



Káñina

ISSN: 0378-0473

ISSN: 2215-2636

Universidad de Costa Rica

Bonilla Elizondo, Pablo
Gordon Matta-Clark y Jacques Derrida: corte y *diferencia*
Káñina, vol. 45, núm. 3, 2021, Septiembre-Diciembre, pp. 203-224
Universidad de Costa Rica

DOI: <https://doi.org/10.15517/RK.V45I3.49589>

Disponible en: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=44270305010>

- ▶ [Cómo citar el artículo](#)
- ▶ [Número completo](#)
- ▶ [Más información del artículo](#)
- ▶ [Página de la revista en redalyc.org](#)

LUZEM 

Sistema de Información Científica Redalyc
Red de Revistas Científicas de América Latina y el Caribe, España y Portugal
Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso
abierto



GORDON MATTA-CLARK Y JACQUES DERRIDA: CORTE Y DIFERENCIA

Gordon Matta-Clark and Jacques Derrida: cut and différance

Dr. Pablo Bonilla Elizondo*

RESUMEN

Este artículo analiza la obra de Gordon Matta-Clark, para relacionarla con el concepto de *différance* propuesto por Jacques Derrida, identificando sus “cortes” como marcas diferenciales que permiten problematizar las relaciones entre arte y política, en el desplazamiento entre modernidad y posmodernidad. En consonancia con los objetos propuestos, se plantea un método de análisis a partir de una escritura crítica que hibrida tendencias postestructurales con la teoría del arte contemporáneo.

Palabras clave: Artes Visuales; Arte contemporáneo; Teoría del Arte; Postestructuralismo; Filosofía Política.

ABSTRACT

This paper puts in relation Gordon Matta-Clark’s work with the concept of *différance* proposed by Jacques Derrida, identifying the Matta-Clarks “cuts” as differential marks that, in an exemplary way, allow to problematize the relationship between art and politics in the contemporary framework. In line with the proposed objects, the method of analysis consists of a critical writing that hybridizes poststructural tendencies with contemporary art theory.

Key Words: Visual Arts; Contemporary art; Art theory; Poststructuralism; Political philosophy.

1. Introducción

En el *Libro de sueños* de Jorge Luis Borges (2015), Rodericus Bartius cuenta del filósofo Bertrand Russell lo siguiente:

Cuando era muchacho, Bertrand Russell soñó que entre los papeles que había dejado sobre su mesita del dormitorio del colegio, encontraba uno en el que se leía: «lo que dice del otro lado no es cierto». Volvió la hoja y leyó: «lo que dice del otro lado no es cierto». Apenas despertó, buscó en la mesita. El papel no estaba. (Borges, 2015, p. 118).

* Universidad de Costa Rica. San José, Costa Rica. Correo: pablo.bonillaelizondo@ucr.ac.cr
ORCID: <http://orcid.org/0000-0003-1906-4314>
DOI: [10.15517/RK.V45I3.49589](https://doi.org/10.15517/RK.V45I3.49589)



Russell, en el sueño de Bartius –ambos narraciones de Borges–, sueña a su vez consigo mismo y con las dos caras de una misma hoja que son “causa y fundamento” una de la otra. Como recuerda Hannah Arendt en *La Vida del Espíritu* (2014), entremezclar las causas y los fundamentos es uno de los grandes errores en la historia del pensamiento occidental, propenso a conceder una superioridad al *Ser* y la *Verdad* como entidades trascendentes del mundo de las apariencias. En el sueño de Russell, tal mezcla –entre causa y fundamento– denuncia inmediatamente esa misma falacia que la constituye, cerrando el bucle que remite y reivindica a la apariencia que se esconde al despertar: “...lo cierto es que las apariencias no sólo no revelan jamás lo que subyace tras ellas, sino que también ocultan” (Arendt, 2014, p. 49).

Ahora bien, el Russell despierto, opuesto de aquel otro soñado, al no encontrar la hoja de papel, confirma aquella idea de Maurice Merleau-Ponty, de que el pensamiento “es fundamental porque no es acarreado por nada. Pero no como si, con él, se tocara un fondo en el que fuera preciso establecerse y permanecer. Es, por principio, sin fondo y, si se quiere, abismo” (Merleau-Ponty citado en Arendt, 2014, p. 57). Así, el papel perdido para Russell y Russell para Bartius-Borges, se instaura como huella o, mejor dicho, apertura estructural que, dividiendo el sueño en dos, lleva al lector primero al abismo, para posteriormente acarrearlo a la superficie de un despertar que nunca realmente sale del mundo de las ficciones. De forma equivalente, así opera también la obra del artista neoyorquino Gordon Matta-Clark (1943-1978).



Figura 1. Gordon Matta-Clark, *Splitting*, 1974. San Francisco Museum of Modern Art, California, Estados Unidos. © 2008 Estate of Gordon Matta-Clark /Artist Rights Society (ARS). Nueva York.

Por ejemplo, esto se puede apreciar con toda claridad en *Splitting* (Figura 1, 1974), un corte transversal que divide casi por completo una casa pronta a demolerse, como parte de un proyecto de renovación urbanística en Nueva Jersey, creando en ella una apertura descendente, acentuada con grúas mecánicas. Al comprender ese contexto, que aquí funciona como superficie, es posible entender la intervención artística de Matta-Clark no sólo como un corte formal en la materialidad de la casa, vinculado al minimalismo, sino como una operación que marca aquello no-marcado y destinado (social y culturalmente) a la destrucción y el olvido. Esta segmentación cristaliza un tiempo en fuga de la intervención como tal, diagonal a su estado de abandono y su futura demolición. Así, entre el sueño de la nostalgia y el sueño de la renovación, el corte de Matta-Clark no hace más que traer y fijar ambos a la superficie de la documentación fotográfica, como un tipo de suspensión entre las apariencias que se suceden.

