

## Acción más allá de los márgenes

### Douglas Crimp

*Debería empezar contando cómo ocurrió. Es decir, contar cómo me sentía vagando durante meses por Nueva York, buscando un espacio para una obra con la misma escala de las que he hecho en otros sitios, aunque nunca en la ciudad de Nueva York... Al principio me fijé en las fachadas. Según se avanza hacia el muelle, conduciendo por la autopista vacía, se divisa un increíble y animado conjunto de fachadas de épocas distintas y personalidad diversa. Quería intervenir en una de las primeras, una fachada de finales de siglo; tienen ese clasicismo que yo llamaría de hojalata. Y cortar la fachada. Las primeras que encontré se las habían apropiado los gays y sadomasos, ya sabe, ese mundillo del sadomasoquismo del puerto...*

Gordon Matta-Clark

El día de agosto en el que decidí mudarme de Greenwich Village a Tribeca fue uno de los más calurosos del verano de 1974. Alquilé una furgoneta y conseguí que Richard, mi novio ocasional de entonces, me echara una mano. Mi apartamento de la calle 10, justo al oeste de la calle Hudson, era un cuarto piso en un bloque de diseño lineal; el nuevo era un espacioso *loft* con una claraboya en Chambers Street, también al oeste de Hudson. Me las arreglé para poder utilizar el montacargas del edificio todo ese día, un viejo y desvencijado armatoste que funcionaba tirando con fuerza de uno de los cables de una polea y que se detenía tirando fuerte del otro cable. Era todo un reto conseguir que se mantuviera paralelo al suelo. Después de apilar todas mis pertenencias en la plataforma del montacargas, Richard y yo, junto con un artista que vivía en la puerta de al lado y que me había subarrendando el *loft*, conseguimos que el ascensor, lleno hasta los topes, comenzara su ascenso. Antes de llegar al tercer piso se atascó el engranaje y empezamos a caer sin control. Los tres agarramos el cable para ralentizar el desplome del montacargas. Conseguimos evitar la caída libre, pero no el choque final contra el suelo. Después de recuperar el sentido y de darnos cuenta de que estábamos ilesos, tuvimos que arrastrar todas mis cosas por el húmedo y oscuro sótano de aquel viejo edificio industrial y subirlas por las escaleras de atrás, abriéndonos camino a través de la abarrotada ferretería de la planta baja y cargarlas después por las escaleras otros cuatro pisos más arriba.

Mi nuevo *loft* tenía otros elementos, además de la claraboya, y uno de ellos con un distinguido «pedigrí». El espacio lo había alquilado antes el escenógrafo Robert Israel, y le compré el equipamiento que había instalado para convertir un *loft* comercial en residencia (la fontanería, los electrodomésticos de la cocina y el baño, los radiadores y demás). Entre otras cosas había una plataforma tipo escenario de unos tres metros cuadrados de superficie, a medio metro de altura del suelo; seguramente Robert

la utilizaba para probar sus escenografías. La situé justo debajo de la claraboya y le puse un colchón, convirtiéndola así en mi habitación. No presté demasiada atención al simbolismo de convertir el dormitorio en un escenario bien iluminado, aunque probablemente era adecuado en aquel momento de mi vida. El elemento con «pedigrí» consistía en un gran frigorífico congelador que Marion Javits, la coleccionista de arte y feliz esposa de Jacob Javits, el famoso senador republicano liberal de Nueva York, le había regalado a Jasper Johns. Johns se lo había dado a Robert y Robert me lo vendió a mí. Dejé de funcionar al verano siguiente, así que le encontré un sustituto en una tienda de artículos usados en Kenmare Street, justo al este de SoHo. Era un modelo de General Electric diseñado por Raymond Loewy en los años cuarenta, con un compartimento congelador en el que sólo cabía un par de bandejas de cubitos de hielo. Lo tuve durante veinte años y aún funcionaba bien cuando decidí comprarme otro.

Mi mudanza del Village a Tribeca fue resultado de mi decisión de tomarme en serio mi carrera de crítico de arte y sustituir la escena gay por la artística. Supongo que en aquel momento, mi calvinismo latente tomó las riendas de mi vida. Sentía que me estaba echando a perder, que no hacía lo suficiente, y que no pasaba el tiempo necesario con el grupo al que pertenecía «realmente». Este cambio de escenario estaba condenado al fracaso, pero lo que ahora me interesa es que lo intenté mediante una práctica principalmente espacial. No me resulta fácil reconstruir aquel impulso espontáneo, pero tenía algo que ver con ese novio a tiempo parcial que me ayudó con la mudanza y que se estrelló conmigo en el montacargas. Ya me habían dicho que Richard no era «adecuado» para mí, algo que ya había tenido que oír muchas otras veces acerca de mis objetos de interés sexual. En este caso me tomé el comentario más en serio, porque Richard se había convertido en un verdadero tormento. La dinámica de «ahora sí» y «ahora no» de la relación era brutal: en cuanto me enganchaba de él, me abandonaba, y cuando empezaba a superar que me hubiera plantado, él volvía suplicando y diciendo que no podía vivir sin mí, para después volverme a dejar. Tal sadomasoquismo emocional también tenía un lado físico que, sin duda, fue lo que me cautivó al principio. Pero dejando de lado los tópicos sobre el significado de «una relación», Richard era total y completamente distinto a mí, tanto en lo intelectual como en lo político. Me di perfecta cuenta un día del verano de 1975, cuando me dijo que iba a colaborar en la campaña de Jimmy Carter. Me quedé horrorizado: ¿con un cristiano sureño? ¿con un hombre que había proclamado haber pecado con el corazón por haber tenido pensamientos sexuales impuros? Pero me estoy adelantando, porque para cuando se puso en marcha la campaña de Jimmy Carter, yo ya estaba a punto de mudarme del *loft* de Chambers Street a Fulton Street, todavía más al sur, en la parte baja de la ciudad; y esa vez tuve la sensatez de contratar un transportista profesional.

El torbellino emocional de mi relación con Richard llegó a simbolizar para mí mi relación con la escena gay en su conjunto; injustamente, por supuesto. Tal como lo recuerdo ahora, la impresión de que me convenía trasladarme más al centro, en Tribeca, se vio determinada por un acontecimiento que representó un objeto amoroso



Lámina 36 Peter Hujar, *West Side Parking Lots*, 1976



Lámina 37 Peter Hujar, *Trucks, Night*, 1976



Lámina 38 Peter Hujar, *David Lighting Up, Manhattan—Night (I)*, 1985



Lámina 39 Peter Hujar, *Canal Street Piers: #2 Mural*, 1983



Lámina 40 Peter Hujar, *Hudson River (IV)*, 1975

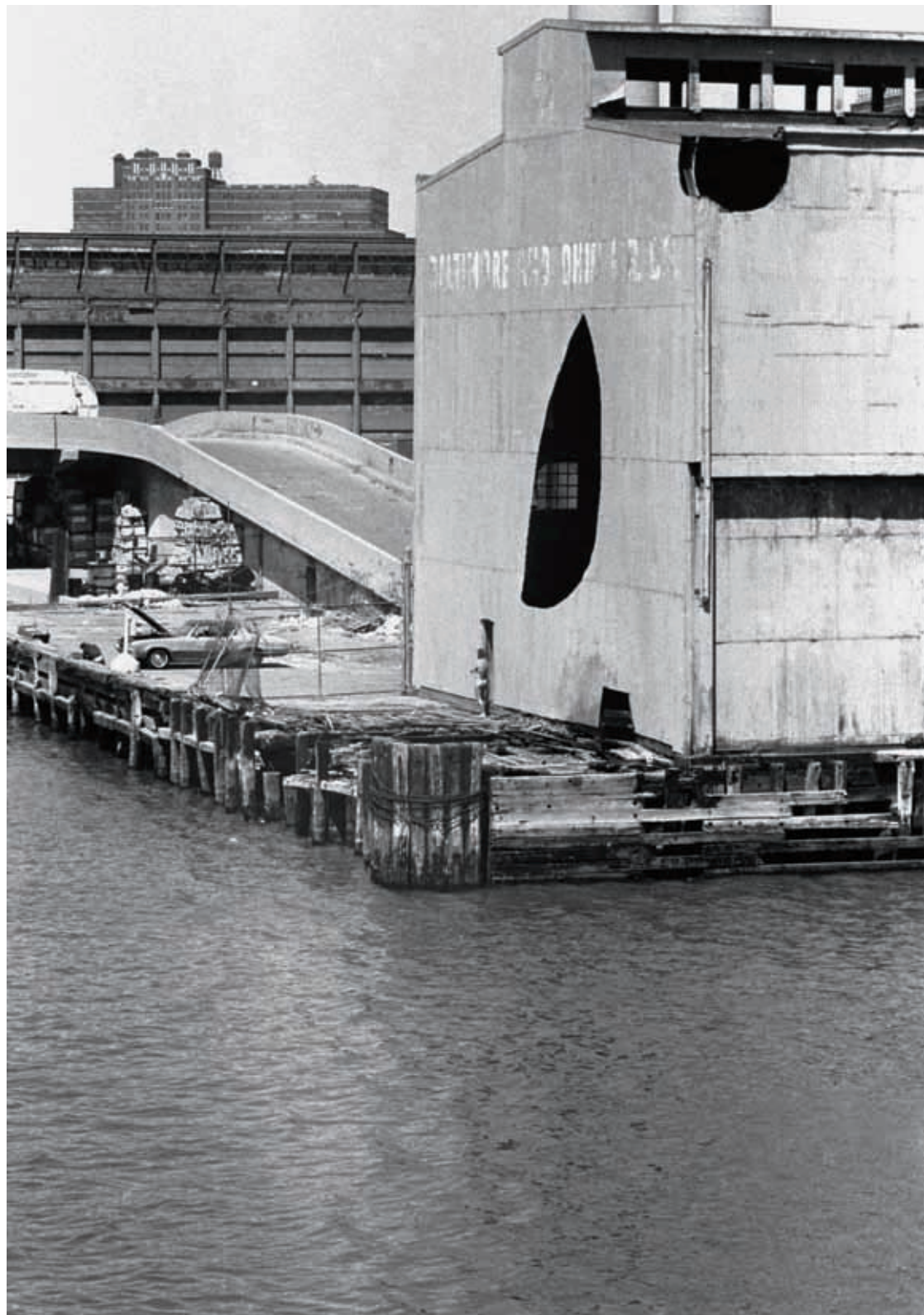


**Lámina 41** Alvin Baltrop, *Untitled* (de la serie *Pier Photographs*), 1975-1986



Lámina 42 Alvin Baltrop, *Untitled* (de la serie *Pier Photographs*), 1975-1986







**Lámina 44** Alvin Baltrop, *Untitled* (de la serie *Pier Photographs*), 1975-1986

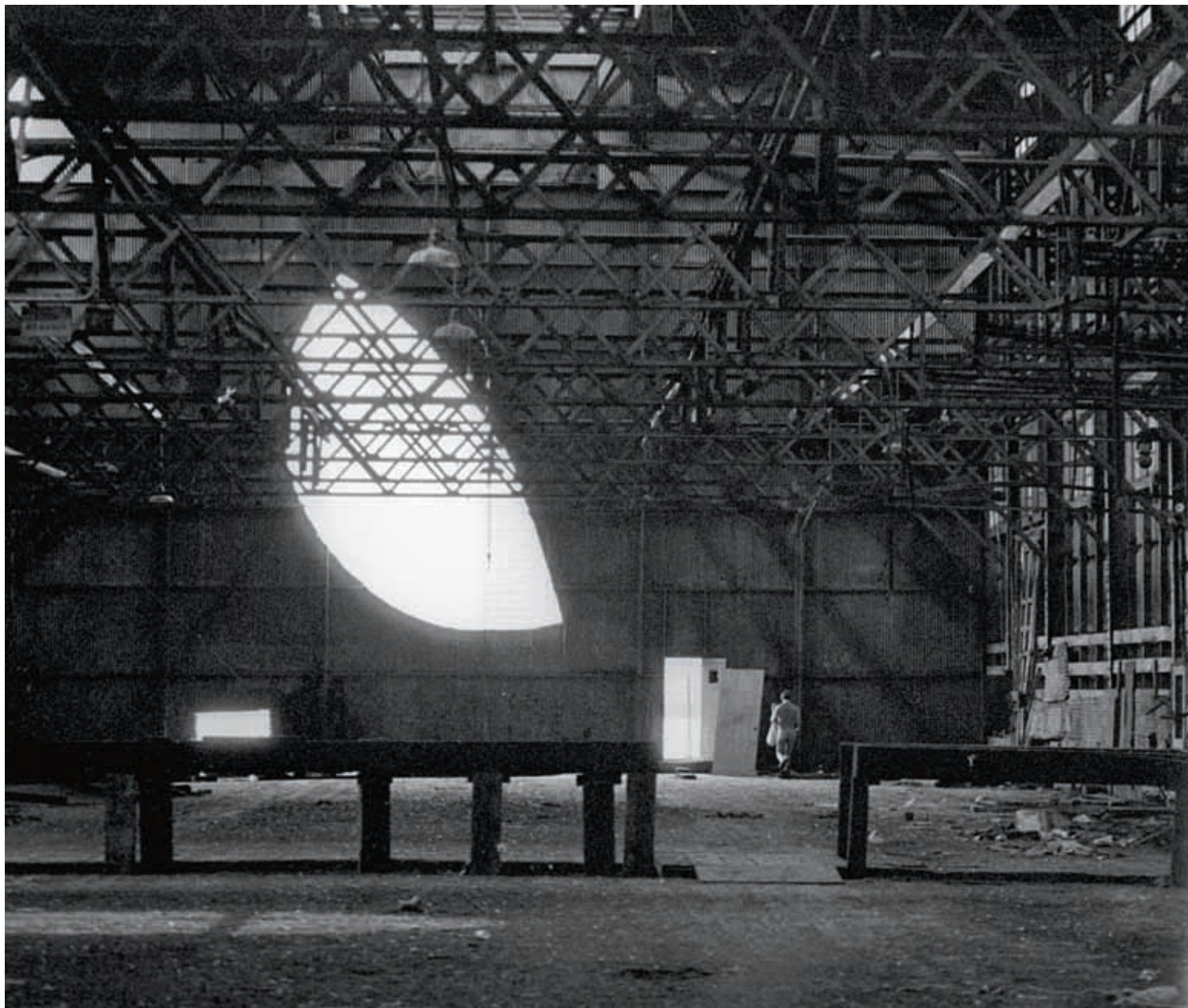


Lámina 45 Alvin Baltrop, *Untitled* (de la serie *Pier Photographs*), 1975-1986

p. 97 sustitutorio. Durante la primavera de 1974, vi actuar a Grand Union, un grupo de danza improvisada que surgió de las *performances* de Yvonne Rainer de finales de los años sesenta, sobre todo de *Continous Project—Altered Daily* [Proyecto Continuo, Alterado a diario, 1970]. Casi todos sus miembros eran bailarines que habían participado en el Hudson Dance Theater, y entre ellos, aparte de Rainer, estaban Trisha Brown, Barbara Dilly, Douglas Dunn, David Gordon, Nancy Green, y Steve Paxton, aunque cuando les vi actuar, Rainer ya había abandonado el grupo. Yo apenas había visto nada de danza desde el invierno de 1970, tras mi primera experiencia extática con Merce Cunningham en la Brooklyn Academy of Music, donde vi la inolvidable *Rainforest* [Selva tropical, 1968], con las nubes plateadas de poliéster llenas de helio de Andy Warhol como escenario, música de David Tudor; *Walkaround Time* [Tiempo de paseo, 1968], y rectángulos de plástico transparente de Jasper Johns decorados con imágenes del *Grand Verre* (*Gran Vidrio*, 1915-1921) de Duchamp y música de David Behrman; *Tread* [Paso, 1970], con escenografía de Bruce Nauman compuesto de ventiladores industriales alineados con el proscenio y orientados hacia el público, con música de Christian Wolff; y *Canfield* (1970) para el que Robert Morris había creado una caja de luz a modo de columna gris que se movía adelante y atrás sobre un rail, también frente al proscenio, iluminando el escenario en movimiento, con música de Pauline Oliveros.

Vi a Martha Graham bailar *Clitemnestra* (1958) esa misma temporada, pero su expresionismo no me impresionó tanto como el rechazo de Cunningham a dicho expresionismo, aparte de que, para entonces, Graham ya se había convertido en una parodia de sí misma. Cunningham, además, tenía algo más, algo que me estremecía más que cualquier otra cosa que hubiera visto antes. Ese fue sin duda el detonante de mi pasión por la danza, y me cuesta entender cómo no seguí entonces con aquella afición. Para cuando vi la obra de Rainer, ella ya había empezado a dedicarse al cine. Vi la presentación de *This is the story of a woman who...* [Esta es la historia de una mujer que...] en el Theater for the New City del West Village, en 1973. Rainer interpretaba *Three Satie Spoons* [Tres cucharas de Satie, 1961], *Trio A* [Trío A, 1966], y *Walk, She Said* [Anda, dijo ella, 1971], pero lo más parecido a la danza que hacía era pasar el aspirador por el escenario, con una visera de color verde.

p. 97 De hecho, lo que me gustaba de las improvisaciones de los bailarines de Grand Union era el arte de la *performance* más que la danza. Era la *performance* lo que me atraía como objeto sustitutivo de mi libido. Para entonces, ya había visto las primeras obras de Joan Jonas, deudoras en tantos aspectos del Judson. En 1971 me senté junto a un nutrido público en el suelo del *loft* de Jonas en Grand Street, en el SoHo, para ver su *Choreomania*, ejecutada sobre un panel oscilante de espejos construido por Richard Serra. Incluyo aquí una descripción del espacio de la *performance* que escribimos Jonas y yo para el catálogo de su exposición en el Berkeley Art Museum diez años más tarde:

p. 97

«Un panel de madera de 3.5 con 2.5 metros colgado del techo con cadenas, a medio metro de altura del suelo. Por la parte trasera tiene cuerdas y manillas



The Grand Union, «*There were some good moments...*», 1973. *Performance* en Buffalo State College, Buffalo, NY, septiembre de 1973. De izquierda a derecha: Steve Paxton, Trisha Brown, David Gordon y Nancy Green. Fotografía de Gwenn Thomas

Yvonne Rainer, *This is the story of a woman who...*, 1973. John Erdman e Yvonne Rainer actuando en *Walk, She Said* (1971) en el Theater for the New City, Nueva York, marzo de 1973. Fotografía de Babette Mangolte

Joan Jonas, *Choreomania*, 1971. *Performance* en el *loft* de Jonas en Grand Street, Nueva York. Fotografía de Carol Mersereau

para que los cinco *performers* puedan escalar el panel sin que los espectadores les vean. El tercio derecho de la parte delantera del panel está cubierto de espejos. Los *performers* pueden hacer oscilar la pantalla de atrás hacia delante y también hacia los lados. La oscilación del panel en sus cadenas, colgadas de los travesaños del techo, conforma el sonido de la pieza, un crujido rítmico como el de un barco que avanza surcando el océano.

