cultural’ contemporáneo– el de que es posible un mundo sin mercado y el de que es posible un mundo sin estado, lo público y la ciudadanía sin su administración.

Empobrecidas fantasías legitimadoras cuya postulación hipotética, fabuladora, a nadie beneficia tanto como a quien justamente trabaja para que bajo ninguna consideración y en el más mínimo territorio esas fantasías sean realizables –sino como tales fantasías–”¹⁶².

Las prácticas artísticas denominadas relacionales tratan de establecer encuentros intersubjetivos, bien sean literales o potenciales, cuya significación se elabora *colectivamente* en lugar de en el espacio privado del consumo individual del arte como indica Claire Bishop en su artículo “Antagonism and Relational Aesthetics”¹⁶³. “*La interactividad del arte relacional es por lo tanto superior a la contemplación óptica de un objeto, que se supone que es pasivo y*

¹⁶² En “La Société Anonyme, *Redefinición de las prácticas artísticas s.21 (LSA47)*” en *Aleph pensamiento*, <<http://aleph-arts.org/pens/redefinicion.html>> [Consulta: 15 de marzo de 2002]. Poggioli como Kuspit apuntan a esas estrategias aparentemente subversivas como “estrategia victimista que no abandona su momento demagógico” o “deseo narcisista de éxito”.

¹⁶³ BISHOP, Claire, “Antagonism and Relational Aesthetics” en *October* nº .110, Otoño 2004, MIT Press, Cambridge, Massachusetts, pp. 51–79.

desactivado, porque la obra de arte es una "forma social" capaz de producir relaciones humanas positivas. Como consecuencia, el trabajo es automáticamente político por su implicación y emancipador en su efecto"¹⁶⁴. Bishop crítica el requerimiento de la estética relacional "de un sujeto unificado, como requisito previo para la comunidad como comunión [community-as-togetherness]"¹⁶⁵ dentro del "armonioso" contexto de la institución arte.

Por ello, una de las principales críticas realizadas a las prácticas artísticas relacionales ha sido, como el propio Bourriaud indica, la contradicción entre *su deseo sociabilidad, que funda su sentido*, y su ubicación en las galerías y centros de arte contemporáneo. La mayoría de artistas incluidos en la denominación de artistas relacionales, Félix González-Torres, Gabriel Orozco, Jens Haaning, Rirkrit Tiravanija, Maurizio Cattelan, Carsten Höller ..., desde la década de los noventa, participan y operan dentro de los límites de la institución arte, quizá en un intento de *impugnarla, suspenderla o invertirla* mediante una estrategia oblicua *in site*, en un intento de *subvertirlas*, no transgredirlas, desde dentro, hacer funcionar el orden en otro registro o quizá no exista ninguna subversión a la institución arte.

Para anclar la noción *institución arte* utilizaremos el concepto de institución de Michel Foucault analizado por Gilles Deleuze. "*Las instituciones no son fuentes o esencias, no son ni esencia ni interioridad. Son prácticas, mecanismos operatorios que no explican el poder, puesto que presuponen las relaciones y se contentan con*

¹⁶⁴ *Ibíd.*, p. 62.

¹⁶⁵ BISHOP, Claire, "Antagonism and Relational Aesthetics", *op. cit.*, p.69.

“fijarlas”; su función es reproductora, no productora”¹⁶⁶. Así pues, queda ampliada la institución arte a toda aquella práctica reproductora de las relaciones de fuerza que operan dentro de un estatismo.

En 1993 en la galería Jennifer Flay de París, Félix González Torres mediante *Untitled (Arena)* delimitó un espacio cuadrado en el espacio galerístico a través de una guirnalda de 60 bombillas de 25 voltios encendidas. Los visitantes tenían a su disposición dos walkmans “para que pudieran bailar, en silencio, en el centro de la galería”. Para Bourriaud el arte de González-Torres, “incitaba “al que mira” a encontrar su lugar en un dispositivo, a vivir, a completar el trabajo y a participar en la elaboración de su sentido. [...] Se elabora en la intersubjetividad, en la respuesta emocional, comportamental e histórica “del que mira” la experiencia propuesta. El encuentro con la obra genera un momento, más que un espacio (como en el caso del arte mínimo). El tiempo de manipulación, de comprensión, de toma de decisión, va más allá del acto de “completar” la obra por la mirada”¹⁶⁷.



77. Félix González Torres, *Untitled (Arena)*, 1993

¹⁶⁶ DELEUZE, Gilles, *Foucault*, Paidós, Barcelona, 1987, pp. 104-105.

¹⁶⁷ BOURRIAUD, Nicolas, “Coprésence et disponibilité: l’héritage théorique de Félix Gonzalez-Torres”, *op. cit.*, pp. 60-61.

Se abre la sospecha cómo han podido escapar de convertirse en un nuevo género artístico asimilado y reactualizado por el sistema hegemónico, o si la estética relacional no supone más que un intento de reconciliación entre ciertas prácticas artísticas y la institución arte por parte de Nicolas Bourriaud, materializada en la reciente inauguración del *Palais de Tokyo-Site de Créación Contemporaine*, en 22 de enero de 2002.



78. Exterior-Interior-Exterior del *Palais de Tokyo-Site de Créación Contemporaine*, 2002

El espacio concebido como “laboratorio” de creación contemporánea se ubicó en el “Palais de Tokyo”, arquitectura inaugurada como *Palais des Musées d'Art Moderne* en la Exposición Internacional de París de 1937. La rehabilitación del espacio de 9000 m² no participó de la tipología de centros de arte de muros blancos y espacios immaculados, sino se transformó un edificio de los años treinta de estilo neoclásico en una especie de espacio abandonado donde los paneles museísticos fueron sustituidos por vigas a la vista, muros sin lucir, huellas de la rehabilitación como parte de su idiosincrasia arquitectónica...

Para apreciar el cariz de la política cultural del centro, nos parece oportuno incluir un fragmento del texto de presentación donde se exponen los principios curatoriales del Palais que sus directores

Nicolas Bourriaud y Jérôme Sans bautizaron como *Manifiesto Programático, experimental, interdisciplinario, planetario...*:

"CAPACIDAD DE REACCIÓN

Desde un evento de una sola noche de duración, de una semana o seis meses, la programación incluye formatos y posibilidades muy diferentes. En principio, cuatro meses para las grandes exhibiciones en el área central, dos meses para las salas laterales y un mes para la sala de proyectos. Sin embargo, algunos artistas tendrán la posibilidad de intervenir el espacio por periodos más largos. Paralelamente, es importante reaccionar con rapidez para eventos que necesita un tipo de programación un poco más espontánea, que pueda cambiar mes a mes para canalizar oportunidades y encuentros imprevistos. De esta forma el Palais de Tokyo estará constantemente reactivado por los trabajos, proyectos y exposiciones que puedan programarse en un tiempo muy corto.

ESPACIOS EXTERIORES

Todo el espacio sirve como herramienta para el artista, como medio para su trabajo. Pero la idea no es "llenar" el espacio a modo de lugar, sino encontrar el tiempo y el sitio correcto para cada proyecto y para cada exposición, desde el espacio que rodea el edificio y, si es necesario, hasta otros países. Después de comenzar a explorar el vecindario con el programa "Tokyorama", e imaginar nuestra estación virtual de televisión "Tokyo TV", el Palais de Tokyo está proyectando varias actividades más allá de sus muros para enfatizar su imagen como lugar de producción y distribución.

ACTIVIDAD NON STOP

Finalmente, los visitantes del Palais de Tokyo encontrarán siempre una nueva exposición para recorrer así las otras acaben de cerrar: en vez de camuflar el montaje o desmontaje de los eventos, los visitantes podrán apreciar de cómo operan estos procesos, no necesariamente para hacer este tipo de trabajo un espectáculo sino para acercar a la gente al arte contemporáneo”¹⁶⁸.

A partir de ello se plantea en qué grado las instituciones pueden jugar impunemente con lo institucional vs. lo no-institucional o qué futuro tienen políticas culturales, en este caso el Ministerio de Cultura Francés, que financian la construcción de almacenes, *squats* y/o lugares maquillados de "espacios independientes". El Palais de Tokyo ha demostrado cómo es posible para las instituciones "absorber" los modos de operar de ciertas prácticas artísticas –las cuales pretendían significar posibles estrategias de resistencia– suspendiendo así su operatividad.

El propio Nicolas Bourriaud nos confirma la hipótesis planteada: “*su objetivo de la prácticas artísticas relacionales no es la convivencia, sino el producto de esta convivencia, es decir una forma compleja que combine una estructura formal, los objetos puestos a disposición del visitante, y la imagen efímera nacida del comportamiento colectivo. En cierta manera, el valor de uso de la convivencia se mezcla con su valor de exposición, en el seno de un proyecto plástico. No se trata de representar mundos angélicos, sino de producir las condiciones. A*

¹⁶⁸ Transcripción disponible en:

<<http://www.oocities.org/elmodusoperandi/palais.html>> [Consulta: 4 de septiembre de 2003]

*nuestra época no le falta un proyecto político, sino que espera formas susceptibles de encarnarlo, por lo tanto que permitan su materialización. Porque la forma produce o modela el sentido, lo orienta, lo repercute en la vida cotidiana*¹⁶⁹. El devenir político de las formas “relacionales” desemboca en una enunciación de contraemplazamientos heterotópicos de compensación como *community-as-togetherness*.

¹⁶⁹ BOURRIAUD, Nicolas, “Vers une politique des formes”, *op. cit.*, p. 87.

VI. *Arquitecturas del acontecimiento* como tácticas de resistencia

El encuentro de emplazamientos ajenos y contradictorios entre sí en los contra-emplazamientos heterotópicos puede ser vinculado a la noción de acontecimiento, desarrollada por Martí Peran a partir del análisis de Deleuze-Guattari del *ritornello*¹⁷⁰ en *Mil Mesetas*. Estas arquitecturas del acontecimiento comprenderán las prácticas artísticas denominadas *screen art* pues, como indicó José Luis Brea, la imagen-acontecimiento “*responde a esa continuidad que vemos darse en tantas de las obras contemporáneas entre expansión del tiempo-imagen (en las video-proyecciones, en todo el nuevo género de la narratividad soportada sobre en imagen-técnica, ya sea en fotografía digital, ya en los desarrollos del vídeo) y la nueva expansión del género de las performance y producción de situaciones*

¹⁷⁰ “El ritornelo va hacia el agenciamiento territorial, se instala en él o sale de él. En un sentido general, se denomina ritornelo a todo conjunto de materias de expresión que traza un territorio, y que se desarrolla en motivos territoriales, en paisajes territoriales (hay ritornelos motrices, gestuales, ópticos, etc.)” En DELEUZE, Gilles y GUATTARI, Félix, *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*, op. cit., p. 328.

entendidas como prácticas de afirmación estricta del transcurrir, como políticas del acontecimiento. Pero esta alianza (de imagen-tiempo y acontecimiento) no es nueva: digamos que el momento más radical de los usos del vídeo, en las neovanguardias de los sesenta y setenta, ya tenía este carácter de afirmación del tiempo cualquiera, del tiempo entropizado del acontecimiento. La alianza entre imagen-tiempo y arte de experiencia (piénsese por ejemplo en 'El tiempo como actividad' de David Lamelas) era y es, en efecto, un hecho: lo que de manera más radical se efectúa en esta puesta en obra de las potencias de la imagen-tiempo es, justamente, una política del acontecimiento, una política de la experiencia. Una afirmación del mero existir –del existir cualquiera– frente a la congelación del ser del ente –de lo ya sido– afirmado en el signo en cuanto concebido a la medida del verbo. Una afirmación de la presencia frente a la representación, del darse del mundo como despliegue del diferirse de la diferencia frente a la congelación de lo que es procurada por la ontoteología”¹⁷¹.

Peran señala cómo Deleuze y Guattari acentúan la *artisticidad* intrínseca al acontecimiento, cuya capacidad misma de territorialización es identificada con el arte. Se define el acontecimiento como “una territorialización, ajena a fines productivos que permite el encuentro entre-dos en donde se produce un encuentro, se comunican medios distintos y se coordinan espacios-

¹⁷¹ BREA, José Luis, “La obra de arte y el fin de lo singular” en *El tercer umbral. Estatuto de las prácticas artísticas en la era del capitalismo cultural*. CENDEAC, Murcia, 2003, p. 47.

*tiempos heterogéneos*¹⁷². Estos solapamientos de medios y contextos desplazan las prácticas artísticas desde el terreno de lo sustancial hacia el terreno de lo contingente¹⁷³; las prácticas artísticas quedan especificadas a través del conjunto de relaciones entre medios-contextos que, a través suyo, se encuentran *designadas, reflejadas o pensadas*. La producción de sentido en estas prácticas artísticas queda vinculada ineludiblemente a la idea de contexto. El uso que se le da al contexto aquí es extensivo a la red de emplazamientos descrita por Foucault, convirtiendo ciertas prácticas artísticas en efectivos contra-emplazamientos heterotópicos, disponibles para *“la interacción de subjetividades”*¹⁷⁴, o quizá únicamente podamos hablar de individualidades.

¹⁷² PERAN, Martí, "La arquitectura del acontecimiento" en AA VV *En tiempo real, el arte mientras tiene lugar*. Actas del ciclo de conferencias "En tiempo real, el arte mientras tiene lugar". Ed. Fundación Luis Seoane, A Coruña, 2001, p.118. Pensemos en una operación harto sencilla: en un espacio donde se proyecta la imagen-luz el reverso del mismo, lo que oculta tras sus opacos muros... *en tiempo real*, el anverso y reverso de un muro espacios-tiempos de por sí incompatibles se colapsan sospechando un contra-emplazamiento.

¹⁷³ Recordemos las observaciones de Dan Graham: "*Una página de la revista genera su sentido a partir del contexto de su publicación, particularmente a partir de las páginas que la rodean. El contenido de la obra es por tanto contingente y depende de la forma específica de su aspecto; en abstracto, carece de significado. [...] Diseñé obras para revistas que pudieran al mismo tiempo autodefinirse y relacionarse, a través del contexto, con la información del resto de sus páginas*". GRAHAM, Dan, "Mis obras para páginas de revista (una historia del arte conceptual)" en Dan Graham, Ed. CGAC, Santiago de Compostela, 1997, pp. 61-66.

¹⁷⁴ Martí Peran identifica lo político con "*el despliegue mismo de subjetividades distintas en un mismo espacio, dando lugar a intersecciones, fricciones o colisiones condenadas a coexistir...*". En PERAN, Martí, *op. cit.*, p. 125. La Société Anonyme ha apuntado igualmente a la *dimensión política* de los modos de producción de subjetividad y socialización: "*Lo que está en juego en las nuevas sociedades del capitalismo avanzado es el proceso mediante el que se va a decidir cuáles son y cuáles van a ser los mecanismos y aparatos de subjetivación y socialización que se van a constituir en hegemónicos, cuáles los dispositivos y*

Los “agenciamientos territoriales” son expuestos por Deleuze y Guattari como aquellos “agenciamientos actúan en zonas de descodificación de los medios: en primer lugar extraen de los medios un territorio. Todo agenciamiento es en primer lugar territorial [...] El territorio está hecho de fragmentos descodificados de todo tipo, extraídos de los medios, pero que a partir de ese momento adquieren un valor de “propiedades “. El territorio crea el agenciamiento [...] Su territorialidad (contenido y expresión incluidos) sólo es un primer aspecto¹⁷⁵, el otro está contenido por las líneas de desterritorialización que lo atraviesan y lo arrastran”¹⁷⁶, entendidas como “líneas de fuga”. Territorialización, des-territorialización y re-territorialización son “funciones” inseparables para Deleuze y Guattari: “El territorio es tan inseparable de la desterritorialización como el código lo era de la descodificación”, al igual que en la heterotopología de Foucault, espacio real de la sociedad –demás emplazamientos– y contraemplazamientos –ya sean utópicos

maquinarias abstractas y molares mediante las que se va a articular la inscripción social de los sujetos, los agenciamientos efectivos mediante los que nos aventuraremos de ahora en adelante al proceso de devenir ciudadanos, miembros de un cuerpo social”. En La Société Anonyme - Redefinición de las prácticas artísticas s.21 (LSA47) en <<http://aleph-arts.org/pens/redefinicion.html>> [Consulta: 15 de marzo de 2002]

¹⁷⁵ El agenciamiento no es reducido a estratos por Deleuze-Guattari, ya que en él “la expresión deviene un sistema semiótico, un régimen de signos, y el contenido, un sistema pragmático, acciones y pasiones. Es la doble articulación rostro-mano, gesto-palabra, y la presuposición recíproca entre ambos”. El agenciamiento territorial es tretavalente: 1) contenido y expresión. 2) territorialidad y desterritorialización. En nuestro análisis nos centraremos en la bivalencia territorialidad-desterritorialización.

¹⁷⁶ DELEUZE, Gilles y GUATTARI, Félix, *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*, op. cit., pp. 513-514.

o heterotópicos— se designan, reflejan y piensan como un conjunto relacional.

“El agenciamiento territorial es inseparable de las líneas o coeficientes de desterritorialización, de los pasos y de los relevos hacia otros agenciamientos”¹⁷⁷. La función asignada a la desterritorialización, en tanto que operación de la línea de fuga, es de movimiento por el que se abandona el territorio.

La desterritorialización es “negativa” cuando *“la D puede estar enmascarada por una reterritorialización que la compensa, de esa forma la línea de fuga permanece bloqueada en ese sentido, se dice que D es negativa. Cualquier cosa puede servir de reterritorialización, es decir “valer como” territorio perdido; en efecto, uno puede reterritorializarse en un ser, un objeto, en un libro, en un aparato, en un sistema... Por ejemplo, el aparato del Estado se denomina equivocadamente territorial: de hecho efectúa una D, pero esa D queda inmediatamente enmascarada por reterritorializaciones en la propiedad, en el trabajo y en el dinero (es evidente que la propiedad de la tierra, pública o privada, no es territorial, sino reterritorializante). [...] La D es negativa o relativa (no obstante ya efectiva) cada vez que actúa bien por reterritorializaciones principales que bloquean las líneas de fuga. Bien con reterritorializaciones secundarias que las segmentarizan y tienden a replegarlas”¹⁷⁸.*

¹⁷⁷ *Ibíd.*, p. 317.

¹⁷⁸ *Ibíd.*, pp. 517-519.

En esos movimientos de desterritorialización negativa operan tanto los contraemplazamientos utópicos-ucrónicos como los contraemplazamientos heterotópicos de compensación –recordemos el llamado arte relacional– ya que funcionan como efectivas reterritorializaciones valedoras de “territorios perdidos”, las primeras bloquean las líneas de fuga, las segundas las repliegan.

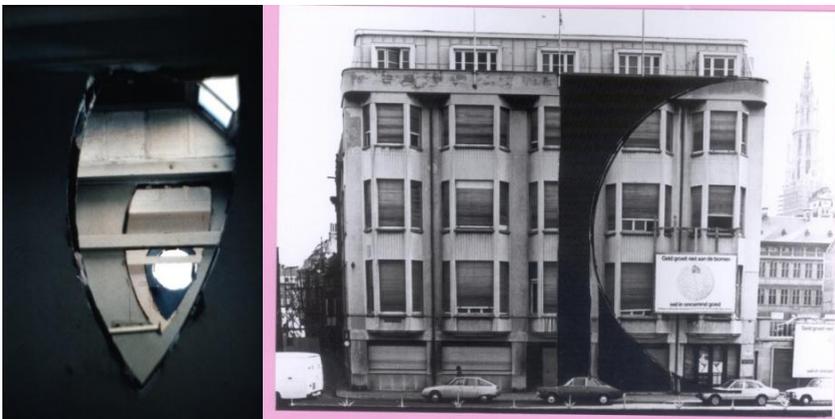
Como ejemplo de ello hallamos el devenir de *Office Baroque* de Gordon Matta-Clark. El I.C.C.¹⁷⁹, The International Cultureel Centrum, se estableció en el antiguo Palacio Real en el Meir de Amberes en 1970. Se constituyó como el primer instituto de arte contemporáneo de Flandes, al cual le seguirían posteriores centros como el Museo de Arte Contemporáneo de Gante en 1975, actual S.M.A.K –Stedelijke Museum voor Actuele Kunst–, alojado en sus inicios en el Museo de Bellas Artes de la ciudad. El I.C.C. se considera en la actualidad el antecedente del M HKA –Museum van Hedendaagse Kunst Antwerpen–¹⁸⁰.

Durante el periodo comprendido entre 1972 y 1981, bajo la dirección de Florent Bex, el centro evolucionó hacia un “lugar dinámico de

¹⁷⁹ Toda la colección, documentación, biblioteca y videoteca del I.C.C. fue incorporada M HKA. Por ello el I.C.C. es considerado en la actualidad el antecedente del M HKA.