En esa línea, en este artículo se abordarán las operaciones indiciales y simbólicas detrás esos procesos de corte y segmentación, que posibilitan su articulación con el concepto de *Differance* en Jacques Derrida, con el propósito de identificar la dimensión política de la obra de Matta-Clark. Una dimensión que pareciera coincidir con el giro o interés que las prácticas artísticas asumirán en décadas



posteriores sobre lo personal, los agenciamientos colectivos y lo comunitario, y que encuentran, en la crítica postestructural, al logocentrismo como una de sus bases más sustanciales.

Para ello, se tomarán como fuente principal las propias manifestaciones de Gordon Matta-Clark, encontradas en escritos y entrevistas. Esto con el propósito de enfocar el análisis de su obra bajo una cierta lectura cercana propia del postestructuralismo, que, a su vez, evite la dispersión frecuente que se hace de su obra desde otros ámbitos como la arquitectura, la fotografía o el formalismo.

2. Matta-Clark y las apariencias

En la historia del arte, las tipificaciones entre el artista y su época han sido diversas, pero, por lo general, han divagado entre si el arte imita a la vida o si la vida imita al arte: entre si el artista es consecuencia de su tiempo o productor de su historia. A pesar de las diferencias propias de cada período artístico, y de toda la divergencia que opera en el interior de cada uno de ellos, pareciera que, sin embargo, el principio unificador positivista que los instaure imposibilita fracturar su registro de referencialidad o de representatividad.

Así, a pesar de que pareciera ya un extendido acuerdo la relevancia de la obra de Matta-Clark, pocas de sus valoraciones son capaces de asumir la discontinuidad que produce con respecto a los relatos modernos¹ y sus clasificaciones generalistas (minimalismo, conceptualismo, sitio-específico). Pero, como se verá más adelante, si se parte del supuesto de que la obra del artista es paradigmática de un desplazamiento, no es precisamente por situarse en el conflicto de *la interioridad moderna* versus *la exterioridad posmoderna*, en tanto ambos señalan un registro de referencialidad. Lo que se postula aquí, en cambio, es que la obra de Matta-Clark se inscribe en la pura superficie de los signos

¹ Cuestiones que se aprecian con claridad, por ejemplo, en el texto de Gloria Moure, *La eternidad a corto plazo* (2006).



que, como apariencias, se suceden, operando como un irruptor de la misma sin llegar a develar un sustrato “de verdad” detrás de ella.

Maurice Merleau-Ponty consideraba que “cuando se disipa una ilusión, cuando estalla de repente una apariencia, es siempre en beneficio de otra, que asume por su cuenta la función ontológica de la primera.” (Merleau-Ponty citado en Arendt, 2014, p. 50). De forma consonante, los *cortes* de Matta-Clark, al revelar los *estratos* de los inmuebles, demuestran que no hay nada detrás de las apariencias, ni interior, ni fundamento, ni origen, dado que detrás de las apariencias solo hay sustitución de apariencia por apariencia. En ese sentido, la obra de Matta-Clark afirma una aceptación del mundo de las apariencias y la independencia del registro significativo, liberado de su función como intermediario ante el significado.

Esto resuena contundentemente con los propósitos generales de *De la gramatología* (2008), donde Jacques Derrida propone un cambio radical de paradigma al dinamitar el privilegio de la *phoné*, al situar el problema de pensamiento en el carácter sistemático del lenguaje escrito. Derrida cuestiona el entendimiento del signo como un intermediario cándido, ideal y justo con “la verdad”, que del *reino de las ideas* se retrotrae al mundo de las apariencias, para representarlas en su forma *impura*. Esta noción, como afirma el mismo Derrida, en gran medida ha dominado la historia de la humanidad, sin posibilidad incluso de impedirse:

El privilegio de la *phoné* no depende de una elección que habría podido evitarse, responde a un momento de la economía (digamos de la “vida” de la “historia” o del “ser como relación consigo”). El sistema de “oírse-hablar” a través de la sustancia fónica –que se ofrece como significativo no-exterior, no-mundano, por lo tanto no-empírico o no-contingente- ha debido dominar toda una época la historia del mundo, ha producido incluso la idea de mundo, la idea de origen del mundo a partir de la diferencia entre lo mundano y lo no-mundano, el afuera y el adentro, la idealidad y la no idealidad, lo universal y lo no-universal, lo trascendental y lo empírico, etcétera (2008, p. 13).

Como alternativa a ese signo jerarquizado al habla, Derrida propone *la huella* como *archi-escritura*, es decir como significativo que no se deriva de un signo primero ni original, que no es la copia de la copia, sino marca de una ausencia sobre la cual se articula todo un sistema de *diferencias*.



Esa marca de una ausencia se aleja de la noción típica de índice, para redefinirlo como una “archihuella”. Como indica Derrida: “no solo es la desaparición del origen; quiere decir aquí, [...] que el origen ni siquiera ha desaparecido, que nunca fue constituida salvo, en un movimiento retroactivo, por un no-origen, la huella, que deviene así el origen del origen” (2008, p. 80). Por tanto, la “archihuella” no se deriva de la sustancia fónica, que desde la antigüedad se reconoció fundadora del lenguaje por su inmediatez con el alma, sino que es la *diferencia* misma, un no-origen del que derivan el conjunto de las relaciones que sistematizan el lenguaje.

Por tanto, aquí se afirma una identificación clara entre esa ruptura de *la escritura*, que descentra el privilegio de los signos como intermediarios entre las realidades interiores y exteriores (del mundo representado y la verdad), y la obra de Matta-Clark, entendida esta como un conjunto de operaciones de segmentación que se ejecuta a nivel diferencial sobre un sistema simbólico dado.

