

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
FACULDADE DE ARQUITETURA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARQUITETURA

OS CORTES DE GORDON MATTA-CLARK:
um ritual de destruição e reconstrução da arquitetura

Daniela Mendes Cidade

Porto Alegre, dezembro/2010

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
FACULDADE DE ARQUITETURA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARQUITETURA

OS CORTES DE GORDON MATTA-CLARK: um ritual de destruição e reconstrução da arquitetura

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Arquitetura da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, sob orientação do prof. **Dr. Fernando de Freitas Fuão**, como requisito parcial e final para obtenção do título de Doutor em Arquitetura, ênfase em Teoria, História e Crítica.

Daniela Mendes Cidade

Porto Alegre, dezembro/2010

C568c Cidade, Daniela Mendes

Os cortes de Gordon Matta-Clark : um ritual de destruição e reconstrução da arquitetura / Daniela Mendes Cidade ; orientação de Fernando de Freitas Fuão. - 2010.

342 p. : il.

Tese (doutorado) — Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Faculdade de Arquitetura, Programa de Pesquisa e Pós-graduação em Arquitetura, Porto Alegre, RS, 2010.

1. Matta-Clark, Gordon (1943-1978) 2. Arquitetos. 3. Cortes de construção. 4. Arquitetura moderna. I. Fuão, Fernando de Freitas. II. Título.

CDU: 72-051

Bibliotecária Responsável

Elenice Avila da Silva - CRB-10/880

Para Olivia e Eduardo

SUMÁRIO

LISTA DE FIGURAS	5
RESUMO	10
ABSTRACT	11
INTRODUÇÃO	12
PARTE I – GORDON MATTA-CLARK.....	28
CAPÍTULO 1 - CORTE, ARTE, ARQUITETURA.....	29
corte, hiato e separação	29
arquitetura e arte	36
Matta, o pai	49
CAPÍTULO 2 - CORTE, ENTROPIA, ANTROPOFAGIA.....	75
a “violência” em Matta-Clark e a antropofagia.....	75
processos de transformação: entropia, alquimia, antropofagia	80
arquitetura entrópica	87
antropofagia, arte e comida	93
entropia, fragmentação e antropofagia	95
CAPÍTULO 3 - APROPRIAÇÃO, PROPRIEDADE, LUGAR	109
adotar o abandonado	109
a relação com o lugar	112
por uma filosofia do buraco.....	117
significante e significado das construções arquitetônicas	119
apropriar-se da alma no processo antropofágico	121
um espaço arquitetônico abstrato	125
destruição e abandono	131
PARTE II - O CORTE EM CIRCUS-CARIBBEAN ORANGE.....	151
CAPÍTULO 1- O CORTE MATEMÁTICO	152
desejo, desenho	152
as redes	161
palavra e imagem: gestos do corte	166
o círculo e o sublime	169
CAPÍTULO 2 - O CORTE DINÂMICO	199
movimento, espaço	199
espaço fenomenológico	204
habitar o labirinto	208
iluminação e esquecimento	221
um edifício mostrando suas entranhas: a interioridade	226
o furo, o buraco, o vazio	229
a profanação e os museus	233
PARTE III - O INTERMINÁVEL TRABALHO DO CORTE	253
CAPÍTULO 1- O CORTE FOTOGRÁFICO.....	254

o corte que constroi	254
imagem e movimento	260
documentação fotográfica	262
a experiência da casa na fotografia	264
ausência e perda e a fotografia	268
o corte como ruína na fotografia	273
CAPÍTULO 2 - O TRABALHO INTERMINÁVEL DO CORTE	288
as fotocollages	288
do positivo ao positivo	296
o desaparecimento processado através do desenho e da fotografia	302
CONSIDERAÇÕES FINAIS	315
REFERÊNCIAS	331
sobre gordon matta-clark	331
geral	334
ANEXO – DOBRAS DO CORTE	341

LISTA DE FIGURAS

Figura 1: <i>Splitting</i> , 1974, collage de 3 fotografias coloridas, 30,5x11,8cm.	58
Figura 2: Gordon Matt-Clark trabalhando em <i>Splitting</i> , 1974, fotografado por Alice Aycock,	59
Figura 3: <i>Project Lutze N.T.</i> , 1975, tinta preta sobre papel.	60
Figura 4: <i>Splitting</i> , 1974, collage de 3 fotografias em preto-e-branco, 30,5x48,3cm.	61
Figura 5: Roberto Matta, 1943, fotografia. Gordon Matta-Clark com escultura de Giacometti.	62
Figura 6: <i>Quadrille</i> : proposta para livro, 1973, fotografias e tinta sobre papel.....	63
Figura 7: Gordon Matta-Clark no ato do corte. <i>Bronx Floors</i> , 1973.....	63
Figura 8: <i>Bronx Floors</i> , 1973.	64
Figura 9: <i>Anarquitectura</i> , 1974, fotografia.....	65
Figura 10: <i>Open House</i> , 1972, filme Super 8, 41min.	66
Figura 11: Histórico escolar de Gordon Matta-Clark quando em Cornell, 1962-68, cópia térmica.....	67
Figura 12: <i>Untitled (NYU checkerboard window cutout)</i> , 1974, fotografia recortada.	68
Figura 13: Gordon Matta e Dennis Oppenheim durante a realização de <i>Beebe Lake Ice Cut</i> , 1969.	69
Figura 14: Thomas W. Leavitt (esquerda), diretor do White Art Museum, com artistas expondo em <i>Earth Art</i> (da esquerda: Neil Jenney, Deniis Oppenheim, Günther Uecker, Jan Dibbets, Richard Long, Robert Smithson), 1969.....	69
Figura 15: Robert Smithson, <i>Broken Circle</i>	70
Figura 16: Gordon Matta-Clark realizando <i>Office Baroque</i> , 1977.	70
Figura 17: Gordon Matta Clark trabalhando em <i>Office Baroque</i> , 1977.	70
Figura 18: <i>Tree Dance</i> , performance no Vassar College, Nova Iorque, 1971,	71
Figura 19: Carta de Roberto Matta para Gordon Matta-Clark e Anne Clark Alpert, 30 de julho de 1976, carta escrita a mão.....	72
Figura 20: Gordon (direita) e Sebastian Matta com seu pai, Roberto Matta, c. 1947-48.	72
Figura 21: Carta de Gordon Matta-Clark para Roberto Matta, 1º. de abril de 1971, carta escrita a mão.....	73
Figura 22: Jane Crawford e Gordon Matta-Clark no seu casamento, com Roberto Matta (centro), 1978.....	73
Figura 23: Roberto Matta, ilustração para ensaio "Mathématique sensible", c. 1938.	74

Figura 24: Roberto Matta, desenho do início dos anos 60 baseado nos desenhos para <i>League of Religions</i> , 1932-33, crayon e pastel sobre papel.....	74
Figura 25: <i>Windows Blow-Out</i> , 1976, fotografia.	98
Figura 26: <i>Windows Blow-Out</i> , 1976, fotografia.	98
Figura 27: <i>Gold-Leafed Christmas Tree</i> , c. 1970.	99
Figura 28: <i>A Gold-Leafed Photo-Fried Xmas-Tree</i> , 1969.	99
Figura 29: <i>Photo-Fry</i> , 1969, fotografias e tinta sobre papel.	99
Figura 30: Lista de ingredientes para <i>Museum</i> , 1970, nanquim sobre papel.....	100
Figura 31: <i>Museum</i> 1970, instalação na Galeria Bykert, Nova York.	100
Figura 32: Vista do estúdio de Gordon Matta-Clark durante a execução de <i>Agar</i> , c. 1970, fotografia de Jim Jacob.....	101
Figura 33: <i>Agar</i> , 1969. Detalhe.....	101
Figura 34: <i>Agar</i> , 1969.	101
Figura 35: <i>Walls</i> , c. 1970, caderno. Projeto para realização de <i>Garbage Wall</i> . .	102
Figura 36: <i>Garbage Wall</i> , 1970, detritos e cimento.....	103
Figura 37: Etapas da demolição de <i>Office Baroque</i> , c. 1977, fotografia.....	104
Figura 38: <i>Office Baroque</i> , 1977, cibachrome.....	104
Figura 39: Fachada do Restaurante <i>Food</i> após reforma, 1971-72.	105
Figura 40: Anúncio da inauguração de <i>Food</i> , 1971.	105
Figura 41: Ideias para a cozinha de <i>Food</i> , 1971.....	106
Figura 42: Preparação do "Jantar de ossos" de Matta-Clark, 1972.....	106
Figura 43: Restaurante <i>Food</i> , 1971.....	107
Figura 44: <i>Food</i> , 1971, interior do restaurante.	107
Figura 45: <i>Food</i> , 1971, fragmento de parede, fotografia.	107
Figura 46: <i>Food</i> , 1971, fragmento de parede.	108
Figura 47: <i>Cherry Tree</i> , 1971, fotografia.	138
Figura 48: <i>Time Well</i> , 1971, fotografia.	139
Figura 49: <i>Time Well</i> , 1971, fotografia.	139
Figura 50: <i>Winter Garden</i> , 1971, fotografia.	140
Figura 51: <i>Reality Properties: Fake Estates – "Jamaica Curb"</i> , 1973, fotografia e mapa.	141
Figura 52: <i>Reality Properties: Fake Estates – "Maspeth Onions"</i> (detalhe), 1973, fotografia, e mapa.....	142
Figura 53: <i>Reality Properties: Fake Estates – "Little Alley"</i> , 1974, fotografia e mapa.	143
Figura 54: Projetos da <i>Anarchitecture</i> publicados na <i>Flash Art</i> , 1974.....	144
Figura 55: Convite para a exposição <i>Anarchitecture</i> , 1974.....	144