¹⁸⁰ La primera piedra del M HKA fue colocada el 12 de septiembre de 1970. En 1966 el arquitecto Leo Stijnen presentó un proyecto para el futuro museo de arte contemporáneo de la ciudad el cual se debía ubicar cerca de “Het Steen”. Esta propuesta fue rechazada. La segunda propuesta de Stijnen presentada en 1970, pretendía la recuperación del proyecto de museo no ejecutado de Le Corbusier: el “Musée à croissance illimitée”. Véase <<http://tinyurl.com/p2cch3q>> [Consulta: 7 de febrero de 2015]. Nos encontramos de nuevo con las prácticas arquitectónicas utópicas-distópicas desarrolladas por Le Corbusier.

encuentro para *art(ists)* y público”. En 1977, Gordon Matta-Clark fue invitado por Florent Bex para intervenir en un edificio de oficinas deshabitado en Ernest Van Dijckkaai, 1 en la zona de “Het Steen”, junto al río Scheldt, en el centro histórico de la ciudad, el cual había sido construido en 1932 como oficina central de una compañía marítima e iba a ser demolido para poder así edificar de nuevo en uno de los solares más codiciados de la ciudad. El proyecto original presentado por Matta Clark se vio modificado al no concederse los permisos necesarios para su realización. La intervención se limitó al interior del edificio, la totalidad de las alturas y el tejado del mismo. Ese año, como homenaje a la conmemoración del cuarto centenario del nacimiento del pintor barroco Peter Paul Rubens, Gordon Matta-Clark la titula *Office Baroque*. “Office Baroque/Office Broke” cuya pronunciación ha sido leída como una alusión implícita a la quiebra del capitalismo por parte del artista. *Office Baroque* fue definida como “la más bella fuga de luz, aire y tiempo”.



79. Gordon Matta-Clark, *Office Baroque*, 1977

El 27 de agosto de 1978 fallece Gordon Matta-Clark. Florent Bex sugirió la posibilidad de mantener la intervención e incluirla como núcleo del futuro museo de arte contemporáneo de la ciudad, el cual debería construirse en terrenos colindantes. Se creó así la *Foundation Gordon Matta-Clark*¹⁸¹ cuyo objetivo principal era recaudar fondos para la adquisición del edificio y conservar así la intervención *Office Baroque*. La fundación recibió numerosas donaciones de importantes artistas como Robert Rauschenberg, Jim Dine, Sol LeWitt, Douglas Huebler, Joseph Kosuth o Les Levine. Paradójicamente, se aludía para defender su conservación al carácter “único” y no reproducible de la misma, ya que supuestamente era el único *building cut* del artista que no había desaparecido. Las autoridades consideraron la intervención y el edificio una “ruina” que debía ser demolida. El 2 de junio de 1980 *Office Baroque* fue demolida. Una década después el solar continuaba sin edificar.

¹⁸¹ Véase anexos *Foundation Gordon Matta-Clark*.



80. Demolición del número 1 de Ernest Van Dijckkaai, Antwerpen, *Office Baroque*, 2 de junio de 1980

El M HKA fue inaugurado siete años después, el 20 de junio de 1987 y como director del mismo Florent Bex. La primera exposición del M HKA se dedicó a la obra de Gordon Matta-Clark. El M HKA participa de la apertura de equipamientos culturales como agentes gentrificadores. El devenir de *Office Baroque* después de la muerte

de Gordon Matta-Clark encierra un movimiento de desterritorialización negativa donde el M HKA¹⁸² materializó una efectiva reterritorialización valedora del “terreno perdido”, *contraemplazamiento heterotópico de compensación*.



81. **Michel Grandsard**, *M HKA*, Leuvenstraat 32, Antwerpen, 1987

¹⁸² Recordemos las palabras de Foucault: “...en una sociedad como la nuestra se puede decir que hay heterotopías que son las heterotopías del tiempo que se acumula al infinito. Los museos, las bibliotecas, por ejemplo: en los siglos diecisiete y dieciocho, los museos y las bibliotecas eran instituciones singulares dado que eran la expresión del gusto de cada quién; por el contrario, la idea de acumularlo todo, la idea de detener el tiempo de alguna manera, o más bien de dejarlo depositar al infinito en un espacio privilegiado, de constituir el archivo general de una cultura, la voluntad de encerrar en un lugar todos los tiempos, todas las épocas, todas las formas y todos los gustos, la idea de constituir un espacio de todos los tiempos, como si ese espacio pudiera estar él mismo definitivamente fuera de todo tiempo, es una idea del todo moderna. Los museos y las bibliotecas son heterotopías propias de nuestra cultura”. En FOUCAULT, Michel, “Topologías” op. cit., p. 39.

Otro caso se presenta cuando la desterritorialización deviene “positiva”, es decir, “a través de las reterritorializaciones que ya sólo juegan un papel secundario, pero, no obstante, sigue siendo relativa, puesto que la línea de fuga que traza está segmentarizada, dividida en ‘procesos’ sucesivos, se precipita en agujeros negros, o incluso aboca un agujero negro generalizado (catástrofe). Ese es el caso del ‘régimen de signos subjetivo’, con su D pasional y concienical, que es positiva, pero sólo en sentido relativo”¹⁸³. Deleuze y Guattari señalan que la desterritorialización llamada positiva puede “escaparse” de la D llamada negativa pero también puede devenir en ella. “La D nunca es simple, siempre es múltiple y compuesta: no sólo porque participa a la vez de formas diversas, sino porque hace converger velocidades y movimientos distintos según los cuales se asigna a tal o tal momento un ‘desterritorializado’ y un ‘desterritorializante’ [...]. La desterritorialización deviene absoluta, cada vez que realiza la creación de una nueva tierra, cada vez que conecta las líneas de fuga, las lleva a la potencia de una línea vital abstracta o traza un plan de consistencia”¹⁸⁴: Heterotopías de ilusión.

¹⁸³ DELEUZE, Gilles y GUATTARI, Félix, *op. cit.*, p. 518.

¹⁸⁴ *Ibíd.*, p. 518.

¿Qué tipo de espacialidad sugiere el acontecimiento? Como bien apunta Martí Peran se trata de un lugar efímero alejado de cualquier intento de garantía, voluntad de permanencia y/o de identidad fija. Esta espacialidad que genera el acontecimiento, “*su capacidad de generar un territorio expansivo*”, “líneas de fuga” en terminología de Deleuze-Guattari, se podría incluir dentro de las tácticas de Michel de Certeau. Mientras que las estrategias permiten la fundación de un lugar, las tácticas quedan definidas como:

“la acción calculada determinada por la ausencia de lugar propio. Por lo tanto ninguna delimitación de la exterioridad le proporciona una condición de autonomía. La táctica no tiene más lugar que el del otro. Además, debe actuar en el terreno que le impone y organiza la ley de una fuerza extraña. Es movimiento en el interior del campo de visión del enemigo como decía Von Bülow, y está dentro del espacio controlado por este. No cuenta por darse con un proyecto global ni de totalizador al adversario en un espacio distinto, visible y capaz de hacerse objetivo. Obra poco a poco. Aprovecha las “ocasiones” y depende de ellas, sin base donde acumular los beneficios, aumentar lo propio y prever las salidas. No guarda lo que gana. Este no lugar le permite, sin duda, la movilidad, pero con una docilidad respecto a los azares del tiempo, para tomar al vuelo las posibilidades que ofrece el instante. Necesita utilizar, vigilante, las fallas que las coyunturas particulares abren en vigilancia al poder propietario. Caza furtivamente. Crea sorpresa. Le resulta posible estar allí donde no se le espera. Es astuta. En suma, la táctica es un arte del débil”¹⁸⁵.

¹⁸⁵ DE CERTEAU, Michel, “De las prácticas cotidianas de oposición”, *op. cit.*, p. 401.

Desplazando la noción de acontecimiento a dispositivos espaciales nos situamos en el terreno de los contraemplazamientos heterotópicos, desde una perspectiva de tácticas frente a las estrategias de resistencia desarrolladas a través de intersticios sociales expuestas en el capítulo anterior. Éstas, permiten, las condiciones de existencia reales de "otras" espacialidades efímeras y modos de habitabilidad distintos al isomorfismo espacial de los sistemas hegemónicos. La disposición o distribución espacial –la organización física del espacio– como forma totalizadora e identificatoria, se ve alterada por el colapso, solapamiento o yuxtaposición "entre-dos". Cabe cuestionarse hacia donde decantarse, si hacia la producción de espacios potenciales –estrategias de resistencia intersticiales– o hacia la suspensión-impugnación del espacio-contexto donde se insertan este tipo de prácticas, tácticas. La táctica es el *arte del débil* –aunque Thomas Crow la definió a partir de su antónimo "fuerte": *arte fuertemente site specific*–.

Tantear el terreno del "otro", donde "*maniobras pluriformes y moviidades, hallazgos jubilosos, poéticos y guerreros*" se convierten en resistencia(s). El concepto de resistencia en Foucault supone una multiplicidad de resistencias, "resistencias singulares" indisociables de las relaciones de poder, si no hubiera resistencia, no habría relaciones de poder, microfísica del poder que los aparatos y las instituciones ponen en juego.

"... microfísica supone que el poder que en ella se ejerce no se conciba como una propiedad, sino como una estrategia, que sus efectos de dominación no sean atribuidos a una 'apropiación', sino a

unas disposiciones, a unas maniobras, a unas tácticas, a unas técnicas, a unos funcionamientos; que se descifre en él una red de relaciones siempre tensas, siempre en actividad más que un privilegio que se podría detentar; que se le dé como modelo la batalla perpetua más que el contrato que opera una cesión o la conquista que se apodera de un territorio.

Hay que admitir en suma que este poder se ejerce más que se posee, que no es el 'privilegio' adquirido o conservado de la clase dominante, sino el efecto de conjunto de sus posiciones estratégicas, efecto que manifiesta y a veces acompaña la posición de aquellos que son dominados.

Este poder, por otra parte, no se aplica pura y simplemente como una obligación o una prohibición, a quienes 'no lo tienen'; los invade, pasa por ellos y a través de ellos; se apoya sobre ellos, del mismo modo que ellos mismos, en su lucha contra él, se apoyan a su vez en las presas que ejerce sobre ellos. [...] Finalmente, no son unívocas; definen puntos innumerables de enfrentamiento, focos de inestabilidad cada uno de los cuales comporta sus riesgos de conflicto, de luchas y de inversión por lo menos transitoria de las relaciones de fuerzas. El derrumbamiento de esos 'micropoderes' no obedece, pues, a la ley del todo o nada; no se obtiene de una vez para siempre por un nuevo control de los aparatos ni por un nuevo funcionamiento o una destrucción de las instituciones; en cambio, ninguno de sus episodios localizados puede inscribirse en la historia

*como no sea por los efectos que induce sobre toda la red en la que está prendido*¹⁸⁶.

Estas maniobras o tácticas en perpetua batalla generan una inestabilidad en la red de emplazamientos, en las relaciones de fuerza, inestabilidad transitoria alejada de una voluntad de permanencia, siempre apoyada en la situación que combate. La conceptualización de la resistencia en términos negativos, “decir no a”, es negada por Foucault. En 1982, ante la pregunta si la resistencia es “un proceso de creación; crear, recrear, transformar la situación, participar activamente en el proceso, es eso resistir”, Foucault contesta:

*“Sí, así es como definiría las cosas. Decir no constituye la forma mínima de resistencia”*¹⁸⁷.

Foucault soñaba con el intelectual *“destructor de evidencias y universalismos, el que señala e indica en las inercias y las sujeciones de presente los puntos débiles, las aperturas, las líneas de fuerza, el que se desplaza incesantemente y no sabe a ciencia cierta dónde estará ni qué pensará mañana, pues tiene centrada toda su atención en el presente, el que contribuya allí por donde pase a plantearse si la revolución vale la pena (y qué revolución y qué esfuerzo es el que*

¹⁸⁶ FOUCAULT, Michel, *Vigilar y castigar: nacimiento de la prisión*, Siglo XXI Editores, Buenos Aires, 1976., pp. 33-34.

¹⁸⁷ FOUCAULT, Michel, “Michel Foucault, una entrevista: sexo poder y política de identidad “en *Estética, ética y hermenéutica. Obras esenciales Volumen III*, Paidós, Barcelona, 1999, pp. 422-423.

vale) teniendo en cuenta que esa pregunta sólo podrán responderla quienes acepten arriesgar su vida por hacerla”¹⁸⁸.

En 1988, Gilles Deleuze realiza una serie de entrevistas con su ex alumna Claire Parnet para televisión francesa, las cuales únicamente podrían ser emitidas post-mórtem a petición del propio Deleuze. Su primera difusión fue en el canal “Arte” en 1996. Las entrevistas se articulan a partir del abecedario. Es en este documento videográfico donde hallamos, al igual que en Foucault, la comprensión de la resistencia en tanto que creación:

“R’ de resistencia, y no de religión...

– Bueno volvemos de nuevo al artista-resistencia, es decir, que esa parte de vergüenza de ser un hombre, el arte libera la vida en esa cárcel, en esa prisión de vergüenza, pero es muy diferente de la sublimación, el arte no lo es de ningún modo, es claramente resistencia. [...] es una exageración con respecto a la vida, [...] El arte es producción de estas exageraciones, y por su sola existencia es ya resistencia, o como decíamos, y entonces enlazamos con nuestro primer tema, “A” de animal, escribir y es, siempre, escribir para los animales, no por ellos sino en su lugar, no a su atención, sino en su lugar, lo que los animales no podrían hacer, saber escribir, bueno liberar la vida, liberar la vida de las cárceles que el hombre..., bueno, pues eso es resistir, eso es resistir, no sé... No resulta difícil entenderlo cuando vemos lo que hacen los artistas. Quiero decir que

¹⁸⁸ FOUCAULT, Michel, “No al sexo rey” en *Un diálogo sobre el poder y otras conversaciones*, Alianza Editorial, Madrid, 2001, p. 173.

no hay arte que no sea una liberación de una potencia de vida, y ante todo no hay arte de la muerte. [...]

– Podemos decir que tu, Félix, Foucault formáis redes de conceptos como redes de resistencia, como una máquina de guerra contra un pensamiento dominante o contra lugares comunes, contra tópicos...

– Sí ¿por qué no?, estaría muy bien si fuera cierto. En todo caso la red es desde luego la única..., vamos, si no se forman escuelas, las escuelas no son muy buenas, digo una vez más, solo queda el régimen de las redes, de las complicidades. Por supuesto siempre ha sido así, por otra parte en todas las épocas. Por ejemplo lo que se conoce como romanticismo alemán o el romanticismo en general, es una red. Lo que se conoce como dadaísmo es una red. Y si nos preguntamos si hoy hay redes yo digo que sí, seguro.

– ¿redes de resistencia?

– Eso es, la función de la red es resistir, resistir y crear”¹⁸⁹.

Situarse, re-definir contextos en tanto que redes de resistencias a los códigos ordenadores, a la red de emplazamientos irreductibles... a los tópicos derivados del “topos”.

¹⁸⁹ En *L'abécédaire de Gilles Deleuze*, Gilles Deleuze y Claire Parnet, 1988-1996, Dir. Pierre-André Boutang, vídeo, color, sonido, 453 minutos. .Disponibile versión subtitulada en español en:

<<http://serbal.pntic.mec.es/~cmunoz11/videodeleuze.htm>> [Consulta: 28 de diciembre de 2010]. Transcripción al castellano disponible en: <http://www.archive.org/details/Abecedario_Deleuze> [Consulta: 16 de mayo de 2011].

VII. Tácticas del evento –a modo de conclusión–

“Cansada de esperar que Teseo salga del laberinto, cansada de acechar su paso uniforme y de descubrir su rostro en todas las sombras que pasan, Ariadna acaba de colgarse. En el hilo amorosamente trenzado de la identidad, de la memoria y del reconocimiento, su cuerpo pensativo gira sobre sí. Sin embargo, Teseo, rotas las amarras, no regresa. Corredores, túneles, cuevas y cavernas, bifurcaciones y abismos, sombríos relámpagos y truenos del subsuelo: se adelanta, cojea, danza, salta.

¿Acaso en la sabia geometría del laberinto hábilmente centrado?

En absoluto, sino a lo largo de lo disimétrico, lo tortuoso, lo irregular, lo montañoso, lo escarpado [...] El hilo célebre, que se estimaba tan sólido, se rompió”¹⁹⁰.

¹⁹⁰ FOUCAULT, Michel, "Ariadna se ha colgado", *Archipiélago. Cuadernos de crítica de la cultura*, nº. 17, Otoño 1994, pp. 83-84. El texto fue publicado por Foucault en *Le Nouvel Observateur*, nº 229 en 1969. Posteriormente Gilles Deleuze continuando con el mito de Ariadna iniciado por Nietzsche, donde

Quizá, tras la "demolición de la casa", las estrategias utópicas o de resistencia, suponen el refugio tras la demolición en un intento de recuperar una autenticidad de la experiencia perdida. Quizá, los contraemplazamientos heterotópicos o las arquitecturas del acontecimiento, desde las perspectiva de las tácticas, suponen precisamente el riesgo máximo: el aceptar, con esmero y regocijo, la existencia en la provisionalidad, sin "el sólido hilo célebre".
Estrategias versus tácticas:

*"Las estrategias ponen sus esperanzas en la resistencia que el establecimiento de un lugar propio ofrece al deterioro del tiempo; las tácticas ponen sus esperanzas en una hábil utilización del tiempo, en las ocasiones que presenta y también en las sacudidas que introduce en los cimientos del poder [...] el modo en que la apuesta sobre el lugar o el tiempo distingue las maneras de actuar"*¹⁹¹.

Michel de Certeau declara la situación agónica de los modelos estratégicos en las sociedades actuales, sociedades de control: *"la generalización y la expansión de la racionalidad tecnocrática, han creado en los intersticios del sistema, una fragmentación y un crecimiento explosivo de estas prácticas anteriormente reguladas por unidades locales estables. Cada vez más, las tácticas se salen de sus órbitas. Apartadas de las comunidades tradicionales que circunscribían su funcionamiento, se lanzan a derivar por un espacio*

"Ariadna abandonada por Teseo, se sirve del hilo para ahorcarse", publica "El misterio de Ariadna" en el nº 298 del *Magazine Littéraire*, en 1992. Véase DELEUZE, Gilles, "El misterio de Ariadna" *Cuadernos de Filosofía*, nº41 Abril 1996, pp. 19-24.

¹⁹¹ DE CERTEAU, Michel, "De las prácticas cotidianas de oposición", *op. cit.*, p.4 03.

*que ha sido homogenizado y extendido. El sistema en el que circulan resulta demasiado vasto para fijarlos en alguna parte, pero demasiado generalizado para que pudieran escapársele y exiliarse en otra parte. Ya no hay ninguna otra parte. Debido a esto, el modelo estratégico resulta también transformado, acorralado por su propio éxito: dependía de un lugar propio distinto al resto; ahora ese mismo lugar se convierte en el todo*¹⁹².

La táctica apunta hacia un hábil uso del tiempo como “*uno de los juegos de distribución posibles entre los elementos que se reparten en el espacio*”. Este juego indeterminado puede que signifique, ante el descrédito de las estrategias utópicas y el creciente descrédito de las estrategias de resistencia, una vía de intervención en el espacio-tiempo presente, como forma de resistencia en nuestras *sociedades de control*.

El cambio de las sociedades disciplinarias, partiendo del análisis de Foucault, a las sociedades de control fue analizado a principios de los noventa por Gilles Deleuze. Los controles son una modulación auto deformante que cambia continuamente, de un momento a otro a diferencia de los encierros que eran *moldes*. El control se ejerce a corto plazo y tiene una rotación rápida, pero también es continuo e ilimitado, donde se afronta tanto la disipación de fronteras como las explosiones de los suburbios y guetos –recordemos los incidentes en Pruitt-Igoe o Clichy-sous-Bois–, “*un organismo de control que dé a cada momento la posición de un elemento en el espacio*”¹⁹³.

¹⁹² *Ibíd.*, p. 406.

¹⁹³ DELEUZE, Gilles, "Las sociedades de control" en *Ajoblanco*, nº51, Abril, 1993, p. 39.

La definición de intervención, el intervalo, entendido como *entre-deux*, correspondería al acto de intervenir, de transformar *de un estado de lugar al siguiente*. Así pues, las intervenciones que se sitúan en "intervalos de tiempo", alejadas de una voluntad de permanecer, hacen funcionar el orden imperante en otro registro, al igual que ciertas operaciones del habla. Si las estrategias tienden a crear lugares basándose en modelos abstractos, las tácticas por medio de la realización, apropiación e inscripción dentro de las relaciones del contexto, y su uso del tiempo, en tanto operan como heterocronía, se convierten en "*un nudo de circunstancias, una nudosidad inseparable del contexto del cual de manera abstracta, se la distingue. Indisociable del instante presente, de unas circunstancias particulares y de un hacer*"¹⁹⁴. ¿Puede significar ello una impugnación real y viable del espacio común que practicamos cotidianamente? Intervenciones realizadas desde la especificidad de la ubicación parten de una apuesta sobre el tiempo –recordemos las condiciones de posibilidad expuestas–, así como su existencia es efímera –resonancia del arte *fuertemente site-specific* de Thomas Crow–.