La filiación visual con estas ideas en un principio es clara, los cortes e incisiones de Matta-Clark son juegos de caligrafía: huellas ausentes que hacen emerger las estructuras reprimidas, los sistemas –urbanos, económicos y sociales– que se depositan unos sobre otros y se sustituyen de apariencia en apariencia. Pero aquí es importante subrayar la relevancia de los espectadores en la obra de Matta-Clark, hacia quienes se dirigen estos cortes como posibilidades para la emergencia de espacios que demandan la mirada. Como indica Arendt (2014):

...el término «apariencia» carecería de sentido si no existiesen receptores para las apariencias, criaturas vivas capaces de percibir, reconocer y reaccionar [...], frente a lo que no sólo está ahí, sino que aparece ante ellos y tiene significado para su percepción (p. 74).

Así, dado que las apariencias no pueden aparecer por sí solas ni para sí mismas, la obra de Matta-Clark se despliega en conjunto con los espectadores, quienes asumen una participación activa como parte de ella. Aquí el artista modera un escenario, en el cual los que perciben son también percibidos, bajo la norma de que el mundo es una pluralidad de cosas que aparecen para aquellos



seres que lo pueblan y se relacionan. Esto se puede ver con claridad en piezas como *Day's End* (Figuras 2 y 3, 1975), su notoria intervención en el Muelle 52 de Nueva York y cuyo título refiere no al corte como operación minimalista, sino a la experiencia que vivirán sus espectadores al recibir, en ese espacio antes oscuro, el sol del atardecer que se cola por la abertura creada. Quizá, aquí es importante mencionar cómo las obras de Matta-Clark siempre se suscitaron como escenarios ocasionales para encuentros, intercambios y celebraciones festivas, en el caso de *Days End*, iluminados por el crepúsculo y redimensionados bajo una pretensión performática, de esos encuentros devenidos en apariciones para ser percibidas.

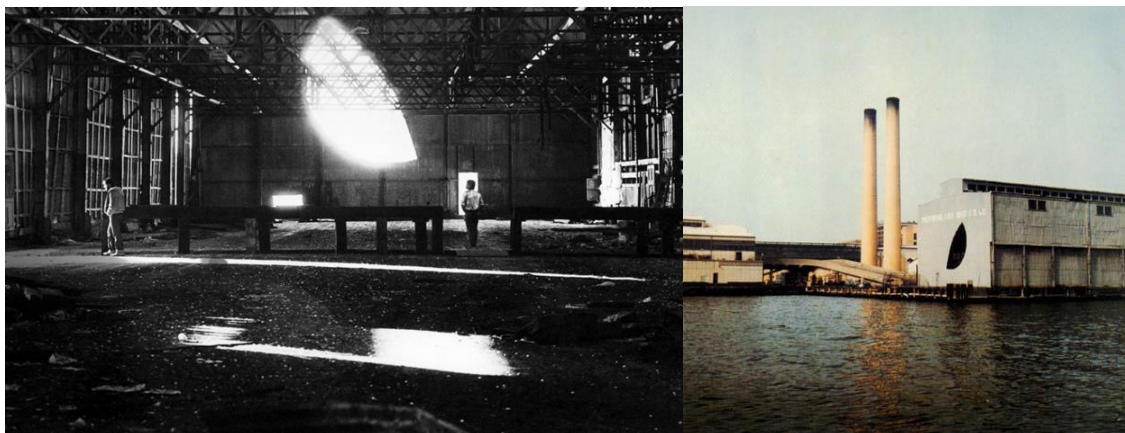


Figura 2. Gordon Matta-Clark, *Days Ends*, 1975. (Interior). San Francisco Museum of Modern Art, California, Estados Unidos. © 2008 Estate of Gordon Matta-Clark /Artist Rights Society (ARS). Nueva York.

Figura 3. Gordon Matta-Clark, *Days Ends*, 1975. (Exterior) San Francisco Museum of Modern Art, California, Estados Unidos. © 2008 Estate of Gordon Matta-Clark /Artist Rights Society (ARS). Nueva York.

Por tanto, la fractura radical, que es posible identificar en la obra de Matta-Clark con la deconstrucción, no consiste en ningún tipo de inversión desde la figura del artista entre lo interior y exterior, sino en un corte que se abre al conjunto de los espectadores en la superficie, para otorgarles un rol performático en un espacio teatralizado, en tanto está expuesto a la mirada. En ese espacio confluye el espectador con el artista, al participar de la realidad de lo percibido por, como indica Arendt, un: “contexto mundano que incluye a otros que perciben como yo” (2014, p. 74). En ese



sentido, se observa un paso de lo singular a lo colectivo, que empieza a esbozar ese pliegue o dimensión que suscriben sus cortes entre lo personal y lo político.

3. Corte en los estratos y la configuración de un espacio teatral

Al entender *los cortes* de Matta-Clark como una suspensión de las apariencias, para la construcción de tiempos y espacios de colectivización, de cierta forma se comprende su obra paradigmáticamente como la manifestación de un movimiento deconstructivo, cuya finalidad, a su vez, es revelar la densidad de los estratos (*strata*) y sus capturas: “los recursos estratégicos y económicos de la subversión” (Derrida, 2008, p. 32). Como indica Derrida, estos movimientos de deconstrucción “sólo son posibles y eficaces y pueden adecuar sus golpes habitando estas estructuras” (2008, p. 32). De esa manera, como añade el pensador francés, “la empresa de la deconstrucción siempre es en cierto modo arrastrada por su propio trabajo” (2008, p. 33).