El muro cuelga dividiendo en dos el estrecho espacio del *loft*. Los espectadores se sientan en una de las dos mitades, mirando hacia el *atrezzo*. El espacio de los espectadores y los espectadores mismos se reflejan en la superficie del panel cubierta de espejos mientras se va moviendo de un lado al otro. Como ese panel es la cuarta pared del espacio de los espectadores, se crea la ilusión de que su espacio está balanceándose.

La función principal del panel es fragmentar la *performance* de modo que gran parte de la acción sólo pueda verse tras los cuatro márgenes de la pared. Las acciones, que aparecen y desaparecen, recuerdan a un espectáculo de magia».<sup>1</sup>

Las pocas imágenes que conservamos para documentar *Choreomania* son muy ilustrativas de cómo eran los espacios de la *performance* en el centro de Nueva York cuando ésta nació como arte. Lugares de trabajo y vivienda habitual de los artistas, estos *lofts* eran grandes comparados con los típicos apartamentos de los neoyorkinos, pero pequeños comparados con los espacios de *performance* públicos, incluso cuando se trataba de espacios improvisados, como el santuario de la Judson Church. Sólo podíamos sentarnos en el suelo, apretujados entre una multitud de espectadores.

Es legendaria la ingeniosa utilización que hicieron los artistas de los espacios abandonados por la industria ligera en Manhattan en aquella época. La desindustrialización de la ciudad de Nueva York durante el periodo de posguerra alcanzó su momento álgido a principios de los años setenta. Algunos éramos, sin querer, beneficiarios de la crisis, mientras otros perdían sus trabajos y sus hogares al recortarse drásticamente los servicios sociales. La apertura de alguno de los espacios industriales reformados más conocidos, como el número 112 de Greene Street, aquella galería alternativa fundada por Jeffrey Lew,<sup>2</sup> o The Kitchen, el espacio de *performance* fundado por Woody y Steina Vasulka, se adelantó más o menos un año al desplazamiento de muchas galerías comerciales desde la zona alta de la ciudad al SoHo. Lo que está menos documentado es el hecho de que los artistas con *lofts* grandes y relativamente accesibles abrieran sus espacios para *performances* y conciertos públicos. Recuerdo por ejemplo escuchar *Music in Twelve Parts* [Música en doce partes, 1971-1974] de Philip Glass en una reunión informal en el *loft* de un artista, una tarde de domingo en el SoHo. Para intensificar la experiencia, los oyentes se pasaban porros.

Igual de legendaria, pero poco considerada en ese contexto, es la importancia que tuvieron esos *lofts* en el nacimiento de un tipo muy distinto de escena musical

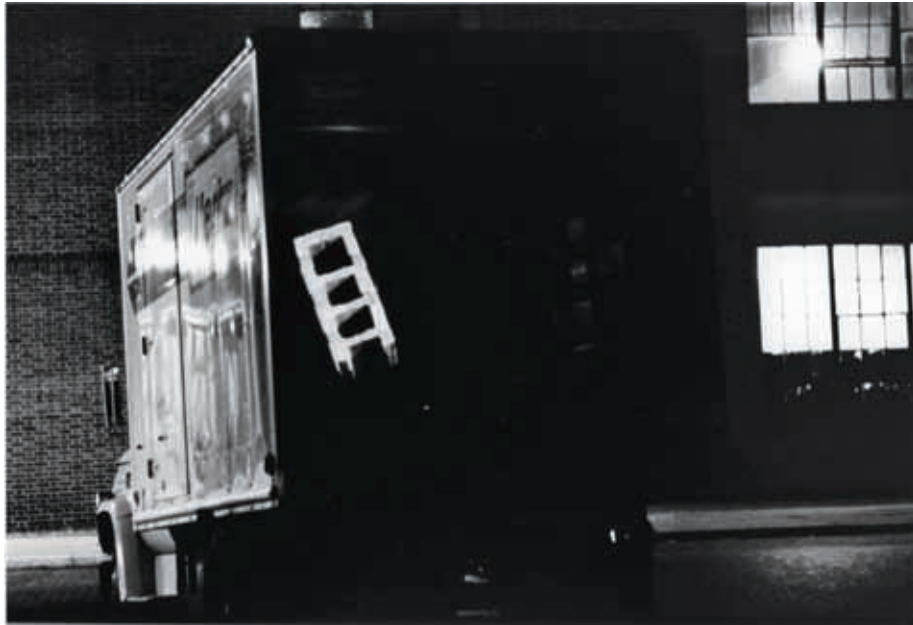
y de *performance*.<sup>3</sup> En 1970, David Mancuso empezó a organizar fiestas en su *loft* del SoHo; el lugar, que llamó The Loft, llegó a convertirse en la discoteca más emblemática de toda una generación y engendró toda una escena de clubs de baile que aún existe. Algunos de estos clubs iban a configurar el eje de la vida nocturna de Nueva York durante toda la década. En 1974, justo al final de la calle donde estaba The Loft, en la esquina de Broadway con Houston, Michael Fesco abrió la discoteca gay Flamingo en el segundo piso de un edificio que llegaba hasta Mercer Street. Un año más tarde se abrió 12 West, en un antiguo vivero, en el cruce entre la calle Doce y la calle West, en el margen noroeste de Greenwich Village. A finales de la década, se abrió la que algunos consideran como la mejor de todas las discotecas, en un antiguo taller de camiones en King Street con la Séptima Avenida. Se le llamó, de forma bastante acertada, Paradise Garage [Garaje Paraíso].<sup>4</sup>

Antes de que surgieran todas esas discotecas, había habido otra sala de baile para gays y lesbianas post-Stonewall, un parque de bomberos abandonado en Wooster Street, en el SoHo, del que se había apropiado la Gay Activists Alliance en la primavera de 1971. Los sábados por la noche, el garaje de el antiguo parque se convertía en pista de baile y, en el segundo piso, donde antes descansaban los bomberos, ahora se entretenían los bailarines, bebiendo cerveza y ligando. En 1974, el parque de bomberos ardió, probablemente a manos de chicos del barrio, hartos de que maricas y marimachos invadieran su territorio todos los sábados por la noche. Uno de los peligros de ir a la discoteca del parque de bomberos era la posibilidad de tropezarte con una banda de jóvenes italo-americanos que blandían bates de béisbol. Todo el mundo sabe que el SoHo era una zona industrial antes de convertirse en el distrito de las galerías, pero tal vez no se sepa que el actual SoHo había sido en realidad un barrio de uso mixto. El South of Houston Industrial District coincidía parcialmente con un barrio residencial italiano conocido como el South Village. Aún ahora se celebra allí todos los veranos la fiesta de San Antonio, una feria callejera italiana, frente a la iglesia de San Antonio de Padua, en la calle Sullivan, más abajo de la calle Houston. Cuando buscaba mi primer apartamento, a principios de otoño de 1967, vi un piso en esa misma calle, pero me asusté por lo dura que me pareció la zona. Al final alquilé un apartamento en el Harlem hispano. Posteriormente, más o menos en la época en que empecé a ir a la discoteca de la estación de bomberos, pasé un verano cuidando el *loft* de mi amiga Pat Steir en Mulberry Street, en Little Italy, al otro lado del SoHo, y recuerdo volver a sentirme como un extraño y a temer que los matones del barrio descubrieran que era gay. Me encantaba comprar *prosciutto* y *mozzarella* fresca en el mercado, pero las fotografías enmarcadas de Mussolini que decoraban muchos escaparates me tiraban un poco para atrás. Paradójicamente —o quizás no—, un interiorista que conocí en el parque de bomberos y que se convirtió en compañero sexual ocasional y amigo de por vida era uno de esos neoyorkinos italianos de clase obrera. Creció en apartamentos del Lower East Side, pero en 1971, cuando yo le conocí, vivía en un edificio al noreste de San Antonio de Padua y luego, durante años, al suroeste de la iglesia, en un ático alquilado a unos amigos de la familia, que tenían una casa en el viejo barrio italiano.



Lámina 46 Joan Jonas, *Songdelay*, 1973





**Lámina 47** Babette Mangolte, *Light Touch* (Robert Whitman), 1976. Fotografías de la pieza teatral de Robert Whitman *Light Touch* (1976) representada en el 393 de Washington Street, Nueva York, 13-15 de mayo de 1976



**Lámina 48** Babette Mangolte, *Roof Piece (Trisha Brown)*, 1973. Fotografía de la coreografía de Trisha Brown *Roof Piece* ejecutada en el 420 de West Broadway y en el 36 de White Street, Nueva York, el 24 de junio y el 7 de julio de 1973

El único sitio del SoHo donde se podía comer en aquellos primeros años de los artistas en el barrio era el Café Fanelli, otro resto de la herencia italoamericana. En el otoño de 1971 le surgiría la competencia de un tipo muy distinto de restaurante, cuando la bailarina y coreógrafa Caroline Goodden, el artista Gordon Matta-Clark y un grupo de amigos abrieron el Food, un poco más arriba de la calle del parque de bomberos de la Gay Activist Alliance. Aunque Food sobrevivió como restaurante en el SoHo hasta principios de los ochenta, se le recuerda sobre todo por sus dos primeros años de vida, casi como una larga *performance* de Matta-Clark. El documental que hizo Matta-Clark con Robert Frank, entre otros, durante el primer año de Food revela algo del sentimiento comunitario del lugar, pero no tanto asociado a la *performance* como al día a día de un restaurante. La película empieza con la compra antes de amanecer en el Fulton Fish Market y acaba cuando se cierra por la noche, con las sillas sobre las mesas y un solitario panadero, probablemente un artista, como casi toda la plantilla del Food, horneando barras de pan para el día siguiente.

Matta-Clark es la figura que mejor encarna el espíritu del centro de Manhattan como comunidad utópica de artistas y como espacio de experimentación artística durante los años setenta, y sin duda ese estatus se debe también a su prematura muerte. Sólo conocemos su juventud y sabemos que su breve trayectoria coincidió con un momento de agitación artística particularmente intensa. Pero dicha identificación también se debe al hecho de que tanto el tema como el espacio del arte de Matta-Clark era la propia ciudad, la ciudad experimentada simultáneamente como abandonada y utilizable, como dilapidada y hermosa, como pérdida y posibilidad. Matta-Clark escribió:

«Trabajar con estructuras abandonadas surgió de mi preocupación por la vida urbana, cuyo principal efecto secundario es la metabolización de los edificios viejos. Aquí, como en muchos otros centros urbanos, la disponibilidad de estructuras vacías y abandonadas sirve de recordatorio de la falacia de la renovación modernizadora. La omnipresencia del vacío, de viviendas abandonadas y de inminente demolición me dio la libertad de experimentar con múltiples alternativas a la vida en un cajón, y a la necesidad popularmente extendida de encerrarse...

Mis primeras obras eran una incursión en una ciudad que, desde mi punto de vista, aún estaba en continua evolución. Yo exploraba las zonas más olvidadas de Nueva York, los espacios huecos entre muros, las vistas desde dentro hacia fuera. Conducía mi furgoneta buscando el vacío, un lugar tranquilo y abandonado en el que concentrar mi atención».<sup>5</sup>

«Buscar el vacío» en un tejido urbano tan denso como el de Manhattan puede parecer incongruente, y en efecto, hoy sería casi inútil. Pero Nueva York era una ciudad muy distinta hace tres décadas. Como prueba, ofrezco varias series de fotografías tomadas desde mediados a finales de los años setenta, entre ellas *12<sup>th</sup> Avenue (dedicated to Orpheus and*

*Eurydice*) [Duodécima Avenida (dedicado a Orfeo y Eurídice), 1977] de Bernard Guillot, un artista francés que vivió varios años en Nueva York durante ese periodo, y era un infatigable explorador de los barrios abandonados, lo cual le llevó, entre otras cosas, a vivir clandestinamente en un *loft* de la novena planta en la esquina de Broadway con Canal Street. Como el *loft* estaba en un edificio todavía industrial, Bernard y sus invitados sólo podían utilizar el ascensor de 9:00 a 17:00h, y Bernard no era un tipo con un horario de 9 a 5. Tenías que ser un amigo muy dedicado para visitarle. La tendencia exploradora de Guillot dio lugar sobre todo a *12<sup>th</sup> Avenue*, una serie de 184 fotografías de la periferia del extremo occidental de Manhattan, tomadas desde Greenwich Village, hacia el norte, hasta la calle 42. Tomó las fotografías en dos salidas, en 1977, y registró —sistemática, pero no rigurosamente, a intervalos de varios pasos— vistas de la ciudad hacia el norte y el este por las calles que bordeaban el río Hudson (la Duodécima Avenida sólo existe al norte de la calle 22). En ellas reconocemos unos cuantos hitos de la época, sobre todo el memorable club erótico gay The Anvil al pie de la Undécima Avenida, en la calle 14; y también hitos familiares de hoy en su estado de los setenta, como el Gansevoort Market, la High Line, una línea de tren elevada, y el edificio Starrett-Lehigh de Chelsea. Lo que nos resulta difícil de entender ahora es la vacuidad que muestran esas imágenes a plena luz del día. Junto con unos pocos signos de la industria que aún existía —tráilers en las zonas de carga, los coches aparcados de los trabajadores de la fábrica, solares llenos de camiones de reparto y camionetas, barras de restaurante—, hay solares vacíos donde han crecido matojos de hierba, montones de escombros, calles valladas, coches abandonados y vías de ferrocarril en desuso. Y apenas se ve gente en esas fotografías.

p. 111

p. 109

Un grupo de fotografías de Peter Hujar, de 1976, muestra un vacío urbano similar. No están tomadas de día, sino por la noche y en una ruta que va en la dirección opuesta a la de Guillot, por el extremo oeste de Manhattan hacia el sur, desde el distrito de los almacenes de carne, el Meat Packing District, las montañas de escombros en Battery Park, en los alrededores del distrito financiero y el Centro Cívico. Esas fotografías son de dos tipos, unas muestran zonas desoladas y deterioradas y las otras el bajo Manhattan vacío, pasada la jornada laboral. Entre los dos tipos hay fotos de aparcamientos. Para mí, todas ellas son escenas de *cruising*, imágenes de *cruising* sin gente, aunque esto pueda parecer incongruente. Sin embargo, el *cruising* en sí —al menos en cierto aspecto— consiste en sentirse solo y anónimo en la ciudad, sentir que la ciudad te pertenece a ti y quizás a alguien como tú, con quien te encuentras por casualidad. Alguien como tú al menos en lo que se refiere a la exploración de la ciudad vacía de gente. ¿Habría alguien más vagando por las calles? ¿Esa persona estará a la caza? ¿Podríamos encontrar una esquina oscura en la que enrollarnos? ¿Podría convertirse la ciudad en *nuestra ciudad* por un instante?

pp. 85-86

No todo el mundo experimenta el vacío urbano del mismo modo. Un año después de que Hujar hiciera estas fotografías, Cindy Sherman empezaría su famosa serie de *Untitled Film Stills* [Fotogramas sin título, 1977-1980], imágenes tomadas también en las calles desiertas del sur de Manhattan. Sus fotografías son totalmente distintas, no sólo porque las tomó, como Guillot, de día (entonces el bajo Manhattan también estaba

pp. 120-123

desierto incluso durante el día, los fines de semana). Pero también lo son porque representan sistemáticamente a personajes femeninos solitarios, interpretados por la propia Sherman, y están montadas de tal modo que sugieren un incidente en la vida de ese personaje. Las pocas fotografías tomadas en la calle por la noche son imágenes tipo cine negro, de feminidad en peligro, en las que aparece una mujer temerosa andando por una calle oscura y abandonada. Pero ni esa mujer es Cindy Sherman ni la ciudad es Nueva York; la ciudad de esas fotografías es una ciudad genérica, como la localización en una película. Aparece como una mujer sola en la ciudad, una ciudad que no es el mejor lugar para ella (por supuesto, la idea de que la calle no es un lugar apropiado para una mujer es cuestionada por el hecho de que Sherman utilice esa misma calle para hacer su foto).

p. 119

Otra obra que alude y que al mismo tiempo se burla de los peligros a los que se enfrentaban las mujeres en las desoladas calles de Manhattan surgiría como respuesta al uso de la ciudad abandonada por los artistas de principios de los setenta. Se trata de la obra sonora *Birdcalls* [Cantos de pájaro, 1972/1981] de Louise Lawler, en la que Lawler «chilla, grazna, pía, trina, croa e incluso canta, gorjeando los nombres y los apellidos de veintiocho artistas masculinos contemporáneos, desde Vito Acconci a Lawrence Weiner» (tomo prestada la concisa descripción de Rosalyn Deutsche).<sup>6</sup> Lawler explica así el origen de la obra:

«La idea surgió a principios de los setenta, cuando mi amiga Martha Kite y yo ayudábamos a otros artistas en uno de los proyectos del muelle del Hudson. Las mujeres implicadas producíamos muchas obras, pero sólo se exponían las de los hombres. Una forma de volver andando sin peligro a casa por la noche consistía en hacerte la loca, o en ir llamando la atención de algún modo. Martha y yo nos autodenominamos el *dewey chantoosies*: íbamos cantando, desafiando y con ruidos diversos. Willoughby Sharp era el *manager* del proyecto, así que nos inventamos un sonido “Willoughby, Willoughby”, que se pareciera al canto de un pájaro. Y eso acabó convirtiéndose en una serie de cantos de pájaros basados en nombres de artistas».<sup>7</sup>

p. 67

La exposición en cuestión era *Projects: Pier 18*, que incluía distintos proyectos de veintisiete artistas, todos ellos hombres, comisariada por Willoughby Sharp y fotografiada por el equipo de fotógrafos del mundo del arte Shunk-Kender. La serie fotográfica resultante se expuso más tarde en el Museum of Modern Art.<sup>8</sup> Aunque las obras se localizaban en el muelle y normalmente lo tomaban como tema principal, muchas ofrecían también una visión inquietante de gran parte de la ciudad, tal como era en 1971. Por ejemplo, *Hands Framing New York Harbor* [Manos enmarcando el puerto de Nueva York] de John Baldessari es una fotografía única de un carguero amarrado en el muelle, enmarcado por un rectángulo en primer plano formado por los dedos índice y pulgar de las dos manos del artista. En la parte superior derecha de las manos se percibe el *skyline* de la parte baja de la ciudad, incluyendo el edificio Woolworth en Broadway, la parte superior

del Palacio de Justicia en Foley Square y el edificio de la New York Telephone Company en la calle West. Justo delante del edificio Woolworth surge el gigantesco cartel del *New York World-Telegram*, un periódico que en 1971 llevaba ya varios años sin publicarse.