Si regresamos a la definición foucaultina formulada por John Rajchman de evento: "*momento de erosión, de colapso, de cuestión, o problematización de las mismas asunciones del lugar donde ocurrió el drama, ocasionando la posibilidad de otro lugar diferente*"¹⁹⁵, el

¹⁹⁴ DE CERTEAU, Michel, La invención de lo cotidiano 1 Artes de Hacer, Universidad Iberoamericana, México D.F. 1996, p. 40.

¹⁹⁵ Cercano a las arquitecturas del acontecimiento, para Tschumi el evento es como el lugar de "*la reconsideración y reformulación de los diferentes elementos arquitectónicos, muchos de los cuales derivan de o han contribuido a formar inequidades sociales contemporáneas, que puedan llevar a su solución. Por*

trastorno del lugar –no sólo entendido como dispositivos espaciales sino como inmersión en un campo de relaciones sociales– que se produce en el acontecer de un evento habilitaría condiciones de *posibilidad de otro lugar diferente*, vistas anteriormente.

El término *dispositivo* se utiliza en el sentido foucaultiano de red que se puede establecer entre elementos heterogéneos: “*un conjunto decididamente heterogéneo, que comprende discursos, instituciones, instalaciones arquitectónicas, decisiones reglamentarias, leyes, medidas administrativas, enunciados científicos, proposiciones filosóficas, morales, filantrópicas; en resumen: los elementos del dispositivo pertenecen tanto a lo dicho como a lo no dicho*”¹⁹⁶.

El origen de dicha definición de evento se encuentra en el concepto “eventualización” de Foucault. En una mesa redonda del 20 de mayo de 1978 ante la pregunta de qué debemos entender por eventualización enuncia:

“Una ruptura de evidencias en primer lugar. [...] Ruptura de las evidencias, aquellas evidencias sobre las que se apoyan nuestro saber, nuestros consentimientos, nuestras prácticas. Esta es la primera función teórico-política que yo denominaría la eventualización.

definición, es el lugar de la combinación de diferencias”. En TSCHUMI, Bernard, *Architecture and Disjunction*, op. cit., pp. 257-258.

¹⁹⁶ FOUCAULT, MICHEL, *Saber y verdad*, Ediciones La Piqueta, Madrid, 1991, p. 128.

*La eventualización consiste, además, en encontrar las conexiones los encuentros, los apoyos, las relaciones de fuerza, las estrategias, etc., que, en un determinado momento, han formado lo que luego funcionará como evidencia, universalidad, necesidad*¹⁹⁷.

El evento en Foucault no consiste en *“una decisión, un tratado, un reino, o una batalla, sino una relación de fuerzas que se invierte, un poder confiscado, un vocabulario retomado y que se vuelve contra sus utilizadores, una dominación que se debilita, se distiende, se envenena a sí misma, algo distinto que aparece en escena, enmascarado*¹⁹⁸.

El uso que le da Pierre Huyghe al término “escenario” se aúna al concepto de evento expuesto:

*“Yo uso el término "escenario" de manera intercambiable con la palabra "guión", y con la palabra "partitura". Así que la producción de un escenario es la producción del conjunto de posibilidades y reglas que van a dar lugar a algo*¹⁹⁹.

Es necesario diferenciar la “producción de escenarios” de ciertas prácticas artísticas descritas por Huyghe y la escenificación de la dramaturgia teatral. Respecto a esta última, Foucault explica su paradoja: *“La paradoja del teatro consiste, precisamente, en que el*

¹⁹⁷ FOUCAULT, MICHEL, “Mesa redonda del 20 de mayo de 1978” en FOUCAULT, MICHEL, *La imposible prisión*, Editorial Anagrama, Barcelona, 1982, pp. 60-61.

¹⁹⁸ FOUCAULT, Michel, *Nietzsche, la genealogía, la historia*, Editorial: Pre-Textos, Valencia, 2000.

¹⁹⁹ BAKER, George, “An Interview with Pierre Huyghe”, *op. cit.*, p.110.

*acontecimiento se repite en la eternidad, o en un tiempo indefinido, en la medida en que siempre es la referencia de cierto acontecimiento repetible, anterior. El teatro capta el acontecimiento y lo pone en escena*²⁰⁰ En cambio las prácticas descritas desarrollan la producción de escenario como producción de evento y no escenificación del mismo. Éste no se desarrolla en un tiempo indefinido o eterno – heterotopías eternizantes– si no en un corte singular del tiempo – heterotopías crónicas–.

El evento del cual habla Foucault se traduciría a la táctica De Certeau. Tanto en De Certeau como Foucault la táctica y el evento, son capaces de trastornar el lugar, se produce un lugar que no es el suyo propio, “*es apenas un detalle más –una acción, una palabra– tan ajustado que altera la situación*”: evento como “punto de cambio”. La potencia de intervención en las circunstancias concretas se debe a su capacidad de alteración aunque esta sea minúscula o infraleve. *Inframince*, como bien auguró Duchamp: “*lo posible es un infraleve [...] Al implicar lo posible/al llegar a ser/el paso de lo uno a lo otro tiene lugar en lo infraleve*”²⁰¹.

Nos emplazamos pues, en “*el momento de erosión, de colapso [entre la táctica y el evento], de cuestión, o problematización de las mismas asunciones del lugar donde ocurrió el drama, ocasionando la posibilidad de otro lugar diferente*”²⁰². Una apertura hacia un nuevo

²⁰⁰ FOUCAULT, Michel, “La escena de la filosofía”, *op. cit.*, p. 153.

²⁰¹ DUCHAMP, Marcel, *Notas*, Ed. Tecnos, colección Metrópolis, Madrid, 1998, p. 155. Nota nº 32.

²⁰² En TSCHUMI, Bernard, *Architecture and Disjunction*, *op. cit.*, p. 256. Podríamos intentar aproximarnos a la definición de ese nuevo topos abierto por el colapso de entre *tácticas* y *evento* a partir de las palabras de De Certeau en su

"topos" indisociable del instante presente, de las circunstancias particulares, y de un "hacer", en donde operan las sospechas desde la experiencia estética alterando las relaciones sintagmáticas del contexto. La redefinición de contextos permite escenarios efímeros, un punto de inflexión visto como una posible *línea de fuga*.

Lejos del discurso de la totalidad-estabilidad-identidad, el espacio que permite el evento se traslada hacia la interrogación de los límites de existencia del mismo. La yuxtaposición de emplazamientos de por sí incompatibles, desfiguran o sobrepasan la organización física del espacio así como la codificación de relaciones sociales que operan en su interior. Esto supone, en palabras de Martí Peran, *un agenciamiento territorial* el cual lejos de la unidad, coherencia y permanencia, permite el encuentro entre incompatibles, frágil y efímero, "*un territorio constantemente en vías de desterritorialización*"²⁰³, difiriendo así tanto de la isotopía funcional, el espacio dado donde opera, como de la utopía, así como de las descritas estrategias de resistencia. Lo temporal afecta a esta espacialidad del evento, como bien apunta Foucault, como "*uno de los juegos de distribución posibles entre los elementos que se*

análisis de "los pasajes hacia lo otro", por medio de relaciones "torcidas" o inversas o alteraciones sucesivas: "*Una diferencia entre espacio y tiempo ofrece la serie paradigmática: en la composición de un lugar inicial (i), el mundo de la memoria (ii) interviene el "momento oportuno" (Kairos) y produce modificaciones en el espacio (iv). Según este tipo de diferencia, la serie tiene como comienzo y como fin una organización espacial; el tiempo es el intervalo (entre deux), extrañeza sobrevivida de otra parte y que produce el paso de un estado de lugares al siguiente. En suma, entre "dos equilibrios", la irrupción de un tiempo*". En DE CERTEAU, Michel, "De las prácticas cotidianas de oposición", *op. cit.*, p. 420. La irrupción de un espacio-tiempo "otro" el que puede denominarse experiencia estética.

²⁰³ PERAN, Martí, *op. cit.*, p.119.

reparten en el espacio”, estos contraemplazamientos se desarrollan en lo efímero y provisional, al igual que la espacialidad que habilitan. En palabras de Deleuze: “acontecimientos que no se pueden explicar por los estados de cosas que los suscitan o en los que desembocan. Se alzan por un instante, y este momento es el importante, esta es la oportunidad que hay que aprovechar”²⁰⁴.

Quedan definidas las *tácticas de evento* como un contra-orden que disloca lo común del contexto donde se efectúan, las cuales habilitan otros espacios-tiempos, contra-emplazamiento heterotópicos, que suponen la desacralización-impugnación del espacio donde operan como resistencia / suspensión / impugnación a *la sorda sacralización del espacio contemporáneo*.

²⁰⁴ DELEUZE, Gilles, “Control y devenir” en DELEUZE, Gilles, *Conversaciones 1972-1990*, Pre-Textos, Valencia, 1996, p. 276.

Light Conical Intersect a modo de bucle...



82. **Pierre. Huyghe**, *Light Conical Intersect*, *Anti-événement*, 1996

Sustituyendo la sala oscurecida del screen art por la nocturnidad del espacio urbano, el artista Pierre Huyghe realiza su intervención *Light Conical Intersect* (1996). Huyghe proyecta el film realizado por Gordon Matta-Clark *Conical Intersect Film* (1975) en el mismo emplazamiento donde fue filmado hace veintiún años y en el cual, mientras tanto, se han sucedido modificaciones urbanísticas imprevisibles. En *Light Conical Intersect* se produce un “anti-événement”, en palabras del propio Huyghe, donde a través de la luz se produce una espacialidad asumiendo su caducidad intrínseca:

“La información (la película) produce el evento, es decir, el tiempo del comentario reactiva el evento. La proyección de un evento pasado reactiva sus condiciones (sin dejar huella). Una vez más, la arquitectura se dispara a través de la luz, un agujero fantasma aparece, ocasionando la coexistencia de dos elementos temporales. El recorte en el espacio es reemplazado por un recorte en el tiempo”²⁰⁵.

²⁰⁵ Pierre Huyghe, Kunstverein München, München, 2000, p. 182. [Traducción propia].

A través de la experiencia estética se genera una espacialidad huidiza cuya temporalización viene determinada por la duración del film originario, 18:40 minutos, en donde las relaciones del contexto se dislocan, ocasionando distorsiones debido a la yuxtaposición de dimensiones heterónomas referidas al espacio-tiempo. Apertura y percepción del espacio mediante el empleo de la imagen-luz, efectivo contra-emplazamiento producido por el colapso luz-espacialidad, La intervención *Light Conical Intersect* opera dentro de las tácticas del evento enunciadas en el presente texto, *tácticas del evento* ya sospechadas por *City Slivers*.

Epílogo

Pero ya Deleuze y Guattari nos advirtieron que *“incluso la ciudad más estriada segrega espacios lisos: habitar la ciudad en nómada, o en troglodita. A veces bastan movimientos, de velocidad o lentitud, para rehacer un espacio liso. Evidentemente. Los espacios lisos no son liberadores de por sí. Pero en ellos la lucha cambia, se desplaza, y la vida reconstruye sus desafíos, afronta nuevos obstáculos, inventa nuevos aspectos, modifica a los adversarios. Nunca hay que pensar que para salvarnos basta con un espacio liso”*²⁰⁶.

²⁰⁶ DELEUZE, Gilles y GUATTARI, Félix, *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*, op. cit., p. 506.

Anexos

“La Carta de Atenas” (1933-1942), Le Corbusier.²⁰⁷

LA CIUDAD Y SU REGIÓN

1 *La ciudad no es más que una parte del conjunto económico, social y político que constituye la región.*

2 *Yuxtapuestos a lo económico, a lo social y a lo político, los valores de orden psicológico y fisiológico ligados a la persona humana introducen en el debate preocupaciones de orden individual y de orden colectivo. La vida solamente se despliega en la medida en que concuerdan los dos principios contradictorios que rigen la personalidad humana: el individual y el colectivo.*

3 *Estas constantes psicológicas y biológicas experimentarán la influencia del medio: situación geográfica y topográfica, situación económica, y situación política. En primer lugar, la situación geográfica y topográfica, la índole de los elementos, agua y tierra, la naturaleza, el suelo, el clima...*

4 *En segundo lugar, la situación económica. Los recursos de la región, contactos naturales o artificiales con el exterior...*

²⁰⁷ La carta de Atenas corresponde al manifiesto urbanístico redactado en el “IV Congreso Internacional de Arquitectura Moderna (CIAM)” celebrado a bordo del *Patris II* en 1933 en la ruta Marsella-Atenas-Marsella. En 1942 fue publicado por Le Corbusier. Se han incluido los epígrafes exclusivamente. LE CORBUSIER, *Principios de urbanismo (La Carta de Atenas) (1933-1942)*, Ariel, Barcelona, 1971.

5 *En tercer lugar, la situación política; sistema administrativo.*

6 *Ciertas circunstancias particulares han determinado los caracteres de la ciudad a lo largo de la historia: la defensa militar, los descubrimientos científicos, las sucesivas administraciones, el desarrollo progresivo de las comunicaciones y de los medios de transporte (rutas terrestres, fluviales o marítimas, ferrocarriles y rutas aéreas).*

7 *Las razones que presiden el desarrollo de las ciudades están, pues, sometidas a cambios continuos.*

8 *El advenimiento de la era del maquinismo ha provocado inmensas perturbaciones en el comportamiento de los hombres, en su distribución sobre la tierra y en sus actividades mismas; movimiento irrefrenado de concentración en las ciudades al amparo de las velocidades mecánicas; evolución brutal y universal sin precedentes en la historia. El caos ha hecho su entrada en las ciudades.*

SEGUNDA PARTE: ESTADO ACTUAL DE LAS CIUDADES. CRÍTICAS Y REMEDIOS

9 *En el interior del núcleo histórico de las ciudades, así como en determinadas zonas de expansión industrial del siglo XIX, la población es demasiado densa (se llega a sumar hasta mil e incluso mil quinientos habitantes por hectárea).*

10 *En los sectores urbanos congestionados, las condiciones de habitabilidad son nefastas por falta de espacio suficiente para el alojamiento, por falta de superficies verdes disponibles y, finalmente, por falta de cuidados de mantenimiento para las edificaciones (explotación basada en la especulación). Estado de cosas agravado todavía más por la presencia de una población con nivel de vida muy bajo, incapaz de adoptar por sí misma medidas defensivas (la mortalidad llega a alcanzar el veinte por ciento).*

11 *El crecimiento de la ciudad devora progresivamente las superficies verdes, limítrofes de sus sucesivas periferias. Este alejamiento cada vez mayor de los elementos naturales aumenta en igual medida el desorden de la higiene.*

12 *Las construcciones destinadas a viviendas se hallan repartidas por la superficie de la ciudad, en contradicción con las necesidades de la higiene.*

13 *Los barrios más densos se hallan en las zonas menos favorecidas (vertientes mal orientadas, sectores invadidos por neblinas o gases industriales, accesibles a las inundaciones, etc.).*

14 *Las construcciones aireadas (viviendas acomodadas) ocupan las zonas favorecidas, al abrigo de vientos hostiles, con vistas seguras y graciosos desahogos sobre perspectivas paisajistas: lago, mar, montes, etc., y con abundante exposición al sol.*

15 *Esta distribución parcial de la vivienda está sancionada por el uso y por unas disposiciones municipales que se consideran justificadas: zonificación.*

16 *Las construcciones levantadas a lo largo de las vías de comunicación y en las proximidades de los cruces son perjudiciales para la habitabilidad: ruidos, polvo y gases nocivos.*

17 *El tradicional alineamiento de las viviendas al borde de las calles sólo garantiza la exposición al sol a una parte mínima de los alojamientos.*

18 *La distribución de las construcciones de uso colectivo dependientes de la vivienda es arbitraria.*

19 *Las escuelas, en particular, se hallan frecuentemente situadas en vías de circulación y demasiado alejadas de las viviendas.*

20 *Los suburbios se ordenan sin plan alguno y sin vinculación normal con la ciudad.*

21 *Se ha tratado de incorporar los suburbios en el ámbito administrativo.*

22 *A menudo los suburbios no son más que una aglomeración de barracas donde la indispensable viabilidad resulta difícilmente rentable.*

23 *En lo sucesivo, los barrios de viviendas deben ocupar los mejores emplazamientos en el espacio urbano, aprovechando la topografía, teniendo en cuenta el clima y disponiendo de la insolación más favorable y de los espacios verdes oportunos.*

24 *La determinación de las zonas de habitación debe estar dictada por razones de higiene.*

25 *Deben imponerse densidades razonables según las formas de habitación que ofrece la propia naturaleza del terreno.*

26 *Debe señalarse un número mínimo de horas de exposición al sol para toda vivienda.*

27 *Debe prohibirse la alineación de las viviendas a lo largo de las vías de comunicación.*

28 *Deben tenerse en cuenta los recursos de las técnicas modernas para alzar construcciones elevadas.*

29 *Las construcciones altas, situadas a gran distancia unas de otras, deben liberar el suelo en favor de grandes superficies verdes.*

30 *Las superficies libres son, en general, insuficientes.*

31 *Cuando las superficies libres tienen suficiente extensión, a menudo están mal distribuidas y resultan, por ello, poco útiles para la masa de los habitantes.*

32 *La ubicación periférica de las superficies libres no se presta al mejoramiento de las condiciones de habitabilidad en las zonas urbanas congestionadas.*

33 *Las raras instalaciones deportivas, en general, a fin de emplazarlas en las proximidades de los usuarios, estaban instaladas provisionalmente en terrenos destinados a futuros barrios de viviendas o industriales. Precariedad y trastornos incesantes.*

34 *Los terrenos que podrían ser destinados a las horas libres semanales se hallan a menudo mal comunicados con la ciudad.*

35 *En lo sucesivo, todo barrio residencial debe contar con la superficie verde necesaria para la ordenación racional de los juegos y deportes de los niños, de los adolescentes y de los adultos.*

36 *Los islotes insalubres deben ser demolidos y sustituidos por superficies verdes: con ello, los barrios limítrofes resultarán saneados.*

37 *Las nuevas superficies verdes deben asignarse a fines claramente definidos: deben contener parques infantiles, escuelas, centros juveniles o construcciones de uso comunitario, vinculado íntimamente a la vivienda.*

38 *Las horas libres semanales deben pasarse en lugares favorablemente preparados: parques, bosques, terrenos deportivos, estadios, playas, etc.*

39 *Parques, terrenos deportivos, estadios, playas, etc.*

40 *Deben estimarse los elementos existentes: ríos, bosques, colinas, montañas, valles, lago, mar, etc.*

41 *Los lugares de trabajo ya no se hallan dispuestos racionalmente en el interior del complejo urbano: industria, artesanía, negocios, administración y comercio.*

42 *La vinculación entre la habitación y los lugares de trabajo ha dejado de ser normal; impone unos trayectos desmesurados.*

43 *Las horas-punta de los transportes acusan un estado crítico.*

44 *Debido a la falta de todo programa –crecimiento incontrolado de las ciudades, ausencia de previsiones, especulación del suelo, etcétera–, la industria se instala al azar, sin obedecer a regla alguna.*

45 *En las ciudades, las oficinas se han concentrado en centros de negocios. Estos, instalados en los lugares privilegiados de la ciudad, dotados de los medios de circulación más completos, pronto son presa de la especulación. Como se trata de negocios privados, falta la organización útil para su desarrollo natural.*

46 *Las distancias entre los lugares de trabajo y las viviendas deben ser reducidas al mínimo.*

47 *Los sectores industriales deben ser independientes de los sectores de habitación; unos y otros deben estar separados por una zona verde.*

48 *Las zonas industriales deben hallarse junto al ferrocarril, el canal y la carretera.*

49 *La artesanía, íntimamente vinculada a la vida urbana, de la que procede directamente, debe poder ocupar lugares claramente determinados en el interior de la ciudad.*

50 *El centro de negocios, dedicado a la administración privada o pública, debe contar con buenas comunicaciones con los barrios de viviendas, al igual que con las industrias o la artesanía que ha quedado en la ciudad o en sus proximidades.*

51 *La actual red de vías urbanas es un conjunto de ramificaciones desarrolladas en torno a las grandes vías de comunicación. Estas últimas se remontan en el tiempo, en Europa, mucho más allá de la Edad Media, y a veces, incluso, de la antigüedad.*

52 *Las grandes vías de comunicación fueron concebidas para el tránsito de peatones o de, carruajes; hoy no responden ya a los medios mecánicos de transporte.*

53 *Las dimensiones de las calles, inadecuadas para el futuro, se oponen a la utilización de las nuevas velocidades mecánicas y a la expansión regular de la ciudad.*

54 *Las distancias entre los cruces de las calles son demasiado pequeñas.*

55 *La anchura de las calles es insuficiente. El intento de ensancharlas resulta a menudo una operación costosa y, además, ineficaz.*

56 *Ante las velocidades mecánicas, la red de calles muestra ser irracional, carente de exactitud, de flexibilidad, de diversidad, de adecuación.*