Figura 56: <i>Anarquitectura</i> , c. 1974, fotografia.	145
Figura 57: <i>Untitled</i> (Proposal for Anarchitecture), 1974, folha de caderno.....	146
Figura 58: <i>Day's End</i> , 1975, fotografia.	147
Figura 59: Willy Wegman e Holy Solomon visitando o Pier 52 durante a execução de <i>Day's End</i> , 1975.....	147
Figura 60: Gordon Matta-Clark documentando <i>Day's End</i> , 1975.....	148
Figura 61: <i>Conical Intersect</i> sendo realizada, 1975, fotografia.....	149
Figura 62: Vista de <i>Conial Intersect</i> durante sua demolição, 1975, fotografia....	149
Figura 63: Vista do sítio de <i>Circus – Caribbean Orange</i> , 1978, fotografia.	150
Figura 64: <i>Cut Drawing</i> , 1975, desenho cortado.	177
Figura 65: <i>Accumulative Reduction</i> , 1975, desenho.	177
Figura 66: Gordon Matta-Clark realizando os cortes de <i>Splitting</i> , 1974.....	178
Figura 67: Gordon Matta-Clark cortando <i>Day's End</i> , 1975.....	178
Figura 68: desenhos para <i>Tree Dance</i> , 1969-1971, desenhos.....	179
Figura 69: <i>Esquema para Automation House</i> , 1972.....	179
Figura 70: Estudos de corte para <i>Office Barque</i> , 1977, desenho.....	180
Figura 71: Plano de exibição proposto para o International Cultureel Centrum, 1977, desenho.	180
Figura 72: <i>A W-Hole House: Roof Top Atrium</i> , 1973, vista interior.	181
Figura 73: <i>A W-Hole House: Roof Top Atrium</i> , 1973.	181
Figura 74: <i>A W-Hole House: Roof Top Atrium</i> , 1973, desenho.	181
Figura 75: Esquema para <i>Conical Intersect</i> , 1975.	182
Figura 76: <i>Conical Intersect</i> , 1975, fotografia.	182
Figura 77: Proposta para o <i>Museum of Contemporary Art de Chicago</i> , 1978. Nanquim sobre papel quadriculado.	183
Figura 78: Corte e planta-baixa de <i>Circus-Caribbean-Orange</i> , 1978, grafite sobre papel.....	184
Figura 79: <i>Untitled</i> (<i>Elevation Plan for Circus</i>), 1978, nanquim sobre papel.....	185
Figura 80: Propostas para <i>Circus-Caribbean Orange</i> , 1978.	186
Figura 81: Cartaz para <i>Jacob's Ladder</i> , (<i>Documenta 6</i>), 1977.	187
Figura 82: <i>Jacob's Ladder</i> (<i>Proposal for Documenta 6, notebook</i>), 1977, nanquim sobre papel.	188
Figura 83: esboço para <i>Documenta 6</i> em uma carta a Anne Alpert, 1976.....	189
Figura 84: Proposta para <i>Documenta 6</i> , 1976, desenho sobre fotografia.	189
Figura 85: <i>Jacob's Ladder</i> , 1977, cibachrome.	190
Figura 86: Estudo para <i>Documenta 6</i> , nanquim sobre fotografia, 1976.	190
Figura 87: <i>Rope Bridge</i> , 1969, fotografia.	191

Figura 88: <i>Tree Dance</i> , 1971, fotografia.....	192
Figura 89: <i>Tree Dance</i> , 1971, fotografia.....	193
Figura 90: Estudos para <i>Office Baroque</i> , 1977, desenho sobre papel e sobre fotografia.....	194
Figura 91: Estudos para <i>Office Baroque</i> , 1977, crayon e nanquim sobre prova de contato.....	194
Figura 92: cartas de Gordon Matta-Clark e Figura 92b: Reunião do grupo <i>Anarchitecture</i> , 1973, fotografia.	195
Figura 93: Projetos de G. M. C. para <i>Anarchitecture</i> em cartas para o grupo, 1973, tinta sobre papel.	195
Figura 94: <i>Cut Drawing</i> , 1977, desenho recortado.	196
Figura 95: desenho esquemático de <i>Day's End</i> , 1975.	197
Figura 96: Daniela Cidade, síntese gráfica comparativa entre os desenhos para <i>Conical Intersect</i> , <i>Office Baroque</i> e <i>Circus-Caribbean Orange</i> , 2010.	198
Figura 97: <i>Circus – Caribbean Orange</i> , 1978, fotografia realizada durante a visitaçãõ.	236
Figura 98: <i>Circus – Caribbean Orange</i> , 1978, fotografia realizada durante a visitaçãõ.	237
Figura 99: <i>Circus – Caribbean Orange</i> , 1978, fotografia realizada durante a visitaçãõ.	238
Figura 100: <i>Circus-Caribbean Orange</i> , 1978, cibachrome, 104x78,7cm.	239
Figura 101: Tina Girouard, Gordon Matta-Clark realizando <i>Circus-Caribbean Orange</i> , 1978, performance.	240
Figura 102: Vista de <i>Conical Intersect</i> durante sua demoliçãõ, 1975, fotografia.	241
Figura 103: <i>Circus-Caribbean Orange</i> , 1978, fotografia.....	242
Figura 104: <i>Circus-Caribbean Orange</i> , 1978, fotografia.....	242
Figura 105: <i>Circus-Caribbean Orange</i> , 1978, fotografia.....	243
Figura 106: <i>Circus-Caribbean Orange</i> , 1978, fotografia.....	243
Figura 107: <i>Circus-Caribbean Orange</i> , 1978, fotografia.....	244
Figura 108: Interior do Pier 52, 1975, fotografia.	245
Figura 109: <i>Pier 52: Day's End</i> , 1977, cibachrome, 76,2x97,8cm.	246
Figura 110: Gordonn Matta-Clark no Pier 52, durante a realizaçãõ de <i>Day's End</i> , 1975, fotografia.....	247
Figura 111: <i>Day's End</i> , 1975, fotografia, vista externa e interior.	248
Figura 112: <i>Day's End</i> , 1975, filme super 8, colorido.	249
Figura 113: Gordon Matta Clark e Jerry Hovagimyan realizando os cortes de <i>Conical Intersect</i> , 1975, vídeo realizado por Marc Petitjean, branco e preto.	250
Figura 114: Processo detransformaçãõ do entorno de <i>Conical Intersect</i> , 1975, diapositivos.....	251