La descripción que hace Dan Graham de su obra en *Projects: Pier 18* dice: «la cámara fija apoyada en el cuerpo —empezando por los pies, cada toma serpentea progresivamente hasta llegar a mi cabeza— con la lente hacia fuera y la parte trasera de la cámara totalmente pegada al cuerpo».<sup>9</sup> Las fotografías que tomó Graham mientras movía la cámara en espiral en torno a su cuerpo iban a capturar una perspectiva oblicua del muelle, el río y el horizonte. En algunas se ven fragmentos de las torres del World Trade Center, con la parte superior aún sin acabar.

p. 68

pp. 70-71

Gran parte de los viejos muelles industriales de la zona oeste del Hudson, incluyendo el muelle 18, estaban abandonados y total o parcialmente derruidos; cuando se andaba por ellos se corría el peligro constante de que se hundiera el piso o los bordes de madera podrida y caer al río desde una altura de unos dos metros o dos metros y medio. Las casetas de aquellos muelles que aún conservaban su estructura también podían ser peligrosas. La obra de Vito Acconci para *Projects: Pier 18* aludía indirectamente a esa sensación de lejanía y peligro que sugerían los muelles del Lower West Side de Manhattan. En la obra titulada *Security Zone* [Zona de seguridad], Acconci —con las manos atadas a la espalda, los ojos tapados y tapones en los oídos— ponía su seguridad en manos del artista Lee Jaffe, mientras andaba por la parte más alejada del muelle. Tal como escribió Acconci, la obra fue «pensada para mejorar una relación cotidiana» al forzar un vínculo de confianza con alguien que le inspiraba sentimientos «contrapuestos».<sup>10</sup> A veces, analizando las fotografías, no queda claro si Jaffe está a punto de empujar a Acconci al agua o le está salvando de caerse del muelle.

Acconci fue aún más explícito sobre esa sensación de peligro de los muelles en un proyecto sin título para el muelle 17 realizado un mes más tarde. Puso un anuncio en la Galería John Gibson, en el curso de una exposición, en el que anunciaba que se pasaría una hora esperando al final del muelle a partir de la una de la madrugada, desde el 27 de marzo al 24 de abril. Cualquiera que fuera a reunirse con él sería recompensado con un secreto que nunca había contado a nadie, algo de lo que se sentía avergonzado y que podría ser utilizado en su contra. Además de volverse vulnerable al revelarles esa confidencia a quien fuera, Acconci tenía que afrontar los peligros del propio muelle desierto: «La primera noche», escribió, «estuve esperando fuera, con miedo a entrar (dentro entraría en terreno desconocido, me podían coger desprevenido. Fuera podía hacerme una idea completa de todo. Si viene alguien, tendré que entrar detrás de él y adelantarle antes de que se afiance en su posición».<sup>11</sup> Acconci recuerda lo que ocurrió una noche en la que hizo su aparición un visitante: «Alguien gritó mi nombre desde la entrada. No le contesté: tenía que estar dispuesto a lanzarse de lleno, tenía que venir y pillarme (yo estaba en posición de presa, el otro tenía que acecharme)».<sup>12</sup>

Gordon Matta-Clark también hizo un proyecto para *Pier 18*, pero su referencia al peligro era, como gran parte de su obra, una demostración de valor, llena

de hazañas físicas más que de vulnerabilidad psicológica. En el muelle 18 plantó un árbol de hoja perenne en lo que él denominó como «una isla-barca atracada» y se colgó boca abajo de una cuerda. Ésta iba a ser una actuación sencilla e inocente comparada con lo que sería su trabajo más audaz y, seguramente, una de sus mejores obras, *Day's End*, [El final del día], que consistió, durante todo el verano de 1975, en la transformación del abandonado muelle 52, al final de la calle Gansevoort en el llamado distrito de la carne, el Meat Packing District de Nueva York.

Como la mayoría, sólo conozco *Day's End* por fotografías, descripciones escritas y la película que documenta su realización. Por desgracia, no vi la obra en sí. Matta-Clark hablaría sobre ella en varias entrevistas; la explicación que dio en Amberes en la época en la que hizo *Office Baroque* (1977), unos años después de completar *Day's End*, me parece la más evocadora:

«El muelle 52 era una reliquia industrial del siglo XIX, de acero y estaño ondulado, con el aspecto de una inmensa basílica cristiana, con su oscuro interior apenas iluminado por un triforio de unos quince metros de altura.

Los cortes iniciales atravesaban por la mitad el suelo del muelle, formando un canal de casi tres metros de ancho por veintiuno de largo. En el tejado, justo encima de dicho canal, recorté una forma similar que permitiera la entrada de un claro de luz. La luz avanzaba por el suelo hasta llegar al mediodía, cuando caía al canal de agua. Por la tarde, el sol pasaba por un agujero hecho en la pared oeste como si fuera un rosetón. Primero entraría un rayo y luego todo un haz de luz bien definido, que al anochecer iluminaba totalmente el muelle. Debajo del agujero de la pared posterior hay otro gran corte en forma de cuarto de círculo que revela, en la esquina suroeste del suelo, una vista de las turbulentas aguas del Hudson. El agua y el sol están en continuo movimiento durante todo el día, en lo que para mí era un parque de interior».<sup>13</sup>

p. 149

Matta-Clark se referiría a los tres meses de trabajo en *Day's End* como sus vacaciones de verano junto al mar.<sup>14</sup> A juzgar por la película que filmó Betsy Sussler documentando ese periodo, no fueron precisamente unas vacaciones tranquilas. Matta-Clark iba a trabajar con su amigo Gerry Hovagimyan y utilizó herramientas pesadas, como una motosierra y un soplete para cortar las maderas del suelo y el estaño ondulado de la cubierta y la fachada. El momento más dramático de la película muestra a Matta-Clark colgado de una pequeña plataforma accionada por una polea de cuerdas a unos seis metros de altura, manejando el soplete. Descamisado, aunque siempre con sus gafas protectoras para evitar las chispas que saltan a su alrededor, Matta-Clark recorta el estaño para formar el ojo de buey de la parte oeste, en una acción que recuerda tanto a Harold Lloyd como a Douglas Fairbanks. Matta-Clark nos habla de «lo absurdo de toda esa actividad»,<sup>15</sup> aún a pesar de sus referencias a la estructura parecida a una basílica o al



Lámina 49 Bernard Guillot, *12th Avenue (dedicated to Orpheus and Eurydice)*, 1977



Lámina 50 Bernard Guillot, *12th Avenue (dedicated to Orpheus and Eurydice)*, 1977



Lámina 51 Bernard Guillot, *12th Avenue (dedicated to Orpheus and Eurydice)*, 1977



**Lámina 52** Bernard Guillot, *12th Avenue (dedicated to Orpheus and Eurydice)*, 1977



**Lámina 53** Bernard Guillot, *12th Avenue (dedicated to Orpheus and Eurydice)*, 1977

«rosetón» que añadió para sacralizar el espacio. Algunos que tuvieron la suerte de ver *Day's End* relatan una sensación de asombro intensificada por el temor. El escultor Joel Shapiro recuerda que «la pieza era peligrosa», y que Matta-Clark «estaba creando una especie de límite, que estaba jugando con el abismo». <sup>16</sup> Pero lo que Matta-Clark pretendía era generar una experiencia de naturaleza totalmente opuesta:

«Lo que yo quería era hacer posible que la gente viera el muelle como un espacio tranquilo completamente cerrado y exento de cualquier amenaza. Que cuando entraran no sintieran que cada crujido o cada sombra era un peligro potencial. Sé que en muchas de mis primeras obras se transmitía la paranoia de estar dentro de un espacio en el que no sabías quién podía estar, qué es lo que estaba pasando o si había alguien acechando, lo que provocaba malestar. Lo que yo pretendía ahora era generar una situación más alegre...» <sup>17</sup>

«Un parque de interior», «festivo», «peligroso», «absurdo», «en juego con el abismo»: las descripciones de Matta-Clark y otros sobre *Day's End* me llevan inevitablemente a pensar en las experiencias de esos otros ocupantes del muelle, aquellos de los que parece querer distinguirse Matta-Clark en cada una de sus afirmaciones: «ya sabes, todo esa escena sadomasoquista», según sus palabras. <sup>18</sup> Aunque en ocasiones Matta-Clark establece vínculos entre su trabajo y el de quienes ocupaban o dejaban su huella en las zonas abandonadas de las ciudades, sobre todo trabajadores, indigentes o jóvenes descarriados, en el caso del muelle 52, Matta-Clark no sólo rechazó cualquier vínculo con los hombres gays que utilizaban el muelle como lugar de vagabundeo, sino que incluso llegó a vetarles la entrada:

«Después de buscar por todo el puerto un muelle, encontré éste. Era el que menos tráfico tenía de todos. Le habían forzado la entrada y siguieron forzándola mientras yo estuve allí, pero parecía un lugar secundario en la cacería general. Cuando entré, enseguida vi la posibilidad de convertirlo en un lugar seguro. Se me ocurrió que, además de tapar los agujeros y cercar ciertas partes con alambre de púas, también podía cambiar el candado y poner el mío. Eso facilitó mucho las cosas». <sup>19</sup>

Posiblemente Matta-Clark no sentía un odio particular hacia los gays que utilizaban ese muelle y sólo quería trabajar sin que le molestaran, protegiéndose de cualquier intruso. Tal vez incluso le preocupaba que alguien resultara herido por las incisiones que practicaba en el suelo del muelle. No es fácil saberlo, ya que el artista no se interesó por distinguir entre los diversos peligros que recogían los textos periodísticos de la época al describir la actividad sexual de los muelles: estructuras peligrosas que se caían a pedazos; sexualidad perversa y amenazante; criminales que asaltaban, robaban e incluso asesinaban a los usuarios clandestinos de los muelles:

«Además de la sensación general de un pésimo mantenimiento del puerto y de sus terminales fantasmagóricas, estaba también la irrefutable evidencia de una criminalidad de proporciones alarmantes. El puerto siempre había sido un lugar difícil y peligroso, pero ahora, durante aquel largo y lento periodo de transición, se había convertido en un auténtico paraíso para los delincuentes, que asaltaban tanto a los que iban a disfrutar de un simple paseo como a los del colectivo sadomasoquista, entonces tan popular».<sup>20</sup>

Los gays eran muy conscientes de los peligros de los muelles y, junto a las obras de arte y los grafiti locales, había pintadas de advertencia a sus compañeros de *cruising* para que vigilaran sus carteras. Pero Matta-Clark no era el único que pensaba que los muelles eran un lugar de vacaciones de verano junto al mar. Protegidos de la mirada de la gente por un almacén, los gays usaban el extremo del muelle que se adentraba en el río como un lugar para tomar el sol. Sin restar un ápice de importancia a la belleza de *Day's End*, podemos decir que se percibía una cierta grandeza romántica en los muelles en ruina antes de que Matta-Clark efectuara ningún cambio en el muelle 52, y también que fueron los placeres de esos gays en el muelle lo que atrajo a los artistas en primer lugar. No era simplemente que los muelles estuvieran disponibles; es que eran inmensos e inefablemente hermosos. Además, el sexo en los muelles no era sólo del tipo duro y guarro, a menos que uno piense que cualquier tipo de sexo practicado fuera de casa es necesariamente sucio.

Un fotógrafo afroamericano demasiado desconocido, Alvin Baltrop, capturó toda la variedad de placeres y peligros de los muelles, documentando los tejamañes de la zona en los años setenta y ochenta, incluyendo la demolición de los muelles en la segunda mitad de los años ochenta. Varias de las fotografías de Baltrop muestran a gays en el muelle 52, disfrutando de la belleza del *Day's End* de Matta-Clark además de otras bellezas que les pudieran interesar. De hecho, esas fotografías ilustran perfectamente el «espacio tranquilo completamente cerrado» y la «situación alegre» que Matta-Clark dijo que quería conseguir.<sup>21</sup> Al igual que Matta-Clark, Baltrop también se colgó de un arnés para realizar su obra. En el prefacio de un libro que intentó completar sin éxito antes de morir de cáncer en 2004, Baltrop escribió:

«Aunque al principio sentí miedo en los muelles, empecé a hacer esas fotos como mirón, pero pronto me decidí a conservar todas las cosas aterradoras, locas, increíbles, violentas y hermosas que tenían lugar en esa época. Para conseguir ciertas fotos me colgaba del tejado de varios almacenes con un arnés improvisado, observando y esperando varias horas para registrar las vidas de esas personas (amigos, conocidos y extraños), y los desafortunados finales que tenían a veces. El sexo fortuito y el despreocupado narcotismo, la creación de obras de arte y música, los baños de sol, bailes, fiestas y demás daban habitualmente paso a asaltos, violencia cruel e indiferente, violaciones, suicidios e incluso

asesinatos. La rápida aparición y expansión del sida durante los ochenta redujo el número de personas que frecuentaban o vivían en los muelles, y también los placeres esporádicos que allí se ofrecían». <sup>22</sup>

Baltrop tomaba fotografías de forma obsesiva: hombres practicando sexo fotografiados desde un muelle cercano o, subrepticamente, a través del marco de una puerta, y hombres encantados de convertirse en exhibicionistas ante la cámara, en primeros planos; retratos de hombres y mujeres a los que Baltrop llegó a conocer en los muelles, incluyendo aquellos que no tenían otro sitio donde vivir; chicos buscando sexo, a veces tan desnudos como los bañistas de la zona; o simples transeúntes, fascinados por los rayos de sol que filtraban los destrozados techos; grafiti, algunos de ellos virtuosas creaciones de un artista conocido como Tava, cuyo estilo fusionaba la pintura griega sobre cerámica con los dibujos de Tom of Finland; cadáveres espantosos dragados del río y rodeados por policías y curiosos. Pero sobre todo, Baltrop fotografió los propios muelles. Los fantasmas del animado pasado industrial de Nueva York aparecían en sus imágenes como enormes apilamientos de armaduras metálicas, retorcidos revestimientos de latón, pilotes y suelos de madera podrida, tambaleantes escaleras y ventanas rotas, a veces con cortinas hechas jirones que aún agitaba la brisa del río. A menudo, la cámara de Baltrop apunta una escena visible de sexo anal o de una mamada entre los escombros, pero incluso cuando el sexo no aparece explícitamente, sus fotos identifican los muelles como el paraíso sexual que fueron.

Al contrario que Baltrop, yo no tenía un miedo consciente de los muelles. Eran parte del paisaje urbano de mi barrio y uno de los muchos lugares cercanos en los que «jugar» al aire libre. Situado a pocos metros de mi apartamento de la calle 10, el muelle 42, que ya no tenía ninguna estructura encima, era un lugar por donde salías y te refrescabas con la brisa del río Hudson en los calurosos días de verano y contemplabas la puesta de sol sobre Nueva Jersey al atardecer. Todavía más cerca estaba el muelle 45, el muelle con más *cruising* gay, donde el laberinto de habitaciones del piso de arriba junto al final de West Street funcionaba noche y día como un club de sexo de acceso gratuito. El muelle 45 era sólo uno de los muchos lugares cercanos para practicar juegos sexuales en el exterior. Otro lugar de caza dentro de Greenwich Village para hombres que buscaban hombres era conocido simplemente como «los camiones», llamado así por los solares vacíos a lo largo de la calle Washington, al norte de Christopher Street, donde aparcaban los camiones de noche. Cuando cerraban los bares, a las cuatro de la mañana, los gays se reunían tras los camiones, e incluso dentro de la parte posterior, para practicar el sexo en grupo. Si vivías en el Village, era un modo seguro de rematar la noche en el bar sin tener que ir a una sauna en otro barrio. Recuerdo un periodo, más o menos en 1973, antes de descubrir la escena de los muelles, cuando a última hora de la noche y primera de la mañana los gays también se apropiaban de los edificios a medio construir de las West Village Houses de la calle Washington, en la acera de enfrente de los camiones. West Village Houses fue un proyecto arquitectónico controvertido durante mucho

tiempo, apenas financiado y, por lo tanto, limitado, de cuatrocientas veinte viviendas de poca altura para gente de medianos ingresos que surgió de manera indirecta de *The Death and Life of Great American Cities*<sup>23</sup> [Muerte y vida de las grandes ciudades americanas], la crítica clásica del urbanismo moderno escrita por Jane Jacobs en 1961. Aunque las ideas de Jacobs sobre los rasgos de una gran ciudad (bloques bajos, densas concentraciones de gente, usos mixtos y edificios antiguos) surgía de su amor por su propio barrio, Greenwich Village, no creo que incluyeran hombres buscando sexo en las obras, aparcamientos y almacenes del muelle; sin embargo, todo esto también era parte del Village que yo conocí entonces.

Pensándolo bien, tal vez sí me daban miedo los muelles, no sólo por sus peligros reales, que yo ignoraba abierta y estúpidamente, sino también por su proximidad y la promesa constante que encerraban. Entonces yo pugnaba por escribir profesionalmente de arte como *freelance*, lo cual me exigía más disciplina de la que era capaz, ya que tenía la opción de aliviar, de modo fácil e inmediato, la frustración de no encontrar un buen tema, no lograr un argumento sólido o siquiera formar una frase de la que estuviera contento o elegir una palabra que sonara verdadera saliendo de casa y accediendo al paraíso sexual que era mi barrio. Por eso, ver actuar a Grand Union sigue siendo uno de los acontecimientos principales de mi vida, el que me lanzó a otra parte de la ciudad y a otro mundo. Aparte de la crítica mensual para *Art News* y *Art International*, el texto más ambicioso que logré escribir durante todos los años que viví en el Village fue un breve artículo monográfico sobre Agnes Martin titulado «Number, Measure, Ratio» y un artículo por encargo, que titulé «Opaque Surfaces», para el catálogo de una exposición en Milán de unos pintores minimalistas norteamericanos, incluyendo a Martin y Ad Reinhardt, Brice Marden y Richard Tuttle.<sup>24</sup> En los dos artículos intenté pensar más allá del formalismo de Greenberg, que aún ejercía gran influencia en gran parte de la crítica de arte norteamericana de la época. Lo que me liberó finalmente de esa parálisis no fue la pintura sino el arte de la *performance*.