57 *Los trazados suntuarios, con finalidad representativa, han podido o pueden constituir graves dificultades para la circulación.*

58 *En numerosos casos, la red ferroviaria se ha convertido, con la extensión de la ciudad, en un obstáculo grave para la urbanización. Esta red encierra barrios de viviendas, privándolos de contactos útiles con los elementos vitales de la ciudad.*

59 *A partir de estadísticas rigurosas, deben realizarse análisis útiles del conjunto de la circulación en la ciudad y en su región, trabajo que revelará cuáles son los cauces de circulación así como el carácter del tráfico.*

60 *Las vías de circulación deben clasificarse según su naturaleza y construirse en función de los vehículos y de sus velocidades.*

61 *Los cruces de tráfico intenso se ordenaran en forma de circulación continua mediante cambios de nivel.*

62 *El peatón debe poder seguir caminos distintos a los del automóvil.*

63 *Las calles deben diferenciarse según su destino: calles de vivienda, calles de paseo, calles de tránsito y arterias principales.*

64 *Las zonas verdes deben aislar, en principio, los cauces de gran circulación.*

PATRIMONIO HISTÓRICO DE LAS CIUDADES

65 *Los valores arquitectónicos deben ser salvaguardados (edificios aislados o conjuntos urbanos).*

66 *Los testimonios del pasado serán salvaguardados si son expresión de una cultura anterior y si responden a un interés general...*

67 *Si su conservación no implica el sacrificio de poblaciones mantenidas en condiciones malsanas...*

68 *Si es posible remediar el perjuicio, de su presencia con medidas radicales: por ejemplo, la desviación de elementos de circulación vitales, o incluso el desplazamiento de centros considerados hasta ahora como inmutables.*

69 *La destrucción de tugurios en los alrededores de los monumentos históricos dará ocasión a la creación de superficies verdes.*

70 *La utilización de los estilos del pasado, con pretextos estéticos en las nuevas construcciones alzadas en las zonas históricas tiene consecuencias nefastas. El mantenimiento de semejantes usos o la introducción de tales iniciativas no será tolerado en forma alguna.*

TERCERA PARTE. CONCLUSIONES: PUNTOS DOCTRINALES

71 *La mayoría de las ciudades estudiadas presentan hoy una imagen caótica. Estas ciudades no responden en modo alguno a su destino, que debiera consistir en satisfacer las necesidades primordiales, biológicas y psicológicas, de su población.*

72 *Esta situación revela, desde el comienzo de la era de las máquinas, la superposición incesante de los intereses privados.*

73 *La violencia de los intereses privados provoca una desastrosa ruptura de equilibrio entre el empuje de las fuerzas económicas, por una parte, y la debilidad del control administrativo y la impotencia de la solidaridad social, por otra.*

74 *Aunque las ciudades se hallen en estado de permanente transformación, su desarrollo se dirige sin precisión ni control, y sin que se tengan en cuenta los principios del urbanismo contemporáneo, elaborados en los medios técnicos cualificados.*

75 *La ciudad debe garantizar, en los planos espiritual y material, la libertad individual y el beneficio de la acción colectiva.*

76 *La operación de dar dimensiones a todas las cosas en el dispositivo urbano únicamente puede regirse por la escala del hombre.*

77 *Las claves del urbanismo se contienen en las cuatro funciones siguientes: habitar, trabajar, recrearse (en las horas libres), circular.*

78 *Los planes determinarán la estructura de cada uno de los sectores asignados a las cuatro funciones claves y señalarán su emplazamiento respectivo en el conjunto.*

79 *El ciclo de las funciones cotidianas, habitar, trabajar y recrearse (recuperación), será regulado por el urbanismo dentro de la más estricta economía de tiempo. La vivienda será considerada como el centro mismo de las preocupaciones urbanísticas y como el punto de unión de todas las medidas.*

80 *Las nuevas velocidades mecánicas han transformado el medio urbano al introducir en él un peligro permanente, al*

provocar el embotellamiento y la parálisis de las comunicaciones y al comprometer la higiene.

81 Hay que revisar el principio de la circulación urbana y suburbana. Hay que efectuar una clasificación de las velocidades disponibles. La reforma de la zonificación que armonice las funciones claves de la ciudad creará entre éstas vínculos naturales para cuyo afianzamiento se preverá una red racional de grandes arterias.

82 El urbanismo es una ciencia de tres dimensiones y no solamente de dos. Con la intervención del elemento altura se dará solución a la circulación moderna y al esparcimiento mediante la explotación de los espacios libres así creados.

83 La ciudad debe ser estudiada dentro del conjunto de su región de influencia. El simple plan municipal será reemplazado por un plan regional. El límite de la aglomeración será función del radio de su acción económica.

84 La ciudad, definida en lo sucesivo como una unidad funcional, deberá crecer armoniosamente en cada una de sus partes, disponiendo de los espacios y de las vinculaciones en los que podrán inscribirse, equilibradamente, las etapas de su desarrollo.

85 Es de la más imperiosa necesidad que cada ciudad establezca su programa, promulgando leyes que permitan su realización.

86 *El programa debe elaborarse a partir de análisis rigurosos hechos por especialistas. Debe prever las etapas en el espacio y en el tiempo. Debe unir en una fecunda concordancia los recursos naturales del lugar, la topografía del conjunto, los datos económicos, las necesidades sociológicas y los valores espirituales.*

87 *Para el arquitecto, ocupado aquí en tareas de urbanismo, el instrumento de medida será la escala humana.*

88 *El núcleo inicial del urbanismo es una célula de habitación (una vivienda) y su inserción en un grupo que forme una unidad de habitación de tamaño eficaz.*

89 *A partir de esta unidad-vivienda se establecerán en el espacio urbano las relaciones entre la habitación, los lugares de trabajo y las instalaciones consagradas a las horas libres.*

90 *Para resolver esta gran tarea es indispensable utilizar los recursos de la técnica moderna. Ésta, con el concurso de sus especialidades, respaldará el arte de construir con todas las seguridades de la ciencia y lo enriquecerá con las invenciones y los recursos de la época.*

91 *La marcha de los acontecimientos se verá influida fundamentalmente por los factores políticos, sociales y económicos...*

92 *Y no es aquí donde intervendrá en última instancia la arquitectura.*

93 *La escala de los trabajos a emprender urgentemente para la ordenación de las ciudades y, por otra parte, el estado infinitamente fragmentado de la propiedad del suelo, son dos realidades antagónicas.*

94 *La peligrosa contradicción observada aquí plantea una de las cuestiones más peligrosas de nuestra época: la urgencia de regular, a través de un medio legal, la disposición de todo suelo útil para equilibrar las necesidades vitales del individuo en plena armonía con las necesidades colectivas.*

95 *El interés privado se subordinará al interés colectivo.*

Etant d'Art pour Locataire, París, 1975.

Borrador manuscrito. Gordon Matta-Clark²⁰⁸.

(ETANT D'ART POUR LOCATAIRE)

CONICAL INTERCECT PARÍS, 75.

EN NINGUNO DE MIS TRABAJOS ANTERIORES SE UTILIZABAN EDIFICIOS COMO OBJETOS NI COMO MATERIAL ARTÍSTICO, SINO COMO COMPLEJOS ESPECÍFICAMENTE CULTURALES EN UN TEJIDO SOCIAL DETERMINADO. ESAS OBRAS, QUE PRETENDÍAN CUESTIONAR LAS DEPENDENCIAS INTERNAS DE UN SISTEMA ESTRUCTURAL TAMBIÉN ~~IMPLICABAN~~ ALBERGABAN LA NECESIDAD DE UN DIÁLOGO URBANO QUE SE HIZO ILEGALMENTE Y EN SOLITARIO EN EL MUELLE 52 DE NUEVA YORK, JUNTO AL RIO HUDSON Y SE HIZO MÁS PATENTE Y MÁS ASEQUIBLE AL PÚBLICO EN LAS CALLES DE PARÍS.

GRACIAS A LA INVITACIÓN DE LA BIENAL DE PARÍS, EL PROYECTO SE REALIZÓ ~~APROXIMADAMENTE EN LA MITAD SUPERIOR DE LAS PAREDES NORTE DEL~~ EN LOS NÚMEROS 27 Y 29 DE LA RUE BEAUBOURG, DOS MODESTAS CASAS CONTRUIDAS EN 1700 PARA LOS SEÑORES LESSEVILLE ~~EN LO~~ QUE PARECE HABER SIDO SUS RESPECTIVOS DOMICILIOS. AUNQUE ESTOS EDIFICIOS TIENEN ESCASA IMPORTANCIA HISTÓRICA ESTÁN ENTRE LAS ÚLTIMAS ESTRUCTURAS QUE

²⁰⁸ Los textos fueron proporcionados por Jane Crawford, viuda de Gordon Matta-Clark, Se ha conservado la diferenciación entre mayúsculas y minúsculas del artista. En MATTA-CARK, G., "Etant d'Art pour Locataire" en *Gordon Matta-Clark*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 2006, pp. 182-183.

SE DERRIBARÁN EN EL PROCESO DE “MODERNIZACIÓN” DE LES HALLES Y PLATEAU BEAUBOURG INSPIRADO POR EL GAULLISTA GENERAL POMDIDOU. LOS EDIFICIOS QUEDAN DESTACADOS SOBRE EL TELÓN DE FONDO DE LA INMENSA ESTRUCTURA INDUSTRIAL DEL CENTRO POMPIDOU, QUE SE INAGURARÁ PRÓXIMAMENTE COMO SEDE DE MEDIA DOCENA DE ADMINISTRACIONES CULTURALES (CINCO SUCIOS SUPERVIVIENTES SITUADOS EN FILA FRENTE A UNA NOVÍSIMA TELA DE ARAÑA).

CONTRA TODO PRONÓSTICO. Y DEBIDO A UNA ASOMBROSA SERIE DE COINCIDENCIAS, EL EMPLAZAMIENTO SE CORRESPONDÍA CON ASOMBROSA EXACTITUD A LOS PROYECTOS URBANOS QUE SE HABÍAN APROBADO EN PARÍS HACÍA MÁS DE UN AÑO: UN ESPECTÁCULO DE LUZ Y SONIDO NO-U-MONUMENTAL PARA LOS TRANSEÚNTES O UN MODELO DE SOL Y DE AIRE PARA LOS INQUILINOS; EN RESUMEN, UNA FORMA QUE NO TIENE NADA QUE VER CON NADA.

DURANTE DOS SEMANAS DE POLVO Y YESO SE PRACTICÓ UN HUECO DE FORMA CÓNICA EN LAS MITADES SUPERIORES DE LOS NÚMEROS 27 Y 29 DE LA RUE BEAUBOURG, DE MODO QUE LA BASE DE LA FACHADA NORTE TUVIERA UN DIÁMETRO DE CUATRO METROS QUE FUERA DISMINUYENDO A ATRAVESAR LAS PAREDES, LOS SUELOS Y LA BUHARDILLA DEL EDIFICIO ADYACENTE. EL EJE AXIAL DEL HUECO SE DISPUSO CON UNA INCLINACIÓN APROXIMADA DE 45 GRADOS CON RESPECTO AL CENTRO DE LA RUE BEAUBOURG.

(ETANT D'ART POUR LOCATAIRE)

ESTE ES EL MÁZ RECIENTE DE UNA SERIE DE TRABAJOS QUE UTILIZAN EDIFICIOS NO COMO OBJETOS NI COMO MATERIAL

ARTÍSTICO, SINO COMO INDICIOS DE LA COMPLEJIDAD CULTURAL Y LAS CONDICIONES SOCIALES CONCRETAS DE UN TEJIDO URBANO. ~~LAS OBRAS REALIZADAS~~ LAS TRANSFORMACIONES DE LAS ESTRUCTURAS NO SE CONCIBIÓ COMO UN EJERCICIO ESTRUCTURAL FORMAL, SINO COMO UNA INVESTIGACIÓN CONTEXTUAL.

Étant d'Art pour Locataire, París, 1975.

Texto mecanografiado. Gordon Matta-Clark.

ETANT D'ART POUR LOCATAIRE
27-29 RUE BEAUBOURG, PARÍS
OCT. 75

REALIZADO EN DOS EDIFICIOS DE 1700, DOS DE LOS ÚLTIMOS QUE VAN A DERRIBARSE EN LA ORGÍA DE LA MODERNIDAD GENERALGAULLISTA QUE ES EL PROYECTO POMPIDOU

SE PRACTICÓ UN HUECO DE FORMA CÓNICA Y SE RETIRÓ SU CONTENIDO DE LAS ESTRUCTURAS, DE MODO QUE SU BASE EN LA FACHADA NORTE TUVIERA UN DIÁMETRO DE CUATRO METROS QUE IBA DISMINUYENDO AL ATRAVESAR LA CUBIETA Y LA BUHARDILLA DEL EDIFICIO ADYACENTE.

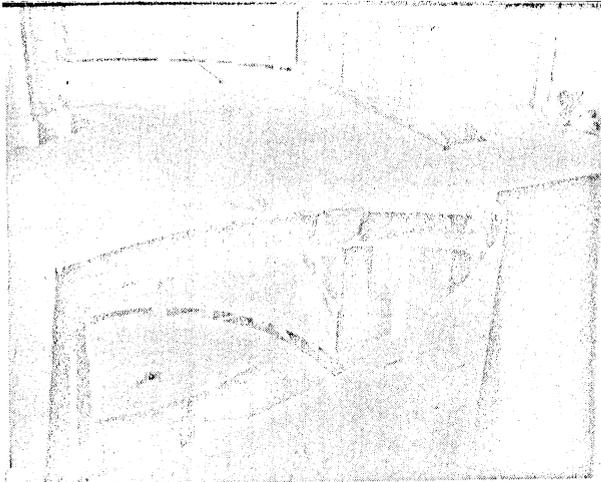
EL EJE CENTRAL DEL HUECO DEBÍA SITUARSE EN UN ÁNGULO DE 35 GRADOS DESDE EL CENTRO DEL BEAUBOURG.

TODO ELLO PARA QUE LOS TRANSEÚNTES PUDIERAN ECHAR UN VISTAZO A TODO A TRAVÉS DEL HUECO.
PARQUE EN EL MUELLE.

(SoL AIRE AGUA + CACA DE PALOMA)

Antwerpen wil uniek kunst-huis slopen,

Foundation Gordon Matta-Clark, 12.10.1979.



Het gebouw, dat door de kunstenaar omgetoverd werd tot "doorkijkruimte".

Gordon Matta-Clark werd wereldbegrip, maar...

Antwerpen wil uniek kunst-huis slopen

Heeft men het in deze tijd vooral over de oprichting van Vlaamse kunsthuizen in het buitenland, de kans is erg groot dat over enige weken een uniek kunst-huis in Antwerpen wordt gesloopt. Het gemeentebestuur heeft trouwens al driemaal bevel gegeven dat men met de slooping zou aanvangen.

Dat kon telkens verbinderd worden, maar nu blijkt dat men de zaak definitief wil beslechten. En de knoop doorhakken betekent in Antwerpen afbreken.

Het huis, waar het om gaat ligt aan de Ernest Van Dijkkaai,

vlak tegenover het Steen. Dus in het toeristisch middelpunt van de stad.

Twee jaar geleden kreeg de jonge Amerikaanse artiest Gordon Matta-Clark de toestemming om van het toen leegstaand pand een kunstwerk te maken.

Binnenin begon hij gedeelten van het huis meekundig uit te breken, waardoor men tot zonderlinge en verrassende doorkijkruimten kwam.

Piet STERCKX

(zie vervolg blz. 8)

(vervolg van blz. 1)

Van op het gelijkvloers kan men bijvoorbeeld door een weggenomen stuk van het dak de lucht zien. Matta-Clark deed dit tevoren in New York, Parijs en tal van wereldsteden, maar vermijde het telkens ging om sloop-panden bleef van zijn werk na korte tijd niet veel over, tenzij de documentatie erover.

Maar kort na de voltooiing van het kunst-huis te Antwerpen

De Nieuwe Groot

12.10.1979

overleed Matta-Clark op 32-jarige leeftijd, en nu blijkt dat Antwerpen zijn enig bewaard kunstwerk bezit. Enig ter wereld. De historische waarde ervan hoeft niet meer betwist te worden: onlangs heeft men in Düsseldorf een hele tentoonstelling gewijd aan het huis van Matta-Clark te Antwerpen, met daarbij een prachtige catalogus.

Om het huis ultiem te redden werd een stichting gevormd. Die deed een beroep op alle artiesten ter wereld, en de werken stroomden binnen. Men bezit nu al kunstwerken ter waarde van veertig miljoen frank.

De aankoop van het huis zou 15 tot 30 miljoen kosten, want er is een totale oppervlakte van 700 vierkante meter.

Wat hoopt de stichting nu: dat men het huis van Matta-Clark niet zou slopen, dat men het zou bewaren en er zelfs een museum voor moderne kunst zou bouwen. Men kan dit museum kosteloos vullen, want ook alle grote verzamelaars van ons land zijn bereid om werken te schenken!

Het museum zou in totaal 50 miljoen kosten. Al bij al een zeer beperkte som voor zo'n verwezenlijking.

Maar de grote ontgoocheling blijkt meer kunst te hebben dan de droom: de officiële instanties blijken de waarde van het huis van Matta-Clark niet aan te voelen, en beschouwen het als een «krocht» dat mag gesloopt worden.

En het huis is driehonderd jaar te jong om het naar Bokrijk over te brengen.

Gaat de slooping door dan wordt de slogan «Antwerpen, kunststad» de giller van het jaar.

Stichting Gordon Matta-Clark,

Foundation Gordon Matta-Clark, 16.10.1979.

Resolucie van Antwerpen 16.10.79

Voor hedendaags museum te Antwerpen

Stichting Gordon Matta - Clark

Een gebouw aan de Ernest Van Dijkstraal te Antwerpen, met het kunstwerk «Office baroque», is het enige ter wereld nog bestaande en in werkelijkheid uitgevoerde werk van de jonge Amerikaanse kunstenaar Gordon Matta - Clark, die op 32-jarige leeftijd te New York overleed. Omdat dit gebouw met sloop bedreigd wordt, werd een vereniging gesticht met het doel, het werk van Gordon Matta - Clark, dat bij realisatie in 1977, in stand te houden.

De stichting heeft echter een ruimer doel: beoogd wordt het kunstwerk op te nemen in een museum voor hedendaagse kunst, waarvoor aanpalend de nodige ruimte beschikbaar is, en waarvoor de ligging uiterst geschikt is in de oude stadskern. Het project kan gerealiseerd worden in twee tijden. Vooreerst moet het huis met het werk van Matta - Clark veilig gesteld worden, en later kan het museumgedeelte gebouwd worden.

Het plan wordt gesteund door

persoonlijken uit binnen- en buitenland. Het kan uitgevoerd worden door de staat, de provincie en de stad, samen of afzonderlijk, maar ook door een tijdelijke vereniging. Deze vereniging zou met overheidssteun of waarborg en met privé-steun het pand kunnen kopen, herstellen en bewaren.

De stichting ontving reeds, schenkingen van kunstenaars, voor meer dan veertig miljoen B.fr., die de kern van een verzameling vormen. Instellingen zoals de Kunsthalle te Düsseldorf hebben een tentoonstelling Matta - Clark ingezicht, tegetijde steun voor het Antwerpse project te verwerven.

De vereniging doet een beroep op de overheid en het privé-initiatief om de nodige financiële middelen te verzamelen. (Men kan lid worden van de vereniging door storting of overschrijving van minimum duizend frank en maximum tienduizend fr. op bankrekening 551-2521500-54 bij de Bank van Parijs en de Nederlanden.)

Stichting wil project in Antwerpen behouden,

Foundation Gordon Matta-Clark, 13.12.1979.

13 - 12 - 1979

Wijlen Gordon Matta-Clark liet één kunstwerk na Stichting wil projekt in Antwerpen behouden

ANTWERPEN — In 1977 realiseerde de Amerikaanse kunstenaar Gordon Matta-Clark een projekt in een leegstaand kantoorgebouw aan de Van Dijkstraal 1, schuin tegenover het Sisen. Volgens een vooraf bepaald plan werden uitsnijdingen aangebracht in vloeren, zolderingen en wanden zodat een totaal nieuwe ruimtelijke situatie geschapen werd. Het werk kreeg als titel «Office Baroque» en vormde het voorwerp van documentaire tentoonstellingen in Antwerpen (ICC), Amsterdam en Düsseldorf. Gelijkaardige projecten voerde de kunstenaar onder meer uit in Parijs bij de opening van het Centre Beaubourg en te Kassel ter gelegenheid van documenta 6. Het werk van Matta-Clark wordt omschreven als anarchistische architectuur of negatieve sculptuur.