Figura 115: Vista da realização de <i>Conical Intersect</i> , 1975, fotografia de Florent Bex.....	252
Figura 116: Vista de <i>Conical Intersect</i> durante sua demolição, 1975, fotografia.	252
Figura 117: Gordon Matta-Clark trabalhando em <i>Splitting</i> , 1974, fotografia.....	276
Figura 118: Execução de <i>Circus-Caribbean Orange</i> , 1978, fotografia.	276
Figura 119: Gordon Matta Clark trabalhando em <i>Office Baroque</i> , 1977, fotografia.	276
Figura 120: <i>Splitting 32</i> , 1975, collage com 5 fotografias.	277
Figura 121: <i>Circus-Caribbean Orange</i> , 1978, cibachrome, 101,6x76,8cm.	278
Figura 122: Matta-Clak filmando non Restaurante Food, ca. 1971.....	279
Figura 123: Gordon Matta-Clark fotografando no Pier 52, 1976.....	279
Figura 124: Vista externa do edifício de <i>Bronx Floors: Threshole Bronx</i> , 1972, fotografia.....	280
Figura 125: <i>Bronx Floors</i> , 1973, fotografia.....	281
Figura 126: <i>Threshold</i> , 1973, fotografia.	281
Figura 127: <i>Bronx Floors: Floor Above, Ceiling Below</i> , 1972, fotografia.	282
Figura 128: Gordon Matta-Clark realizando <i>Bronxs Floors</i> , 1972-1973.....	282
Figura 129: <i>Bronx Floors</i> , 1973, fragmento do piso e fotografias.....	283
Figura 130: Carol Gooden em <i>Bronx Court</i> , 1973, performance.....	284
Figura 131: <i>Bronx Floors</i> , 1973. Fragmento.....	284
Figura 132: O sítio de <i>Bronx Floors: Threshole</i> , 1972, fotografia.	285
Figura 133: <i>Bronx Floors</i> , de 1972, fotografia. <i>Fragmento de piso e fotografias</i> , 1972, visa da exposição no 112 da Greene Street.	286
Figura 134: <i>Conical Intersect</i> , 1975, fotografia.	287
Figura 135: <i>Circus-Caribbean Orange</i> , 1978, cibachrome, 101,6x50,8cm.	306
Figura 136: <i>Circus-Caribbean Orange</i> , 1978, cibachrome, 101,6x76,2cm.	307
Figura 137: <i>Circus-Caribbean Orange</i> , 1978, cibachrome, 24,8x101,6cm.	308
Figura 138: <i>Circus-Caribbean Orange</i> , 1978, cibachrome, 24,8x101,6cm.	309
Figura 139: <i>Circus-Caribbean Orange</i> , 1978, cibachrome, 50,8x101,6cm.	310
Figura 140: <i>Circus-Caribbean Orange</i> , 1978, cibachrome, 181x95,3cm.	311
Figura 141: <i>Circus-Caribbean Orange</i> , 1978, cibachrome, 101,6x76,8cm.	312
Figura 142: <i>Underground Paris: St. Michel e Nôtre Dame</i> , 1977, cibachrome, 254,6x55,9cm.	313
Figura 144: <i>Underground Paris: Les Halles</i> , 1977, cibachrome, 239x56cm.....	314
Figura 144: <i>Underground Paris: Paris Ópera</i> , 1977, cibachrome, 226,1x50,8cm.	314

RESUMO

Os cortes de Gordon Matta-Clark: um ritual de destruição e reconstrução da arquitetura parte de uma indagação sobre um elemento na confluência com as artes visuais: o corte. O conceito de corte desdobra-se nas várias etapas desse trabalho transformando-se em um conceito operatório, que se reflete nas obras do artista norte-americano Gordon Matta-Clark (1943-1978). Assim se estabelece um diálogo sinestésico entre Arquitetura e Arte no próprio campo da arquitetura. A tese tem por hipótese o corte como princípio revelador da espessura interior para o pensamento da arquitetura e da arte. Os cortes realizados por Matta-Clark se afirmam em diferentes meios: no desenho, no edifício, na fotografia e no trabalho interminável da fotografia. A pesquisa toma sua última manifestação artística denominada *Circus-Caribbean Orange (1978)* como objeto central para explicar a poética do corte na sua obra – cortes, buracos, escavações. Assim, a sua produção é considerada aqui como um processo que se expande no tempo, permitindo uma abordagem que a encara em permanente estado de questionamento. Do interior dos próprios processos que transparecem nos documentos utilizados e deixados pelo artista se estabelece um modo de leitura e de reflexão que se constitui em um sistema de rede de múltiplas conexões com diferentes áreas do conhecimento.

ABSTRACT

The cuts of Gordon Matta-Clark: a ritual of destruction and rebuild of architecture searches an answer to the investigation about an element on the confluence with the visual arts: the cut. The concept of cut unfolds in the many phases of this work changing into an operatory concept that rebounds in the works of the North-American artist Gordon Matta-Clark (1943-1978). Thereby a synesthetic dialogue is established between Architecture and Art in the very field of architecture. The thesis has as hypothesis the cut that is the revealing principle of the interior thickness for the thinking of architecture and art. The cuts made by Matta-Clark stand on different means: on design, on building, on photography and on the never ending work of photography. The research takes its last artistic manifestation designed *Circus-Caribbean Orange* (1978) as the central purpose to explain the poetics of cut on his work – cuts, holes, excavations. Thus, his production is here considered as a process that is expanded in time, permitting an approach that faces it as a permanent state of questioning. From the interior of the processes that appear in the documents used and left by the artist, a way of reading and reflection is established constituting a net system of multiple connections with different areas of knowledge.

INTRODUÇÃO

A primeira questão que me moveu a emprender essa pesquisa foi, além da ordem especulatória, algo de nível identitário e da sinestesia, do cruzamento de experiências. Por que alguém com formação em arquitetura encontra no interior da arte um campo fértil para desenvolver uma práxis plástica?

Os cortes de Gordon Matta-Clark: um ritual de destruição e reconstrução da arquitetura é uma abordagem sobre essa intersecção de duas áreas de conhecimento, a área da Arquitetura e a das Artes Plásticas e sobre a possível contribuição das Artes Plásticas para o campo da teoria e crítica da Arquitetura. Parto do princípio que na produção artística pode estar inclusa uma crítica sobre a arquitetura, pautada pela experiência fenomenológica do artista, sua formação e sua interação com o meio social, político, cultural e, portanto, urbano¹.

Minha experiência de atuação nesses dois campos me oferece uma posição privilegiada da cognição para chegar a determinadas questões que surgiram dessa interface. Para tanto, estabeleço perguntas relativas à confrontação entre arquitetura e projeto artístico, encarando esse último como uma dilatação dos limites da arquitetura. Todos esses questionamentos serão analisados mediante o estudo do caso do artista norte-americano Gordon Matta-Clark (1943-1978), cuja obra estabelece esse mesmo diálogo sinestésico entre as duas áreas no próprio campo da arquitetura. O entorno urbano, a cidade, também é abordada como *locus* dessa interface tendo como base à crítica política de uma organização capitalista da prática arquitetônica.

¹ Não há outro problema estético a não ser o da inserção da arte na vida cotidiana (Deleuze, 1988, p.460).

A obra de Matta-Clark apresenta uma sintaxe fortemente marcada pelo corte em busca de um silêncio. O corte como componente da estrutura da arquitetura, que se transforma também em conceito operatório desta pesquisa, tentando demonstrar através dele que a construção passa também pela destruição. O corte, uma projeção e uma abstração do espaço simultaneamente, introduz o silêncio do menos, da subtração, que se aproxima da filosofia da fotografia.

O corte realizado por Matta-Clark se afirma de muitas formas: 1) gráfica: o desenho como linha de corte; 2) literal e mecânica: o corte na edificação; 3) fotográfica ou fílmica: o corte do corte; 4) na manipulação das sobras: o corte na imagem do corte; 5) em negativo: os fragmentos, os vazios deixados após a ação.

A arquitetura e a fotografia são feitas de cortes. O destruir, o construir, a destruição do espaço e a reconstrução com os fragmentos como um jogo de montar passam pela fotografia, que permite ao artista se utilizar dela para engajar-se em um processo constante de reconstrução. Esse é o mesmo princípio e função do corte na arquitetura, o de cortar para mostrar o interior, mostrar a espessura da arquitetura e a sua especificidade.

A produção de Matta-Clark aponta para um caráter de processo contínuo que não se esgotou na sua última manifestação artística denominada *Circus - Caribbean Orange*, realizada alguns meses antes de sua morte, em 1978. Por isso, essa obra é considerada simultaneamente síntese e parte de todo um processo que possibilita uma interligação com projetos anteriormente realizados. Portanto, considerá-la-ei como um processo que se expande no tempo, permitindo uma abordagem que a encara em permanente estado de questionamento, em constante estado de busca por essa sensação de silêncio.

A partir da sua formação na Escola de Arquitetura da Cornell University nos Estados Unidos, Matta-Clark passou a desenvolver uma crítica à *superfície* da arquitetura, incluindo nela questões sociais e políticas. É certo que o artista tinha uma forte preocupação social em seus trabalhos, que se reflete em uma aproximação entre arte e vida, evidenciada pelos indícios deixados em seus inúmeros projetos, desenhos e esboços. Essa realidade aponta para a tendência de o artista revelar o espaço de suas preocupações de atuação e transformação em espaço de vida, em espaço de coexistência, em espaço de habitação e de atuação.