El edificio en Tribeca al que me mudé en 1974 estaba más o menos a una manzana del lugar de lo que fue quizás el uso más ambicioso e imaginativo de la ciudad desindustrializada como escenario para una obra de arte, la *performance* de Joan Jonas *Delay Delay* [Retrasa el retraso] en 1972.<sup>25</sup> Un año después, la *performance* se convirtió en película como *Songdelay*, un documento estético tan fascinante sobre la ciudad de Nueva York de su época como lo fuera, medio siglo antes, *Manhatta* (1921), la sinfonía urbana de Paul Strand y Charles Sheeler rodada en los años veinte. Una vez más, Jonas y yo describimos el espacio de la *performance* de *Delay Delay* en nuestro libro de 1983:

«Los espectadores ven la *performance* desde el tejado de un edificio de *lofts*, de cinco plantas, orientado al oeste, en el número 319 de Greenwich Street, al sur de Manhattan. La espacio de la *performance* es una cuadrícula de diez manzanas bordeando solares vacíos y edificios demolidos. Más allá de esos aparcamientos se encontraban la autopista elevada del West Side, las dársenas y muelles en el



**Lámina 54** Louise Lawler, *Volkswagen*, 1978. Postal con fotografía de la performance de Daniel Buren *Seven Ballets in Manhattan: Ballet no. 6 «Central Park»* frente al Museum of Modern Art, Nueva York, 1 de junio de 1975



**Lámina 55** Louise Lawler, *Truck*, 1978. Postal con fotografía de la performance de Daniel Buren *Seven Ballets in Manhattan: Ballet no. 6 «Central Park»* frente al Museum of Modern Art, Nueva York, 1 de junio de 1975

VITO ACCONCI  
 CARL ANDRE  
 RICHARD ARTSCHWAGER  
 JOHN BALDESSARI  
 ROBERT BARRY  
 JOSEPH BEUYS  
 DANIEL BUREN  
 SANDRO CHIA  
 FRANCESCO CLEMENTE  
 ENZO CUCCHI  
 GILBERT and GEORGE  
 DAN GRAHAM  
 HANS HAACKE  
 NEIL JENNEY  
 DONALD JUDD  
 ANSELM KIEFER  
 JOSEPH KOSUTH  
 SOL LEWITT  
 RICHARD LONG  
 GORDON MATTA-CLARK  
 MARIO MERZ  
 SIGMAR POLKE  
 GERHARD RICHTER  
 ED RUSCHA  
 JULIAN SCHNABEL  
 CY TWOMBLY  
 ANDY WARHOL  
 LAWRENCE WEINER





**Lámina 57** Cindy Sherman, *Untitled Film Still #64*, 1980



**Lámina 58** Cindy Sherman, *Untitled Film Still #24*, 1978



**Lámina 59** Cindy Sherman, *Untitled Film Still #63*, 1980

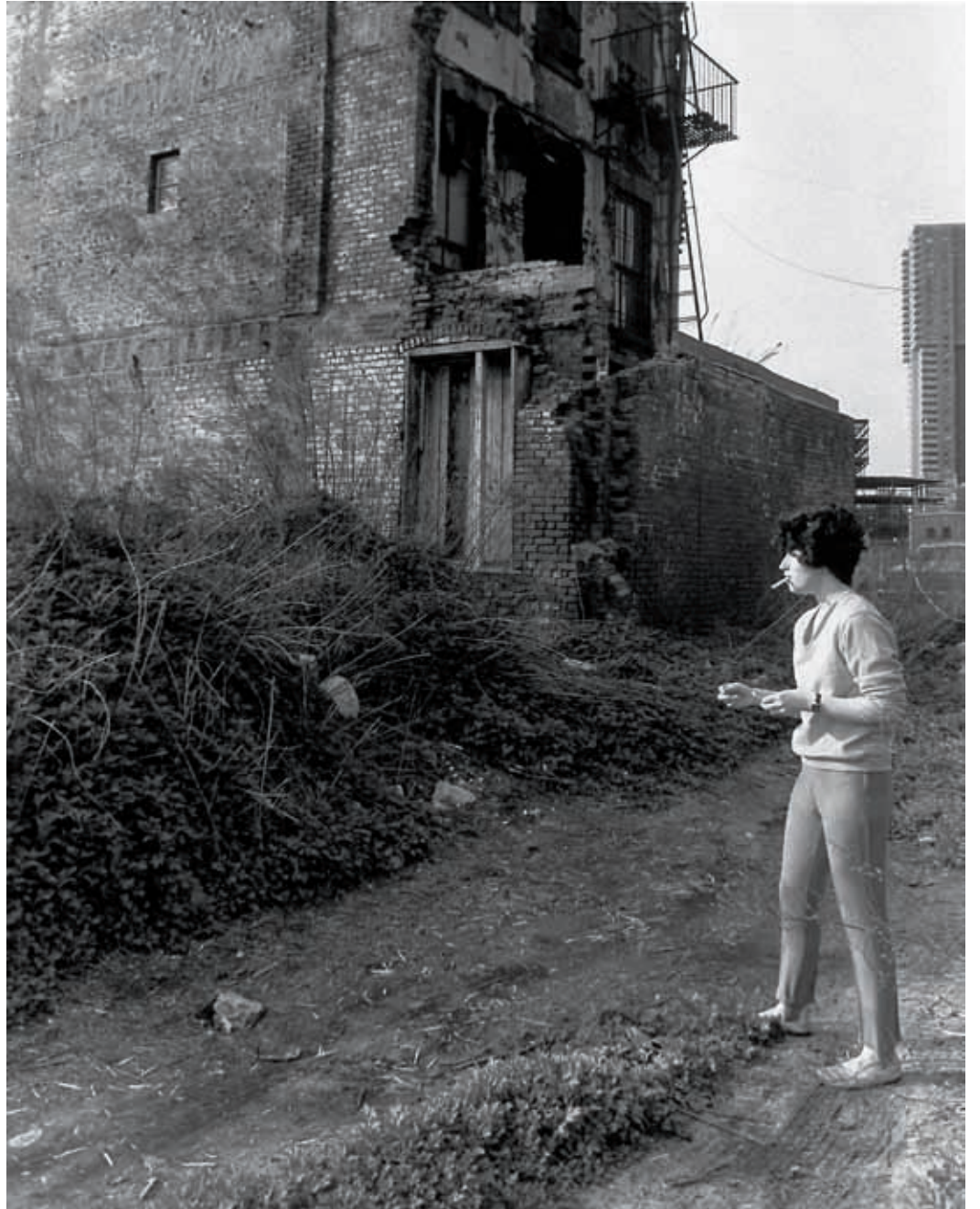


Lámina 60 Cindy Sherman, *Untitled Film Still #60*, 1980



Joan Jonas, *Delay Delay*, 1972. *Performance* cerca del 319 de Greenwich Street, Nueva York. Fotografías de Gianfranco Gorgoni (arriba, izquierda; derecha) y Gwenn Thomas (abajo, izquierda)

río Hudson y las fábricas del *skyline* de Nueva Jersey junto al río. Justo delante de los espectadores, en la parte trasera de la zona de *performance* estaba el edificio Erie Lackawanna Pier, decorado con unos inmensos números 20 y 21, que aludían a la vieja numeración de los muelles». <sup>26</sup>

Para cuando me mudé a Tribeca, esos muelles de la parte baja de la ciudad ya se habían derribado para construir Battery Park City, que tuvo que retrasarse por la crisis financiera de la ciudad. Nueva York estaba arruinándose y su infraestructura se encontraba muy deteriorada, y el símbolo más visible de este deterioro fue el derrumbamiento a finales de 1973 de una parte de la autopista elevada del West Side por peso de un camión de reparaciones, cargado de asfalto. Justo a media manzana del *loft* al que me mudé, la ciudad se disolvía en solares vacíos. Más allá de los edificios asolados que en su momento formaron el Washington Market se encontraba la autopista, ahora también vacía, y más lejos aún, donde donde habían estado los muelles, había una árida acumulación de escombros que los habitantes del sur de Manhattan llamaron «la playa». Unos años después, la recién fundada asociación artística Creative Time empezaría allí su serie de exposiciones al aire libre titulada: «Arte en la playa». <sup>27</sup> Ya estaba en marcha una época de arte público subvencionado, con sus entidades comisariales, paneles de expertos, permisos, contratos y finalmente sus controversias y casos en los juzgados.

No conseguí cambiar de mundo al trasladarme a Tribeca. Aún pasaba casi todas las noches en el Village, con la diferencia de que entonces casi siempre terminaba con un largo paseo por el West Side hasta mi nuevo barrio, por calles vacías, las mismas que Peter Hujar fotografió en aquella época. Entonces yo podía alimentar la ilusión de que aquellas calles de Manhattan me pertenecían (a mí y a todos los demás que las descubrían y utilizaban para sus propios propósitos). Pero logré convertirme en crítico de arte. El primer artículo que escribí tras mudarme al bajo Manhattan fue «Joan Jonas's Performance Works», publicado en un número especial de *Studio International* dedicado al arte de la *performance*. Jonas tenía más clara que yo la posibilidad de apropiarse de los espacios urbanos. La cito en mi artículo: «Mi pensamiento y producción propios se han centrado en temas de espacio, modos de dislocarlo, atenuarlo, allanarlo, ponerlo del revés, siempre intentando explorarlo sin permitir que ni yo ni nadie lo penetráramos». <sup>28</sup>

A mediados de los años setenta todavía sentía suficiente interés por la pintura como para malinterpretar las exploraciones de Jonas sobre el ilusionismo espacial como reflejo de su permanente implicación en la historia de la pintura. <sup>29</sup> Pasé por alto en su declaración lo que anticipaba sobre los lugares reales en los que Jonas actuaba: hasta qué punto resultaba provisional su disponibilidad para los usos experimentales. Esta cualidad del Nueva York de ese tiempo aparece muy bien reflejada en su película *Songdelay*. A diferencia de la vista que se presentaba a los espectadores desde el tejado de donde se veía *Delay Delay*, la utilización por parte de Jonas de un teleobjetivo en *Songdelay* engloba el espacio de la *performance* y el paisaje urbano en un solo plano. Un *performer* que parece encontrarse en primer término golpea bloques de madera. Un retraso



Lámina 61 Dara Birnbaum, *Liberty: A Dozen or So Views*, 1976

sonoro nos informa de que en realidad se encuentra a mucha distancia de nosotros. Parece que hay un almacén de Jersey City justo detrás de él pero la repentina y extraña aparición de un enorme carguero entre él y el edificio nos dice lo contrario: que en medio se encuentra la enorme extensión del río Hudson.<sup>30</sup> Se produce un corte y aparece un primer plano a cámara lenta de Jonas, con sus extremidades estiradas mientras gira dentro de una argolla gigante, lo cual nos demuestra hasta qué punto nuestra perspectiva sobre la localización general resulta limitada y fragmentada, ya que más allá del torso de Jonas sólo se pueden ver los adoquines de la calle, parte de la acera y algunos escombros. Detrás de otra figura que se mueve como una marioneta con palos de bambú en sus brazos estirados e insertados en la pernera opuesta del pantalón, se puede ver una valla metálica y tráfico al fondo. Sólo una secuencia nos da suficiente distancia como para hacer que la localización tenga sentido: en la parte superior izquierda de una escena que muestra a varios *performers* avanzando de atrás a delante por un solar vacío, se puede ver la parte de atrás del Federal Office Building entre las calles Church y Barclay, y justo debajo, a la derecha, se puede distinguir al único superviviente a las bolas de demolición de la década anterior, un edificio del siglo XIX que se mantuvo triste y solo en la esquina de las calles West y Warren hasta 2003.<sup>31</sup> Esto significa que las calles que aparecen bordeando el solar por el sur y el oeste tienen que ser las calles Warren y Greenwich, justo en la esquina en la que yo viví entre 1974 y 1976.<sup>32</sup> Pero cuando empezábamos a situarnos, Jonas pasa a otro primer plano suyo girando en la argolla y esta vez no sólo está ella bocabajo sino que el plano de la película también está boca abajo. A lo largo de *Songdelay*, las secuencias de acción están interrumpidas por rápidos insertos —tan rápidos que resultan casi subliminales— de Jonas en la argolla, la figura como una marioneta, destellos de luz desde un espejo que sujeta Jonas para reflejar al sol en la lente y un par de bloques de madera cuya percusión ha producido gran parte del sonido de la película. Junto con las tomas con teleobjetivo, los primeros planos de los cuerpos individuales de los *performers* y unas vistas de pájaro de dos personas jugando a ser un mecanismo de manivelas que se abren mientras andan por una línea y un círculo pintados en la acera de adoquines, todos estos elementos nos hacen tomar plena conciencia de la mediación fílmica de las *performances*. Pero éste dista mucho de ser el único significado de las variadas técnicas de *Songdelay*. La película también utiliza dichas técnicas para frustrar nuestro deseo de conocer o poseer la ciudad más allá de nuestra experiencia inmediata en el momento de su utilización. Vemos la ciudad en fragmentos, no muy distintos de aquellos que Matta-Clark —uno de los *performers* de *Songdelay*— nos había ofrecido unos años antes en su película *City Slivers* (1976), en la que Nueva York aparece como una serie de estrías verticales creadas por la lente de la cámara. Vemos la ciudad en pedazos, al fondo, con nuestra visión periférica... y con el recuerdo.

## Notas

- 1**  
Douglas Crimp (ed.), *Joan Jonas: Scripts and Descriptions 1968–1982*. Berkeley: University Art Museum, University of California, Berkeley, y Eindhoven: Stedelijk van Abbemuseum, 1983, p. 22. La exposición de Jonas en el University Art Museum tuvo lugar en 1980.
- 2**  
Véase: Robyn Brentano y Mark Savitt (eds.), *112 Workshop, 112 Greene Street: History, Artists & Artworks*. Nueva York: New York University Press, 1981.
- 3**  
Una excepción a esto es la inclusión en *New York—Downtown Manhattan: SoHo*. (Berlín: Akademie der Künste, 1976) de un panfleto de 1976 titulado «STOP DISCOS IN SOHO!», [¡Parad las discotecas en SoHo!] protestando por los planes de una cuarta discoteca en SoHo aparte de The Loft, Flamingo y Frankenstein; véase p. 25. Una excepción más relevante es Tim Lawrence, *Hold onto Your Dreams: Arthur Russell and the Downtown Music Scene, 1973-92*. Durham, NC: Duke University Press, 2009. Arthur Russell, director musical del The Kitchen Center for Video and Music en 1974 y 1975, participó tanto en la escena musical de vanguardia como en el mundo de la música disco.
- 4**  
Para un reflexión sobre mi vida en esas discotecas, ver mi artículo «Disss-co (A Fragment)», *Criticism: A Quarterly for Literature and the Arts*, 50, n° 1, invierno 2008, pp. 1-18.
- 5**  
Gordon Matta-Clark, «Work with abandoned structures», declaración mecanografiada hacia 1975, en Gloria Moure, *Gordon Matta-Clark: Works and Collected Writings*. Barcelona: Ediciones Polígrafa, 2006, p. 141.
- 6**  
Rosalynde Deutsche, «Louise Lawler's Rude Museum», en Helen Molesworth (ed.), *Twice Untitled and Other Pictures (Looking Back)*. Columbus, OH: Wexner Center for the Arts, 2006, p. 130.
- 7**  
Louise Lawler, «Prominence Given, Authority Taken: An Interview with Louise Lawler by Douglas Crimp», *Grey Room* 04, verano 2001, p. 80. Lawler grabó *Birdcalls* en 1981 con una lista un poco alterada y puesta al día de nombres de artistas masculinos. La idea de la locura como autodefensa por parte de Lawler y Kite poseía una arraigada historia en Nueva York. En la introducción a *Gotham* de Edwin G. Burrows y Mike Wallace nos enteramos de que la denominación de Manhattan como Gotham proviene de los textos escritos por Washington Irving en 1807 para *Salmagundi*, en los que se burlaba de la insensatez de la gente de Manhattan. Pero la noción de Manhattan como isla de locos tiene su parte redentora a partir de una historia sobre la ciudad de Gotham en

Nottinghamshire: «A principios del siglo XIII... el rey John viajaba con frecuencia por Inglaterra con un séquito de caballeros y damas, y allí dónde el pie real pisara se convertía para siempre en una vía pública (por ejemplo Calle del Rey). Un día, John se dirigía a Nottingham a través de Gotham y envió a un heraldo para anunciar su llegada. El heraldo le informó que los lugareños habían negado la entrada al rey temiendo perder sus mejores tierras. El monarca enfurecido envió a un ejército armado para ejecutar su venganza, pero los habitantes habían preparado un plan para evitar la ira del rey. Cuando llegaron los caballeros se encontraron a los lugareños realizando actos estúpidos: echaban agua en un tubo sin fondo; pintaban de verde las manzanas rojas; intentaban ahogar a una anguila en un estanque; arrastraban carretas sobre los graneros para que no le diera el sol a la madera; luchaban con su espada contra un cuco. Los caballeros desternillados de risa le contaron al monarca que los habitantes de la ciudad estaban locos de remate y por lo tanto John decidió perdonarles». (Edwin G. Burrows y Mike Wallace, *Gotham: A History of New York City to 1898*. Nueva York: Oxford University Press, 1999, pp. xiii-xiv.

**8**  
Véase Harry Shunk, *Projects: Pier 18*. Niza: Musée d'art moderne et d'art contemporain, 1992. Para esta encarnación de *Projects: Pier 18*, el nombre de János (Jean) Kender fue eliminado de entre los colaboradores. Entre 1957 y 1973, Harry Shunk y János Kender trabajaron conjuntamente y todas sus fotografías de esta época se registraron bajo el pseudónimo de Shunk-Kender, como cuando se expuso *Projects: Pier 18* en el MoMA en 1971. La colaboración se disolvió en 1973, quedándose Shunk con el archivo fotográfico (véase: «Roy Lichtenstein Foundation Acquires Harry Shunk Archive», <http://www.lichtensteinfoundation.org/frames.htm> [consulta: 24 de diciembre, 2009]).