Gordon Matta-Clark overleed in 1978 op 33-jarige leeftijd. «Office Baroque» is het enige nog bestaande werk van hem. De eigenaar van het pand, een kunstpromotor, wil het gebouw oetervloeren. Daarom werd op 12 februari 1979 de Stichting Gordon Matta-Clark opgericht. Deze vereniging wil ijveren voor het instandhouden van het werk «Office Baroque» en voor de op-

richting te Antwerpen van een centrum voor hedendaagse kunst met een eigen verzameling. Voorzitter van de Stichting is Paul de Vree, literair en kunstcriticus. Beheerders zijn ondermeer Fl. Bex, directeur van het ICC, en K. Geirlandt, directeur van de vereniging voor Tentoonstellingen van het Paleis voor Schone Kunsten te Brussel.

In de internationale kunstwereld hebben de plannen van de stichting ruime bijval gevonden. Dat blijkt uit de talrijke schenkingen door belangrijke binnen- en buitenlandse kunstenaars. Onder hen onder meer R. Rauschenberg, J. Dine, S. Lewitt, D. Huebler, J. Kosuth en L. Levine. Deze kollektie vertegenwoordigt nu reeds een waarde van om en bij de 40 miljoen frank. De overheid wil echter niet zo best mee. De Stichting bood de Stad Antwerpen haar kollektie aan, indien deze er zich toe verbond het gebouw aan de Van Dijkstraal aan te kopen en zo het werk «Office Baroque» veilig te stellen. Het aanbod werd echter afgewezen. Toch wel verwonderlijk als men weet dat de Stad Antwerpen reeds jarenlang verkondigt te ijveren voor de oprichting van een museum voor hedendaagse kunst. De eerste steen voor dit

museum ligt trouwens reeds 10 jaar onder het mos naast het Middelheimpark.

De Stichting Gordon Matta-Clark zal nu trachten zo snel mogelijk zoll de nodige fondsen te verzamelen om het bewuste gebouw aan te kopen en haar verzameling een gepast onderkomen te bezorgen. Men is echter volledig aangewezen op inkomens van zowel stad, provincie als staat weigeren tot nog toe elke subsidiëring. Wat K. Geirlandt deed verklaren, wat men ook moog verkondigen, het is nu duidelijk geworden: de overheid in dit land wil helemaal geen museum voor hedendaagse kunst.

POOL ANDRIES

Voor meer inlichtingen en voor schenkingen en lidmaatschap kan men schrijven naar: Stichting Gordon Matta-Clark, pa. ICC, Meir 80, 2000 Antwerpen.

Gordon Matta-Clark, «Office Baroque», Antwerpen 1977. Anarchistische architectuur, negatieve sculptuur, zo werd de ingreep van de Amerikaanse kunstenaar genoemd. (foto ICC)

Het gevecht neemt geen einde,

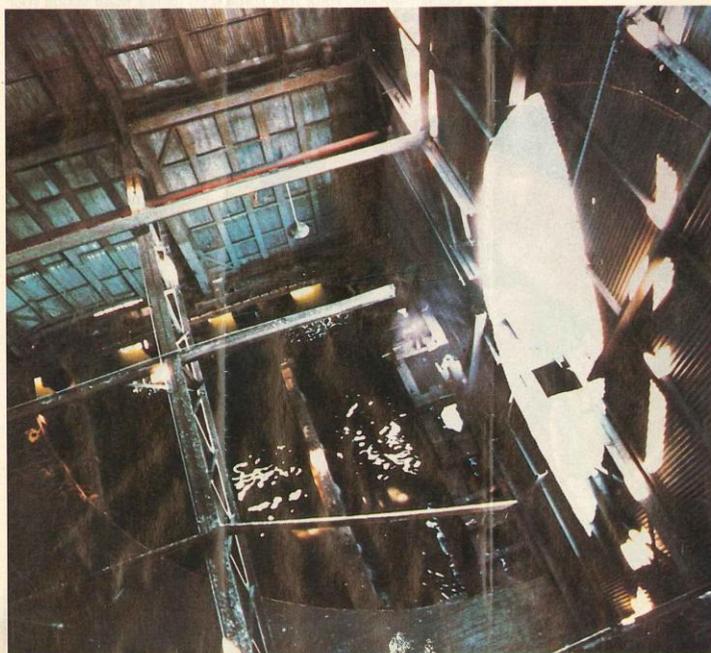
Foundation Gordon Matta-Clark, 1-7-1987.

KNACK 1.7.1987

Mens en Cultuur

Het gevecht neemt geen einde

De opening van het Museum van Hedendaagse Kunst in Antwerpen (Muhka) is een gewonnen gevecht in een strijd die gewoon doorgaat. Directeur Flor Bex illustreert dat met de symbolische openingstentoonstelling Gordon Matta-Clark.



82 KULTUUR

MUSEUM

Muhka, Leuvenstraat 32, Antwerpen. 03/238.59.60. Elke dag, behalve op maandag, open van 10 tot 17 uur. Gordon Matta-Clark, retrospectief overz.jht 1968-1978, tot 16 augustus.

In het holst van de nacht viel de politie van Antwerpen, de machinegeweren in de aanslag, binnen in een vijf verdiepingen tellend pand aan de Ernest van Dijkkaai. Daar stootten zij op een wat verwilderd uitzijnde jongeman die met een kettingzaag doende was, cirkelvormige uitsnijdingen te maken in de vloeren. De zager en zijn gezellen werden prompt ingerekend en onder luid sirenegehuil naar het commissariaat overgebracht. Het liep al tegen de morgen toen een rijzige heer de jongelui zonder meer op vrije voeten kreeg.

Alles beruiste op een misverstand. In dat jaar 1977 had de Amerikaanse kunstenaar Gordon Matta-Clark van de stedelijke overheid immers permissie gekregen om in een bouwvallig commercieel pand in de buurt van het historische Steen een van zijn „anarchitecturale“ projecten uit te voeren. De hele onderneming, toen en nog altijd een mijlpaal in de internationale avant-gardekunst, was gepatroneerd door de rijzige Florent Bex, toentertijd de spelbepalende figuur achter het bloeiende Internationaal Cultureel Centrum (ICC) aan de Meir. De politie dacht evenwel dat het om een walgelijk treffen van hippy's ging.

Bex en al wat in Antwerpen levende kunst propageert, moet een groot inkassingsvermogen en eendeloos veel geld hebben. Als Bex nu voor de eigenaar, de Vlaamse Gemeenschap, het nieuwe, in vzw-vorm beheerde „Museum van Hedendaagse Kunst Antwerpen“ mag dirigeren, dan is dat een voorlopige, zij het mooie overwinning. Maar komen straks ook de beloofde fondsen los om de noodzakelijke uitbreiding te verwezenlijken? De huidige gezondheid op het kulturministerie lijkt alvast positief, maar een kleine blik op het verleden maant tot bezouderzaamheid. De droom van Lode Craeybeckx, in Antwerpen een polyvalent cultureel centrum uit de grond te stampen, dateert al van 1946, en het enige wat echt gerealiseerd werd is het Middelheim-project. Alle andere plannen werden, soms in een ver gevorderd stadium — zoals het schitterende Paal-museum aan de Scheldekaai van architect Leo Stijnen uit 1966 — om nu eens economische, dan weer ecologische, maar altijd schimmige redenen geaborteerd.

Van jammerlijke geborneerdheid van overheidswege had Flor Bex zelf al last toen hij in 1982 het ICC moest isoleren

Gordon Matta-Clark, „Conical Intersect“ (1975): het licht in de basiliek.

KNACK — 1 juli 1987



Gordon Matta-Clark, „Office Baroque“ (1977): de mooiste hommage aan Rubens in het Rubensjaar.

wegens „tijdelijke sluiting“, maar de man had al vroeger laten blijken een die-hard te zijn. Precies uit een taai gevecht dat hij in 1977 leverde om Gordon-Matta-Clarks „Office Baroque“ door de bureaukratie goedgekeurd te krijgen, hield hij — na een nederlaag te hebben geleden toen het Matta-Clark-gebouw zonder opgaaf van redenen tenslotte gesloopt werd — het kapitaal over dat de Vlaamse Gemeenschap er tenslotte toe kon bewegen het Muhka te bouwen.

Immers, nadat Gordon Matta-Clark op vijfendertigjarige leeftijd in 1987 aan kanker overleed, verenigden zijn vrienden zich in een stichting die zich tot doel stelde het „Office Baroque“ van de slopershamer te redden door het als kern van een toekomstig museum van hedendaagse kunst voor te stellen. Het opzet mislukte op het laatste nipertje, maar inmiddels hadden zo'n tweehonderd internationale kunstenaars elk één of meerdere werken afgestaan aan de „vzw stichting Gordon Matta-Clark“. Dit unieke erfgoed, waarvan de marktwaarde tien jaar geleden op 100 miljoen frank werd geschat, wordt beheerd door...

Florent Bex. Dit is zijn niet onaardige troefkaart om zich alvast wat het artistieke, wetenschappelijke en educatieve beleid van het Muhka betreft, niet te laten overrompelen door derden. Immers, waarom zou de Vlaamse Gemeenschap als eigenaar, niet af en toe eigengereid tussenbeide willen komen? Was het al niet de vroegere gemeenschapsminister van Cultuur Karel Poma die naast het fiat voor de bouw toch ook autoritair de architect voor het Muhka aangeduid had in de persoon van Michel Grand-sard?

Hier hebben protectionistische, niet-artistieke motieven het zwaarst gewogen. Marcel van Jole, ex-adviseur van Poma en voorzitter van de raad van bestuur van het Muhka geeft dat zonder

meer toe. Schrijft hij in een artikel naar aanleiding van de opening immers niet: „Indien dit architectuurconcorso had plaatsgevonden, dan was vermoedelijk een buitenlands bouwkundige met de opdracht gaan lopen zoals in de meeste gevallen in Duitsland geschiedde: de Amerikaan Philip Johnson in Bielefeld, de Oostenrijker Hans Hollein in München-gladbach, twee Denen Jørgen Bo en Vilhelm Wohlert in Bochum, de Amerikaan Richard Meier voor het Kunstgewerbe in Frankfurt en de Brit James Stirling in Stuttgart.“ Kortom, een schoolvoorbeeld van provincialistisch denken, regelrecht in strijd met de geest van de hedendaagse kunst die voluit internationalistisch is. Dat Van Jole dat ook wel beseft, blijkt uit datzelfde artikel: „Natuurlijk hadden wij graag een wedstrijd uitgeschreven voor de bouw van een museum van hedendaagse kunst“, schrijft hij, om direct de onmogelijkheid van dat verlangen aan te tonen door te wijzen op het krappe budget van de Vlaamse Gemeenschap. Er mag dan geen geld zijn voor nieuwbouw, er was er wel degelijk voor de transformatie van een oude graansilo tot museum, en voor deze invulbouw had toch ook een concours kunnen uitgeschreven worden?

Het is intussen een hele geruststelling dat alvast de unieke collectie van de Matta-Clark-stichting, werken bevattend uit het eind van de jaren zeventig van zo uiteenlopende kunstenaars als Joseph Kosuth, Less Levine, Sol LeWitt, Roger Raveel, Walter Swennen, in handen is van een integer personage als Florent Bex.

Zoals het museum er nu uitziet achter zijn opgepoetste, in koffie-verkeerd-kleur gestoken art-déco-gevel uit 1926, 'tiedt het op het gelijkvloers en de eerste etage telkens voldoende ruimte voor tentoonstellingen, zij het dat de niet verwijderde zuilen uit de oorspronkelijke graansilo-konstruktie de ruimtes minder spacieus doen lijken dan ze zijn. Vloeren, zolderingen en muren zijn in smeteloos wit gepleisterd. Wit is in zijn neu-

KULTUUR 83

→ traliteit uiterwaard een geschikte kleur, maar in combinatie met de wat precies uitgevallen algemene ruimtelijke schikking, schept het een wel erg cleane sfeer, die niet alle werken even goed afgaat.

Voor de documentaire retrospectieve, met de foto's, een paar maquettes en de tekeningen van Gordon Matta-Clark, is die cleanheid alvast niet hinderlijk. De atmosfeer van ingelijste, achter glas gestoken kleurenfoto's heeft immers in de eerste plaats een neutrale informatieve waarde, maar moet dan zeker wél in samenhang bekeken worden met de uitstekende, Engelstalige catalogus, gemaakt onder redactie van *Mary Jane Jacob* naar aanleiding van de eerste Matta-Clark-retrospectieve in het *Museum of Contemporary Art* van Chicago (mei-augustus 1985).

Uit de sobere kronologische beschrijving van de werken, maar vooral uit de vele tentallen getuigenissen van bekende kunstenaars (geïnterviewd door *Joan Simon*) blijkt pas hoe Matta-Clark door zijn enorme persoonlijke, artistieke en sociale gedrevenheid in het begin van de jaren zeventig in New York een hele beweging in gang zette die onder de gemeenschappelijke noemer *anarchitecture* even extreme als uiteenlopende experimenten bedreef. Men opereerde in de door de consumptiemaatschappij gecreëerde restzones (afvalhoopen, achterbuurten, arme wijken, slooppanden), buiten het commerciële kunstcircuit, artistiek puttend uit de bronnen van de minimale kunst en haar voorkeur voor sobere geometrische vormen, de concept-kunst waar het idee en het proces altijd primieren op de visualiteit in de vorm, en de „earth art“ waarbij de kunstenaar zijn spoor trekt in het natuurlijke landschap. Een explosieve combinatie voorwaar, uitgekookt in het door Gordon Matta-Clark opgerichte cothuis *Food* in het Newyorkse Soho, waar het gezelschap een soort „mentale aerobic“ beoefende, vanuit de meest buitenissige invalshoeken bijdragend tot de totstandkoming van een nieuwe, open maatschappij.

Na een paar vroege alchemiserende experimenten met boven een pruttelend vuurtje gebakken foto's („*Photo-Fry*“, 1969), of met brandbare wafels („*Incendary Wafers*“ 1969), ontwierp Gordon Matta-Clark in 1971 een schaalmodel voor *Christo's* fameuze gordijn in een vallei in Colorado („*Valley Curtain, after Christo*“), vooraler in 1972 voor het eerst het veld van de stedelijke ecologie te betreden met de bouw van een wagentje met verse lucht. („*Fresh Air Cart*“).

Het doorzagen van vloeren in vervallen huizen in de Bronx is het sein voor een adembenemende serie *anarchitektonische* snijoperaties die hem bijna zes jaar lang onafgebroken zullen bezighou-

den. Eerst en vooral wijst hij door de keuze van zijn panden op het failliet van een maatschappij die niet in staat is om een architectuur voort te brengen die duurzame en mooie huizen voor iedereen kan maken, maar in zijn werkwijze geeft hij aan zijn ei-, kegel- of cirkelvormige uitsnijdingen in vloeren en wanden een zo esthetisch karakter, komen er zoveel boeiende doorkijken open, leveren het licht en de lucht in de huizen zoveel onverwachte effecten op, dat de bewerkte panden stuk voor stuk kunstwerken van een onschatbare waarde worden. Dat ze tenslotte één voor één gesloopt werden pleit niet voor het kunstbegrip van een maatschappij die niet in staat is om de *Michelangelo*-achtige drive van een kunstenaar te herkennen wanneer deze van een verlaten hangebouw met basiliek-allures de *Sixtijnse kapel* van deze tijd maakt („*Day's End*“, 1975), wanneer hij in 1975 vanuit twee zeventiende-eeuwse huizen in de veroordeelde Beaubourg-buurt van Parijs het meest adembenemende uitzicht op vernieling en constructie (het Centre Pompidou) biedt met het werk „*Conical Intersect*“, of wanneer hij in 1977 als de mooiste hommage aan de jubilaris *Pieter Paul Rubens* in Antwerpen het *Office Baroque* maakt.

Lego

Wellicht is het *Christo* geweest die de betekenis van Gordon Matta-Clarks werk het best geformuleerd heeft, wanneer hij in het interview met *Joan Simons* stelt: „*Zijn werk had een dimensie die nogal afweek van wat de meeste Amerikaanse kunstenaars in die tijd deden. Het was niet zo formalistisch of onthecht. Hij was erg betrokken bij wat hij herkende als de sociale of politieke dimensies van urbanisme. Gordon stond buiten het commerciële circuit en gebruikte zeer vers materiaal. Zijn ParisBeaubourg-stuk was erg sterk. Het huis in Antwerpen is waarschijnlijk één van zijn belangrijkste werken, omdat het vlak in het midden van een stad stond (niet, bijvoorbeeld, zoals het huis dat hij in Englewood, New Jersey in tweeën sneed („*Splitting*“, 1974). Hij was zich erg bewust van de manier waarop stedelijke ruimte gebruikt werd. Teyoren gebruikte hij gebouwen meestal als een zuiver skulpteur. Hij was niet enkel geïnteresseerd in vormen op een abstracte manier, maar ook in het kopen, het huren, het gebruiken, het in bezit nemen, het snijden van een plaats — dit alles deed de ruimte herleven.*“

De properheid van de all-white bepleistering zorgt op de gelijkvloerse verdieping, waar Flor Bex een selectie van de eerste zevenendertig door *Muhka* aangekochte werken presenteert, voor een nogal ondankbare tweedeling tussen de meer gelikte kunst, die hier prachtig funktioneert (*Narcisse Tordoir* en de

Lego-toren van *Luc Deleu*) en anderzijds de ruwere stukken, zoals het nochtans schitterende werk van *Bernid Lohauss* („*Während/DU/als Gegenüber Oder/zwischen dem/ICH*“) die een veel desolater sfeer nodigt hebben.

Dit neemt niet weg dat het museum zijn optic om vooral actueel en jong werk aan te kopen met erg veel zin voor kwaliteit ingevuld heeft. Het nieuws van de Belgische scène is ruim vertegenwoordigd met onder meer *Jacques Charlier*, *Lili Dujourie*, *Jef Geys*, *Gay Rombouts*, *Jan Van Oost*, *Jan Vercurysse* en *Didier Vermeiren*, en ook een boeiende selectie internationale hedendaagse kunst werd aangetrokken met werk van *Tony Cragg*, *Giulio Paolini*, *Hubert Kiecol*, *Jean-Luc Vilmouth* en anderen.

In 28 van de 37 gevallen gaat het om skulpturaal werk, wat logisch is in de huidige internationale konjunktuur; voorts zijn de meeste werken zo gekozen dat ze „met mekaar kunnen dialogeren“ (Bex), en een „eenheid in diversiteit“ vormen. In het eerste aankoopjaar waarbij van zero gestart moest worden, bedroeg het aankoopbudget 7 miljoen frank, en *Kultuurminister Patrick Dewael* (PVV) zou zich tegenover het *Muhka* geëngageerd hebben om een jaarlijks aankoopbudget van 5 miljoen frank te garanderen. Het is een bescheiden bedrag waarmee nochtans gewerkt kan worden, gesteld dat men per jaar zo'n 20,25 werken aankoopt die tussen de 50.000 frank en een half miljoen frank kosten.

Om zoveel mogelijk overlappingsen met de collectievorming van gelijkaardige musea in dit land (Oostende, Gent, Brussel) te vermijden, zullen de museumdirectieuren regelmatig met mekaar afspraken maken, wat in het licht van de akten die de momenteel in de verschillende musea geleid worden, geen onmogelijke opdracht lijkt. Wanneer van verschillende zijden toch belangstelling voor het werk van een zelfde kunstenaar zou bestaan, ziet Bex heel in „complementaire aankopen“ uit het werk van die kunstenaar.

Het kader van het *Muhka* is twintig man sterk. Artistiek directeur Bex heeft 5 kunsthistorici in dienst die samen de wetenschappelijke staf vormen, de administratie wordt opgeknapt door zes mensen, en de technische en onderhoudsploeg heeft acht elementen in dienst. Voor een bibliotheek, video- of audiotek wordt het wachten tot de uitbreidingsplannen in de Leuvenstraat werkelijkheid worden, maar de didactische begeleiding van het publiek wordt daarom niet uitgesteld. Niet zozeer op schoolse wijze, maar middels allerlei kikkertjes (?) wil Bex ook volk in huizen halen dat niet noodzakelijk veel kaas van actuele kunst heeft gegeten. Dat wordt uitkijken. In vertrouwen.

JAN BRAET ■

KULTUUR 85

LA MAISON: Note d'intention, 1997, Pierre Huyghe, y François Roche²⁰⁹.

A propósito de algunas viviendas alrededor de la cuenca mediterránea que se elaboran durante el tiempo libre de estos habitantes.

Es una estructura de tipo moderna en hormigón, con un potencial de injerto óptimo, una estructura hueca que puede aceptar la extensión de otras estructuras aditivas. Está pues abierta a los cambios y a la complejidad que el tiempo ha hecho aparecer.

Las condiciones inestables de la cuenca mediterránea (tanto políticas, como sociales y legislativas) provocan decisiones arquitectónicas precisas, es decir necesarias o contingentes, necesario por lo que está allí, contingente a lo que está por venir.

La construcción hace inmediatamente legible las elecciones, y los procesos que la constituyen. Las redundancias, olvidos, y bifurcaciones se inscriben en sus estratos.