A característica da obra preservada nos documentos deixados por Matta-Clark é constituída por esboços, anotações, cartas, fotografias do processo, referências múltiplas e complexas, aliada aos fatores transitoriedade e desaparecimento das edificações onde as suas ações tiveram lugar durante os anos 70. São partes constitutivas de um grande projeto que não acabava em cada uma de suas intervenções artísticas. Esse fator oferece-nos a possibilidade de pensar a sua obra como processo. Trata-se, talvez, de uma característica que vai além do fator de impermanência ou de natureza perecível de seu trabalho *in loco*, por sua transitoriedade ou estado de condenação ao desaparecimento dos objetos das intervenções que ele realizou em edifícios. Mas o ato do corte remete, como em uma linguagem cinematográfica, ao foco e à valorização desses documentos, desses elementos ligados aos processos de concepção e de execução plástica.

O fio condutor para o desenvolvimento do tema tem como objeto de pesquisa uma busca do porquê, do significado do ato de cortar no interior do processo artístico de Matta-Clark. A partir dos documentos do artista e do processo do corte em *Circus Caribbean Orange* (1978), terei condições de armar uma visão retrospectiva para pensar sobre a minha questão: por que alguém, com formação em arquitetura sai do campo de uma práxis construtiva para ingressar no território da arte? E o porquê do

corte aparecer como elemento simbólico desse rompimento, que representa ao mesmo tempo a instauração de um processo artístico.

Os documentos de trabalho por ele deixados atuam como memória preservada da obra e apontam para uma característica de transformar o projeto e o processo em obra aproximando a práxis artística da arquitetura. Ou seja, fornecem uma pista sobre as maneiras de transformação dos projetos e dos processos em obra, das escolhas de determinados meios no seu processo e da opção pelo objeto arquitetônico como lugar de intervenção, embora imerso no campo da arte.

A partir da criação de um sistema, um artista, como é o caso de Matta-Clark, toma a cidade de New York e suas edificações como sujeito, lugar, material e audiência. Ele estabelece um processo de apropriação da arquitetura que vai ganhando a complexidade de uma rede dinâmica, em que a simultaneidade dos projetos estabelece uma relação com decisões e atos anteriores e posteriores. A interconectividade dessas relações nos leva à ideia da multidisciplinaridade, da intersemiose e da comparação entre linguagens, que coabitam nesse ambiente da arquitetura e da arte.

O contexto histórico e cultural é importante ser ressaltado: o final dos anos sessenta é o marco de todo um processo que já vinha se desenrolando desde a década anterior, onde o mundo se torna uma grande paisagem e o sujeito não é um observador separado que configura essa paisagem. Ele passa a incidir nela ao apreciá-la, medi-la, conhecê-la. Essa relação com a realidade desfaz a interface entre arte e arquitetura, interior e exterior, porque nada é externo, nem mesmo o sujeito, aquele que a percebe. No caso específico de Matta-Clark, o que o diferencia dos seus contemporâneos, como Robert Smithson, é o entorno da sua obra: a cidade e o interior da arquitetura.

Sua prática plástica caracteriza-se por uma confrontação brutal – manifestada pelo gesto do corte - tanto no material, quanto no social. A

violência de Matta-Clark, ao deixar expostas as feridas da arquitetura, ressalta o caráter destrutivo no processo de transformação urbana.

Minha proposta de trabalho visa essa economia específica do trabalho do artista, uma economia ligada ao *sacrifício*, ao corte, como um ritual de destruição buscando uma nova construção, uma reconstrução da arquitetura sob o olhar do artista/arquiteto para os aspectos arquitetônicos. Aspectos que rompem com a lógica da arquitetura como um sistema fechado em si mesmo. Lugares arquitetônicos esquecidos pela arquitetura, que só se revelam por meio da arte. Isso significa também buscar elementos conceituais que permitiriam fazer emergir uma estrutura teórica, tornando espessa a rede de significados que só adquire sentido se estruturada na visão integrada e multidisciplinar da contemporaneidade. A complexidade das formas e do espaço, resultantes do gesto e do corte introduzidos por Matta-Clark, provocam um fenômeno de alquimia, em uma perspectiva fenomenológica. Ou seja, uma análise das coisas como elas se dão à luz da consciência e sempre como parte de um "campo", da intersecção do mundo, do outro e do Eu.

Podemos, assim, considerar o projeto tanto artístico quanto arquitetônico como um conjunto de decisões que remetem a figura do autor em uma encruzilhada de múltiplos caminhos, entre a razão e o sonho. Constantes tomadas de decisão serão feitas para uma busca ininterrupta do centro, da saída, passando por meu caminho de conhecimento adquirido durante minha pesquisa e atuação prática nessa sinestesia, nesse cruzamento de campos de arte e arquitetura. Proponho nesta pesquisa, uma relação triangular entre projeto artístico, corte e arquitetura, como essência da busca de suas consequências para a realização da obra. Tudo isso, a partir do processo de Matta-Clark, que resulta em uma obra criada a partir destas interações de cortes, *collages*, fragmentações, jogos e combinações. Recursos específicos que, na rede de contextos das

obras, ora se afastam, ora retomam às relações naturais que anteriormente estabeleciam-se com diferentes áreas do conhecimento.

Tendo consciência da ausência de um recuo histórico que permita uma análise crítica maior, pretendo, com o desenvolvimento desta proposição de tese, ultrapassar o limite de uma possível mirada retroativa específica dos documentos de trabalho deixados por Matta-Clark. Se busco por um forte componente que indique a característica de sua obra, posso partir de um elemento comum e definidor de sua prática: o da transitoriedade da obra. Situo nesse elemento um instrumento teórico que permite pensar sobre o processo e o projeto artístico como um todo, na intersecção com a arquitetura.

Os cortes de Matta-Clark, ao romperem com a lógica dentro/fora, estrutura/superfície, centro/borda, transbordam também o conceito de corte como instrumento que participa do processo de construção da arquitetura. O corte acontece no cruzamento de dois ou mais acontecimentos que se encontram em um mesmo espaço, mas paradoxalmente unificam. A maneira de o artista tratar o espaço traz uma reflexão indispensável sobre o tempo. Não o tempo de permanência da experiência, ou o tempo de construção de cada fragmento, mas tempo como sobreposições de acontecimentos. O tempo de cada forma de cortar – corte no papel, corte no espaço, corte fotográfico e corte na imagem, adquire um sentido próprio.

Falar do processo de criação de Matta-Clark é falar do processo de criação de arquitetura e de arte: ambos se utilizam da mesma matéria-prima, dos mesmos procedimentos. Utilizar os cortes como objeto de análise é ir além do projeto, do desejo e do visível. Tento buscar o sentido da arquitetura na espessura do corte, onde é possível construir uma rede conceitual com as ações anteriores e posteriores, entre a superfície e a camada mais profunda do corpo arquitetônico, entre o objeto e o que está fora dele mesmo. O contexto da arquitetura envolve a intenção crítica

de cunho cultural, social ou político, formadora de uma rede de significações apropriando-se de outras áreas do conhecimento.

Encaro, então, o trabalho do artista como um sítio arqueológico, apesar de recente. Transmitindo do campo da arte à arquitetura, chego à hipótese de que a pesquisa se sintetiza no seguinte questionamento: Partindo do princípio de que Matta-Clark, no processo de apropriação do edifício através do ato de cortar envolve uma forma específica de pensar a arquitetura, qual seria a contribuição do gesto que corta como revelador de uma espessura interior para o pensamento da arquitetura e a sua especificidade?

A busca pela resposta está no esclarecimento sobre as questões *não arquitetônicas* da arquitetura, precisamente aquelas nas quais operam a arte e os artistas como Matta-Clark pela apropriação, destruição e reconstrução, permitindo estabelecer os lugares de passagem e a natureza dos elementos de troca entre arte e arquitetura, para revelar os valores da arquitetura da forma como são indexados pela arte.

Por isso, a partir da análise das suas intervenções como um ritual de destruição e construção, vou tentar trazer para o campo de investigação da arquitetura o seu significado na dimensão da existência humana entre o sagrado e profano, matéria da arte. A análise do gesto (ação do sujeito, o desejo) e do corte (forma de materialização do desejo) sobre um objeto arquitetônico como um ritual sagrado aproxima-se dos significados e intenções do artista. Além do aspecto funcional, tecnológico e estético da arquitetura, estaria em jogo a expansão do campo da arquitetura para o campo da arte.

Por meio dos cortes de Matta-Clark, uma nova relação espacial se estabelece com o edifício e a cidade. O gesto revela muitos caminhos que se abrem ao sujeito, surgindo também uma sobreposição de espaços, de imagens e de interpretações, em um movimento constante

de tempos, o passado – o edifício- e o futuro – a morte. O desenho, o corte e a fotografia atuam como enunciadores da morte. O trabalho interminável do corte, a destruição como reconstrução e corte construtor.