**9**  
Las instrucciones manuscritas de los artistas para los proyectos también fueron fotografiadas por Shunk-Kender y presentadas como parte de la exposición.

**10**  
Vito Acconci, Sarina Basta y Garrett Ricciardi, *Vito Acconci: Diary of a Body. 1969-1973*. Milán: Charta, 2006, p. 248.

**11**  
Ibid., p. 258.

**12**  
Ibid., p. 259.

**13**  
«Interview with Gordon Matta-Clark, Antwerp, September 1977», en Moure, *Op. Cit.*, pp. 252-253.

**14**  
«Gordon Matta-Clark: The Making of Pier 52, An interview with Liza Bear, March 11, 1976», en Moure, *Op. Cit.*, p. 217.

**15**  
Ibid., p. 220.

**16**  
Citado en Pamela M. Lee, *Object to Be Destroyed: The Work of Gordon Matta-Clark*. Cambridge: MIT Press, 2000, p. 130. Lee defiende una combinación de fenomenología y lo sublime para capturar la experiencia de la obra de Matta-Clark.

**17**  
Entrevista con Liza Bear, en Moure, *Op. Cit.*, p. 220.

**18**  
Ibid., p. 215.

**19**  
Ibid., p. 218.

**20**  
Gordon Matta-Clark, «My understanding of art», declaración mecanografiada hacia 1975, en Moure, *Op. Cit.*, p. 204. Sobre la combinación periodística del peligro del uso de los muelles para los gays y de los supuestos peligros de la sexualidad gay, véase Pamela M. Lee, *Object to Be Destroyed: The Work of Gordon Matta-Clark*. Cambridge: MIT Press, 2000, pp. 119-120.

**21**  
Muchos otros fotografiaron los muelles; ninguno, que yo sepa, con el nivel de detalle y belleza de Baltrop. Entre los que fotografiaron los muelles se incluyen Peter Hujar y Leonard Fink. El enorme tesoro de las fotografías sobre la escena gay de Fink se conserva en el National Archive of Lesbian, Gay, Bisexual, and Transgender History de Nueva York. Además de la documentación fotográfica, los muelles fueron escenario de una película porno gay titulada *Pier Groups*, realizada por Arch Brown en 1979.

**22**  
Alvin Baltrop, *Ashes from a Flame: Photographs by Alvin Baltrop*, ed. Randal Wilcox, <http://baltrop.org/ashesintro.htm> [consulta: 1 de febrero, 2008].

**23**  
Jane Jacobs, *The Death and Life of Great American Cities*. Nueva York: Random House, 1961.

**24**  
Douglas Crimp, «Agnes Martin: numero, misura, rapporto», *Data* 3, n° 10, invierno 1973, p. 150; «Opaque Surfaces», en *Arte Come Arte*. Milán: Centro Comunitario di Brera, 1973, reeditado en James Meyer (ed.), *Minimalism*. Londres: Phaidon, 2000.

**25**  
Véase: Janelle Reiring, «Joan Jonas' "Delay Delay"», *The Drama Review*, 16, n° 3, septiembre 1972, pp. 142-150; y Katie Stone, *Joan Jonas: Beyond the Frame*. Tesis de posgrado. Londres: Courtauld Institute of Art, 2003.

**26**  
*Joan Jonas: Scripts and Descriptions*, p. 34.

## Estilos de ocupación: Manhattan en el cine y vídeo experimental, de los años setenta al presente

Juan A. Suárez

Alrededor de 1960 se advierte un cambio significativo en la manera en que el cine experimental retrata la metrópolis. Un síntoma de esta mutación es el declive del *city film*, o película de ciudad, también llamada «sinfonía urbana», un subgénero fundamental en la tradición del cine experimental, y la aparición de trabajos cinematográficos que parecen menos interesados en observar la ciudad que en filmar distintos usos de su espacio. Igualmente sintomática es la transformación de los objetivos de los cineastas experimentales: de la producción de conocimiento por medio de la exploración óptica se pasa, en la segunda mitad del siglo veinte, a la activación del espacio urbano por medio de acciones más o menos espontáneas.

En las primeras décadas del siglo pasado, las películas de ciudad, como *Manhatta* (Charles Sheeler y Paul Strand, 1921), *Berlin: die Symphonie der Großstadt* (*Berlín: sinfonía de una gran ciudad*, Walter Ruttmann, 1927), y *Chelovek s Kino-apparatom* (*El hombre de la cámara*, Dziga Vertov, 1929), se encontraban entre los títulos más conocidos y programados en cineclubs y sociedades cinematográficas, los foros habituales para este tipo de trabajos.<sup>1</sup> Estos filmes documentaron exhaustivamente las distintas facetas de la urbe, desde las formas arquitectónicas a sus habitantes, pasando por las efímeras configuraciones del tráfico y la multitud en perpetuo movimiento. La actitud de este género hacia la ciudad varió considerablemente de un título a otro. La mayoría celebraba la modernidad metropolitana, mostrando una evidente fascinación por la tecnología, la multiplicidad de la ciudad, y las absurdas yuxtaposiciones presentes constantemente en las calles, (*À propos de Nice* [*A propósito de Niza*] Jean Vigo, 1930). Otros títulos mostraban cierta nostalgia por los edificios y modos de vida que desaparecían ante el empuje de lo nuevo y, en ocasiones, expresaban su indignación ante las desigualdades sociales de la vida urbana, (*Rien que les heures* [Guido Cavalcanti, 1926], *Footnote to Fact* [Lewis Jacobs, 1933]). Aunque la mirada que articulaban estas películas estuviera en ocasiones subjetivizada o localizada social o culturalmente, mostraban la ciudad como un medio totalmente legible y transparente. Recogían las texturas, los ritmos y los ciclos de la vida urbana, descubrían paralelos y rimas visuales en el continuo dinamismo de las calles, y captaban historias subliminales entrevistas al pasar. La mirada de la cámara imitaba a la del *flâneur*, distraído navegante entre la multitud, pero también tenía parentescos con la perspectiva investigadora del policía o el etnógrafo. En estas películas, la mirada era consustancial al conocimiento. Como herramienta epistemológica, el cine estaba particularmente

dotado para explorar la modernidad urbana, caracterizada por su eminente visualidad, como notaron numerosos sociólogos, de Georg Simmel y Robert Park a Louis Wirth y Richard Sennett.

Las películas de ciudad nacen como respuesta a las contingencias de la modernidad, que, a la vez, contribuyeron a su popularidad. Al igual que los panoramas y la abundante literatura urbana del siglo XIX, y que el cine de actualidades de principios del XX, que es su inmediato predecesor, las sinfonías urbanas intentaron domar el asalto perceptual de la metrópolis, transformando el *shock* y la desorientación en conocimiento y forma estética.

Sin embargo, alrededor de los años sesenta, estas actitudes hacia la ciudad comenzaron a desaparecer. Si *Manhatta*, *Berlín*, o *El hombre de la cámara*, con su ambición taxonómica y su certeza epistemológica, fueron típicas de la modernidad, títulos como *Le Joli mai* (*Mayo feliz*, 1963), de Chris Marker, *Chronique d'un été* (*Crónica de un verano*, 1960), de Jean Rouch y el sociólogo Edgar Morin, *The Last Clean Shirt* (1964), del pintor Alfred Leslie y el poeta Frank O'Hara, o *News from Home* (1976), de Chantal Akerman son características de una época en la que la ciudad parece prestarse en menor medida a la inspección totalizadora. *Le Joli mai* y *Chronique* ofrecen descripciones fragmentarias, voluntariamente subjetivas y parciales de la vida parisina de principios de los años sesenta. Combinan entrevistas, planos documentales, información estadística y comentario por medio de una voz en *off* que adopta a veces un tono poético. En lugar de mostrar una imagen estable de la ciudad, estos filmes ofrecen perspectivas divergentes, a menudo contradictorias. Por su parte, Leslie, O'Hara y Akerman exploran Nueva York desde ángulos deliberadamente limitados, absteniéndose de explicar o totalizar la ciudad. *The Last Clean Shirt* consiste en una larguísima toma, apenas interrumpida, filmada desde el asiento de atrás de un descapotable en el cual un hombre de raza negra y una mujer blanca viajan desde el extremo sur de Manhattan hasta el *Midtown*. La ciudad se entrevé a medida que el vehículo avanza, enmarcada por el rectángulo del parabrisas y reflejada en un pequeño espejo retrovisor, una duplicidad de perspectivas que fragmenta la unidad de la imagen. Además, parece incidental a la interacción entre los personajes. (Mientras el hombre permanece callado, tan sólo atento a la conducción, la mujer habla torrencialmente en finés, canta, fuma, y cambia constantemente de postura). *News from Home*, de Akerman, consiste en largas tomas, la mayoría estáticas, de calles, esquinas y estaciones de metro en Nueva York. En la banda sonora, una mujer lee cartas dirigidas a su hija, una estudiante de cine proveniente de Bruselas —como la propia Akerman— que se encuentra temporalmente en la ciudad. Tanto en la película de Akerman como en la de Leslie y O'Hara, el espacio urbano es actualizado por medio de itinerarios concretos, cada uno de los cuales genera una ciudad diferente. Igual que el París retratado por Marker, Rouch y Morin, Nueva York aparece en estos filmes como un territorio poroso, plural, susceptible de ser habitado y decodificado de múltiples maneras, cuya variedad impide un registro unívoco y requiere aproximaciones tentativas que en ocasiones se anulan mutuamente.

En los Estados Unidos, la transición entre estas dos maneras de retratar la ciudad viene marcada por una serie de películas realizadas tras la posguerra por Rudy Burckhardt (*Under the Brooklyn Bridge* [Bajo el puente de Brooklyn], 1953), por Burckhardt y Joseph Cornell trabajando en colaboración (*The Aviary* [La pajarera], 1955, *Nymphlight* (1957), *A Legend for Fountains* [Leyenda para fuentes], 1954-1957), por Helen Levitt (*In the Street*, [En la calle], 1952), por Jack Smith (*Scotch Tape* [Cinta adhesiva], 1959-1962), o por Ken Jacobs [*The Whirled* (1956-1963)], entre otros. Estos títulos resultan paradigmáticos por la manera en que el espacio urbano, en general, y Manhattan, en particular, fueron retratados en el cine experimental en la segunda mitad del siglo XX.

p. 136

p. 135

En lugar de describir la ciudad, estos títulos capturan la teatralidad espontánea de la vida cotidiana. Filmada en barrios modestos de Nueva York (East Harlem, el Bronx, y la Lower East Side), *In the Street* muestra ancianas conversando en los porches de los edificios, jóvenes flirteando, y niños jugando en la calle; sus juegos cambian sutilmente de graciosos a ligeramente siniestros y sádicos. Las películas de Burckhardt y Cornell también están protagonizadas por niños, aunque menos amenazantes que los de Levitt. En *The Aviary*, éstos recuerdan a las palomas con las que comparten Union Square, entonces centro de un barrio deprimido. En *Nymphlight*, una adolescente con un vestido largo de estilo victoriano y un parasol deshilachado aporta una cualidad onírica a Bryant Park, poblado por figuras totalmente contemporáneas y prosaicas, con la excepción de un joven de raza negra que parece seguir las evoluciones de la muchacha con una mezcla de diversión y sorpresa. En *Under the Brooklyn Bridge* y *A Legend for Fountains*, que incluye intertítulos de *Poeta en Nueva York*, de Federico García Lorca, los niños animan sus respectivos entornos con sus acrobacias, al bañarse en el East River, o con su sola presencia traviesa y enigmática en las calles de Little Italy.

En *Scotch Tape*, de Jack Smith, la defamiliarización del espacio urbano no emana de eventos «encontrados», como en los títulos de Burckhardt y Cornell, sino de actividades producidas expresamente para la cámara. Esta cinta fue rodada en las ruinas del llamado San Juan Hill, un barrio afroamericano y puertorriqueño derruido a finales de los años cincuenta para construir el complejo del Lincoln Center. *Scotch Tape* muestra a tres individuos, uno de ellos con un exótico turbante y otro con una vaporosa túnica, bailando, saltando y trepando por montañas de cascote y vigas rotas mientras suena la melodía brasileña «Carinhoso», en versión de Peter Duchin, una banda sonora añadida por Tony Conrad en 1962 para el estreno de la película.<sup>2</sup> Conceptualmente, *Scotch Tape* tiene su génesis en las películas que Jack Smith y el cineasta Ken Jacobs, uno de los bailarines en *Scotch Tape*, habían rodado juntos desde mediados de los años cincuenta. Algunas de ellas fueron agrupadas por Jacobs en *The Whirled* y en *Star-Spangled to Death* [Adornado de estrellas hasta la muerte] (1957-1959, 2003-2004), un título de dimensiones épicas, con más de seis horas de duración, que combina, además de metraje rodado por Jacobs, fragmentos de programas de televisión y de películas comerciales de los años cuarenta. Estos títulos a menudo muestran a Smith, travestido o extravagantemente ataviado, bailando en el patio de luces de un edificio, desfilando por la calle seguido de

un grupo de niños, realizando pantomimas en la vía pública, o, cubierto con una peluca rubia, posando frente a una cariátide que adorna un antiguo edificio.

Ninguno de estos filmes evoca la ciudad como una totalidad, ni presenta monumentos o lugares significativos, sino localizaciones fragmentadas, fragmentariamente retratadas, y aparentemente desconectadas del resto del espacio metropolitano. Tienen lugar en espacios degradados, en campos de ruinas, o en distritos humildes habitados por grupos marginales: bohemios, como Jack Smith y sus compinches, inmigrantes, minorías étnicas, niños, y ancianos. Aunque estas películas constituyen aportaciones significativas al medio cinematográfico, por su inteligente montaje y sus cualidades fotográficas —particularmente evidentes en los trabajos de Levitt, Burckhardt y Jacobs— quizá su principal interés reside en sus aspectos *performativos* y teatrales: en la presencia juguetona de Smith, en la gestualidad espontánea de los niños, y en la manera en que los personajes retratados en ellas ocupan el espacio público, apropiándose para usos imprevistos, contrarios a su función original y al poso de la costumbre.

La ocupación del espacio fue el motivo dominante en un gran número de películas y vídeos realizados, de los años setenta en adelante, por artistas como Joan Jonas, Terry Fox, James Nares, Gordon Matta-Clark, Peter Hutton, Nelson Sullivan, y Matthew Buckingham, entre muchos otros. Muchos de ellos trabajaron —o aún trabajan— en varios medios y disciplinas artísticas. Las estrategias de ocupación registradas en sus películas y vídeos son escenificadas conscientemente, no «encontradas» de forma accidental, y en este sentido, están más cerca de la estética de Jacobs y Smith que de Burckhardt, Cornell y Levitt. A riesgo de simplificar un campo complejo y con numerosos solapamientos, podríamos proponer que las obras de los setenta utilizan un vocabulario derivado del minimalismo y el postminimalismo. Sus focos de interés son la duración, el proceso y la materialidad del filme y de los entornos que retrata. Las películas y vídeos de los ochenta en adelante se interesan por la proyección de identidades subculturales en el espacio urbano. Recientemente ha habido un resurgimiento de las formas e ideologías artísticas de los años setenta sin abandonar, sin embargo, las perspectivas subculturales de los ochenta. En cualquier caso, pasada la mitad del siglo, el espacio urbano ya no se percibe como una extensión geométrica o una perspectiva óptica, sino como una producción social.<sup>3</sup> Ya no es un campo que se ofrece al escrutinio visual, sino un medio para ser ocupado y, por tanto, se experimenta en términos no sólo ópticos sino también táctiles (o hápticos, en registro de Alois Riegl). Lo que más importa sobre la ciudad ya no es su perfil, superficie y perímetro, sino los vectores que la atraviesan, la distribución de resistencias, las zonas de tránsito y reposo, los tipos de acción que se vuelven posibles.<sup>4</sup>

El interés por la ocupación espacial en la Nueva York de los años cincuenta en adelante respondió a varios factores. Uno de ellos fue la gran cantidad de espacio industrial y residencial que quedó libre en esos años. Entre 1950 y 1986 se perdieron unos 650 000 puestos de trabajo en la ciudad, al trasladarse la industria ligera a las afueras del área metropolitana para evitar la congestión y los alquileres cada vez más elevados.<sup>5</sup> Varios miles más se perdieron debido al declive del puerto de Nueva York,



Lámina 62 Ken Jacobs, *The Whirled*, 1956-1963



Lámina 63 Jack Smith, *Scotch Tape*, 1959-1962

al volverse cada vez más escaso el tráfico marítimo de pasajeros y al reubicarse las operaciones de carga y descarga de los muelles de Manhattan a la Terminal Marítima de Elizabeth, New Jersey, al otro lado de la bahía.<sup>6</sup> Como resultado de estos traslados, los distritos industriales, como SoHo y Tribeca, y las dársenas que bordeaban la isla quedaron abandonadas o infrautilizadas.

Además, amplias zonas del bajo Manhattan fueron objeto de demolición, descapitalización y compra masiva tras la aprobación por el Congreso estadounidense de la Ley de la Vivienda (*Housing Act*) de 1949, parte del paquete legislativo que la administración Truman bautizó como *Fair Deal*. La sección I de esta nueva ley contemplaba los subsidios para la destrucción de suburbios degradados (*slums*) y la mejora de las condiciones de habitabilidad. Estas subvenciones hacían que fuera más provechoso para los grandes arrendadores y los gobiernos municipales la liquidación y destrucción de viviendas e infraestructuras antes que el continuo sufragio de su mantenimiento. A la vez, la edificación nueva podría venderse o alquilarse a precios más elevados que los permitidos por las leyes de protección de rentas. Durante las décadas de los cincuenta y los sesenta, el Comité de Eliminación de Suburbios de Nueva York (*Slum Clearance Committee*), presidido por el legendario Robert Moses, se embarcó en programas de revitalización urbana que condenaron a la ruina extensos barrios deteriorados, pero vitales y perfectamente viables, con la intención de reedificarlos y mejorarlos. La renovación del tejido urbano, sin embargo, se producía de forma desigual. Fue demorada a menudo por arrendatarios que se resistían a abandonar sus casas. Pero aún cuando se producían los desalojos, se derruían los viejos edificios y se preparaba el terreno para la nueva edificación, los nuevos proyectos tardaban a menudo en materializarse. Durante los años setenta y ochenta, grandes áreas del sur de Manhattan (como Alphabet City y el Lower East Side) estaban repletas de solares vacíos y edificios desahuciados que aguardaban una rehabilitación que no parecía llegar nunca, una situación que cambió a mediados de los ochenta con la renovación masiva de la zona, que aún continúa en el presente. Un ejemplo espectacular de abandono y vacuidad en el tejido urbano fue «la playa», como se llamó a la incongrua formación de dunas, en la costa suroeste de la isla, resultante de la acumulación del cascote generado por la destrucción de dieciséis manzanas de antiguas edificaciones sobre las que se asentaría el complejo del World Trade Center y de la tierra excavada para la construcción de los cimientos y las estructuras subterráneas de las Torres Gemelas y edificios adyacentes. «La playa» permaneció desierta desde principios de los años setenta hasta principio de los ochenta, cuando comenzó la construcción de Battery Park City. A menudo estuvo vallada y vigilada, lo que no impidió artistas y cineastas se la apropiasen de manera intermitente. Aparece en numerosos títulos del cine de vanguardia de esta época, entre ellos algunas producciones de directores del punk neoyorquino como Vivienne Dick o Amos Poe, o en uno de los *New York Portraits* de Peter Hutton. Artistas como Jack Smith y el brasileño Hélio Oiticica hicieron fotografías en este entorno, que también fue el escenario de las exposiciones al aire libre —«Arte en la playa»— comisariadas por el colectivo Creative Time entre 1978 y 1985.