Nada es planificado de antemano, no es una construcción lineal pero sí hacia direcciones múltiples, por eso las posibilidades de cambiar siguen siendo permanentes y todo debe ser compatible.

Es una construcción del potencial donde cada una de las etapas revela indicios de una virtualidad.

Lo que es visible es de este lado lo que se prevé, no es una finalidad pero un esbozo, una salida, es el necesario hoy. Que está presente, procede de un futuro, de esto que ocurre. El actual es la parte visible del potencial.

²⁰⁹ HUYGHE, Pierre, ROCHE, François "LA MAISON": Note d'intention" en *EXPOSE n°3*, Orléans, 1997, pp. 248-255. [Traducción propia.]

Lo que es visible está por debajo de lo que es contemplado, no es una finalidad sino un principio, una salida, es la necesidad de hoy. Lo que está presente procede de un futuro, de lo que pasa. Lo actual es la parte visible de un potencial.

El hábitat en occidente se pensó en su finalidad, planificado de su estructura a su fachada, es un objeto clave en mano. Hay un tiempo para terminar y otro para vivir. Aquí el proceso se invirtió, se comienza por vivir, terminar es un término que permanece en suspenso, su culminación está indeterminada.

Un modo de vida el cual se instaló en lo transitorio, en un estado de obra permanente, que parece suspendido, o más bien en espera.

La construcción se hace en función y para lo que ocurrirá, a fin de poder adaptarse a las dificultades con flexibilidad y convertir las situaciones móviles. No se adelanta a las necesidades y así pues elimina la idea de culminación.

Así responde a lo imprevisible con lo inconcluso, a la inestabilidad de las situaciones o a la ausencia de estructuras sociales por lo transitorio.

Entonces el tiempo integra el espacio y lo deforma hacia un movimiento multidireccional.

Se trata de hacer con, como en el judo dónde se transfiere la energía sin oponerse para no gastarla, pero acompañarla, reciclarla absorbiendo las oposiciones, desplazando los flujos.

Es una casa lenta o más concretamente a varias velocidades.

Su construcción se extiende durante toda una vida, se desarrolla con lo vivido, en paralelo. Es una construcción habitada.

Nos muestra la experiencia vivida durante el proceso de vacilación que sobreviene ante la elección que hay que hacer entre las distintas

posibilidades de historias que se presentan, la dificultad que hay que definir y determinar.

Que sobreviene delante de la elección que hay que hacer entre las diferentes posibilidades de historias que se presentan, la dificultad que debe definir y determinar.

La construcción debe poder aceptar, como hacer posibles estas historias familiares.

Su estructura evoluciona y se vuelve narrativa, biográfica, se inscribe una continuación de hechos, de advenimientos. Nos habla de las historias privadas.

Su forma es una relación de hechos, una narración no lineal, un desarrollo de duraciones múltiples en el tiempo, donde los relatos forman espacios que llevan en sus estructuras el estado psicológico de sus inquilinos.

Todas estas coacciones producen modos de hacer que se aplican a las diferentes construcciones según su situación, poco importan entonces sus formas arquitectónicas.

Estos mecanismos no son predeterminados.

La singularidad de estas construcciones no aparece según la forma preestablecida y reproducible de un plano o de una maqueta, y si tuviera una transposición, tomaría más bien la forma de un relato.

Es un modelo sin representación formal específica, sólo importa el principio que lo genera y lo hace variar en el tiempo.

No se trata de un parásito que actuaría más tarde sobre un cuerpo constituido, este mecanismo opera durante su constitución, pero independientemente de la forma arquitectónica.

En un sistema estable (política, socialmente...) un conservadurismo lógicamente reproduce bastante la forma pasada, modificándola apenas, por el contrario para estas viviendas el presente no se

determina sobre un pasado por demasiado inestable y en consecuencia se instala en un futuro.

Los efectos determinan la forma presente, la virtual, la actualidad.

La construcción es un instrumento que evoluciona, ella no es un objeto llave en mano, un objeto de representación, de contemplación.

Es un uso, una herramienta diaria, un instrumento que responde, y que apela.

Su singularidad no reside en una tecnología ni la utilización de ciertos materiales, sino más bien en la articulación, el montaje.

Es una arquitectura móvil, donde se puede en cualquier momento, seleccionar las funciones, elegir, pasar de un estado a otro.

Habría una inversión entre el móvil-home (autocaravana) que se desplaza sin modificarse y la inmovilidad nomádica de este home-móvil.

París, 1995

MEDIOS

Este estudio se realizará por medio de:

- Una serie de viajes e itinerancias hacia estos destinos constituyen momentos de experiencia inmediata con estos lugares. Esta confrontación y esta itinerancia constituyen una práctica activa que abastece la pertinencia incluso del proyecto.
- Localización fotográfica.
- Cartografía de los lugares.
- Registro y diálogos con los habitantes.
- Recopilación de plan y observaciones de las evoluciones posibles.
- Diagnóstico de los procesos de reinterpretación

Proponemos poner a disposición nuestras investigaciones para distintos estudios con el fin de obtener distintas interpretaciones. Así definidos y nombrados, una difusión permitirá instituir y hacer circular este tipo de construcción.

Esta investigación debe enfrentarse a un pensamiento del hábitat y la ciudad hoy, a la necesidad de una estructura móvil a las situaciones potenciales.

- Producción de una arquitectura sin arquitecto.

Índice de Imágenes

1.	Gordon Matta-Clark , <i>Art Card</i> , 1970-1978	27
2.	Documento conceptos	30
3.	Documento timeline	31
4.	Gordon Matta-Clark , <i>Art Card</i> , 1970-1978	40
5.	Eric Fisher , <i>París [Locals and Tourists]</i> , Geotagging, 2010	46
6.	Minoru Yamasaki , <i>Pruitt-Igoe</i> , St. Louis, Misuri, 1954-1955	61
7.	Demolición de Pruitt-Igoe, St. Louis, Misuri, el 21 de abril de 1972	61
8.	Le Corbusier , <i>Unidad habitacional de Marsella</i> , 1947-1952	62
9.	<i>Unidad habitacional de Toulouse</i> la madrugada del 3 de noviembre de 2005	62
10.	Pierre Huyghe junto a François Roche , <i>Chantier permanent</i> , 1993	64
11.	Pierre Huyghe; A.T.L. , <i>House or Home</i> , 1995	67
12.	Robert Smithson , <i>Hotel Palenque</i> , 1969	68
13.	Gordon Matta-Clark , <i>Untitled Cutting-Claraboya</i> , 1971	81
14.	G.H Hovagimyan; Gordon Matta-Clark , Intervención de <i>Untitled Cutting-Claraboya</i> , 1971, 2013	84
15.	James Turrell , <i>Aqua Obscura</i> , 2013	85
16.	Gordon Matta-Clark , <i>Bronx Floor: Floor Hole</i> , 1972	88
17.	Gordon Matta-Clark , <i>Cooper's Cut (aka Lieberman's Closet)</i> , 1973	88
18.	Gordon Matta-Clark , <i>Pier In/Out</i> , 1973	88
19.	Gordon Matta-Clark , <i>Infraform</i> , 1973	89
20.	Gordon Matta-Clark , <i>A W-hole House: Roof to Atrium and Datum Cut</i> , 1973	89
21.	Gordon Matta-Clark , <i>A W-hole House: Roof to Atrium and Datum Cut</i> , 1973	89
22.	Gordon Matta-Clark , <i>Splitting</i> , 1974	90
23.	Gordon Matta-Clark , <i>Circus or Caribbean Orange</i> , 1978	90
24.	Anthony McCall , <i>Line Describing a Cone</i> , 1973	92
25.	Gordon Matta-Clark , <i>Conical Intersect (Etant d'Art Pour Locataire)</i> , 1975	92
26.	Gordon Matta-Clark , <i>Conical Intersect (Etant d'Art Pour Locataire)</i> , 1975	93
27.	Gordon Matta-Clark , <i>Conical Intersect (Etant d'Art Pour Locataire)</i> , 1975	93
28.	Jean Luc Godard , <i>Deux où trois choses que je sais d'elle</i> , 1967 [fotograma]	95
29.	Roberto Rossellini , <i>Le Centre Georges Pompidou</i> , 1977 [fotogramas]	96
30.	Gordon Matta-Clark , <i>City Slivers</i> , 1976	98

31.	Gordon Matta-Clark , <i>City Slivers</i> , 2011	99
32.	Diller Scofidio + Renfro ; James Corner Field Operations ; Piet Oudolf , <i>The High Line</i> , 2009	101
33.	Gordon Matta-Clark , <i>Day's End/Pier 52</i> , 1975	102
34.	Gordon Matta-Clark , <i>Day's End/Pier 52</i> , 1975	103
35.	Olafur Eliasson , <i>Your sun machine</i> , 1997	103
36.	Gordon Matta-Clark , <i>Untitled Performance, Pier 18</i> , 1971	104
37.	Rosa Barba , <i>White Museum, Pier 54</i> , 2014	105
38.	Dan Graham , <i>Cinema</i> , 1981	107
39.	Robert Irwin , <i>Varese Scrim</i> , 1973	113
40.	Robert Irwin , <i>Varese Scrim</i> , 2013	113
41.	James Turrell , <i>Lunette</i> , 1974	114
42.	James Turrell , <i>Skyspace I</i> , 1974	114
43.	James Turrell , <i>Lunette</i> , 2002	114
44.	James Turrell , <i>Meeting</i> , 1980-1986	115
45.	Dan Flavin , <i>Varese Corridor</i> , 1976	116
46.	Carlos Cruz-Diez , <i>Chromosaturation</i> , 1970	117
47.	Olafur Eliasson , <i>Weather Project</i> , 2003	118
48.	Hans Haacke , <i>Shapolsky et al. Manhattan Real Estate Holdings,</i> <i>a Real-Time Social System, as of May 1, 1971</i> , 1971	120
49.	Hans Haacke , <i>Solomon R. Guggenheim Museum Board of Trustees</i> , 1974	121
50.	Supreme Particles , <i>Airport Tunnel</i> , 1997	125
51.	James Coleman , <i>Flash Piece</i> , 1970	131
52.	László Moholy-Nagy , <i>Modulador espacio-luz</i> , 1922-1930	133
53.	Laboratorio de Luz , <i>Modulador de Luz 2.0</i> , 2006	134
54.	Laboratorio de Luz , <i>Imágenes de espacio</i> , 1994	135
55.	Laboratorio de Luz , <i>On-Off</i> , 2001	135
56.	Pablo Valbuena , <i>Para-sites</i> , 2011	136
57.	Hiroshi Sugimoto , <i>U.A. Play House; Theaters</i> , 1978	137
58.	Hiroshi Sugimoto , <i>Tri City Drive-in; Theaters</i> , 1993	137
59.	Hiroshi Sugimoto , <i>Cinerama Dome, Hollywood; Theaters</i> , 1993	137
60.	Jim Campbell , <i>Illuminated Average #1, Hitchcock's Psycho</i> , 2000	138
61.	Jim Campbell , <i>Illuminated Average #3, Welles' Citizen Kane</i> , 2000	138
62.	Stan Douglas , <i>Michigan Theater y Book Cadillac Hotel</i> ; <i>Detroit Photos</i> , 1997-1998	146
63.	Jens Haaning , <i>Untitled/EACC-Hospital Provincial de Castellón</i> , 2002	148

64.	Rafael Lozano-Hemmer, <i>Displaced Emperors, Relational Architecture # 2, 1997</i>	149
65.	James Coleman, <i>Slide-Piece 1972</i>	153
66.	Anri Sala, <i>Blindfold, 2002</i>	154
67.	Pierre Huyghe, <i>Les grands ensembles, 1994-2001</i>	156
68.	Mies van der Rohe, <i>Pabellón alemán. Exposición Internacional de Barcelona, 1929</i>	158
69.	Dominique Gonzalez-Foerster, <i>Tropicale Modernité, 1999</i>	158
70.	Melissa Gould, <i>Floor Plan, 1991</i>	159
71.	Magdalena Jetelová, <i>King's Cross Station, 1996</i>	162
72.	Magdalena Jetelová, <i>Translocation I- Hannover, 1994</i>	162
73.	Magdalena Jetelová, <i>Translocation II- Darmstadt, 1996</i>	162
74.	Pierre Restany, <i>Invitación a la exposición</i> <i>"La spécialisation de la sensibilité</i> <i>à l'état matière première en sensibilité picturale stabilisée", 1958</i>	168
75.	Yves Klein, <i>La spécialisation de la sensibilité</i> <i>à l'état matière première en sensibilité picturale stabilisée, 1958</i>	168
76.	Yves Klein, <i>Le Vide, Museo Haus Lange, Krefeld, 1961/2009</i>	170
77.	Félix González Torres, <i>Untitled (Arena), 1993</i>	176
78.	Exterior-Interior-Exterior <i>Palais de Tokyo-Site de Créación Contemporaine, 2002</i>	177
79.	Gordon Matta-Clark, <i>Office Baroque, 1977</i>	188
80.	Demolición del número 1 de Ernest Van Dijckkaai, Antwerpen, <i>Office Baroque, 2 de junio de 1980</i>	190
81.	Michel Grandsard, <i>M HKA, Leuvenstraat 32, Antwerpen, 1987</i>	191
82.	Pierre. Huyghe, <i>Light Conical Intersect, Anti-événement, 1996</i>	209

Bibliografia

Bibliografía citada

Libros. Capítulos de libros

- ARDENNE, Paul, *Un arte contextual. Creación artística en medio urbano, en situación, de intervención, de participación*, CENDEAC, Murcia, 2006.
- AUGÉ, Marc, *Los no lugares. Espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad*, Gedisa, Barcelona, 1993.
- BACON, Francis, *Nueva Atlántida*, Ed. Zero, Colección "se hace camino al andar", Algorta (Vizcaya), 1971.
- BARTHES, Roland, "La imaginación del signo ", en *Ensayos críticos*, Editorial Seix Barral, Barcelona, 1973, pp. 247-253.
- BATJÍN, Mijaíl, "Las formas del tiempo y del cronotopo en la novela", en *Teoría y Estética de la novela*, Taurus, Madrid, 1989, pp. 63-68.
- BELL, Daniel, *Las contradicciones culturales del capitalismo*, Alianza Editorial, Madrid, 1977.
- BENJAMIN, Walter, *El Libro de los Pasajes*, Akal, Madrid, 2005.
- BORGES, Jorge Luís, "La biblioteca de Babel", en *Ficciones*, Alianza Editorial, Madrid, 1999, pp. 86-99.
- "La muerte y la brújula" en *Ficciones*, Alianza Editorial, Madrid, 1999, pp. 151-172.

- “Utopía de un hombre que está cansado”, en *El libro de arena*, Ed. Círculo de Lectores, Barcelona, 1999, pp. 119 -121.
- BOURRIAUD, Nicolas, *Esthétique relationnelle*, Les presses du réel, París, 1998.
- BREA, José Luís, — *El tercer umbral. Estatuto de las prácticas artísticas en la era del capitalismo cultural*, CENDEAC, Murcia, 2004.
- CASTELLS, Manuel, *La era de la información. Vol.1. La sociedad red*, Alianza Editorial, Madrid, 2000.
- CHEVRIER, Jean-François. "L'art com a reinvençió d'una forma política urbana". *En Contra l'arquitectura. La urgència de (re)pensar la ciutat*, EACC, Castelló, 2000, pp. 285-213.
- CLARAMONTE, Jordi, *Arte de contexto*, Nerea, Donostia-San Sebastián, 2011
- CROW, Thomas, "Arte para lugares específicos: El fuerte y el débil", en CORBEIRA, Darío, ed., *¿Construir...o deconstruir? Textos sobre Gordon Matta-Clark*, Ediciones Universidad de Salamanca, Salamanca, 2000, pp. 63-75.
- DE CERTEAU, Michel, “De las prácticas cotidianas de oposición”, en AA VV., *Modos de hacer. Arte crítico, esfera pública y acción directa*, Ed. Ediciones Universidad de Salamanca, Salamanca, 2001.
- *La invención de lo cotidiano. I. Artes de hacer*, Universidad Iberoamericana, México D.F. 1996.
- DEFERT, Daniel, "Foucault, Space and the Architects", en *Politics/Poetics: Documenta X-the book*. Catherine David and

- Jean-Francois Chevrier Editores, Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz, 1997, pp. 274-283.
- DELEUZE, Gilles, *Foucault*, Paidós, Barcelona, 1987.
- DELEUZE, Gilles y GUATTARI, Félix, *Mil Mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*, Pre-Textos, Valencia, 2000.
- DUCHAMP, Marcel, *Notas*, Ed. Tecnos, Colección Metrópolis, Madrid, 1998.
- DUQUE, Félix, *La fresca ruina de la tierra. (Del arte y sus desechos)*, Calima Ediciones, Palma de Mallorca, 2002.
- ERIBON, Dieder, *Michel Foucault y sus contemporáneos*, Nueva Visión, Buenos Aires, 1995.
- FOSTER, Hal, "El Artista como Etnógrafo", en *El Retorno de lo Real*, Akal, Barcelona, 1999, pp. 175-209.
- "Recodificaciones: hacia una noción de lo político en el arte contemporáneo", en BLANCO, Paloma et al., eds., *Modos de hacer. Arte crítico, esfera pública y acción directa*, Ediciones Universidad de Salamanca, Salamanca, 1996, pp. 95-124.
- FOUCAULT, Michel, *Defender la sociedad. Curso en el Collège de France (1975-1976)*, Fondo de Cultura Económica de Argentina, Buenos Aires, 2000.
- "Espacios diferentes", en *Estética, ética y hermenéutica, Obras esenciales Volumen III*, Paidós, Barcelona, 1999, pp. 431-442.
- "Nietzsche, la genealogía y la historia", en *Microfísica del Poder*, La Piqueta, Madrid, 1992 pp. 7-29.

- *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas*. Siglo XXI de España, Madrid, 1997.
 - *Saber y verdad*, Ediciones La Piqueta, Madrid, 1991.
 - *Vigilar y castigar: nacimiento de la prisión*, Siglo XXI Editores, Buenos Aires, 1976.
- GRAHAM, Dan, "Mis obras para páginas de revista (una historia del arte conceptual)" en *Dan Graham*, Ed. CGAC, Santiago de Compostela, 1997, pp. 61-66.
- GUASCH, Anna Maria, *Arte y archivo, 1920-2010. Genealogía, tipologías y discontinuidades*, Akal, Madrid, 2011.
- HALPERIN, David, *San Foucault. Para una hagiografía gay*, El cuenco de plata, Buenos Aires, 2007.
- HEIDEGGER, Martin, "Construir, habitar, pensar", en HEIDEGGER, Martin, *Conferencias y artículos*. Odós, Barcelona, 1994, p. 127-142.
- JENCKS, Charles, *El lenguaje de la arquitectura posmoderna*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 1986.
- KRAUSS, Rosalind, "La escultura en el campo expandido", en FOSTER, Hal, ed., *La Posmodernidad*, Kairós, Barcelona, 1985, pp. 59-74.
- LE CORBUSIER, *Principios de urbanismo (La Carta de Atenas) (1933-1942)*, Ariel, Barcelona, 1971.
- LEE, Pamela M., "Objetos impropios de la modernidad", en CORBEIRA, Darío, ed., *¿Construir... o deconstruir? Textos sobre Gordon Matta-Clark*, Ediciones Universidad de Salamanca, Salamanca, 2000, pp. 91-132.

- MATTA-CLARK, Gordon, *Art Cards. Fichas de Arte*, Sangría Editora, Santiago de Chile, 2013.
- MATTELART, Armand., MATTELART, Michéle, PICCINI, Mabel, "Los medios de comunicación de masas: la ideología de la prensa liberal en Chile", en *Cuadernos de la realidad nacional*, 3, Santiago de Chile, 1970.
- MOHOLY-NAGY, László, *Vision in Motion*, Paul Theobald, Chicago, 1969.
- ORWELL, George, *1984*, Círculo de Lectores, Barcelona, 1986.
- PAZ, Octavio, *Los hijos del limo en Obras Completas. Ensayo*, Ed. La Galaxia Gutenberg. Círculo de lectores, Barcelona, 1997.
- PERÁN, Martí, "La arquitectura del acontecimiento" en AA VV *En tiempo real, el arte mientras tiene lugar*. Actas del ciclo de conferencias "En tiempo real, el arte mientras tiene lugar", Ed. Fundación Luis Seoane, A Coruña, 2001, pp. 117-128.
- RAJCHMAN, John, *Philosophical events: Essays of the '80s*, Columbia University Press, New York, 1991.
- SCHULZ-DORNBURG, Julia, *Arte y arquitectura: nuevas afinidades*, Gustavo Gili, Barcelona, 2000.
- SERRES, Michel, *Atlas*, Ed. Cátedra. Colección Teorema, Madrid, 1995.
- SMITHSON, Robert, "A Provisional Theory of Non-Sites. 1968", en SMITHSON, Robert, *The Collected Writings*, University of California Press, Berkeley, 1996.<<http://www.robertsmithson.com/essays/provisional.htm>> [Consulta: 10 de octubre de 2009]

— "The Spiral Jetty" en *Robert Smithson El paisaje entrópico. Una retrospectiva 1960-1973.*, Ed. Instituto Valenciano de Arte Moderno, Valencia, 1993, p. 182.