Coincidencias claras con la obra de Matta-Clark, la cual solo puede cortar y demoler la superficie de los edificios luego de habitarlos, aunque sea de forma pasajera, como lo evidencia su intervención *Conical Intersect* (Figuras 5 y 6, 1975) en París. Sus *golpes certeros*, sus incisiones que atraviesan el espacio para revelar lo que ha sido invisibilizado capa tras capa desde el mismo espacio interno del edificio, son una manera determinada (aunque no convencional) de habitarlos. Como indica Derrida: “se habita siempre y más aún cuando no se lo advierte” (2008, p. 32). En ese sentido, se puede interpretar la obra de Matta-Clark como un ejercicio para *advertir* las formas convencionales que habitaron una estructura de determinada manera y que ya no están presentes por el flujo de la destrucción y renovación de las ciudades.

Como el mismo Matta-Clark indicó en una entrevista, lo relevante de la estratificación son las “perspectivas imprevistas que generan las extracciones, [...] el borde delgado, la superficie escindida que revela el proceso autobiográfico de su creación” (Matta-Clark citado en Moure, 2006, p. 122). La cuestión ahora es preguntarse sobre el tipo de distinción que existe entre el acto performático



que habita y corta, y lo que, como corte, remite a ese proceso autobiográfico como enunciado, ahora revelado. ¿Cómo se puede distinguir entre el proceso de enunciación de sus obras y el proceso retrospectivo que el lector debe realizar para *re-armar* ese mismo encadenamiento?

Precisamente, en la obra de Matta-Clark, su lectura se presenta como un conjunto de relevos que trascienden el puro *corte* como “resultado”, para situar la mirada en todo el proceso performático que el artista ejecuta con su propio cuerpo, y que transmite a sus espectadores por medio de una serie de recursos documentales en múltiples formatos, en los que se traduce constantemente su obra. Así, la mirada coincide con el proceso mismo que habita de forma impropia este espacio, para producir una incisión a partir de la experiencia de lectura que realiza el espectador por medio de eventos, fotos, videos y objetos escultóricos.

La condición espacial en las obras de Matta-Clark es entendida, por tanto, como teatral, en tanto escenario donde confluye lo performático y la mirada que, en retrospectiva, vuelve a habitar ese espacio. Como él mismo afirmó, su obsesión “es la creación de profundas incisiones metamórficas en el espacio/lugar” con el propósito de limitar un “escenario único en perpetua metamorfosis, un modelo para la acción constante de las personas sobre el espacio, así como en el espacio que los rodea” (Matta-Clark citado en Moure, 2006, p. 122). En ese sentido, dicho espacio teatral tiene como punto de partida ese *habitar impropio* del artista, que posibilita transformar el espacio en un lugar de encuentro y experiencias nuevas para otros. Pero, no solo para las personas que se reúnen y dialogan en ellos, sino también para aquellas que alcanzarán la obra por medio del material documental que incluirá a los primeros espectadores.

Sin embargo, es importante mencionar que esas experiencias entregadas a sus espectadores no son del todo confortables, sino que los someten a prácticas radicales de apropiaciones violentas, que generan otras maneras de habitar y pensar los espacios de forma crítica. Cuestión que se puede relacionar con el mismo ataque que *la escritura* realiza ante el *logos*, reivindicada por Derrida: “la



escritura así ampliada y radicalizada, ya no surge de un logos e inaugura la destrucción, no la demolición sino la de-sedimentación, la desconstrucción de todas las significaciones que tienen su fuente en este logos” (Derrida, 2008, pp. 16-17).

De igual forma que *la escritura*, la obra de Matta-Clark no demuele nada, sino que, al mostrar los sedimentos y las capas ocultas, cuestiona la superficialidad que se impone como realidad. Así, Matta-Clark plantea una reflexión profunda sobre el espacio, no porque se sitúe fuera del marco representativo y lo valide como el exterior “real”, sino porque, como parte del espacio que habita, cuestiona su racionalidad y lo dispone como un espacio teatral, para que otros participen de esa desconstrucción.

Sin embargo, en Matta-Clark, la representación de la ciudad como teatro no es exclusiva de sus *cortes*, también en ocasiones trabajó con cierta documentación burocrática y la redimensionó como un tipo de representación teatral escrita o guion. Es el caso de *Reality Properties: Fake Estates* (Figura 4, 1973), proyecto en el cual, en una subasta municipal, Gordon Matta-Clark adquirió un grupo de quince parcelas miniatura en Queens y Staten Island. Estos espacios eran residuales, abandonados por una organización despiadada y funcionalista de la ciudad, evidentemente incompatibles con la irregularidad del mundo y la solidaridad de lo colectivo. Estos espacios nunca figuraron en los planos constructivos de los inmuebles individuales, pero sí en los registros de los catastros municipales; son de cierta forma espacios ausentes, existentes burocráticamente, pero inaccesibles de forma cotidiana.

Esta operación comercial de compra que realiza Matta-Clark se puede contemplar homóloga a “sus cortes”, en tanto se adueña de estas propiedades habitando el mismo sistema –en este caso el sistema de la burocracia de las subastas estatales–, para redimensionarlo en el ámbito de la práctica artística.

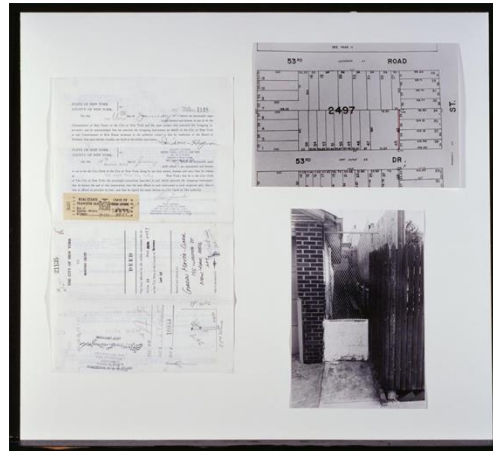


Figura 4. Gordon Matta-Clark, *Reality Properties: Fake Estate, Little Alley Block 2497, Lot 42*. 1974. Solomon R. Guggenheim Museum, Nueva York, Estados Unidos. © 2008 Estate of Gordon Matta-Clark /Artist Rights Society (ARS). Nueva York.