O trabalho do corte, depois das decupagens realizadas por Matta-Clark por meio da fotografia, vai além do caráter documentário. As ferramentas de corte como meio utilizado por Matta-Clark também apresentam a característica de remontar uma história, abrindo ao público o seu processo. Não é uma história linear, mas uma história do acontecimento², do processo. O projeto artístico de Matta-Clark se caracteriza como uma visão total do processo de exportação que está na base da fotografia contemporânea, cujas apropriações são recorrentes. Ele explora o meio fotográfico exatamente nas fronteiras flutuantes entre arte e arquitetura. E faz um comentário sobre o estatuto da fotografia documental, ao tomar diversas imagens a partir de pontos de vista diferentes. Dessa forma, ele também realiza um jogo de espelho e abismo, uma imagem dentro das imagens, que exaltam e ultrapassam a sua qualidade de fixação de uma imagem. No entanto, ele vai além disso, pois a fotografia não nos dá uma resposta, ela impõe um enigma.³

Os cortes de Matta-Clark apresentam-se associados a uma gestualidade ampliada do desenho, do traço no papel, passando pelo estágio intermediário do projeto. E continua em constante estado de transformação após a utilização da imagem fotográfica como reconstrução do corte. Há sempre a relevância do gesto performático, seja ele em seu estágio inicial sobre uma folha de papel em branco, seja

2 A partir de Deleuze, diz-se história do acontecimento como uma história sem a temporalização da história. Ou seja, antes de uma continuidade linear, uma sequência causa/consequência, é uma cisão, um corte numa relação causal em si mesma, como uma ferida (DELEUZE, 2009).

3 Neste sentido aproximo aqui o conceito de fotografia de Soulages: "Uma foto não é uma prova, mas um vestígio do objeto a ser fotografado que é incognoscível e infotografável, e do mesmo tempo, do sujeito que fotografa, que também incognoscível, e do material fotográfico; é portanto, a articulação de dois enigmas, o do objeto e o do sujeito. É por isso que a fotografia [...] impõe esse enigma dos enigmas que faz com que o receptor passe de um sentido a uma interrogação sobre o sentido, de uma certeza a uma preocupação, de uma solução a um problema. A própria fotografia é enigmática: é dúvida e colocação em dúvida; é interrogação sobre a existência e sobre o tempo, sobre a matéria e sobre a imagem (SOULAGES, 2010, p.346).

na amplidão do corte com a serra, o no retorno à miniatura com a faca sobre o diapositivo. Antes disso há a intenção, marcada por um movimento de separação, de ferida, de marca, de devastação, de ruína, sobretudo a partir de um restabelecimento da continuidade rompida. Há, pois, toda uma bipolaridade nos gestos do corte, a mesma bipolaridade presente na ruína: uma angústia da destruição, da morte, seguida por uma possibilidade de reconstrução, de sublimação⁴. Uma angústia da queda iminente e uma elaboração de unidades rompidas bruscamente pelo corte, como tentativas possíveis de costurar feridas infringidas pela separação.

O processo de destruição da arquitetura começa assim que nascemos. Sua *surda presença* aqui é revelada através do corte como uma fissura no sentido apresentado por Deleuze (2009): um corpo que carrega a ferida na sua espessura e profundidade. O processo de demolição e o de reconstrução afastam o medo da morte. A metáfora da morte é latente em toda a imagem, sobretudo na fotografia, pela presença e pela ausência. A fissura na profundidade do corpo – arquitetônico e fotográfico – ampliada por Matta-Clark, e o silêncio que se estabelece.

Matta-Clark parte do pressuposto de que o espectador carrega em si um conceito prévio de espaço e de reconhecimento desse espaço, de habitação, de lugar, de interior e exterior. Ao romper a superfície e expor a espessura do corte sem acabamento, tanto no espaço quanto na fotografia e nas fotomontagens, Matta-Clark provoca uma crítica à estabilidade da arquitetura e ao próprio sentido de espaço habitável. Um novo significado, um silêncio surge nessas justaposições, pelo reconhecimento inverso, pelo buraco, pelo vazio, e, sobretudo, pelo jogo da montagem e desmontagem: processo de criação e de destruição

4 O conceito de sublime assume nesta pesquisa uma perspectiva negativa de acordo com o pensamento de Deleuze e contrária a idéia de sublime em uma perspectiva afirmativa e alegre em que a realidade nua se coloca à distância (DELEUZE e QUATTARI, 1992).

possíveis pelo ato do corte no objeto arquitetônico. O espaço adquire um significado de ambiguidade que altera a lógica do sentido⁵.

Dessa forma, o desenho, a serra e a fotografia como linguagens marcadas pelo gesto do corte tornam-se ferramentas de conhecimento do mundo, caminho para chegar a outro sentido do espaço, tempo e lugar.

O conceito de *anarchitecture* como processo contínuo de mudança do espaço estabelecido pelo grupo ao qual Matta-Clark pertencia é uma crítica ao processo de transformação urbana. Ele produz ruínas antes que o tempo as pudesse naturalmente produzir, e está diretamente relacionado ao corte como liberação de opressões e ruptura desses limites. Um silêncio que se abre e que possibilita um encontro entre matéria e pensamento.

O corte caracteriza-se como elemento revelador da espessura/especificidade de uma rede de significados. Como na parábola de abertura do filme "O cão andaluz", de Luis Buñuel, os cortes de Matta-Clark revelam a espessura da arquitetura. Em um pesadelo surrealista, revelam-se as camadas de construção, as estratificações. Tudo isso remete ao conceito de especificidade dos meios. Especificidade etimologicamente provém de espécie, que significa caráter; de categoria, qualidade, natureza; da qualidade daquilo que é específico, como a especificidade de um meio como a arte, a fotografia e a arquitetura, e o que pode revelar a espessura desse meio.

Dessa forma, a importância deste estudo para o campo da arquitetura consiste na possibilidade de ampliação da análise e crítica da arquitetura para o campo das artes plásticas além das aproximações formais. Tratar a crítica da arquitetura a partir da relação entre arte e arquitetura não é reduzir o sentido da arquitetura à sua utilidade, nem trazê-lo para o meio

5 Para Fuão (2010), a obra de Matta-Clark consiste na revelação do não familiar no interior da arquitetura numa ação de des-interiorização da casa.

da arte. O objetivo desse estudo se justifica justamente pela busca de práticas – como as da arte conceitual – e pelas explorações utilizadas em outras áreas - como artes plásticas e literatura - para realizar um pensamento em rede a partir dos cortes de Matta-Clark.

Ao considerar a possibilidade de análise incluindo o processo, o movimento, e não a obra acabada, os aspectos que envolvem um determinado projeto vão além dos referenciais temáticos, formais, incluindo aí questões de inserção, para uma exploração de todos os elementos do processo de criação, incluindo as referências prévias de um projeto, as experimentações gráficas, textuais, a ação sobre o objeto de trabalho, até a forma de manipulação das imagens de registro.

Na intenção de reorganizar um processo artístico como o de Matta-Clark, é preciso reconstituir etapas, mapear os percursos, desdobramentos, e falar da *obra em processo*, de sua *poiética*, do laboratório, do trabalho in loco. E implica também em pensar o texto como um processo, como *instauração*, um esforço para conectar fragmentos, fazendo um paralelo com o trabalho de *collage*. E, ao mesmo tempo, é necessário trabalhar com a conjugação do fenômeno arquitetônico, a construção de espaços, de lugares, e sua destruição, sua fragmentação, na rede, na teia.

A análise da arquitetura por meio dos cortes e do processo de criação de Matta-Clark pode ter como estrutura uma rede, ou melhor, uma teia que sobrepõe suas identidades. Os referenciais bibliográficos sobre os temas abordados atuarão como orientação neste trabalho de cruzamentos entre ciência e imaginação, entre arquitetura e arte, entre o processo (*poiética*) e a obra (*poética*) do artista. Escolhi o modelo de teia junto ao de rede porque a teia adere, cola. E essa pesquisa, pelos motivos citados, colou-se à minha experiência pessoal e profissional.

Do interior dos próprios processos que transparecem nos documentos utilizados e deixados pelo artista existe um modo de leitura e de reflexão

que se constitui em um sistema de rede de múltiplas conexões. Para o desenvolvimento da pesquisa foram realizadas as seguintes etapas: pesquisa bibliográfica; catalogação e síntese do material coletado e organizado; tessitura de uma rede conjugando o processo de desenvolvimento das obras e elementos teóricos, e envolvimento nessa teia.