SOLÀ- MORALES I RUBIÓ, Ignasi de, "Lugar: permanencia o producción" en SOLÀ- MORALES I RUBIÓ, Ignasi de, *Diferencias. Topografía de la arquitectura contemporánea.* Gustavo Gili, Barcelona, 1995, pp. 109-125.

TSCHUMI, Bernard, *Architecture and Disjunction*, Cambridge Mass, The MIT Press, London, 1999.

WARBURG, Aby, *Atlas Mnemosyne*, Akal, Madrid, 2010.

Artículos. Entrevistas.

LOZANO-HEMMER, Rafael, "Re:Positioning Fear, Relational Architecture #3", 3. En *Internationale Biennale Film und Architektur, Graz 1997*. Disponible en Rhizome Artbase, <<http://rhizome.org/artbase/2398/fear/>> [Consulta: 9 de agosto de 2004]

BREA, José Luis, "Transformaciones contemporáneas de la imagen-movimiento: *postfotografía, postcinema, postmedia*", *Acción Paralela*, nº5, Enero 2000. <<http://www.accpa.org/numero5/imagen.htm>> [Consulta: 22 de febrero de 2002]

BAKER, George, "An Interview with Pierre Huyghe", en *October*, nº 110, Otoño 2004, MIT Press, Cambridge, Massachusetts, 2004, pp. 80-106.

- BISHOP, Claire, "Antagonism and Relational Aesthetics" en *October* nº .110, Otoño 2004, MIT Press, Cambridge, Massachusetts, pp. 51-79.
- DELEUZE, Gilles, "Control y devenir" en DELEUZE, Gilles, *Conversaciones 1972-1990*, Pre-Textos, Valencia, 1996, pp. 265 - 276.
- "El misterio de Ariadna", *Cuadernos de Filosofía*, nº41 Abril 1996, pp. 19-24.
- "Las sociedades de control", *Ajoblanco*, nº 51, Abril 1993, pp. 36-39.
- DIDI-HUBERMAN, Georges, "II Atlas, Portar el mundo entero de los sufrimientos" en *Atlas. ¿Cómo llevar el mundo a cuestas?*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 2010, pp. 60-116.
- FOLCH, Ramón, "Metrópolis inestables" en *Summa+*, nº 24, Abril-Mayo 1997, pp. 59-61.
- FOUCAULT, Michel, "Ariadna se ha colgado", *Archipiélago. Cuadernos de crítica de la cultura*, nº 17, otoño 1994, pp. 83-87.
- "El ojo del poder", en BENTHAM, Jeremias, *El Panóptico*, La Piqueta, Madrid, 1989, pp. 9-26.
- "La escena de la filosofía", en *Estética, ética y hermenéutica. Obras esenciales Volumen III*, Paidós, Barcelona, 1999, pp. 149-174.

- "No al sexo rey. *Entrevista por Bernard Henry-Levy*", en *Un diálogo sobre el poder y otras conversaciones*, Alianza Editorial, Madrid, 2001, pp. 157-173.
- "Poderes y estrategias", en *Un diálogo sobre el poder y otras conversaciones*, Alianza Editorial, Madrid, 2001, pp. 88-101.
- "Preguntas a Michel Foucault sobre la geografía", en *Estrategias de poder, Obras esenciales Volumen II*, Paidós, Barcelona, 1999, pp. 313-326.
- "Sexo, poder y gobierno de la identidad" en *Estética, ética y hermenéutica, Obras esenciales Volumen III*, Paidós, Barcelona, 1999, pp. 417- 430.
- "Topologías" en *Fractal* nº 48, enero-marzo, 2008, pp. 39-40.

FOUCAULT, Michel, et al., "Mesa redonda del 20 de mayo de 1978", en FOUCAULT, Michel; LÉONARD, Jaques, *La imposible prisión: Debate con Michel Foucault*, Editorial Anagrama, Barcelona, 1982, pp. 55-79.

GODARD, Jean - Luc, "Struggle on two fronts: A conversation with Jacques Bontemps, Jean-Louis Comolli, Michel Delahaye, Jean Narboni", en *Cahiers du cinéma, trans. D. C. D., Film Quarterly*, Vol. 21, No. 2., Invierno1968 -1969, pp. 20-35.

GUERRA, Carles, "Secuencia 5, Toma 1. Modos alternativos de producción en Deux où trois choses que je sais d'elle, de Jean-Luc Godard2, *Acción Paralela*, nº5, Enero 2000.<<http://www.accpa.org/numero5/guerra.htm>> [Consulta: 10 de marzo de 2009]

HOVAGIMYAN, Gerry H., "G.H. Hovagimyan/Matta-Clark, arquitectura y artes mediales". En *Autonomía. 11ª Bienal*

de Artes Mediales SCL 2013. Disponible en <<http://www.bienaldeartesmediales.cl/11/entrevista-a-g-h-hovagimyan-matta-clark-la-anarquitectura-y-las-artes-mediales/>> [Consulta: el 14 de diciembre de 2014].

HUYGHE, Pierre., ROCHE, François. "LA MAISON: Note d'intention" en *EXPOSE* n° 3, Orléans, 1997, pp. 248-255.

JAMESON, Fredric. "El ladrillo y el globo: arquitectura, idealismo y especulación inmobiliaria" en *New Left Review*, n° 0, Madrid, 2000, pp. 163-189.

KUSPIT, Donald, "El artista suficientemente bueno: más allá del artista de vanguardia" en *Creación* no. 5, Instituto de Estética y Teoría de las Artes, Madrid, Mayo 1992, pp. 35-46.

LA SOCIÉTÉ ANONYME, "Redefinición de las prácticas artísticas s.21 (LSA47)" en *Aleph pensamiento*, <<http://aleph-arts.org/pens/redefinicion.html>> [Consulta: 15 de marzo de 2002]

POGGIOLI, R., *Teoría del arte de vanguardia*, Revista de Occidente, Madrid, 1964, pp. 221-235.

ROYOUX, Jean-Christophe, "Les travailleurs du temps libre et la reconfiguration de l'espace public" en *Multitudes*, n° 5, Mayo 2001. <<http://multitudes.samizdat.net/Les-travailleurs-du-temps-libre-et.html>> [Consulta: 9 de julio de 2004]

— "Por un cine de exposición. Retomando algunos jalones históricos", *Acción Paralela*, n° 5, Enero 2000, <<http://www.accpa.org/numero5/royoux.htm>> [Consulta: 10 de febrero de 2002]

- RUSSI KIRSHNER, Judith, "Entrevista realizada en el Museum of Contemporary Art, Chicago, el 13 de Febrero de 1978" en *Gordon Matta-Clark*, Ed. Instituto Valenciano de Arte Moderno, Valencia, 1993, pp. 312-325.
- SOLÀ-MORALES RUBIÓ, Ignasi.de," Presente y futuros. La arquitectura en las ciudades" En AA. VV., *Presente y futuros. Arquitectura en las grandes ciudades*, Col.legi Oficial d'Arquitectes de Catalunya/Centre de Cultura Contemporània de Barcelona, Barcelona, 1996, pp. 10-23.
- VON AMELUNXEN, Hubertus, "Educador, modulador e integrador" en *László Moholy-Nagy. El arte de la luz*, Círculo de Bellas Artes; La Fábrica Editorial, Madrid, 2010, pp. 137-144.
- WALL, Donald, "Gordon Matta-Clark: Disecciones de edificios. Entrevista con Donald Wall" en *Gordon Matta-Clark*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 2006, pp. 53-69.

Arquitecturas para el acontecimiento, Espai d'Art Contemporani de Castelló, Castelló, 2002.

Atlas. ¿Cómo llevar el mundo a cuestas?, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 2010.

Contra l'arquitectura. La urgència de (re)pensar la ciutat, EACC, Castelló, 2000.

Dan Graham, Centro Galego de Arte Contemporánea Santiago de Compostela, 1997.

Deconstructivist Architecture, Museum of Modern Art, New York, 1988.

Dominique Gonzalez-Foerster. 88:88, Krefelder Museum, Krefeld, 1998.

Douglas Gordon, MIT Press; The Museum of Contemporary Art, Cambridge; Los Angeles, 2001.

Gordon Matta-Clark, Instituto Valenciano de Arte Moderno Centre Julio González, Valencia, 1992.

Gordon Matta-Clark, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 2006.

Gordon Matta-Clark, International Cultureel Centrum Antwerpen, Amberes, 1977.

Hello, my name is Jens Haaning, Ed. Le Consortium Dijon, Centre D'art Mobile Besancon, Danish Contemporary Art Foundation Copenhagen, Les Presses Du Reel, Dijon, 2003.

Hiroshi Sugimoto: Time Exposed, Hansjörg Mayer, Stuttgart, 1995.

James Coleman Fundació Antoni Tàpies Barcelona 1999.

László Moholy-Nagy. El arte de la luz, Círculo de Bellas Artes; La Fábrica Editorial, Madrid, 2010.

Light Construction: Transparencia y ligereza en la arquitectura de los 90, Gustavo Gili; Museu d'Art Contemporani de Barcelona, Barcelona, 1996.

Pierre Huyghe, Kunstverein München, München, 2000.

Robert Smithson El paisaje entrópico. Una retrospectiva 1960-1973., Ed. Instituto Valenciano de Arte Moderno, Valencia, 1993.

SUGIMOTO: [Dioramas, theaters, seascapes], Sonnabend Gallery, New York, 1988.

Sugimoto: Architecture, Museum of Contemporary Art, Chicago, 2003.

Documentos audiovisuales.

2 où 3 choses que je sais d'elle, Dir.: Jean-Luc Godard, 1967, 16 mm, color, sonido, 87 minutos.

City Slivers, Gordon Matta-Clark, 1976, Super 8mm, color, silencio, 15 minutos.

Conical Intersect, Gordon Matta-Clark, 1975, 16 mm, color, silencio, 18: 40 minutos.

La Chinoise, Dir.: Jean-Luc Godard, 1967, 16 mm, color, sonido, 96 minutos.

La Jetée, Dir.: Chris Marker, 1962, 16 mm, B/N, sonido, 28 minutos..

L'abécédaire de Gilles Deleuze, Gilles Deleuze y Claire Parnet, 1988-1996, Dir.: Pierre-André Boutang, vídeo, color, sonido, 453 minutos.

Le Centre Georges Pompidou, Dir.: Roberto Rossellini, 1977, 35 mm, color, sonido, 57 minutos.

Le Colloque de Cannes 1977, 1977, 16 mm, color, sonido, 20 minutos.

My Summer 77 with Gordon Matta-Clark, Dir.: Gordon Matta-Clark, 1977-2012, 16 mm digitalizada, color, sonido, 29 minutos.

Office Baroque, Dir.: Gordon Matta-Clark, 1977 - 2005, 16 mm transferida a vídeo, color y B/N, sonido, 40 minutos.

Palabras cruzadas: Los amigos de Matta-Clark, Dir.: Matías Cardone, 2014, 35 mm, color, sonido, 70 minutos.

Rossellini Au Travail, Dir.: Jacques Grandclaude, 1977, 16 mm, color, sonido, 40 minutos.

The Pruitt-Igoe Myth: An Urban History, Dir.: Chad Freidrichs, 2011, 35 .mm, color y B/N, sonido, 79 minutos.

Utopies et hétérotopies, Michel. Foucault, 2004, cd rom, INA mémoire vive, 44: 09 minutos.

Bibliografía consultada

Libros. Capítulos de libros

- ACCONCI, Vito, "Making Public: The Writing and Reading of Public Space", en BOVIER, Lionel; PERRET, Mai-Thu, eds., *Hétérotopies/Heterotopias*, JRP Editions, Genève, 2000. pp. 118-124.
- AUGÉ, Marc, *El tiempo en ruinas*, Gedisa, Barcelona, 2003.
- BACHELARD, Gaston, *La poética del espacio*, Fondo de Cultura Económica, México DF, 2011.
- BAL, Mieke, *Conceptos viajeros de las humanidades: Una guía de viaje*, CENDEAC, Murcia, 2009.
- BAUDRILLARD, Jean, *Olvidar a Foucault*, Pre-Textos, Valencia, 1994.
- BENJAMIN, Walter, "El autor como productor", en *Tentativas sobre Brecht. Iluminaciones III*, Taurus, Madrid, 1998, pp. 115-134.
- "La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica", en *Discursos ininterrumpidos I*, Taurus, Madrid, 1987, pp. 15-57.
- BOERI, Stefano, "USE Uncertain States of Europe", en KOOLHAAS, Rem et al., *Mutaciones*, Arc En Rêve Centre D'architecture; Actar ediciones, Bordeaux; Barcelona, 2001, pp. 309-335.
- BORGES, Jorge Luis, "El idioma analítico de John Wilkins", en *Otras inquisiciones*, Alianza Editorial, Madrid, 2002, pp.154-161.

- "El tiempo y J. W. Dunne" en *Otras inquisiciones*, Alianza Editorial, Madrid, 2002, pp. 34-40.
 - "Nuestro pobre individualismo" en *Otras inquisiciones*, Alianza Editorial, Madrid, 2002, pp. 56-60.
 - "Pierre Menard, autor del Quijote", en *Ficciones*, Alianza Editorial, Madrid, 1999, pp. 41-55.
- BREA, José Luís, "El museo contemporáneo y la esfera pública" en CORTÉS, José Miguel y PÉREZ, David, coord., *Intertextos y contaminaciones: contemporaneidad y clasicismo en el arte: conferencias*, Direcció General de Promoció Cultural, Museus i Belles Arts, València, 1999, pp. 85-102.
- *Estatuto de las prácticas artísticas en la era del capitalismo cultural*, CENDEAC, Murcia, 2004, pp. 35-50.
 - *La era Postmedia. Acción comunicativa, prácticas (post)artísticas y dispositivos neomediales*, Editorial Centro de Arte de Salamanca, Salamanca, 2002.
- BUCHLOH, Benjamin, "L'espace ne peut que mener au paradis: Entretien Benjamin Buchloh/Corinne Diserens, New York, mars 1998", en *50 espèces d'espaces: Oeuvres du Centre Georges Pompidou; Musée National d'Art Moderne*, Centre Georges Pompidou; Réunion des Musées Nationaux, Paris, 1998, pp. 123-139.
- CAMPOS, Francisco José, "Herramientas para una mirada crítica al concepto de espacio en Foucault", en *AA VV XV Congrès Valencià de Filosofia "Josep L. Blanco in memoriam"*, València, 1, 2 i 3 d'abril de 2004, al cuidado de Enric Casaban

- Moya, Societat de Filosofia del País Valencià, València, 2004, pp. 183-190.
- CANDELA, Iria, *Sombras de ciudad: Arte y transformación en Nueva York, 1970-1990*, Alianza Editorial, Madrid, 2007.
- CARRILLO, Jesús, "Espacialidad y arte público", en BLANCO, Paloma et al., eds., *Modos de hacer. Arte crítico, esfera pública y acción directa*, Ediciones Universidad de Salamanca, Salamanca, 1996, pp. 127-142.
- CORBEIRA, Darío, "Designar espacios, crear complejidad", en CORBEIRA, Darío, ed., *¿Construir o deconstruir? Textos sobre Gordon Matta-Clark*, Ediciones Universidad de Salamanca, Salamanca, 2000, pp. 143-172.
- CRIMP, Douglas, "La redefinición de la especificidad espacial", en BLANCO, Paloma et al., eds., *Modos de hacer. Arte crítico, esfera pública y acción directa*, Ediciones Universidad de Salamanca, Salamanca, 1996, pp.143-172.
- "Sobre las ruinas del museo", en FOSTER, Hal, ed., *La Posmodernidad*, Kairós, Barcelona, 1985, pp. 75-92.
- DELEUZE, Gilles, *Foucault*, Paidós, Barcelona, 1987.
- *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine 1*, Paidós, Barcelona, 1994.
- "Los intelectuales y el poder", en *La isla desierta y otros textos. Textos y entrevistas (1953-1974)*, Pre-Textos, Valencia, 2005, pp. 267-276.

- DELEUZE, Gilles y FOUCAULT, Michel, "Un diálogo sobre el poder", en FOUCAULT, Michel, *Un diálogo sobre el poder y otras conversaciones*, Alianza Editorial, Madrid, 2001, pp. 23-35.
- DISERENS, Corinne, "Gordon Matta-Clark: The Reel World", en *¿Construir o deconstruir? Textos sobre Gordon Matta-Clark*, CORBEIRA, Darío, ed., Ediciones Universidad de Salamanca, Salamanca, 2000, pp. 45-56.
- ELIASSON, Olafur y URSPRUNG, Philip, *Studio Olafur Eliasson: an encyclopedia*, Taschen, Köln, 2012.
- EXPÓSITO, Marcelo; VILLOTA, Gabriel, "Saber vivir", en *¿Construir... o deconstruir. Textos sobre Gordon Matta-Clark*, CORBEIRA, Darío, ed., Ediciones Universidad de Salamanca, Salamanca, 2000, pp. 227-249.
- FERNANDES, João et al., "Squatters: A memória da casa e as histórias da cidade", en AA VV *Squatters: Ocupações*, Fundação de Serralves, Porto, 2001, pp.14-30.
- FLORENCE, Maurice, "Foucault", en FOUCAULT, Michel, *Estética, ética y hermenéutica*, Paidós, Barcelona, 1999, pp. 363-368.
- FOSTER, Hal, *Diseño y delito y otras diatribas*, Akal, Madrid, 2004.
- *El complejo arte-arquitectura*, Turner-Noema, Madrid, 2013.
- FOUCAULT, Michel, "¿Es inútil sublevarse?", en *Estética, ética y hermenéutica, Obras esenciales Volumen III*, Paidós, Barcelona, 1999, pp. 203-208.
- "El lenguaje del espacio" en *Entre filosofía y literatura, Obras esenciales Volumen I*, Paidós, Barcelona, 1999, pp. 263-268.

- "Fobia al estado", en *La vida de los hombres infames*, Altamira, La Plata, 1990, pp. 207-210.
 - "Frente a los gobiernos, los derechos humanos", en *La vida de los hombres infames*, Altamira, La Plata, 1990, pp. 211-212.
 - "Historia de la medicalización", en *La vida de los hombres infames*, Altamira, La Plata, 1990, pp. 85-106.
 - "La locura y la sociedad", en *Entre filosofía y literatura, Obras esenciales Volumen I*, Paidós, Barcelona, 1999, pp. 361-368.
 - "La vida de los hombres infames", en *La vida de los hombres infames*, Altamira, La Plata, 1990, pp. 121-138.
 - "Las mallas del poder", en *Estética, ética y hermenéutica, Obras esenciales Volumen III*, Paidós, Barcelona, 1999, pp. 235-254.
 - "¿Qué es la ilustración?" ", en *Estética, ética y hermenéutica, Obras esenciales Volumen III*, Paidós, Barcelona, 1999, pp. 335-352.
 - "¿Qué es un autor?", en *Entre filosofía y literatura, Obras esenciales Volumen I*, Paidós, Barcelona, 1999, pp. 361-368.
 - "Theatrum Philosophicum", en FOUCAULT, Michel y DELEUZE, Gilles, *Theatrum Philosophicum. Diferencia y repetición*, Anagrama, Barcelona, 1995, pp.7-47.
 - *Esto no es una pipa. Ensayo sobre Magritte*, Anagrama, Barcelona, 1989.
- GOVAN, Michael; BERNARDINI, Anna, *Robert Irwin/James Turrell: Villa Panza*, Prestel, New York, 2014.

- GRAHAM, Dan, "Gordon Matta- Clark", en *Gordon Matta-Clark*, Instituto Valenciano de Arte Moderno Centre Julio González, Valencia, 1992, pp. 211-215.
- "Proyecto para un Museo de Matta-Clark en París", en *Gordon Matta-Clark*, Instituto Valenciano de Arte Moderno Centre Julio González, Valencia, 1992, p. 210.
- HANRU, Hau y OBRIST, Hans-Ulrich, "Cities on the move", en *Cities on the move 7*, Kiasma, Museum of Contemporary Art Helsinki, 1999, pp. 72-82.
- HELFFERT, Heike, *Technological Constructions of Space-Time. Aspects of perception.* <http://www.medienkunstnetz.de/themes/overview_of_media_art/perception/> [Consulta: 25 de junio de 2004]
- HUYSEN, Andreas et al., *Heterocronías. Tiempo, arte y arqueologías del presente.* CENDEAC, Murcia, 2008.
- JAMESON, Fredric, *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*, Paidós, Barcelona, 1994.
- "Posmodernismo y sociedad de consumo", en FOSTER, Hal, ed., *La Posmodernidad*, Kairós, Barcelona, 1985, pp. 165-186.
- JORDAN, John, "El olor a carnaval: la revolución está en el aire", en BLANCO, Paloma al., eds., *Modos de hacer. Arte crítico, esfera pública y acción directa*, Ediciones Universidad de Salamanca, Salamanca, 1996, pp. 376-380.
- KOOLHAAS, Rem, *Delirious New York*, Rizzoli, New York, 1978.
- LIPPARD, Lucy R. "Mirando alrededor: dónde estamos y dónde podríamos estar", en BLANCO, Paloma et al., eds., *Modos de*

hacer. Arte crítico, esfera pública y acción directa, Ediciones Universidad de Salamanca, Salamanca, 1996, pp. 51-72.