Para Matta-Clark intervenir tanto en los inmuebles como en los sistemas convencionales, que, por ejemplo, le depositan un valor sustitutivo en forma de contratos de propiedad y planos de catastro, tenía un valor similar: ambos manifiestan el depósito de los residuos de capitalismo avanzado. Como Matta-Clark afirma, el propósito de su obra era: “Abrir un espacio encerrado, que había sido previamente condicionado no solo por la necesidad física sino por la industria que derrocha cajas suburbanas y urbanas como contexto para garantizar un consumidor pasivo, aislado, una audiencia virtualmente cautiva” (Matta-Clark citado en Corbeira, 2001, p. 55).

En suma, abrir esas cajas, ya sea a través de los mecanismos burocráticos o en la materialidad de los inmuebles, buscaba crear un escenario que permitiera el paso del consumidor pasivo del entorno urbano, a un espectador activo, crítico y reflexivo. Así, los *cortes*, *compras* o *de-cimentaciones* que realiza Matta-Clark, producen un encuentro entre *los cortes* y la interpretación activa de los espectadores que, entre las grietas, quedan invitados a habitar y atravesar el espacio con su cuerpo y su mirada.



4. Después del corte: los relevos

En la gran cantidad de análisis críticos realizados sobre la obra de Matta-Clark, es común toparse con una dificultad recurrente a la hora de evaluarla en la totalidad de sus manifestaciones.² La complejidad de esa evaluación es en gran medida ocasionada por el hecho de que la obra de Matta-Clark aparece en una multiplicidad de momentos en diferentes sustancias y formatos ante diferentes espectadores, los cuales participan de forma distinta en roles diversos ante estas sustancias que se relevan unas a otras.

Dado eso, es importante afirmar que las intervenciones de Matta-Clark no solo se inscriben en lo plenamente espacial, sino que, además, suscriben varias líneas temporales. Por un lado, la que supone ocupar un espacio por un tiempo limitado, trabajando en él y modificándolo, demarcando un antes y un después; por otro, la de todo ese material documental de múltiples formatos que alcanza a otros espectadores, por medio de libros, videos, fotos, escritos y entrevistas.

Entendido así, en la obra de Matta-Clark se cruzan dos líneas temporales en ese espacio teatral que construye: la primera dada por la condición performática del proceso creativo que se afirma a sí mismo, del trabajo de obrero que siempre deja sus marcas, es el tiempo de Matta-Clark y sus asistentes que cuelga de cabeza o atraviesa las grietas abriendo el espacio. La segunda línea temporal es la propia de la actividad retrospectiva que realiza el espectador, y que encadena temporalmente las diferentes sustancias en las que le es comunicada la obra.

Ahora bien, esa segunda línea temporal, consecuente con sus actores, formatos y las situaciones diversas en las cuales se presenta la obra de Matta-Clark a sus espectadores, es plural, y a su vez, una línea de pensamiento que los espectadores construyen a partir de ensamblar esas distintas representaciones en su acto de lectura. Esa secuencia de representaciones que ordena el sujeto en su mente

² Por ejemplo, *Food* (Figura 7, 1971), primero pared, luego corte en un espacio auto-gestionado de comida, luego objeto desplazado en una galería, luego fotografía, luego texto escrito, etc.



Kant (2001) la entendía como un sentido interior, una intuición del tiempo, que se arrastra en un estado interno y que determina la relación entre las representaciones que se suceden y el propio sujeto que las percibe. El carácter político de esta reflexión –como hace ver Arendt (2003)³– es patente, sobre todo al considerar que, a la larga, ese tiempo interior solo puede encontrar su validez en la comunicabilidad o carácter público del Juicio, en el coincidir de un presente humano. El tiempo determina, por tanto, la forma en la que esas representaciones se relacionan entre sí, ante los espectadores, como plural, asegurando que, bajo cierto *sensus communis* –que Arendt traduce de Kant justamente como *sentido comunitario*–,⁴ se unifique bajo una experiencia de pensamiento.

Derrida (2008) coincide con Arendt, en su vocabulario, la articulación de la *diferencia* permite que las cadenas gráficas, visuales, táctiles y espaciales se adapten eventualmente a la forma lineal de la cadena hablada. Revelando su condición sistemática previamente escondida bajo el reino de la *phoné*, de la verdad, el *logos* y la razón.

En síntesis, esa segunda línea temporal es producto de una brecha abierta entre el pasado y el futuro, de una “archi-huella” que no es origen, sino ocultamiento de ese origen. Tachadura inmaterial, que, al igual que las incisiones de Matta-Clark, proyecta una línea de reflexión fuera de la continuidad del tiempo, de las apariencias que se suceden.

5. Crítica al Logocentrismo

Llegados a este punto, es importante insistir sobre algunas consecuencias propias de interpretar la obra de Matta-Clark como esa brecha que se abre a partir de sus *cortes*, entendidos como “archi-

³ Algo sobre lo cual insiste Hannah Arendt (2003) al respecto de Juicio en sus *Conferencias sobre la filosofía política de Kant*.

⁴ Esta traducción indispensable la realiza Hannah Arendt (2003). En ellas, el *sensus communis* aparece fundamental como parte de una necesaria comunicabilidad que articula el *Juicio* kantiano con un *sentido silencioso*, que supone una potencia política para los espectadores, para aquellos que contemplan y juzgan *el hacer* humano en el mundo.



huella” o tachadura del origen. Como se evidencia, estas ideas, correlativas con el cambio epistemológico postestructuralista, plantean una crítica clara a la lógica logocéntrica, que también permea el arte como simple representación o, en el mejor de los casos, reducto técnico o formal.