A pesquisa bibliográfica⁶ foi dividida em três partes: referencial teórico sobre o artista; pesquisa de documentos deixados pelo artista publicados e referencial teórico sobre tema e a problematização da pesquisa.

⁶ Nesta pesquisa, destaco as obras de Lee (2001), Corbeira (2000) e Walker (2009) pela característica monográfica pautada sobre a obra de Gordon Matta-Clark. O trabalho de Lee foi a primeira publicação de uma tese sobre a obra de Gordon Matta-Clark baseada em rica pesquisa bibliográfica sobre a obra do artista e temas adjacentes. A autora realizou entrevista com Jane Crawford, esposa do artista, e pesquisa dos documentos que fazem parte do legado de Matta-Clark.

A mais recente publicação monográfica, *Gordon Matta-Clark: art, architecture and the attack on modernism*, de Walker (2009) é. A reflexão do autor concentra-se nos aspectos da obra do artista, entre eles os resultantes dos cortes, como um ataque ao modernismo. A obra é um ponto de vista particular e externo à produção de Matta-Clark. Apesar da crítica de Matta-Clark em relação aos ensinamentos na Universidade de Cornell e do contexto histórico do final dos anos 60 se caracterizar como um momento de crítica e revisão do movimento moderno, sua crítica não é específica sobre o modernismo, mas a apropriação da idéia de moderno com fins especulativos. Para Matta-Clark a casa como "máquina para habitar" se transformou em uma "máquina para não habitar".

A coletânea de textos realizada por Corbeira (2000) sob o título geral *Construir... o desconstruir?* enfatiza a obra de Matta-Clark entre essa ambigüidade e, sobretudo, o caráter interrogativo, característica do período em que a arte se afirmava como uma interrogação sobre si mesma e, conseqüentemente, sobre a arquitetura. Outras publicações que seguiram exposições do artista foram referências para a minha pesquisa pela contribuição particular de cada um dos seus autores. Os catálogos temáticos que não buscam uma abrangência geral da obra de Matta-Clark são os que apresentam os textos críticos de maior relevância para complementar e aprofundar o estudo da obra e vida do artista, tais como: Diserens (2006), Sussman (2007) e Hertz (2006). Pelos temas específicos e olhares particulares, os ensaios presentes nesses catálogos foram essenciais para a construção da rede teórica: Crow (2006), Kirshiner (2006), Papapetros (2007), Scheidemann (2007), Vidler (2006), Mellado (2006, 2007), Fer (2006). A publicação mais recente é uma organização de textos com enfoque na relação do artista com a América do Sul e o Brasil, o que possibilitou também uma visita à sua última retrospectiva realizada no Brasil: *Gordon Matta-Clark: desfazer o espaço*, organizada por Rangel e Cuevas (2010).

A busca dos documentos e obras de Matta-Clark, centrou-se na maior parte dos catálogos de exposições retrospectivas do artista entre os anos de 1992 até 2010 possíveis de serem acessados. Entre eles destaco a publicação concebida e organizada por Moore (2006) pela especificidade da sua proposta em reunir escritos e documentos do artista. Esse catálogo reúne a maior parte dos documentos de Matta-Clark já publicados. Outras publicações que seguiram exposições do artista foram referências para a minha pesquisa. O catálogo organizado por Diserens (1993), além de abranger toda a produção do artista de forma cronológica, traz entrevistas das pessoas que conviveram com Matta-Clark: sua mãe, seu pai, amigos e artistas. A pesquisa tem como proposta a contribuição de outras áreas do conhecimento. Tisseron (1993) e Soulages (1998) foram os autores que permitiram essa aproximação entre arquitetura, desenho e fotografia. Sobre desenho e processo de criação, destaco a contribuição de Gonçalves (200) e Salles (2006). A questão referente à interioridade da arquitetura segue as reflexões de Fuão (2010). Para aprofundar a questão do corte no corpo da arquitetura como instrumento de reflexão e busca de um sentido e

A pesquisa bibliográfica sobre Matta-Clark, além dos textos críticos desde a década de 60-70 sobre sua obra, terá apoio na memória deixada pelo artista. Como um jogo em espelho com a própria obra de Matta-Clark, procura-se apropriar-se da arte através da memória potencial e dos documentos do processo. Essa memória compreende: as entrevistas de GMC; o tempo ampliado da memória (passado), e o tempo do projeto (futuro); o tempo da realização da obra, o tempo do corte, da autópsia, do artista no canteiro de obras (presente do passado); o tempo da fotografia, as formas de arquivar o tempo (passado projetado para o futuro) e o tempo presente (do passado apontando para o futuro) das diferentes retrospectivas organizadas por diferentes curadorias sobre a obra do artista, e as diferentes leituras possíveis com as justaposições (fotografias, projetos, desenhos e fragmentos de parede, pisos), provocadas em cada uma delas a partir do legado deixado pelo artista.

O método de pesquisa inicialmente procurou enumerar e seguir os movimentos e os procedimentos de construção da obra plástica (ver anexo). Para isso, foi realizada a pesquisa, a digitalização e a catalogação da obra. O material coletado constitui-se dos documentos encontrados nas fontes bibliográficas sobre a obra de Matta-Clark, principalmente catálogos de exposição. É importante também esclarecer que, para esta pesquisa, foram considerados documentos todas as reproduções de imagens (desenhos, anotações, fotografia, filmes, collages, cibachromes) encontradas nas fontes bibliográficas às quais se pôde ter acesso sobre Matta-Clark, incluindo alguns periódicos da época.

Os documentos encontrados e digitalizados obedecem a uma codificação de identificação para catalogação na pesquisa. Esses documentos constituem-se de documentos pessoais (DP), documentos de registro do desenvolvimento do processo em fotografia (F) ou Filme (FI),

especificidade, utilizo as ideias Deleuze (2009) e Goetz (2002). Todos estes estudos permitiram avançar sobre a característica da obra de Matta-Clark como um processo contínuo tendo o corte nas suas diferentes formas de afirmação como fio condutor.

escritos (E), fotocollage (CL), Cibachrome (CB), desenho (DE), livro (LI) e fragmento (FR).

Além disso, na estruturação para análise dos cortes especificamente, os documentos estão classificados em relação ao processo de execução dos cortes: documentos precedentes (P), documentos do ato (A), documentos dos desdobramentos (D). Os cruzamentos das diferentes referências - cartas, anotações, desenhos, fotografias, filmes, *collages*, objetos, realizados antes, durante o ato do corte ou depois - constituirão uma rede inicial de aproximação com os documentos e o processo do artista.⁷

Como síntese, o material coletado foi organizado e formatado em um quadro panorâmico caracterizado como dobras do corte (ver anexo). A construção do quadro das principais obras por fase identifica os principais questionamentos do artista, tendo como fase final as intervenções com corte diretamente sobre o edifício. Considerado inicialmente como síntese do seu trabalho, esse ato carrega todas as ideias anteriores digeridas, metabolizadas. A escolha das obras a serem analisadas terá como referência este quadro panorâmico que ainda visa estabelecer os principais temas relacionados com as intervenções. Estes, por sua vez, conduziram o desenvolvimento da pesquisa bibliográfica temática, assim como a própria análise das obras selecionadas.

A memória da obra preservada nesses documentos aponta para uma característica de transformar o projeto e o processo em obra. E aproxima a práxis artística com a da arquitetura, propósito inicial deste trabalho. Para fazer essa análise crítica, é necessário que este estudo considere também

7 É necessário esclarecer que, para fins metodológicos, foi considerado precedente qualquer documento anterior ao ato de cortar. Os documentos do ato constituem as imagens que registram as etapas de apropriação do objeto arquitetônico, desde a marcação do corte no espaço, o ato de cortar, até a destruição do objeto arquitetônico. Desdobramento é caracterizado pelo processo de criação e leitura da obra depois de sua destruição. Isso envolve tanto o trabalho contínuo do artista na manipulação dos fragmentos impressos, tais como as *collages*, cibachromes e livros de artista, quanto a reapresentação das partes recortadas das edificações, índices do objeto arquitetônico.

os instrumentos ligados à linguagem do desenho, que falam do provisório, do que está por vir, daquilo que é móvel (como natureza do desenho, do projeto, que pode ser transportado). E que transformam o próprio projeto e processo em obra, muitas vezes até mesmo sem que a execução tenha sido realmente levada a cabo, ou terminada. Tudo isso leva a aproximar a obra ao processo de criação, a ponto de confundi-los, ou melhor, fundi-los. Esse é o caso de *Matta-Clark*, que muitas vezes recorre às matérias-primas de suas obras ou fragmentos de fotografias ou de filmes sobre a documentação do trabalho de corte colocados na parede das galerias ou museus para outras formas de exibição ao público. Tudo para provocar um silêncio, na presença do documento do processo como obra, como um relato mudo da criação.