MADERUELO, Javier, *El espacio raptado. Interferencias entre arquitectura y escultura*, Mondadori, Madrid, 1990.

— *La idea del espacio en la arquitectura y el arte contemporáneo 1960-1989*, Akal, Madrid, 2008.

MC LEOD, Mary, "Other spaces and others", en BOVIER, Lionel; PERRET, Mai-Thu, eds., *Hétérotopies/Heterotopias*, JRP Editions, Genève, 2000, pp. 132-142.

MOHOLY-NAGY, László, *Pintura, fotografía, cine y otros escritos sobre fotografía*, Gustavo Gili, Barcelona, 2005.

MONLEÓN, Mau, *La experiencia de los límites. Híbridos entre escultura y fotografía en la década de los ochenta*, Institució Alfons el Magnànim, Valencia, 1999.

MORRIS, Robert, "The present tense of space", en BOVIER, Lionel; PERRET, Mai-Thu, eds., *Hétérotopies/Heterotopias*, JRP Editions, Genève, 2000. pp. 50-66.

PERAN, Martí, "Espacios del suceso. A propósito de las prácticas artísticas y el espacio público", en Rirkrit Tiravanija. *Where the grass is green use it. Demonstrate*, Galería Salvador Díaz, Madrid, 2001, pp. 4-19.

PINCUS-WITTEN, Robert, "Gordon Matta-Clark", en CORBEIRA, Darío, ed., *¿Construir... o deconstruir? Textos sobre Gordon Matta-Clark*, Ediciones Universidad de Salamanca, Salamanca, 2000, pp.19-32.

- ROYOUX, Jean-Christophe, "La exposición del espectador. Estrategias narrativas en la obra de James Coleman", en AA VV *James Coleman*, Fundació Antoni Tàpies, Barcelona 1999 pp. 27-49.
- RUIZ, Javier, "Reclaim the streets!: de la crítica del espacio público a la resistencia global", en BLANCO, Paloma et al., eds., *Modos de hacer. Arte crítico, esfera pública y acción directa*, Ediciones Universidad de Salamanca, Salamanca, 1996, pp. 357-369.
- SASSEN, Saskia, "The global city: time and space", en *Cities on the move 7*, Kiasma, Museum of Contemporary Art Helsinki 1999, pp. 108-123.
- SHANKEN, Edward A., *Inventar el futuro: arte, electricidad y nuevos medios*, Departamento de Ficción, 2013. <https://inventarelfuturo.files.wordpress.com/2013/06/shanken_inventar-el-futuro_arte_elec_nm_2013.pdf> [Consulta: 2 de febrero de 2015]
- SCHULZ-DORNBURG, Julia, *Ruinas modernas. Una topografía de lucro*, Àmbit, Barcelona, 2012.
- SICHEL, Berta, "Relaciones Marginales", en AA VV *Tiempo Devorador. Actas del ciclo de conferencias "Tiempo Devorador"*, Las Palmas de Gran Canaria; Santa Cruz de Tenerife, 31 de enero y 1 de febrero de 2002 ; 21 y 22 de marzo de 2002, *Al cuidado de Francis Naranjo*, Gobierno de Canarias; Viceconsejería de Cultura y Deportes, Santa Cruz de Tenerife, 2002, pp. 55-61.

WALKER, Stephen, *Gordon Matta-Clark: Art, Architecture and the Attack on Modernism*, I.B. Tauris Publisher, London, 2009.

Artículos. Entrevistas.

AUGÉ, Marc, "Espacio y alteridad", *Revista de Occidente*, nº 140, Enero de 1993, pp. 13-34.

BEY, Hakim, "TAZ: La Zona Temporalmente Autónoma" *Acción Paralela*, nº3, Octubre 1998. <<http://www.accpa.org/numero3/taz.htm>> [Consulta: 18 de febrero de 2002]

—"TAZ: La Zona Temporalmente Autónoma (y ii)", *Acción Paralela*, nº 4, Mayo 1998. <<http://www.accpa.org/numero4/taz2.htm>> [Consulta: 18 de febrero de 2002]

BORDIEU, Pierre, "Efectes de lloc", *Quaderns d'arquitectura i urbanisme. La ciutat usada I*, nº 234, Julio 2002, pp. 28-33.

BOSCO, Roberta, "Harold Berg dona al MACBA una pel·lícula inédita de Gordon Matta-Clark", *El País: Cultura*, 15.10.2012, <http://cultura.elpais.com/cultura/2012/10/15/actualidad/1350316687_782514.html> [Consulta: 15 de octubre de 2012]

BOULLANT, François, *Michel Foucault, penseur de l'espace*, Enero 2003, <<http://1libertaire.free.fr/Foucault49.html>> [Consulta: 30 de mayo de 2005]

BOURRIAUD, Nicolas, "Pierre Huyghe: Real-Time Human Relations", *Art Press*, nº 219, December 1996, pp. 48-52.

BREA, José Luis, "La estetización difusa de las sociedades actuales - y la muerte tecnológica del arte", en *Aleph pensamiento*, 1997. <<http://aleph-arts.org/pens/estetiz.html>> [Consulta: 16 de abril de 2002]

— "Nuevos soportes tecnológicos, nuevas formas artísticas. (Cuando las cosas devienen formas)", en *Aleph pensamiento*, 1997 <<http://aleph-arts.org/pens/formas.html>> [Consulta: 23 de abril de 2002]

BUCHLOH, Benjamin, "Me preocupa abrir espacios de resistencia crítica", *El País: Babelia*, 04.02.2006, <http://www.elpais.com/solotexto/articulo.html?xref=20060204elpbabens_1&type=Tes> [Consulta: 5 de febrero de 2006]

BUCHLOH, Benjamin, CHEVRIER, Jean-François, y DAVID, Catherine "El potencial político del arte (i)" *Acción Paralela*, nº4, Mayo 1998, <<http://www.accpar.org/numero4/buchloh.htm>> [Consulta: 18 de enero de 2004]

— "El potencial político del arte (y ii)" *Acción Paralela*, nº5, Enero 2000. <<http://www.accpar.org/numero5/buchloh2.htm>> [Consulta: 20 de enero de 2004]

CRITICAL ART ENSEMBLE "La desobediencia civil electrónica, la simulación y la esfera pública": *Aleph pensamiento*, <http://alepharts.org/pens/dec_simul.html> [Consulta: 27 de noviembre de 2004]

DE CERTEAU, Michel, "Relats d'espais" *Quaderns d'arquitectura i urbanisme: Paisatges Urbans*, nº 228, Enero 2001, pp. 6-8.

- DELEUZE, Gilles y GUATTARI, Félix, "Prefacio a la edición italiana de *Mille Plateaux*", *Archipiélago. Cuadernos de crítica de la cultura*, nº 17, Otoño 1994, pp. 92-94.
- FOSTER, Hal, "Voces en vanguardia: pequeño diccionario de ideas del diseño actual", *Arquitectura Viva*, nº 93, noviembre-diciembre 2003, pp. 23-31.
- FOUCAULT, Michel "Asilos, sexualidad, prisiones", en *Estrategias de poder, Obras esenciales Volumen II*, Paidós, Barcelona, 199, pp.283-296.
- "El antediplo: una introducción a la vida no fascista", *Archipiélago. Cuadernos de crítica de la cultura*, nº 17, Otoño 1994, pp. 88-91.
- "El sujeto y el poder" *Revista Mexicana de Sociología*, nº3, Julio 1988, pp. 3-20.
- "Space, Knowledge and Power: An Interview with Michel Foucault," en RABINOW, Paul, ed., *The Foucault Reader*, Pantheon, New York, 1984, pp. 239-256
- "Verdad y poder. *Diálogo con M. Fontana*", en *Un diálogo sobre el poder y otras conversaciones*, Alianza Editorial, Madrid, 2001, pp. 139-156.
- GARCIA, David, y LOVINK, Geert "El Abc Del Tactical Media ", en *Aleph pensamiento*, <<http://aleph-arts.org/pens/abc.html>> [Consulta: 7 de enero de 2004]
- "El D-E-F del Tactical Media", en *Aleph pensamiento*, <<http://aleph-arts.org/pens/def.html>> [Consulta: 9 de enero de 2004]

GILLICK, Liam, "The Corruption of Time. Looking Back at Future Art"
Flash Art, nº188, May June 1996, pp.69-70.

GODARD, Jean - Luc, "2 ou 3 choses que je sais d'elle", *Quaderns
d'arquitectura i urbanisme. La ciutat usada II.*, nº 235, Octubre
2002, pp. 68-73.

GRAHAM, Dan, "Art in relation to architecture/Architecture in relation
to art", *Artforum*, vol.17, nº 6, February 1979, pp. 22-29.

— "Video in Relation to Architecture",

<<http://www.medienkunstnetz.de/source-text/46/>> [Consulta:
9 de noviembre de 2005]

HUDEK, Antony "From Over- to Sub-Exposure: The Anamnesis of *Les
Immatériaux*," *Tate Papers* nº 12, Octubre 2009 en
<[http://www.tate.org.uk/research/publications/tate-
papers/over](http://www.tate.org.uk/research/publications/tate-papers/over)> [Consulta: 9 de noviembre de 2012]

HUYGHE, Pierre, y CLOSKY, Claude. "Interview of Pierre Huyghe by
Claude Closky, July 5th 2002" *Trouble #1 English Edition* nº1
Octubre 2005, pp. 12-19.
<[http://trouble.net.free.fr/TROUBLE/Resources/Pierre_Huyghe
e_Claude_Closky.pdf](http://trouble.net.free.fr/TROUBLE/Resources/Pierre_Huyghe_Claude_Closky.pdf)> [Consulta: 2 de diciembre de 2009]

IPPOLITO, Jon, "El Museo del Futuro: ¿Una Contradicción en los
términos?" en *Aleph pensamiento*, <[http://aleph-
arts.org/pens/museo_futuro.html](http://aleph-arts.org/pens/museo_futuro.html)> [Consulta: 18 de marzo de
2002]

LA SOCIÉTÉ ANONYME, "Blinks: un proyecto para Atlántica"
Atlántica Internacional: Revista de arte y pensamiento, nº 23, Julio
1999, pp. 66-71.

- "Una imagen debe siempre ser leída dos veces: un proyecto para Atlántica", *Atlántica Internacional: Revista de arte y pensamiento*, nº 23, Julio 1999, pp. 72-75.
- LAZZARATO, Maurizio, "¿Qué posibilidades para la acción existen actualmente en la esfera pública?" en *Aleph pensamiento*, <<http://aleph-arts.org/pens/lazzarato.html>> [Consulta: 2 de diciembre de 2001]
- LEFEUVRE, Lisa, "The W-hole Story", *Art Monthly*, nº 255, April 2002, pp. 12-15
- MOREY, Miguel, "El sueño traiciona la noche", *Archipiélago. Cuadernos de crítica de la cultura*, nº 17, Otoño 1994, pp. 29-34.
- ROYOUX, Jean-Christophe, "A propósito de la documenta X", en *Aleph pensamiento*, <<http://aleph-arts.org/pens/royoux.html>> [Consulta: 22 de junio de 2004]
- SASSEN, Saskia, "La ciudad: Lugar estratégico/Nueva Frontera" *Quaderns d'arquitectura i urbanisme: Fronteres*, nº 229, Abril 2001, pp. 12-15.
- SOLÀ I MORALES, Ignasi de, "Arquitectura débil", *Quaderns d'arquitectura i urbanisme*, nº 175, Octubre 1987, pp. 72-85.
- TEYSSOT, George, "Espacio público y la ilusión del ágora", *Vía Arquitectura: Usos Públicos*, nº 2, pp. 10-14.
- TIRADO, Francisco Javier, y MORA, Martín, "El espacio y el poder: Michel Foucault y la crítica de la historia", *Espiral: Estudios sobre Estado y Sociedad*, vol. 9, nº 25, Septiembre-Diciembre 2002, pp.11-36.

- <<http://www.redalyc.org/pdf/138/13802501.pdf>> [Consulta: 17 de noviembre de 2006]
- TISI, Rodrigo, "Destruir edificios o el sentido de manifestaciones ideológicas", *ARQ*, nº 53, Marzo 2003, pp. 17-19.
<<http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=37505307>> [Consulta: 15 de diciembre de 2006]
- VAILLANT, Alexis, "¿No nos hemos visto antes en algún sitio?", *Zehar*, nº 41, pp. 8- 17.
- VALDÉS, Bernardo, "La Corte del juez itinerante: espacio para una coreografía política", *ARQ*, nº 53, Marzo 2003, pp. 44-47.
<<http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=37505313>> [Consulta: 20 de diciembre de 2006]
- WISSEL, Christian von, "24h. Foucault. Exposición proliferante, festival filosófico y happening de Thomas Hirschhorn, Palais de Tokyo, nuit blanche en París, 2-3 de octubre de 2004", *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, vol.26, nº 84, Primavera 2004, pp. 173-176. <http://www.analesie.unam.mx/pdf/84_173-176.pdf> [Consulta: 11 de mayo de 2005]
- ZAHM, Olivier, "Openings: Pierre Huyghe", *Artforum*, vol. 35, nº 7, March 1997, pp. 82-83.
<http://findarticles.com/p/articles/mi_m0268/is_n7_v35/ai_19290192> [Consulta: 19 de julio de 2006]

Catálogos.

50 espèces d'espaces: Oeuvres du Centre Georges Pompidou;
Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou;
Réunion des Musées Nationaux, París, 1998.

Ann Veronica Janssens: Experienced, Espai d'Art Contemporani de
Castelló, Castelló, 2009.

Ann Veronica Janssens, MUHKA Museum van Hedendaagse Kunst
Antwerpen, Antwerpen, 1997.

Arquitecturas excéntricas, Koldo Mitxelena Kulturunea, San
Sebastián, 2003.

Aventuras de la óptica: Soto y Cruz-Diez, Diputación Provincial de
Granada, Granada, 1989.

ART and film since 1945: Hall of mirrors The Museum of
Contemporary Art, MOCA Los Angeles 1996.

Avance Rápido: Fast Forward, Centro Cultural del Conde Duque,
Madrid, 2005.

Cardinales: Planta baixa do Marco, MARCO Museo de arte
Contemporáneo Vigo 2002.

Cities on the move 7 Kiasma, Museum of Contemporary Art Helsinki
1999.

City Space: Sculptures and installations made for Copenhagen,
[Copenhagen: s.n.], 1996..

Contre-Images Carré d'Art; Musée d'Art Contemporain de Nîmes,
2004.

Dan Flavin: the architecture of light, Deutsche Guggenheim, Berlin,
1999.

David Lamelas: A new refutation of time, Kunstverein München,
München, 1997.

DECONSTRUCT: John M Armleder, Daniel Buren, William Childress,
Tony Cragg, Gordon Matta-Clark, Mario Merz, Bruce Nauman,
Dennis Oppenheim, Robert Smithson, Lawrence Weiner: June
4 July 31, 1986 John Gibson Gallery, New York.
RECONSTRUCT: John M Armleder, Beth Brenner, Christian
Eckart, Peter Halley, Bertrand Lavier, Olivier Mosset, Steven
Parrino, Robert Smithson, Mark Stahl, Haim Steinbach,
Wallace & Donohue John Gibson, New York, 1987.

Domini public, Centre d'Art Santa Mónica, Barcelona, 1994.

Dynamo: un siècle de lumière et de mouvement dans l'art 1913-2013,
Réunion des musées nationaux-Grand palais, Paris, 2013.

Espacios para la cultura Centro de arte Reina Sofia, Madrid, 1987.

Follies. Architecture for the Late- Twentieth-Century, Rizzoli, New
York, 1983.

Form follows fiction: Forma e finzione nell'arte di oggi, Charta Milan,
2001

Gordon Matta-Clark: a retrospective, Museum of Contemporary Art,
Chicago, 1985.

Gordon Matta-Clark: Deshacer el espacio, Museo Nacional de Bellas
Artes, Santiago de Chile, 2009.

- Hans Haacke: Obra Social*, Fundació Antoni Tàpies, Barcelona, 1995.
- Heterotopías: Medio siglo sin-lugar, 1918-1968*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 2000.
- Hétérotopies/Heterotopias*, JRP Editions, Genève, 2000.
- Huit expositions & un espace, réflexions sur la pratique de l'installation "in situ"*, Musée cantonal des Beaux-arts, Sion, 1993.
- I promise it's political: Performativity in art*, Museum Ludwig, Köln, 2002.
- International Triennale of Contemporary Art: Yokohama*, Triennale Office, Yokohama, 2001.
- James Turrell: Light & Space*, Whitney Museum of American Art, New York, 1980.
- James Turrell*, Fundación La Caixa, Madrid, 1992.
- La arquitectura sin sombra*, Centro Andaluz de Arte Contemporáneo, Sevilla, 2000.
- Land and environmental art*, Phaidon, London, 1998.
- László Moholy-Nagy*, Instituto Valenciano de Arte Moderno Centre Julio González, Valencia, 1991.
- László Moholy-Nagy*, Fundació Antoni Tàpies, Barcelona, 1997.
- László Moholy-Nagy. Retrospective*, Schirn Kuntshalle Frankfurt, Frankfurt, 2005.
- Los lugares de lo real: Imágenes de una colección*, Fundación Marcelino Botín, Santander, 2003.
- Marie Raymond-Yves Klein. Herencias*, Circulo de Bellas Artes, Madrid, 2009.

- Miradas Cómplices*, Centro Galego de Arte Contemporánea, Santiago de Compostela, 2003.
- Mirades (sobre el Museu)*, Museu d'Art Contemporani de Barcelona, Barcelona, 1996.
- Mona Hatoum*, Centro Galego de Arte Contemporánea; Centro de Arte Contemporáneo de Salamanca, Santiago de Compostela; Salamanca, 2002.
- Monument to now*, DESTE Foundation for Contemporary Art, Athens, 2004.
- Movimiento aparente*, Consorci de Museus de la Comunitat Valenciana, Valencia, 2000.
- Moving Pictures: Contemporary Photography and Video from the Guggenheim Museum Collections*, The Solomon R. Guggenheim Foundation, New York, 2003.
- Nuevos territorio, Nuevos paisajes*, Museo d' Art Contemporani de Barcelona, Barcelona, 1997.
- Nuevos museos: espacios para el arte y la cultura*, Gustavo Gili, Barcelona, 1990.
- Otras "Naturalezas Urbanas". Arquitectura es ahora geografía*, Espai d'art Contemporani de Castelló, Castelló, 2001.
- Parole* _a project of gruppo A12(I), Udo Noll(D) and Peter Scupelli(USA/I)_ dynamic dictionary of the contemporary city, 2000, <<http://parole.aporee.org/>> [Consulta: 24 de septiembre de 2004]
- Pierre Huyghe & Philippe Parreno: no ghost just a shell*, Walther König, Köln, 2003.

Pierre Huyghe: Castello di Rivoli Museo d'Arte Contemporánea, Skira, Milano, 2004.

Places with a past: new site-specific art at Charleston's Spoleto Festival Rizzoli, New York, 1991.

Praxis: Villes-événements/Bernard Tschumi Le Fresno ; Massimo Riposati, Paris, 1992.

Public offerings, The Museum of Contemporary Art, MOCA, Los Angeles, 2001.

Robert Irwin, The Museum of Contemporary Art, Los Angeles, 1993.

Sem limites: Fotografia, vídeo e cinema na Coleção da Fundação de Serralves, Fundação de Serralves, Porto, 2003.

Squatters: Ocupações, Fundação de Serralves, Porto, 2001.

Tempo, The Museum of Modern Art, New York, 2002.

The Un-Private House, Museum of Modern Art New York, 1999.

The Return of the Real: A Selection from the Daniel Hechter Art Collection, Tel Aviv Museum of Art, Tel Aviv, 2001.

Time zones: Recent Film and Video, Tate Modern, London, 2004.

Toponímias. Ocho ideas del espacio, Fundació La Caixa, Barcelona, 1996.

Tour-ismes. La derrota de la dissensió. Itineraris crítics, Fundació Tàpies; Forum Universal de les Cultures, Barcelona, 2004.

Voces. Voces. Voix, Witte de With, Rotterdam, 1998.

Wild Walls, Stedelijk Museum, Amsterdam, 1995.

Yves Klein, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid,
1994.

*X-Screen: Filmische Installationen und Aktionen der Sechziger - und
Siebzigerjahre*, Walther König, Köln, 2004.