Hay que recordar que el proyecto de Derrida, en *De la Gramatología* (2008), busca primordialmente desestimar la idea de un signo primero –que representa la *phoné*–, que garantiza al reino del *logos* y señala a la *escritura* como copia de la copia. El fonocentrismo, como indica Derrida, “se confunde con la determinación historial del sentido del ser en general como presencia” (2008, p. 18), que sitúa a la *lectura/escritura* como una operación secundaria precedida por la verdad que yace inmanentemente en el *logos*.

Claramente estas ideas han tenido un peso dominante en el marco mismo del arte, donde la verdad o “su sentido” se instauraba por medio de una relación de autenticidad u original, que no sobrepasaba lo representado, ya sea desde el origen cultural que señalaba Benjamin en sus reflexiones sobre el aura (2012) o bajo el estatuto de la autoría romántica. Pero para Derrida, la escritura es el nombre de la ausencia del signatario y del referente, cuya base sistemática evade el carácter fijo asignado a la *cosa escrita*, para identificarse como signo sin autor.

La “archi-huella”, como menciona Derrida, es un concepto paradójico; en tanto, no solo es la desaparición de un origen que en realidad nunca ha existido, sino que, además, se constituye de forma retroactiva por medio de ese no-origen. Al no ser una huella en el sentido común de índice, es decir, al no derivar de una presencia que la antecede sino de una ausencia que se re-ensambla, esa *no-huella originaria* deviene en “archi-huella”: huella estructural de un sistema arquitectónico. Como dice Derrida (2008) “no obstante sabemos que este concepto destruye su nombre y que, si todo comienza por la huella, no hay sobre todo huella originaria” (p. 80). Esta cuestión lo lleva a afirmar que la huella (pura) es la diferencia, ese origen ausente sobre el cual “se articulan los signos entre sí en el interior de un mismo orden abstracto –de un texto fónico o gráfico, por ejemplo– o entre dos órdenes de expresión” (Derrida, 2008, p. 82). Ese orden abstracto e interior es lo que aquí se ha reseñado a partir



de Kant como ese *tiempo interior*, que se organiza a partir de una heterogeneidad de elementos que el sujeto captura en sus distintos momentos en conexión con los otros y el mundo que comparten.

En la obra de Matta-Clark, la ausencia de ese origen se presenta claramente en la enunciación misma de su obra, en todo un despliegue discursivo sobre *el corte* que lo hace evadir cualquier pretensión de signo primero, dada la condición de brecha entra las apariencias preexistentes. Su obra no es, por tanto, ni intervención original, ni signo primero e inmediato que certifica la presencia del artista en el lugar a partir del cual, se supone, se ordenan los signos secundarios plenamente comunicativos: las fotografías, los videos, las entrevistas, etc. Al contrario, la obra de Matta-Clark es en sí misma tachadura, corte, interferencia, huella sin referente, que solo existe como *diferencia* y que se perpetuará como tal, al demolerse los inmuebles y, con ellos, la presencia de quién los habitó tanto de forma cotidiana como intempestiva.

Así, los *cortes* de Matta-Clark nunca alcanzan algún grado de autenticidad o algún tipo de positividad a partir de su propio Yo. Al no quedar rastro de ninguna de sus intervenciones, dado que sucumben bajo una la demolición posterior casi inmediata –como retrata, por ejemplo, el video de *Conical Intersect* (1975)–. El trabajo de Matta-Clark se presenta como un conjunto de sucesiones todas secundarias y en ausencia, instantes heterogéneos que perviven sólo en ese tiempo interno sin origen propio del plural de sus espectadores y sus distintas experiencias en torno a su obra. De esa forma, la obra de Matta-Clark es la negación del origen y, por tanto, de cualquier tipo de *sujeto trascendente* que se supone da sentido al arte. Al contrario, consiste en una sustracción intencional de sí mismo, en función de entregar generosamente la experiencia reflexiva del arte a otros.

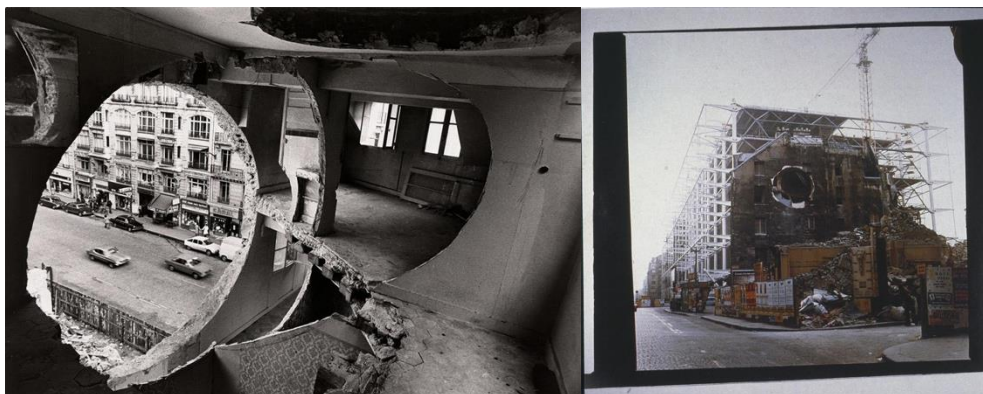


Figura 5. Gordon Matta-Clark, *Conical Intersect* (vista interna), 1975. San Francisco Museum of Modern Art, California, Estados Unidos. © 2008 Estate of Gordon Matta-Clark /Artist Rights Society (ARS). Nueva York.

Figura 6. Gordon Matta-Clark, *Conical Intersect* (vista externa), 1975. University of California, California, Estados Unidos. © 2008 Estate of Gordon Matta-Clark /Artist Rights Society (ARS). Nueva York.