O desenvolvimento deste trabalho se estrutura em três partes. A **Parte I**, *Gordon Matta-Clark*, trata da relação do autor com o corte em três fases de sua vida – família, estudo e a relação com a arte logo após a formação em Arquitetura. Esse período é marcado pela arte conceitual e pelo minimalismo, movimentos artísticos que tem como característica o sentido do lugar, a construção de um lugar, e a relação que a obra tem com o seu entorno. O objetivo é começar a tecer a teia de idéias e conceitos que nortearam o movimento do artista em direção ao corte formal sobre a edificação – o corte antes do corte. A apresentação dos processos e suas transformações nesse percurso têm continuidade na **Parte II**, denominada *O corte em Circus-Caribbean Orange*, onde o fio condutor é o processo de desenvolvimento dos cortes na última obra realizada pelo artista em 1978, buscando uma síntese de seu trabalho. Na segunda parte, então, a tessitura da rede ganha espessura no cruzamento entre *Circus-Caribbean Orange* e outras obras de *Matta-Clark* realizadas em períodos anteriores. Esses cruzamentos evidenciam tanto os elementos conceituais, quanto as relações com as etapas do processo criativo. Sempre partindo dos documentos de trabalho, os atos precedentes e as manipulações realizadas após a destruição do objeto de intervenção. Os

capítulos presentes nesta segunda parte, *O corte matemático* e *O corte dinâmico*, tem como ponto de partida o estudo de Lee (2001) sobre a obra de Matta-Clark ao identificar duas formas de sublime: o matemático e o dinâmico.

A **Parte III, *O interminável trabalho do corte*** trata dos desdobramentos a partir do ato do corte: a fotografia, as fotocollages e cibachromes. Nessa parte o corte fotográfico e o recorte do corte fotográfico retomam a aproximação entre a fotografia e a arquitetura pelo fato de revelar as camadas, as passagens e as especificidades dos meios. A partir dessa ideia, o corte como ação apropriativa, como devoração da qualidade do outro adquire um duplo sentido: antropofágico a partir do conceito de collage – ação da assimilação, do conhecimento e reconhecimento da arquitetura, e de crítica do lugar. Essas ações permitem a continuidade do trabalho de autópsia do artista sobre a cidade, onde o ato mais importante é salvar os pedaços para ativar a memória: cataclismas, desastres imobiliários, que retomam o conceito de sublime, aglomerações fotográficas que unem arte e arquitetura em um campo sem limites, como uma rede, uma teia de itinerários espaço-temporais.

PARTE I – GORDON MATTA-CLARK

CAPÍTULO 1 - CORTE, ARTE, ARQUITETURA

corte, hiato e separação

Se Gordon Matta-Clark escolhesse um dia para morrer não seria outro senão um sábado. Porque sábado é um hiato entre os dias da semana. Um corte, uma solução de continuidade. Sábado é dia de Saturno. Matta-Clark morreu num sábado, dia 26 de agosto de 1978. Coincidentemente, para Matta-Clark, um "objeto prestes a ser destruído" representa um hiato de tempo que transforma todos os lutos, todas as perdas em algo a ser projetado para um novo e último momento: momento da arquitetura e da arte contemporânea através do movimento criativo e dos desdobramentos do tempo. Hiatos existem também entre as muitas especificidades em cada linguagem, em cada matéria prima empregada por este artista. Mas seu projeto maior está marcado por essa inter-relação de linguagens, uma intersemiose, que forma uma intertextualidade, com elementos do cinema, da fotografia, da arquitetura, do desenho e da escultura. A seleção de procedimentos ocorre com o transcorrer do projeto, tendo o corte como um denominador comum em todo o processo. O hiato é antes de tudo o resultado desses cortes⁸.

Os cortes de Matta-Clark apresentam-se como hiatos associados a uma gestualidade ampliada do desenho, do traço no papel, mesmo que passem pelo estágio intermediário do projeto. Há sempre a relevância do gesto performático, seja ele em seu estágio inicial sobre uma folha de papel em branco, seja na amplidão do corte com a serra (Fig. 1 a 3). Antes disso há a intenção, marcada por um movimento de separação, de ferida, de marca, de devastação, de ruína, de hiatos, mas, sobretudo, de restabelecimento de uma continuidade. Há, pois, toda uma bipolaridade

⁸ Hiato em geomorfologia significa a ação de abrir, boca aberta, cova, abismo. É o espaço entre duas coisas, de dentro de uma coisa. É uma interrupção, uma solução de continuidade, é um corte antes de tudo, que por ser corte oferece uma solução de continuidade entre duas coisas. O hiato é um sábado, um corte.

nos gestos do corte, a mesma bipolaridade presente na ruína: uma angústia da destruição, da morte, seguida por uma possibilidade de reconstrução, de sublimação. Uma angústia da queda iminente e uma elaboração de unidades rompidas bruscamente pelo corte, como tentativas possíveis de costurar feridas infringidas pela separação (Splitting).

Nesse sentido, podemos lembrar um texto memorável do escritor Henry Michaux, retomado por Serge Tisseron (1993), para falar do gesto como processo de separação.

O texto, extraído de uma compilação intitulada *Emergências-Surgimentos (Emergences-Réssurgences)*, começa com uma situação de um limite de rompimento causado por um acidente muito grave acontecido a uma pessoa muito próxima ao narrador, que é o próprio Michaux. Nesse momento de dúvida diante da morte, tudo para: nem a cura, nem o abandono. Situação-limite. Tanto que o narrador não se atreve a usar a palavra morte. Ao mesmo tempo confrontado com a fenda, com o corte, com a ruptura, Michaux se agarra em um último ato de esperança. Trata-se de uma verdadeira confrontação, onde internamente já acontece um processo de ruptura. Como trabalhar esse processo senão com um gesto? Nesse ponto aparece a interpretação de Tisseron: pelo gesto gráfico do desenho. Isso porque o autor-personagem Michaux se refere explicitamente ao fato, recuperando-o. Esgotado, Michaux deixa o hospital com vontade de ver imagens (de imaginar). Chega em casa e abre uma pasta com reproduções de obras de arte. E logo se irrita, descartando-as. Não é aquilo que ele procura. Parece que ele não consegue penetrar no mundo daquelas imagens. Muda de idéia: agora procura folhas de papel em branco. Límpidas, elas parecem também sem nenhuma ligação com a realidade que o aflige. Michaux começa então a estabelecer alguns gestos sobre o papel: manchas, cores sombrias, sem nenhuma pretensão de construir. Ao contrário, ele pretende destruir (construção/destruição). Com uma caneta, Michaux corta, golpeia o papel, provoca cicatrizes no

desenho, como que se golpeasse e cortasse todos os acontecimentos ocorridos naquele dia. "Fazendo de meu ser uma ferida". E continua: "Esperando que desse papel também surja uma ferida".

Para Tisseron, o texto de Michaux mostra uma operação mental de um trabalho de perda que é bipolar, pois não se resume unicamente ao gesto sobre a superfície do papel, mas também é um gesto de arrancar das entranhas, através do corte, algo que depois poderá ser simplesmente saturado pelo desenho. Pela cicatriz do desenho. Na própria superfície. Bipolar porque busca no buraco, na ferida, na descontinuidade, um pedaço perdido. Mas quando o corte se fecha, uma cicatriz surgirá. Tal seria o sentido do gesto do desenho: uma tensão, uma contradição, a busca de algo que é precedido pela angústia de uma queda. Angústia diante do abismo, angústia do goleiro na hora do pênalti. Uma situação que impede de elaborar a perda iminente, pois ela ainda não está consumada.

Se o papel do desenho, se a superfície de inscrição se transforma também em algo que se contamine com todo o sofrimento de Michaux, Tisseron sublinha o processo de transferência pelo corte, pelo desenho: o papel transforma-se também em uma ferida, em uma chaga, e, quem sabe, numa cicatriz. O que é insuportável para Michaux, segundo Tisseron, é a queixa: a queixa de que o outro, aquele que está morrendo, pode não estar sofrendo a mesma dor da separação. Só o corte, o ato de arrancar um pedaço, a ferida do e no outro, é que vai permitir a separação, a sutura, a cicatrização.

Para Tisseron, toda a angústia da separação vem dessa espreita, dessa espera do momento do rompimento da unidade. É só o ato de arrancar, de cortar, de retirar, que vai permitir que a ferida se cicatrize.