Lámina 64 Chantal Akerman, *News from Home*, 1976

Durante los años sesenta y setenta muchos espacios vacíos del bajo Manhattan<sup>7</sup> fueron reciclados como galerías, centros de arte, estudios, residencias de artistas, o incluso como material artístico.<sup>8</sup> La ciudad como medio y material aparece en 112 Greene Street, una galería y centro de arte dirigido por artistas que abrió sus puertas en 1970 donde los rasgos del edificio se integraban en el arte que allí se exponía.<sup>9</sup> De la misma manera, en *Rooms*, la exposición que inauguró el centro de arte P. S. 1, situado en Long Island City, en el barrio de Queens, en 1976, consistía en instalaciones, diseñadas específicamente para este espacio expositivo, que también incorporaban las características de la dilapidada estructura, que había alojado una escuela pública. El artista que más consistentemente utilizó la ciudad como material artístico fue Gordon Matta-Clark, activo en 112 Greene Street y participante en *Rooms*. En su intervención *Day's End* [El final del día, 1975] transformó el muelle 52, una estructura en desuso hecha de metal ondulado situada en el bajo Manhattan, en «un templo de sol y luz» —sus términos— al seccionar y extraer grandes fragmentos del techo, las paredes laterales y el suelo. Otros proyectos similares fueron *Bronx Floors* [Suelos del Bronx, 1972-1973], *Splitting* [Corte, 1974], *Bingo/Ninths* [Bingo/Novenos, 1974] y *Conical Intersect* [Sección cónica, 1975]. Consistían en cortes y secciones realizadas en edificios de pisos y casas desahuciadas, que habían sido condenadas por distintos proyectos de «renovación» —un término que Matta-Clark escribe entre comillas— urbana, y que terminaron por ser derruidos, en algunos casos inmediatamente después de que el artista terminara sus transformaciones de estas estructuras.

Trabajos como estos, y las películas y vídeos que los documentan, participan del carácter de «índice» que Rosalind Krauss atribuyó al arte de los años setenta.<sup>10</sup> Para Krauss, el índice se caracterizaba por la apertura a la contingencia del mundo, que no es codificado para después ser plasmado en la obra de arte, en un lenguaje y una base material diferentes, sino que es captado e impreso en la superficie de la obra del mismo modo en que una imagen queda fijada en una película fotográfica. La ocupación espacial fue, en este sentido, un ejemplo del carácter «indicial» del arte de la época. Fue una forma de enmarcar y capturar lugares contiguos a la actividad artística: antiguos espacios de producción y ganancia, disponibles ahora para fines creativos.

El espacio quedaba disponible no sólo físicamente, sino también conceptualmente. Desde finales de los años cincuenta y principios de los sesenta, con el surgimiento de los *happenings*, las instalaciones, el arte terrestre (*earthworks*), y el arte corporal (*body art*), el arte expandió considerablemente sus medios y materiales. Abandonó la bidimensionalidad de la pintura y la autosuficiencia de la escultura para abrirse a la tridimensionalidad de la arquitectura y el paisaje, y a la teatralidad de la acción en el espacio. Para los artistas neoyorquinos, en particular, «el espacio» no era tanto un plano cartesiano abstracto y neutral como «espacios» concretos, lugares desocupados como los que abundaban en la parte baja de la ciudad, listos para ser utilizados. Mientras tenían lugar estos desarrollos artísticos, filósofos como Henri Lefebvre y los situacionistas en Francia, y urbanistas como Jane Jacobs y Christopher Alexander en Estados Unidos

innovaban la visión dominante de la planificación urbana y el espacio ciudadano. Rechazaron el funcionalismo extremo del modernismo y el uso especializado del espacio, y defendieron la ciudad tradicional, caracterizada por la densidad, el contacto informal, los lugares públicos abiertos y accesibles, como plazas y parques, y la coexistencia de múltiples usos superpuestos en un mismo emplazamiento. A la vez, estos pensadores redefinieron el espacio urbano: más que como un marco neutral, lo vieron como un catalizador fundamental de la vida social. Grupos contraculturales como los Diggers, en San Francisco y Nueva York, la Coalición del Parque Popular (*People's Park Coalition*) en Berkeley, y los airados estudiantes de la Universidad de Columbia, que ocuparon el campus en 1968 para protestar contra la destrucción por parte de la Universidad de un parque en Harlem, confirmaron de forma instintiva la importancia del espacio público en las luchas sociales.<sup>11</sup> Algo que fue corroborado también por la manera en que la zona baja de Manhattan fue tomada, a finales de los sesenta y durante la década de los setenta, por lo que los sociólogos estadounidenses de la época habrían llamado *deviant groups* («grupos desviados» de la norma). Durante los años setenta, una cultura de baile nocturna, semi-clandestina, racialmente mixta y polisexual prosperó en antiguos almacenes, fábricas, y garajes, reconvertidos en discotecas como The Loft, The Gallery, o Paradise Garage.<sup>12</sup> A la vez, como Douglas Crimp menciona en «Acción más allá de los márgenes», en este mismo volumen, después de Stonewall, la comunidad gay convirtió los muelles de la parte oeste de Manhattan (en los barrios de Chelsea, Greenwich Village y SoHo), en escenarios de encuentros sexuales y de sociabilidad. Sin embargo, estos ejemplos de ocupación subcultural, que dejaron huella en la fotografía y la literatura, no son significativos en el cine y vídeo experimental de los años setenta. En esta década, la apropiación del espacio urbano en estos medios tuvo un carácter totalmente distinto.

★

pp. 100-101

p. 124

*Songdelay* (1973), de Joan Jonas, es un claro ejemplo de los estilos de ocupación urbana practicados en el cine experimental de los setenta. Se trata de una versión cinematográfica de su *performance Delay Delay* [Retrasa el retraso], estrenada en 1972 como parte de sus «obras en paisaje abierto».<sup>13</sup> Son trabajos de su primera etapa, inspirados por el Judson Dance Theater, el arte procesual y por los rituales folklóricos que Jonas había presenciado en sus viajes por el norte de África y el suroeste de los Estados Unidos. Estas piezas consistían en acciones simples repetidas (correr, andar portando algunos objetos en distintas formaciones, reflejar la luz en espejos) realizadas en vastas superficies. La distancia era un componente fundamental. En *Jones Beach Piece* (1970) los *performers* se encontraban a unos trescientos metros de distancia de la audiencia. En *Nova Scotia Beach Dance* (1971), la acción tenía lugar en la playa al nivel del mar con los espectadores situados en la cima de un acantilado. Y en la primera versión de *Delay Delay*, los participantes en la acción actuaban en los solares vacíos junto al río Hudson mientras la audiencia les contemplaba desde la terraza de un edificio a una manzana de



Lámina 65 Terry Fox, *Lunar Rambles: Brooklyn Bridge*, 1976



Lámina 66 David Hammons, *Phat Free*, 1995

distancia. Jonas ha señalado que la separación convertía a la percepción en el tema central en estos proyectos, que exploraban la dificultad de lectura, el aplanamiento del espacio provocado por la distancia, y la dilación con que las señales sonoras (gritos y maderas golpeadas que producían un ruido seco) llegaban a la audiencia.<sup>14</sup> Pero la transmisión de señales a distancia también convertía estas obras en meditaciones sobre el espacio, la separación y el intento de cancelar esta última por medio de mensajes visuales y sonoros. Al separar y distanciar, el espacio afirma sus prerrogativas, pero también es cuestionado y relativizado por la comunicación, aún cuando ésta sea imperfecta, aquejada de eco, ambigüedad y retraso.

*Songdelay* es una recreación cinematográfica de estos motivos. Numerosas tomas con telefoto reproducen el achatamiento del campo visual provocado por la distancia y hacen que los *performers* parezcan estar más cerca de lo que realmente están. La distancia es superada por medio del movimiento, las señales visuales y el sonido, mientras que la cercanía sugiere infranqueables barreras emocionales y psicológicas. Un plano en gran angular muestra a dos parejas conversando: dos mujeres, alejadas, se gritan mientras que dos hombres cercanos a la cámara murmuran confusamente, apenas audibles debido al ruido de fondo de la ciudad. Las acciones están fragmentadas y dispersas en permutaciones arbitrarias por medio del montaje, mientras que el marco espacial en que transcurren aparece confuso y deshilvanado. *Songdelay* fue filmada en los solares vacíos junto a los muelles 20 y 21, pertenecientes a la compañía de ferrocarril Erie-Lackawanna, en la intersección de las calles Greenwich y Warren, en Tribeca. Las montañas de escombros, las explanadas vacías y la presencia del río en el fondo de los planos (enormes barcos de carga atraviesan el fondo de la imagen en varias ocasiones), convierten el escenario de la película en un paisaje de transición, urbano pero evocador de la naturaleza. Es una versión urbana de las llanuras de barro en las que se realizó *Beach Jones Piece* o del desierto, que inspiró la primera obra de Jonas, *Oud Lau* (1968). Esta planicie, resultado de la destrucción, desdiferenciación y sedimentación, sugiere una tabula rasa sobre la cual se podría reinventar la comunidad y la conectividad a través de sonidos y movimientos básicos, esenciales.

La serie de vídeos de Terry Fox *Lunar Rambles* [Paseos lunares, 1976], que recogen su pieza sonora del mismo título, evidencian una relación similar con el espacio urbano. Las cintas muestran a Fox interpretando esta pieza, sin anunciarse previamente y durante cinco días consecutivos, en distintos lugares de Manhattan: el puente de Brooklyn, una obra en Canal Street, la lonja de pescado de Fulton Street, el túnel peatonal de la estación de metro de la calle 42, y «una calle de la zona baja oeste (probablemente Greenwich Street)».<sup>15</sup> Al final de cada día, la grabación se proyectó en el centro de arte The Kitchen, junto a una instalación sonora del propio Fox, también llamada *Lunar Rambles* y consistente en cuerdas de piano de distinto grosor montadas sobre puentes de madera a ras de suelo, que actuaba de caja de resonancia. En los vídeos, Fox aparece en cuclillas en el suelo, rozando con dos arcos de violín, uno en cada mano, un gran cuenco de metal y el disco de acero de un arado —éstos también formaron parte

de la instalación en *The Kitchen*— produciendo así dos tonos cíclicos, simétricos y separados por varias octavas. La cámara registra su interpretación en tomas prolongadas y, en general, estáticas, aunque en ocasiones también desvía la atención hacia detalles del entorno, como las sombras de los cables del puente de Brooklyn, los trozos de madera, cables y cascote en la obra de *Canal Street*, y los edificios ruinosos y la casual presencia humana («probablemente») en *Greenwich Street*.

Al contrario que Jonas, Fox no parece interesado en humanizar el espacio. Admite la opacidad de su música y de los lugares donde la interpreta. Estos últimos no son transmisores dóciles del sonido, sino entornos cargados de resistencia en forma de ruido ambiental. Los trabajos de Fox en estos años buscaron transformar el sonido, el cuerpo y el espacio en mera materia sin contenido. Para la serie de actuaciones *Sound Sculpture As* [La escultura sonora como], celebrada en el Museo de Arte Conceptual de San Francisco en 1970, Fox arrastró una pala por el suelo de linóleo e hizo vibrar una lámina de plexiglás. En el mismo año, en la galería Reese Palley de Nueva York, colocó un micrófono de contacto en un sumidero y utilizó el goteo y borboteo de las tuberías como fondo sonoro de una *performance*. Y su pieza sonora *Berlin Wall Scored for Sound* [El muro de Berlín en notación musical, 1982] tradujo el perfil del muro de Berlín a seis tonos que debían sonar simultáneamente en un bucle sin fin. En una entrevista, publicada en la revista *Avalanche* en 1970, declaró que su trabajo trataba el cuerpo como «material», «un elemento por derecho propio, en lugar de iniciador de algún acto», y que sus interacciones con el espacio (piezas como *Push Wall* y *Pushing into a Corner*) buscaban establecer comunicación y equivalencia entre su cuerpo y los elementos arquitectónicos.<sup>16</sup>

Fox parece fascinado con la tectónica de la ciudad. La serie *Lunar Rambles* muestra un tropismo hacia la tierra y hacia el sustrato básico de asfalto y roca que subyace a la urbe. Estas piezas retratan la ciudad como un agregado material informalizable, resultante de estratos de sedimentación, construcción, y aluviones de ruinas, todos ellos especialmente prominentes en *Lunar Rambles: Greenwich Street*. Por su vocación geológica, estos vídeos guardan similitudes con la obra de Robert Smithson y Michael Heizer, aunque ninguno de ellos se ocupara del espacio urbano en su trabajo. También recuerdan la película de Marie Menken, *Sidewalks* [Aceras, 1966], que consistía en tomas verticales (con la cámara perpendicular al suelo) que registran las grietas, manchas, y variadas texturas de la superficie de la acera, o la serie fotográfica de Stefan Brecht *Eighth Avenue* [Octava Avenida, 1985] que también muestra accidentes a ras de suelo, sombras, depósitos de polvo y deshechos diminutos. En todos estos casos, el espacio urbano permanece retratado de forma fragmentaria e incompleta, pero la concentración en los detalles revela aspectos moleculares habitualmente omitidos en las perspectivas aéreas de las películas de ciudad de principios de siglo XX.

Gordon Matta-Clark y el pintor y *performer* James Nares también exploraron de forma consistente y sostenida la ciudad como materia. Como cineasta, Nares es conocido especialmente por *Rome '78* [Roma '78, 1978], péplum al estilo de



Gordon Matta-Clark, *Chinatown Voyeur*, 1971 (arriba), *Automation House*, 1971 (centro), *Substrait: Underground Dailies*, 1976 (abajo)

la Factoría de Warhol. A menudo se menciona a Nares como representante del No-Wave Cinema, una tendencia asociada al punk, a locales nocturnos como Club 57 y Mudd Club, y al New Cinema, en St. Mark's Place, una pantalla alternativa que el cineasta dirigió a finales de los años setenta junto a Becky Johnston y Eric Mitchell.<sup>17</sup> (En estos años, los tres formaban parte del colectivo Colab). Sin embargo, Nares también tenía conexiones con la escena de *performance* de los setenta, y sus primeras películas, rodadas en super-8, muestran una sensibilidad minimalista. Presentó su *performance*, *Desirum Probe*, en 1978 en el estudio de Joan Jonas en Mercer Street.<sup>18</sup> Y sus películas *Studio Pendulum* [Péndulo en el estudio, 1976] y *Arm and Hammer* [Brazo y martillo, 1976] tienen numerosas similitudes con *Hand Catching Lead* [Mano cogiendo plomo, 1968], de Richard Serra, por su estructura repetitiva, su frontalidad, y su exploración de la resistencia, la masa y la fuerza de la gravedad. En *Pendulum in the Studio*, un péndulo, captado en planos que congelan intermitentemente el movimiento y producen un tartamudeo visual, oscila repetidamente en un interior mal iluminado. El cineasta aparece ocasionalmente en el plano sujetando un rudimentario cartel que indica el número de la toma. *Arm and Hammer* parece una recreación en movimiento del emblema de una famosa marca de bicarbonato. Consiste en un plano inmóvil de un brazo que sube y baja rítmicamente sujetando un martillo. Al descender, hace girar el martillo, pero vuelve a sujetarlo firmemente al subir y mantiene la pose un instante antes de iniciar un nuevo descenso.