De esa forma se podría concluir que la obra de Matta-Clark puede considerarse como la entrega política de una reflexión desprendida sobre la producción del sentido y sobre el lugar en el mundo que es necesario habitar violentamente (de forma *advertida*), para apropiarse de él en función de compartirlo. Esta generosidad se pliega así bajo una carga política, que se ve con claridad en el seno del pensamiento estoico como, por ejemplo, en Séneca, para quien evaluar el mundo –retirados de él, pero a la vez presentes– era primordial para disponer, en consecuencia, un actuar cosmopolita en función de una vida compartida (Nussbaum, 2003). Esa preocupación, sin lugar a dudas fue compartida por Gordon Matta-Clark, quien forma parte de esos múltiples artistas que emprendieron su paso por el mundo como una obra de arte, un arte de vivir (*Techné tou biou*)⁵ dispuesto para otros que comparten su aparecer en la tierra.

Así, Matta-Clark suscribe sus *cortes* –como tachadura– en un nuevo quehacer político sustancialmente distinto al propio de la gramática moderna, pero consustancial a un conjunto de inquietudes y transformaciones de lo personal, lo vital y lo comunal, que se manifestaron con contundencia

⁵ Aquí es importante confrontar los desarrollos realizados por Michel Foucault en *La hermenéutica del sujeto* (2001).



en mayo del 68 y que hoy son definitorias para las formas de pensar y hacer política. Precisamente lo que Michel Foucault y otros autores han denominado: la biopolítica.⁶

6. De la deconstrucción a la biopolítica (a manera de conclusión)

Ahora bien, ese pliegue político de la obra-vida de Matta-Clark se inscribe, como era de esperar, como una brecha entre dos momentos claves. El primero, es la gestión compartida del centro y restaurante *Food* (Figura 7, 1971 y 1972), de la cual desprende sus primeros *cortes*; el segundo, sin concretar, es el giro que pretendía dar a su trabajo en su etapa final y que, de cierta forma, lo llevaría de nuevo al principio (voluntad que enuncia en varias entrevistas, pero que deja en suspenso dada su inesperada muerte en 1978).

Food consistió en un proyecto socio-cultural y artístico, un espacio de encuentro para artistas que Matta-Clark abrió en conjunto con Carol Goodden, Suzy Harris, Rachel Lew y Tina Girouard, en el barrio del SoHo en Nueva York. Sin embargo, este espacio trascendió la idea primera para convertirse en el germen de su obra siguiente.

⁶ Sin embargo, aquí es importante precisar los desarrollos propuestos por Negri y Hardt al respecto, quienes plantean una distinción entre biopolítica y biopoder. cf. Michael Hardt y Antonio Negri (2004) y Michel Foucault (2009).



Figura 7. Gordon Matta-Clark, *FOOD*, promotional poster, 1971. Foto intervenida a partir del original de Richard Lantry. © 2008 Estate of Gordon Matta-Clark /Artist Rights Society (ARS). Nueva York.

Esto se constata dado que, del intervalo entre el primer y segundo año de la gestión de *Food*, Matta-Clark rediseñó y abrió el espacio para dar una mejor cabida a distintas actividades y, en general, para unir mejor las áreas en un espacio común único. A consecuencia de la redistribución del espacio, brotaron los primeros cortes de pared que Matta-Clark trasladó a una galería, en específico a la 112 Green Street, en el mes de octubre de 1971. Como él mismo indicaría: “Fue ésta quizá la última ocasión en la que utilicé el corte, el método de cortar en un método pragmático” (Matta-Clark citado en Diserens, 1999, p. 109). En ese sentido, *Food* representa el primer espacio habitado y cortado; y sus fragmentos, los primeros índices o relevos de esas acciones que relocalizó en espacios expositivos.

El segundo momento, cercano a su muerte, es relatado por el mismo Matta-Clark mientras evaluaba espacios para una de sus intervenciones en Milán. A la hora de revisar naves abandonadas, se encontró con unos jóvenes que habían ocupado un plantel industrial sin ningún tipo de fin artístico,



sino con la clara intención política de resistir contra los embates de un modelo económico totalmente despreocupado de su comunidad, dejada atrás después del fracaso económico de décadas previas. Estos jóvenes pretendían transformar esa antigua nave industrial en un espacio comunitario, que ofreciera servicios sociales para las comunidades cercanas y empobrecidas. Esto influiría profundamente en Gordon Matta-Clark, quién describe así el escenario encontrado, en su texto *Building dissections*:

Mientras buscaba una fábrica para ‘recortar’, encontré un enorme complejo industrial abandonado desde hacía tiempo que había ocupado con gran entusiasmo un grupo de jóvenes comunistas radicales. Se habían ido turnando durante un mes para hacerse fuertes en una parte de la fábrica y su intención era resistirse al liberalismo económico de los promotores inmobiliarios, que amenazaba con explotar la propiedad. Su propuesta era utilizar la zona para crear un centro social que la comunidad necesitaba. Al exponerme a este conflicto, tuve la posibilidad por primera vez de realizar mi trabajo sin sentirme un artista aislado, sino estableciendo un intercambio activo con la preocupación de unas personas por su comunidad. Mi objetivo es trasladar la experiencia de Milán a Estados Unidos, especialmente a zonas deprimidas de Nueva York, como el sur del Bronx, donde el Ayuntamiento simplemente está esperando que las condiciones sociales y físicas se deterioren hasta el punto que le permita reconvertir toda la zona en un parque industrial, que es lo que realmente desea (Matta-Clark citado en Moure, 2006, p. 113).