Otros trabajos inciden de forma similar en el retrato de masas en movimiento pero además tienen como referente la materialidad de la ciudad (y la ciudad como agregado material). *Steel Rod* [Barra de acero, 1976] presenta una acción repetida, aparentemente peligrosa, en la que un joven, filmado en un plano de cuerpo entero, recibe y lanza una barra de acero a un compañero o compañera de juego que permanece fuera de plano. La acción tiene lugar en la terraza de un edificio —donde vivía y trabajaba Nares— que conserva vestigios de su anterior actividad industrial. (Rótulos desconchados en la fachada anuncian un almacén de material de ferretería). *Ramp* [Rampa, 1976] muestra una esfera de hormigón rodando por la rampa de salida de la West Side Highway —cerrada al tráfico desde 1973 por su estado ruinoso— hasta que se estrella contra una pared. Cada descenso está filmado en una sola toma, en la que se adivina la tensión del cineasta, que tiene que correr para mantener la esfera en el plano. *Block* [Manzana, 1976] es, igualmente, una sola toma de una mano que acaricia la pared exterior de lo que parece un edificio oficial (la fachada sur de la Oficina de Correos en la calle Vesey, entre West Broadway y Church Street).<sup>19</sup> «Un tributo a la manzana», escribió Nares para una reciente retrospectiva de sus películas.<sup>20</sup> En *Twister* [Tornado, 1976], plásticos, partículas de papel y basura pulverizada giran hipnóticamente, atrapados en una corriente de aire. Y *Pendulum* [Péndulo, 1976], quizá su trabajo más llamativo, muestra un enorme péndulo que se balancea de un pasaje elevado que unía el New York Hospital a un edificio de menor altura en la calle Staple, en Tribeca. La esfera emerge, por vez primera, de un cruce de calles vacío, donde desaparece de nuevo. Posteriormente se la ve en planos frontales que recogen el arco completo de su trayectoria (un extremo del arco termina a pocos

p. 294

p. 294

pp. 259-261

centímetros de la lente), y en tomas en picado desde el pasaje elevado. Finalmente, Nares fijó la cámara en el propio péndulo, creando planos móviles en los que el pavimento, los edificios y la bocacalle aparecen y se desvanecen al ritmo del poderoso balanceo (el cineasta aparece en varias tomas corriendo junto al péndulo). La oscilación regular de la bola sugiere la inmensa fuerza del péndulo, que era, sin embargo, una esfera de cobre llena de agua y, según indica Nares, «se habría cascado como un huevo si hubiera chocado contra algo».<sup>21</sup> Vista a través de las lamas metálicas del pasaje elevado, como aparece en algunas tomas, recuerda a un monstruo mecánico atrapado en una jaula. La escena tiene mucho de onírico, a lo que contribuye el vacío fantasmal de las calles, el silencio, puntuado por el gemido regular de la jarcia que sujeta el péndulo —amplificado por un micrófono— y la ligera ralentización de la imagen. Además de su contenido figurativo, la película contiene numerosas tomas abstractas: súbitos fundidos en blanco y negro, masas borrosas, y granulaciones ilegibles provocadas por la sensibilidad de la película, el brusco vaivén del péndulo y los abruptos cambios de luz, del cielo inundado de luz blanquecina al sombrío fondo de la calle. *Pendulum*, al igual que muchos otros títulos de Nares, capta la ciudad de forma extremadamente elíptica como una serie de rampas, bloques, espacios vacíos y muros estólidos, un dominio eminentemente material habitado por masas amenazantes que caen, ruedan y oscilan por el aire siempre a punto de provocar el desastre.

El cine de Matta-Clark también insiste en la materialidad de la ciudad mientras explora, al igual que sus proyectos anarquitectónicos, la interrelación entre la visibilidad y la materia. Quizá el título en el que lo material adquiere mayor prominencia es *Substrait: Underground Dailies* (1976), realizado como grabaciones diarias para acompañar su exposición del mismo título en 98 Greene Street, la galería de Holly y Horace Solomon.<sup>22</sup> *Substrait* contiene varias excursiones por acueductos, pasajes, alcantarillas, conducciones de agua y electricidad y túneles en construcción en el subsuelo de Nueva York. Estos lugares forman un laberinto apenas cartografiado —apenas cartografiable— que añade un nivel de incertidumbre a la ciudad de la superficie. Son espacios inquietantes —«Drácula vino de ahí», dicen unos niños a Matta-Clark y sus acompañantes cuando se preparan para entrar en el acueducto del pantano de Croton— pero también evocadores por su vastedad, su impredecible trazado y su diseño imposible. En estos espacios encontrados, dominados por la sombra, la luz de linternas y focos abre surcos de visibilidad. El procedimiento es similar a las intervenciones arquitectónicas de Matta-Clark, que abren, por medio de cortes y extracciones en edificios, vías de comunicación entre zonas previamente aisladas e insólitas perspectivas al exterior. Beatriz Colomina ha propuesto que la arquitectura moderna creó no sólo máquinas para habitar, en la célebre expresión de Le Corbusier, sino también máquinas para mirar; no sólo espacios cerrados, sino también lugares para el movimiento y para las percepciones efímeras.<sup>23</sup> Parece como si Matta-Clark, que estudió arquitectura en Cornell University y mantuvo una relación ambivalente con las ideas de Le Corbusier,<sup>24</sup> hubiera querido radicalizar esta idea, aplicándola a edificios nuevos y antiguos, produciendo ruinas que expresaran de forma exorbitante una de las principales aspiraciones del modernismo arquitectónico.



**Lámina 67** Gordon Matta-Clark, *City Slivers*, 1976



**Lámina 68** Gordon Matta-Clark, *Day's End*, 1975

pp. 145, 148

El movimiento y la percepción efímera son una de las principales preocupaciones de *Chinatown Voyeur* (1971) y de *City Slivers* [Rodajas de ciudad, 1976]. *Chinatown Voyeur* fue el primer proyecto en vídeo de Matta-Clark. Fue filmado durante una sola noche desde un apartamento en Chatham Square, en el extremo este del barrio chino, y supervisa el perfil de los edificios circundantes y espía los pisos cercanos, capturando retazos de vida doméstica de gentes cocinando, tendiendo ropa, o mirando la televisión. Estas vistas son inevitablemente parciales y limitadas. De un hombre que se afana en el fregadero, tan sólo se ven su cintura y sus piernas; la mayoría dan la espalda a la cámara, inmersos en actividades que permanecen indescifrables, una opacidad que acentúa la gruesa pixelación del vídeo en blanco y negro. Los edificios y ventanas crean encuadres dentro del encuadre de la cámara, a través de los cuales emergen nuevas perspectivas, que no abre el propio artista esta vez, sino que proporciona, de forma casual, el accidentado diseño del espacio urbano. *City Slivers* está basada en un concepto parecido. Fue filmada con una lente anamórfica, que alarga verticalmente la imagen y reduce la profundidad del plano. Matta-Clark cubrió amplias secciones de la lente, exponiendo a la luz tan sólo unas delgadas bandas verticales que a menudo se combinan en un mismo plano por medio de exposiciones múltiples.<sup>25</sup> El resultado es una visión de la ciudad a la vez precaria, como vista por la mirilla de un *peep-show*, y extrañamente cautivadora. El contraste entre las zonas en sombra y las expuestas es comparable a la diferencia, en *Chinatown Voyeur*, entre la opacidad de edificios y paredes y la transparencia de las vistas fortuitas, y también al contraste entre las paredes y las aperturas en las intervenciones arquitectónicas de Matta-Clark. Pero mientras *Chinatown* es fundamentalmente estática, *City Slivers* combina distintos tipos de movimiento en las bandas verticales de la imagen: el fluir de coches y peatones, a menudo reflejados en puertas de cristal y espejos, yuxtapuestos a movimientos de cámara que inspeccionan las fachadas de los rascacielos con deliberados barridos verticales.

p. 145

*Automation House* [La Casa de la Automatización, 1971] también explora el movimiento y la perspectiva dividida. El título de la película viene de la sede de la Fundación Americana para la Automatización y el Empleo, creada por Theodore W. Kheel, y situada en la calle 68, en la zona este de Manhattan. El edificio era un centro de conferencias donde podían reunirse trabajadores y empresarios, así como representantes de la ciudadanía y las autoridades municipales, para solventar sus conflictos. Contaba con una sala de exposiciones y subvencionaba proyectos artísticos. Fue concebido, en palabras del periodista Calvin Tompkins, como «un espacio multi-funcional dedicado a demostrar la capacidad de la nueva tecnología para ayudar a las personas y resolver problemas».<sup>26</sup> La película de Matta-Clark, encargada para una exposición colectiva en *Automation House*, es una descripción del edificio en prolongadas tomas estáticas que contraponen, dentro del plano, el espacio interior y exterior: la tranquila actividad dentro del edificio y el rápido ritmo de la calle, por la que desfilan con rapidez el tráfico y los peatones. La división vertical de los encuadres, atravesados por marcos de puertas y ventanas, columnas y paredes rima con la similar disposición de las franjas expuestas (*mattes*) de *City Slivers*.

Los *New York Portraits* [Retratos de Nueva York], de Peter Hutton han sido descritos como trabajos meramente ópticos en la tradición de la fotografía clásica de Alfred Stieglitz y Paul Strand y las primeras películas urbanas.<sup>27</sup> Sin embargo, el cine de Hutton es tan fragmentario y tentativo como el de sus contemporáneos, igualmente interesado en explorar la materialidad de la ciudad y en activar sus espacios. Hutton estudió pintura y escultura en el San Francisco Art Institute, donde también asistió a las clases de producción cinematográfica del cineasta experimental Robert Nelson. Comenzó a filmar a finales de los años sesenta, inicialmente para conservar imágenes de sus esculturas. Se trasladó a Nueva York en 1971, donde trabajó como ayudante de Red y Mimi Grooms, y participó en su instalación-*performance Hippodrome Hardware*, de la que posteriormente harían una película.<sup>28</sup> En Nueva York pasó a dedicarse fundamentalmente al cine, y produjo, entre otros títulos, *New York near Sleep for Saskia* (1972) y la serie *New York Portrait, Chapter I* (1978-1979), *Chapter II* (1980-1981) y *Chapter III* (1990). Estos títulos seleccionan pequeños eventos e imágenes efímeras del flujo de la vida cotidiana: cortinas movidas por la brisa, ropa tendida al sol en la terraza de un edificio, un hombre, enmarcado en un plano en picado, cruzando un parque cubierto de nieve. Son imágenes pausadas y contemplativas, silenciosas, de casi idéntica duración, a veces ralentizadas y separadas rítmicamente por pantallas en negro.

Al igual que la Nueva York que aparece en el cine de Nares o de Matta-Clark, la que nos presenta Hutton es un ensamblaje material con encuadres y texturas visuales inauditas. Al final de *New York Portrait, Chapter II*, un hombre de aspecto fantasmal cubierto por un impermeable blanco vadea, con el agua hasta las rodillas, un cruce inundado en plena tormenta para intentar desatascar un desagüe. Planos sucesivos muestran intrincados remolinos en la superficie del agua a medida que ésta fluye por el drenaje. Muchas de las secciones de la serie enfatizan la manera en que los edificios, ventanas, aceras y cruces de calles proporcionan encuadres espontáneos por los que fluyen sucesos efímeros que desaparecerían inmediatamente de no ser por su registro cinematográfico. Un dirigible se desliza majestuosamente entre dos rascacielos de cristal, una silla abandonada ocupa una acera desierta, desde una ventana en alto se ve pasar una carroza con una versión en cartón-piedra de la nave espacial Mercury seguida por un señor con un paraguas abierto, probablemente los restos de un desfile de barrio arruinado por la lluvia. Al final de *New York Portrait, Chapter III*, hay una secuencia narrativa, algo inusual en Hutton. Un hombre desvanecido en la acera atrae la atención de varios videntes y un policía. En breve llega una ambulancia que le auxilia y termina por llevárselo, aún inconsciente. La perspectiva, totalmente vertical, infunde cierta abstracción a la escena. Encuadrado por el bordillo y por la reja metálica de una salida de incendios, el tramo de acera parece un lienzo que se llena gradualmente de puntos oscuros que convergen en torno a un trazo grueso (la víctima tendida en el pavimento). Este tratamiento ligeramente abstracto es frecuente en Hutton, que combina imágenes perfectamente legibles con luces y sombras, masas y superficies opacas que no remiten más que a ellas mismas. La manera en que la ciudad genera estas imágenes confiere cierta ambigüedad



**Lámina 69** Peter Hutton, *New York Portrait, Chapter I*, 1978-1979



Lámina 70 Peter Hutton, *New York Portrait, Chapter II*, 1980-1981

al título de la serie, que podría ser interpretada como retratos *de* Nueva York o *por* Nueva York, con la ciudad como un incesante productor de imágenes y el cineasta como mero aparato fotográfico que las captura y las almacena.

Consciente de la ciudad como material, Hutton privilegia, sin embargo, sus aspectos más *imagísticos*, que parecen flotar por encima del *hardware* urbano como un ectoplasma. Los planos de partículas de polvo suspendidas en un rayo de luz (en *New York near Sleep*), de niebla y vapor, y de nubes sobre el horizonte, pueden leerse como emblemas de esta relación entre la densidad física de la ciudad y las imágenes ingravidas que genera. Más que ninguno de sus contemporáneos, Hutton hace visible la dialéctica entre la materialidad y la inmaterialidad, la solidez del espacio construido y lo etéreo de los eventos que la pueblan, y de las imágenes cinematográficas o videográficas que recogen estos eventos. Esta dialéctica también fue comentada, con cierto ingenio, por Nam June Paik en «The Selling of New York», la primera sección del vídeo colectivo *Suite 212* (1975, 1977). Sobre un denso *collage* de recortes de la televisión norteamericana y japonesa y de retazos de cine negro, una voz en *off* afirma que Nueva York se ha convertido en la capital mundial de las industrias del conocimiento (la publicidad, la radio y televisión, el procesamiento y almacenamiento de datos). Está dominada por las tecnologías de la información y trafica con imágenes inmateriales que se mueven a la velocidad de la luz. Esta transición en la economía de la ciudad —de la fabricación de bienes tangibles a la diseminación de datos inmateriales— vació la zona baja de Manhattan y produjo, como efecto secundario, un paradójico adensamiento de su configuración material: espacios sin función, ruinas, e incongruos accidentes como «la playa» o como las llanuras y terraplenes en *Songdelay*. Este abrumador entorno fue a la vez tema y escenario de gran parte del arte y la imagen experimental de los años setenta en adelante, y provocó usos peculiares y retratos fragmentarios. Ambos —usos y retratos— fueron formas de ocupación, a la vez materiales e inmateriales, táctiles y visuales. Fueron acciones efímeras que pasaron a ser rastros de luz en celuloide o cinta magnética pero, a la vez, retrataron la tozuda solidez, la incontrovertible materialidad de un medio que intentaron explorar, habitar y subvertir.

★

En sus influyentes estudios sobre el cine, Gilles Deleuze ha propuesto que el cine experimentó una crisis poco después de la Segunda Guerra Mundial. En este momento, lo que Deleuze llama «el cine clásico», basado en percepciones y acciones transitivas e inteligibles («encadenamientos situación-acción, acción-reacción, excitación-respuesta, en suma, los vínculos sensorio-motrices que producían la imagen-acción» del cine clásico)<sup>29</sup> pierde vigencia, mientras surge el cine «moderno», de «situaciones ópticas y sonoras puras». Los moldes clásicos no desaparecieron. Al contrario, como apunta Deleuze, aún permanecen vivos en el cine comercial, pero el «alma del cine» ya no está en ellos. «El alma del cine cada vez exige más pensamiento» y, por tanto, formas diferentes:

una acción «dispersiva y lacunar», similar al vagabundeo (*balade*), personajes y situaciones ambiguos y desdibujados.<sup>30</sup> El espacio filmado también se transforma. Pierde su coherencia anterior y se vuelve «no totalizable», disperso y granular, de modo que resulta imposible retratarlo de manera completa. Puede ser atravesado y ensamblado, a través del montaje, de muy diversas maneras, ya que carece de itinerarios predeterminados o estructuras fijas. Se vuelve desestructurado e incompleto (como en Bresson), despoblado (como en Pasolini o Antonioni), o gana una extraordinaria densidad material (en Straub-Huillet y Resnais). El espacio impone su presencia junto a la acción, que hunde sus raíces en la tierra mientras que, a la vez, el terreno asciende a la superficie de la imagen, que se vuelve «arqueológica, estratigráfica, tectónica».<sup>31</sup> (Unos años antes, reflexionando sobre su película *Spiral Jetty*, de 1970, Robert Smithson había escrito: «Todo lo que tiene que ver con el cine y la filmación es tosco y arcaico. Este medio arqueozoico transporta a uno a las más antiguas eras geológicas».)<sup>32</sup> Entre los factores que, para Deleuze, contribuyeron al declive del cine clásico y de su límpida espacialidad están el agotamiento de los géneros tradicionales, la influencia de la literatura y el arte de vanguardia, la menguante confianza en las posibilidades de la acción humana, «la nueva conciencia de las minorías» y, finalmente, «la guerra y sus secuelas».<sup>33</sup> Entre estas últimas, Deleuze resalta las ciudades derruidas, los terrenos baldíos, los barrios improvisados de chabolas y los terrenos «desdiferenciados» y «desafectados» que poblaron Europa tras el armisticio. Son espacios imposibles que no pueden ser articulados con acciones significativas. Se podría decir que esto mismo sucedió en Manhattan durante los años sesenta y setenta sin que mediara una guerra. En la transición hacia una economía y sociedad postindustriales, la ciudad perdió el encadenamiento sensorio-motriz que proporcionaba la industria. La desindustrialización se tradujo en la extensión de ruinas y espacios sin función, y provocó distintos estilos de ocupación, entre los cuales figura un cine —una práctica de la imagen— basado en visiones fragmentarias, procesos, duración y tectónica.

La otra característica crucial del cine moderno es el acto de habla flotante o «situación sonora autónoma». Igual que los ilegibles espacios de posguerra, el lenguaje, la música y el sonido exceden su función narrativa y cobran autonomía y densidad. La imagen y el sonido desarrollan una relación tangencial, conectan pero sin llegar a constituir un todo orgánico, como sucede en *The Last Clean Shirt* [La última camisa limpia], *News from Home* [Noticias de casa], o los vídeos *Lunar Rambles*. En lugar de corroborar y anclar la imagen, el plano auditivo mantiene una relación divergente con la misma, sugiriendo lo que ella contiene de impensado, de inexpresable.<sup>34</sup>

Entre los contenidos inexpresables e impensables que fuerzan los sonidos e imágenes disyuntivas del cine moderno están la simultánea imposibilidad y necesidad de describir a la comunidad, al pueblo, algo que, para Deleuze, es un problema político. El cine de la posguerra, afirma Deleuze, es político en la medida en la que muestra directamente «la ausencia del pueblo». Este es el tema de los más importantes cineastas de esta época: que «el pueblo no está».<sup>35</sup> En Occidente, fue evacuado por los totalitarismos de preguerra y por la «disolución» del público en los Estados Unidos de la posguerra; en



Lámina 71 Nelson Sullivan, *Drag Queens in Times Square*, 1986

el resto del mundo, por el colonialismo y sus postrimerías. La evacuación espacial podría ser a la vez la causa y la consecuencia de esta desaparición del pueblo. Aunque Deleuze no lo dice, podríamos seguir a Lefebvre y a los situacionistas y arriesgar que «el pueblo no está» en gran parte porque ya no tiene dónde estar. Tras la Segunda Guerra Mundial, los espacios urbanos tradicionales, con su innegable sordidez y pobreza, pero también con su vitalidad, su impredecibilidad y su carga comunitaria (su «unanimismo», como dice Deleuze), fueron sustituidos por hábitats que imponían la segregación espacial y de clase: ensanches impersonales, núcleos urbanos degradados, deshumanizadores complejos de viviendas sociales. En respuesta, el cine y las demás artes utilizaron los restos disponibles —espacios arqueológicos, desarticulados, deshabitados, o situaciones sonoras autónomas— en el intento, abocado al fracaso, de «inventar un pueblo» («la doble imposibilidad de formar grupo y de no formar grupo»).<sup>36</sup>

En cierto modo, cualquier intento de retratar la ciudad es un intento de inventar un pueblo, de producir sus imágenes y liberar sus espacios, de articular la vida comunitaria sobre el sustrato material del medio construido. Durante los años setenta este intento se llevó a cabo integrando la materialidad de la ciudad —su geología y su masa— en un número de proyectos artísticos que también fueron proyectos comunitarios. Durante los años ochenta y noventa las preocupaciones materiales-geológicas-tectónicas dieron paso a un nuevo estilo de ocupación, consistente en la activación subcultural del espacio, basada en la presencia de cuerpos escandalosos, «subversivos», en el espacio público, y en la utilización del estilo, la moda, y de señales sonoras (músicas de resistencia como el punk o el rap). Si durante los años setenta los artistas y cineastas investigaron la materialidad del medio, sus sucesores en décadas posteriores mostraron la materialidad de los cuerpos en el espacio, cuerpos con su sexualidad, etnia, gestualidad, y ruido. Dirigieron su atención a *break-dancers*, *rappers* y grafiteros, a la escena punk, la *performance* que se hacía en los clubs del bajo Manhattan, a las acciones de visibilidad *queer* (como en el vídeo de Nelson Sullivan, *Drag Queens in Times Square*, 1986), a las manifestaciones de ACT-UP, y a los sintecho. Con su mera existencia, todos estos colectivos testimonian la enorme violencia de un doble deshaucio:<sup>37</sup> por un lado, la renovación urbana (*gentrification*) que avanzó rápidamente por el bajo Manhattan durante los años ochenta y desplazó a un gran número de habitantes que ya no podían permitirse vivir en la zona; por otro lado, la evacuación de las reivindicaciones de las minorías de la escena política oficial, que quedó patente en la indiferencia ante la crisis del sida, el desmantelamiento de los programas federales de lucha contra la pobreza, y las llamadas «guerras de la cultura», surgidas en torno a la subvención, por parte del *Nacional Endowment for the Humanities*, de proyectos artísticos considerados polémicos por la derecha religiosa fundamentalista.