Como él mismo narra, después de contemplar el actuar de estos jóvenes, determina cambiar la naturaleza de su trabajo futuro. Si bien es cierto que no manifiesta con claridad los elementos particulares de ese giro, sí afirma la idea de desprenderse de los tratamientos más *personalizados o metafóricos* de sus intervenciones previas, para desplazarse hacia proyectos participativos y horizontales, que incluyeran a una población diversa y con una funcionalidad precisa hacia lo formativo y lo pedagógico.

Cuestión que, de cierta forma, vuelve a traer al frente su proyecto *Food*, lugar en el que emergen sus primeros *cortes* desde la gestión colaborativa. Pero que, también, evidencia una praxis más “real” que converge con cierto *canibalismo* ya manifestado al respecto de *Food*:

He llegado a la conclusión de que, en parte, mi misión al abrir este restaurante es recuperar el arte de comer con amor y no con miedo. Este ideal genuinamente cristiano excluye la posibilidad de alimentarnos de nuestros seres queridos o, a su vez, de ser consumidos por amor [...] Ha llegado el momento de inaugurar una nueva era de canibalismo, que complete otra fase del desarrollo social y ponga fin a la *malaise du siècle*. Llegaremos todos a la plena satisfacción entregándonos a la degustación y al deleite de un banquete (Matta-Clark citado en Moure, 2006, p. 29).



Es decir, un canibalismo ritual como contraparte de una *fase de desarrollo social*, dada la horizontalidad propia de compartir una mesa: de la generosidad misma de un modelo de gestión que adversa el individualismo liberal. En función de una creatividad colectiva que resuena con un conjunto de prácticas artísticas propias de las décadas de los ochentas y noventas, proyectos de orden participativo y colaborativo en torno a las luchas raciales, de género, de clase, de las personas que viven con VIH y otros.

De esa manera, para concluir, los *cortes* suspendidos entre esos dos tiempos de Matta-Clark, bajo la manifestación de su enunciación y de su obra como ausencia, se pueden asumir como un punto de partida para acometer el estudio del arte de las décadas siguientes. Pero no sin perder de vista su carácter de “archi-huella”, marca de origen sin *origen*. No se pretende afirmar que esos *cortes* son causa o fundamento, ni menos *inspiración* para el futuro de la práctica artística de épocas posteriores consecuentes a esta, sino el reflejo de un cisma, que converge con la crítica al *logocentrismo* que postula Derrida, en el límite de la modernidad. De una brecha que, como fuerza de apropiación violenta sobre el pasado, y el futuro posibilita acceder a un nuevo pliegue de inscripción de las prácticas artísticas en lo biopolítico.

Referencias Bibliográficas

- Arendt, H. (2003). *Conferencias sobre la filosofía política de Kant*. Buenos Aires, Argentina: Paidós.
- Arendt, H. (2014). *La vida del espíritu*. Barcelona, España: Paidós.
- Benjamin, W. (2012). “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica (tercera redacción)”. En *Obras Libro 1 / vol 2*. (pp. 38-60). Madrid, España: Abada.
- Borges, J. L. (2015). *Libro de sueños*. Barcelona, España: Penguin Random House.
- Corbeira, D. (2001). *¿Construir... o deconstruir?* Salamanca, España: Ediciones Universidad de Salamanca.



Derrida, J. (2008). *De la Gramatología*. Ciudad de México, México: Siglo XXI editores.

Diserens, C. (1999). *Gordon Matta-Clark*. Valencia, España: Instituto Valenciano de Arte Moderno.

Foucault, M. (2009). *El Nacimiento de la biopolítica*. Madrid, España: Akal.

Foucault, M. (2001). *La hermenéutica del sujeto*. Buenos Aires, Argentina: Fondo de Cultura Económica.

Hardt, M. y Negri, A. (2004). *Multitud*. Barcelona, España: Random House Mondadori.

Kant, I. (2001). *Crítica del Juicio*. Madrid, España: Espasa Calpe.

Moure, G. (ed). (2006). *Gordon Matta-Clark. Obras y escritos*. Barcelona, España: Ediciones Polígrafa.

Nussbaum, M. (2003). *La terapia del deseo*. Barcelona, España: Espasa Libros.

Lista de figuras

Matta-Clark, G. (1971). *FOOD, promotional poster*. Foto intervenida a partir del original de Richard Lantry. © 2008 Estate of Gordon Matta-Clark /Artist Rights Society (ARS). Nueva York.

Matta-Clark, G. (1975). *Days ends*. (Interior) San Francisco Museum of Modern Art, California, Estados Unidos. © 2008 Estate of Gordon Matta-Clark /Artist Rights Society (ARS). Nueva York.

Matta-Clark, G. (1975). *Days ends*. (Exterior) San Francisco Museum of Modern Art, California, Estados Unidos. © 2008 Estate of Gordon Matta-Clark /Artist Rights Society (ARS). Nueva York.

Matta-Clark, G. (1974). *Reality Properties: Fake Estate, Little Alley Block 2497, Lot 42*. Solomon R. Guggenheim Museum, Nueva York, Estados Unidos. © 2008 Estate of Gordon Matta-Clark /Artist Rights Society (ARS). Nueva York.



Matta-Clark, G. (1974). *Splitting*. San Francisco Museum of Modern Art, California, Estados Unidos.

© 2008 Estate of Gordon Matta-Clark /Artist Rights Society (ARS). Nueva York.

Matta-Clark, G. (1975). *Conical Intersect (vista interna)*. San Francisco Museum of Modern Art, California, Estados Unidos. © 2008 Estate of Gordon Matta-Clark /Artist Rights Society (ARS). Nueva York.

Matta-Clark, G. (1975). *Conical Intersect (vista externa)*. University of California, California, Estados Unidos. © 2008 Estate of Gordon Matta-Clark /Artist Rights Society (ARS). Nueva York.



Esta obra está bajo una [licencia de Creative Commons Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada 4.0 Internacional](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/)