En su retrato de la vida subcultural, los cineastas y videoartistas de los años ochenta y noventa a menudo recurrieron a formatos basados en narrativas y testimonios personales. Humanizaron el espacio urbano, alejándose de los ensamblajes impersonales de los años setenta para centrarse en las vicisitudes personales y la interacción. Típicos de estos años fueron documentales como *Paris Is Burning* [París arde, Jennie

Livingston, 1991], sobre el «*voguing*», practicado por colectivos de negros y latinos *queer*, o *The Heart of Loisaída* [El corazón de Loisaída, Marci Reaven y Beni Matias, 1979], sobre la reclamación y restauración de viviendas desahuciadas por parte de latinos en el bajo Manhattan. También característicos fueron largometrajes semificticiales como *Wild Style* (Charlie Ahearn, 1982) o películas de ficción como *Sidewalk Stories* (Charles Lane, 1989) o *Do the Right Thing* (*Haz lo que debes*, Spike Lee, 1989).<sup>38</sup> Notablemente más experimentales fueron los numerosos vídeos realizados por el infatigable Nelson Sullivan, un amplio y personal registro de fiestas, celebraciones del Orgullo Gay, actuaciones en clubs, y acciones callejeras filmadas en video-8.

A pesar de este cambio de registro, la exploración de la ciudad como material no desapareció a partir de los primeros años ochenta. Recientemente, se ha vuelto enormemente fructífera para artistas como Cyprien Gaillard, Patricia Esquivias, Pedro Ortuño, y Matthew Buckingham, entre muchos otros. Todos ellos combinan los intereses matéricos de los setenta con la visión «situada» —mediada por el género, la sexualidad, la etnia, la clase social— de los ochenta y noventa, y producen trabajos que son a la vez geológico-estratigráficos y basados en la ocupación corporal y sonora. En ellos, los testimonios personales, la música y —en el caso de Buckingham— la reflexión histórica e historiográfica surgen de los basamentos de la imagen y se ciernen sobre ella, haciéndola resonar con una historia alternativa de oportunidades perdidas y conflictos soterrados.

En particular los proyectos de Matthew Buckingham son excavaciones históricas y visuales. Exploran la evidencia visual a través de «actos de habla» —en expresión de Deleuze— que adquieren la forma de reconstrucciones históricas y reflexiones sobre la relación entre el pasado —o mejor, los muchos pasados que se abren al ojo crítico— y un presente que parece cerrado de una vez para siempre, envuelto en un aura de inevitabilidad. Para Buckingham, los sedimentos del pasado evocan alternativas a la situación actual. Relativizan el presente recordando un tiempo cuando las cosas fueron de otro modo y subrayando la contingencia del «ahora», que, como producto de concatenaciones fortuitas, siempre podría haber sido distinto. Sus varios trabajos sobre Nueva York, por ejemplo, recuerdan accidentes olvidados, historias sumergidas y sutiles transformaciones del espacio urbano y de la forma en que ha sido retratado.

*Canal Street Canal* (2002) es una recreación, por medio de la fotográfica manipulada, de la calle Canal de hoy como si fuera un pintoresco puerto. Una corriente de agua fluye por el centro de la calle, cubierta hoy por el asfalto y el tráfico constante. Acompaña a la imagen un texto sobre varios proyectos de finales del siglo XVIII para transformar la calle en un canal navegable. La imagen fue producida como una postal que se vendía en los numerosos puestos de *souvenirs* de la zona. Un proyecto urbano olvidado, y ahora una oscura nota al pie en la historia de Nueva York, podría haberse convertido en una de las vistas más características de la ciudad, destinada a ser trivializada y diseminada como un recuerdo barato. *Muhheakantuck—Everything Has a Name* [Muhheakantuck: todo tiene un nombre, 2003] consiste en dos vistas aéreas del río Hudson grabadas desde un helicóptero: una, mientras el helicóptero vuela hacia el



Lámina 72 Charles Atlas, *Mrs. Peanut Visits New York*, 1999



**Lámina 73** Babette Mangolte and Lucinda Childs, *Calico Mingling*, 1973

norte, la otra, mientras viaja en dirección contraria. La banda sonora contiene una meditación, en la voz del propio Buckingham, sobre los contactos entre los primeros colonos holandeses del valle del Hudson y los nativos de la tribu Leni-Lenape que entonces lo habitaban, así como sobre la cartografía y los topónimos como ejercicios de poder, y sobre la capacidad del pasado de dislocar las identidades establecidas y entendidas como naturales. *Muhheakantuck* ha sido proyectado como un bucle de película de 16mm en galerías y museos, y también fue proyectado, por el colectivo Creative Time, a bordo de un barco-taxi que cubría el trayecto entre el muelle de Christopher Street y la Estatua de la Libertad al atardecer, cuando el río aún era visible a través de las ventanas del barco y la imagen en la pantalla podía ser contrastada con su referente. Por último, *One Side of Broadway* [Un lado de Broadway, 2005] es una proyección de diapositivas del lado este de Broadway realizadas por el propio Buckingham un día de invierno. Una voz grabada describe otra serie de fotografías, que en ningún momento se muestran, publicadas en el libro *Both Sides of Broadway. From Bowling Green to Central Park* [Ambos lados de Broadway. Desde Bowling Green hasta Central Park] editado en 1910 por De Leeuw Riehl Publishing Company. Las fotografías, recuerda Buckingham, fueron registradas en placas de la factoría de los hermanos Lumière. Irónicamente, captan varios cines, precisamente en el momento histórico en que el cine de actualidades, que practicaron los Lumière, ya había sido sustituido en la estimación popular por el cine de ficción, por cortos y medietrajados como los realizados por D. W. Griffith para la Biograph. La ambición del libro de proporcionar un retrato completo de la calle —«edificios, esquinas y escenas importantes a todo lo largo de Broadway, desde los primeros tiempos hasta el presente», afirmaba la descripción publicada en el *New York Times*<sup>39</sup>— contrasta con la deliberada parcialidad de Buckingham (quien se limita a *un* lado de la avenida). Y además, la representación fotográfica, en el libro y en las diapositivas de Buckingham, contrasta con la descripción lingüística que alude a la fotografía, pero también la cuestiona.

La distancia entre el libro de 1910 y la recreación de Buckingham es análoga a la existente entre las películas urbanas de principio del siglo XX y la descripción del espacio de la ciudad en el cine y vídeo experimental de la segunda mitad de siglo en adelante. Las películas urbanas, contemporáneas de *Both Sides of Broadway* intentaron plasmar el espectáculo de la ciudad —y la ciudad como espectáculo— con un estilo totalizador. Sus descendientes de décadas posteriores activaron el espacio urbano de manera mucho más fragmentaria y tentativa, dos cualidades que también describen la activación de la memoria de la metrópolis por parte de Buckingham, y que emanan de las propias características de la historia y el espacio urbano. Ninguno puede ser ocupado o controlado de manera definitiva, sólo habitado temporalmente. Y esta misma temporalidad garantiza que siempre habrá nuevos estilos de ocupación, invención y juego.

## Notas

1

Sobre los cineclubs y sociedades cinematográficas, véase Jan-Christopher Horak, «The First American Film Avant-Garde, 1919-1945», en: Jan-Christopher Horak (ed.), *Lovers of the Cinema: The First American Film Avant-Garde, 1919-1945*. Madison: University of Wisconsin Press, 1995, pp. 13-66 (ed. esp. pp. 20-29).

2

Véase J. Hoberman. *On Jack Smith's Flaming Creatures (and Other Secret-Flix of Cinemaroc)*. New York: Granary Books/Hips Road, 2001, p. 81.

3

Sobre el surgimiento y las implicaciones de la «producción social del espacio», véase: Rosalyn Deutsche, «Krzysztof Wodiczko's Homeless Projections and the Site of Urban "Revitalization"», en: *Evictions: Art and Spatial Politics*. Cambridge: MIT Press, 1996, pp. 3-47.

4

Aún se producen en este período títulos que prolongan la estética y la concepción del espacio urbano presentes en los primeros filmes de ciudad. *Organism* (Hilary Harris, 1975) es un ejemplo, como también lo son el popular díptico *Koyaanisqatsi* (1982) y *Powaqqatsi* (1988), de Godfrey Reggio. Sin embargo, ninguno de estos títulos aporta nada nuevo al género, ni entroncan con la dirección en que parece moverse el cine experimental de su tiempo.

5

Robert Ross y Kent Trachte. *Global Capitalism: The New Leviathan*. Albany, NY: State University of New York Press, 1990, pp. 156-157.

6

Sobre la historia del puerto de Nueva York de la posguerra hasta el período que estamos examinando, véase: Eric Darton. *Divided We Stand. A Biography of New York's World Trade Center*. New York: Basic Books, 1999.

7

«El bajo Manhattan», «la zona baja» o «la parte baja» son mi manera de traducir *downtown Manhattan* o simplemente *downtown*: la denominación de la zona sur de la isla por debajo de la calle catorce. Es la parte más antigua de la ciudad y, tradicionalmente, también la más industrial, donde se acumulaban los almacenes, talleres y fábricas.

8

Mi percepción de Nueva York en los años setenta en estos párrafos, y en el resto de este ensayo, ha sido totalmente influida por el artículo de Douglas Crimp, «Acción más allá de los márgenes», en este mismo volumen (pp. 83-129), que, gracias a Douglas, pude leer cuando aún no había sido publicado.

9

Martin Beck, «Alternative: Space», en: Julie Ault (ed.), *Alternative Art New York, 1965-1985*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2002 (ed. esp. pp. 249-254); sobre 112 Greene Street, véase: Robyn Brentano, ed. con Mark Savitt, *112 Workshop, 112 Greene Street: History, Artists & Artworks*. New York: New York University Press, 1981.

10

Rosalind Krauss, «Notas sobre el Índice. Partes 1 y 2». En *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos*. Adolfo Gómez Cedillo (trad.). Madrid: Alianza Editorial, 1996, pp. 209-223.

11

Sobre la protesta callejera en los años sesenta, véase: Bradford D. Martin, *The Theater Is in the Street: Politics and Performance in 1960s America*. Amherst, Mass: University of Massachusetts Press, 2004.

12

El estudio definitivo sobre esta escena es Tim Lawrence, *Love Saves the Day: A History of American Dance Music Culture, 1970-1979*. Durham: Duke University Press, 2004.

13

*Songdelay* fue fotografiada por Robert Fiore, quien ayudó a Robert Smithson a editar *Spiral Jetty* (1970) y posteriormente codirigiría el popular documental *Pumping Iron* (1977) sobre el culturismo.

14

Véase, por ejemplo: Joan Jonas, «Interview with Joan Simon» y Joan Jonas, «*Jones Beach Piece* (1970)», ambas en: Johan Karl Schmidt (ed.), *Joan Jonas. Performance, Video, Installation 1968-2000*. Ostfildern-Ruit: Hatje-Cantz, 2002, pp. 27-28, 73. Sobre la primera etapa de Jonas es esencial el texto: Douglas Crimp (ed.), *Joan Jonas, Scripts and Descriptions, 1968-1982*. Berkeley: University Art Museum, University of California, Berkeley; Eindhoven: Stedelijk van Abbemuseum, 1983.

15

Correo electrónico de Terry Fox a Stephen Vitiello, de The Kitchen, febrero de 2002. En este correo, Fox atribuye, de forma dubitativa, el trabajo de cámara en *Lunar Rambles* a Michael Shamberg: «Hice estas acciones durante cinco días sucesivos y fueron grabadas en video por (creo) Michael Shamberg». Shamberg, autor, junto a Raindance Corporation, del influyente *Guerrilla Television* (New York: Holt, Rinehart and Winston, 1971), era entonces miembro del colectivo de vídeo y televisión TVTV, fundado en 1972 para dar cobertura alternativa a las convenciones Demócrata y Republicana en Miami. Véase: Deirdre Boyle, *Subject to Change: Guerrilla Television Revisited*. New York: Oxford University Press, 1996 (vid. esp. pp. 55, 65 y pássim). Mi agradecimiento a Leah Churner, de Electronic Arts Intermix (EAI), por facilitarme una copia de este correo de Fox a Vitiello, y a Josh Kline, también a EAI, por recomendarme estas cintas.

16

Terry Fox, «I Wanted To Have My Mood Affect Their Looks». *Avalanche*, nº 2, invierno 1970, pp. 70 y ss.

17

Matthew Yokobosky, «Not a Part of Any Wave: No Wave Cinema», en: Marvin J. Taylor (ed.), *The Downtown Book: The New York Art Scene, 1974-1984*. Princeton: Princeton University Press; New York: The Grey Art Gallery, New York University, 2006, pp. 120-122.

18

Amy Taubin, «Repetition Compulsion: The Films of James Nares», *Artforum* 46 (Mayo 2008), p. 83.

19

Comunicación personal de James Nares, 26 de enero de 2010. Mi profundo agradecimiento a Nares por su generosa y detallada respuesta a mis preguntas.

20

James Nares, notas de programa para la retrospectiva «James Nares: Motion Pictures». Anthology Film Archives, 13 a 22 de mayo de 2008.

21

Comunicación personal de James Nares, 26 de enero de 2010.

22

Para información detallada sobre la producción de las películas de Matta-Clark, véase: Jane Crawford. «Twenty Adventures», en: Steven Jenkins (ed.), *City Slivers and Fresh Kills: The Films of Gordon Matta-Clark*. San Francisco: San Francisco Cinematheque, 2004, páginas no numeradas.

23

Beatriz Colomina, *Privacy and Publicity: Modern Architecture as Mass Media*. Cambridge: MIT Press, 1996, pp. 7-9, 50-52.

24

Sobre Matta-Clark y Le Corbusier, véase el excelente ensayo de James Attlee, «Towards Anarchitecture: Gordon Matta-Clark and Le Corbusier», *Tate Papers: Tate's Online Research Journal* (primavera 2007) <http://www.tate.org.uk/research/tateresearch/tatepapers/07spring/attlee.htm>. (consulta: 3 de marzo, 2010).

25

Crawford, «Twenty Adventures», páginas no numeradas.

26

Calvin Tomkins, «The Talk of the Town: Automation House», *The New Yorker*, 14 de marzo, 1970, p. 30.

27

Scott MacDonald, «Peter Hutton», en: *A Critical Cinema 3: Interviews with Independent Filmmakers*. Berkeley: University of California Press, 1998, pp. 241-252.

28

Sobre la biografía de Hutton, una buena fuente es la entrevista realizada en el programa de televisión *Screening Room: Peter Hutton*. WCVB-TV, emitido en marzo de 1977. DVD (Cambridge, Mass.: Studio 7 Arts/ Documentary Educational Resources, 2005). Sobre *Hippodrome Hardware*, véase Ronald Argelander, «Red Grooms' Homemade Theatre: "Hippodrome Hardware"», *The Drama Review: TDR*, vol. 17, nº 2, Visual Performance Issue (Junio 1973), pp. 92-100.

**29**

Gilles Deleuze. *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine 1*. Irene Agoff (trad.). Barcelona: Paidós, 1986, p. 288; Gilles Deleuze. *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*. Irene Agoff (trad.). Barcelona: Paidós, 1986, pp. 11-41.

**30**

Deleuze, *La imagen-movimiento*, pp. 288-289.

**31**

Deleuze, *La imagen-tiempo*, p. 322.

**32**

Robert Smithson. «The Spiral Jetty» (1972), recogido en Jack Flam (ed.), *Robert Smithson. The Collected Writings*. Berkeley: University of California Press, 1996, p. 150.

**33**

Deleuze, *La imagen-movimiento*, p. 287.

**34**

Deleuze, *La imagen-tiempo*, pp. 303-319.

**35**

Ibid., pp. 286-295.

**36**

Ibid., p. 290.

**37**

Sobre el desahucio, como un tropo crítico para examinar la política de este período, véase: Deutsche, *Evictions*, especialmente «Agoraphobia», pp. 269-327.

**38**

Para un análisis de *Do the Right Thing* como una versión moderna de la película de ciudad, véase: Scott MacDonald. *The Garden in the Machine: A Field Guide to Independent Films about Place*. Berkeley: University of California Press, 2001, pp. 170-182.

**39**

«Both Sides of Broadway», *The New York Times Saturday Review of Books*, 9 de julio, 1910, BR6. <http://query.nytimes.com/mem/archive> (consulta: 26 de enero, 2010).