O mito do nascimento da pintura de Plínio, o Velho, onde está subentendida a idéia de abandono e de fragmento, também traz a idéia

de separação, Conhecida pela primeira vez no ano de 78 a história fala de Dibutade, a jovem enamorada que, na iminência de se separar de seu amado, um soldado que ia para a guerra, convida-o a ir até o atelier do pai dela, que era um oleiro. Lá, o jovem guerreiro, sentado contra um muro branco, tem a sua sombra contornada, com um desenho, um traço, na parede. Depois disso, Dibutade pede a seu pai, o oleiro, que preencha a figura.

Essa história fala de uma separação, um corte, e também da iminência de um abandono, uma possível transformação. E além de ser uma história de separação, é uma história que fala do outro, da alteridade. Como nos cortes e nos abandonos de Matta-Clark, vemos presente também a idéia do outro. Recentemente, o termo "altermodern", foi proposto por Nicolas Bourriaud (2009) para dar conta do mundo em que vivemos. "Altermodern" seria uma redefinição do termo "in progress", que caracteriza o trabalho de Matta-Clark. Seria uma passagem da modernidade tardia à era da globalização. "Altermodern" tem suas raízes na idéia do outro (latim, alter) que quer dizer o diferente. Em seu artigo denominado "des espaces autres", escrito em 1967 e publicado pela primeira vez em 1984, Michel Foucault (1984) define o espaço de localização como "um conjunto hierarquizado de lugares", onde o espaço medieval seria o modelo. Hoje, os espaços não seriam nada mais do que espaços conectados, colocados em relação uns aos outros. Nesse ponto Matta-Clark também foi antecipador. Ao cortar, ele conecta, ele coloca em relação a arte e a arquitetura, apagando as hierarquias e redefinindo o espaço local e global.

Para o nosso possível biografado, Matta-Clark, o gesto do corte significaria aceitar e negar o fim de situações de união. Há, então, todo um conflito interno, uma repetição cíclica como um corte redondo, que significa uma passagem à descoberta do hiato pela ferida. Aceitação e negação do fim de uma unidade dupla: a primeira, a primordial, com a arquitetura; a

segunda, simbólica e não menos importante com tudo o que significaria seu pai. Identificações com os sujeitos incorporados e com a dor das separações (Fig. 4 e 5). Cortes e suturas. Gestos de desenho ampliados aos gestos de corte como sublimações: sublimes traços deixados pelos outros, sublimações em ruínas, unidades rompidas mostrando feridas, sublimes movimentos circulares carregados de intenção de projetar, cortar, arrancar, cicatrizar.

Para Matta-Clark, o corte no espaço como seqüência do gesto do desenho significaria ir além da ampliação do gesto e da ferida. Revelaria o rompimento do caráter funcional e utilitário da arquitetura.

Não trabalho com a arquitetura no sentido convencional. Trabalho com edifícios. Embora esteja falando sobre complexidade espacial e empregue termos pertencentes ao vocabulário da arquitetura, meus interesses são não-utilitários, não-econômicos. De fato, meu objetivo é distanciar-me dessas restrições o máximo possível (MATTACLARK, 1975b, p.158).

Além da crítica em relação à fragilidade da funcionalidade da arquitetura versus funcionamento da vida humana, quando questionado por Donald Wall em 1976 sobre a sua forma de atuação, contrária a de um arquiteto praticante, em relação à função social da arquitetura, Matta-Clark esclarece o seu ponto de vista sobre a arquitetura produzida nos Estados Unidos no período pós-guerra:

A arquitetura é um grande negócio. É uma atividade enormemente custosa, e, portanto, vem equipada com o governo, com todo um arsenal de propaganda [...] é em primeiro lugar o abuso da Bauhaus e dos primeiros princípios ideais puristas que eu denuncio. Depois devo esclarecer que o problema Idealista Monolítica, não somente não resolve problemas como tem criado uma condição desumanizada a nível tanto doméstico como institucional. Assim que minha reação é contra a deformação dos valores (éticas) disfarçada de Modernidade, Renovação, Urbanismo, ou como se queira chamar. (MATTACLARK, 1976, p.59).

Ao se apropriar de edificações abandonadas com o uso dos cortes, Matta-Clark também “denuncia uma atitude funcionalista na medida em que essa classe de responsabilidade profissional tem se esquecido de questionar, ou reexaminar a qualidade de vida a que serve” (MATTACLARK, 1976, p.59). Ele utiliza um conceito para diferenciar arquitetura e escultura que se baseia simplesmente na existência ou não de tubulações de água. “Ainda que seja uma definição incompleta, coloca o aspecto funcionalista dos moralistas da Era da Máquina em seu lugar, no fundo de um deságüe bem feito” (MATTACLARK, 1976, p.59).

Sobre a sua relação com a arquitetura, área de sua formação acadêmica, Matta-Clark demonstrava uma certa repulsa em termos formais. A questão formal adquire um sentido pejorativo na percepção de Donald Wall. Para Matta-Clark a simples manipulação formalista tem como resultado algo sem vida. Através do diálogo com Wall, a preocupação de Matta-Clark encontra-se no contexto das relações entre arquitetura e política. “De fato, à medida que meu trabalho evolui, converte-se progressivamente num assunto de um contexto ampliado que expande um contexto específico” (MATTACLARK, 1975b, p.160). Contexto significaria além do formalismo: primeiro, para romper com o campo da arquitetura; segundo, pela identidade com o Dadaísmo e o Surrealismo, para romper com a rigidez da linguagem formal.

O marco inicial das ações de Matta-Clark por meio do ato do corte foi em *Bronx Floors*, 1972-73 (Fig. 6 e 7), uma série de intervenções que teve vários subtítulos. Depois do corte pragmático e casual nas reformulações espaciais do Restaurante *Food*, 1971, Matta-Clark passou a percorrer zonas do gueto de New York, no Bronx e no Brooklyn e até mesmo áreas de demolição em Manhattan, à procura de espaços que pudessem ser invadidos com uma serra na mão. O estado da maior parte dos edifícios nestas áreas estava em último grau de abandono urbano por desleixo do poder público com segundas intenções. Conforme as próprias palavras de

Matta Clark (1976, p.69), "o que o município faz é esperar que a situação social e material se deteriore tanto que os permita reurbanizar toda a zona".

A vontade de Matta-Clark na série *Bronx Floors* era justamente penetrar nos espaços, remover partes do piso ou da parede para permitir a visualização de um espaço a outro (Fig. 8). Mais do que isso, nessa série de ocupações, seu trabalho aponta para um duplo trabalho de transformação: de sua obra e da cidade em que ele escolheu para trabalhar e morar. Ao acompanhar as transformações do Soho e do Bronx, entre outros bairros e até mesmo em cidades que percorreu, o artista soube absorver e transformar esses elementos em um processo de contínua apropriação (Fig. 9 e 10). E de contínua transformação, tanto da obra plástica, de seus projetos, como da cidade. Esse labirinto de apropriações e de transformações leva às ideias desenvolvidas por Morin (2002). O autor fala da importância da efervescência cultural e sobretudo social na obra do artista: existem as determinações do meio, do "clima", do momento histórico e a existência da vida cultural e intelectual em efervescência, dialógica, com uma possibilidade labiríntica de expressões e desvios. Esse estado de coisas desperta e interroga o artista. Sem dúvida as anotações e depoimentos de Matta-Clark deixam claras essas evidências, assim como a intenção de cunho crítico, político e social de seu trabalho.

Em 1977, quando questionado sobre a sua escolha por esses lugares, Matta-Clark resgata a memória da sua vivência em New York, num período de transformação urbana, onde os bairros residenciais eram abandonados por uma classe de pessoas que buscavam áreas que se afirmavam com uma nova arquitetura.

Cresci em Nova York nesse tipo de ambiente. Nos anos cinquenta e sessenta, enquanto a cidade evoluía a megalópole totalmente arquitetada com ferro e vidro no Estilo Internacional, em contraste estavam abandonando as grandes zonas de

bairros de casas residenciais. Eram zonas que ficaram como recordação desmoralizante de “ou exportas ou o deixes”. Foi a extensão daquele fenômeno de ruína que me atraiu. Não podia deixar de me comover diante daqueles quartos claustrofóbicos e afogados, as entradas fedorentas, o ambiente chamuscado e sem janelas, que em seu estado de abandono que, todavia, refletiam a miséria da vida no gueto. Ao desfazer um edifício são muitos os aspectos da situação social contra o que estou me manifestando: abrir um estado de fechamento que foi condicionado não só por uma necessidade material senão pela indústria que produz caixas suburbanas e urbanas (MATTACLARK, 1977, p. 250).

Jane Crawford, conta que Matta-Clark, ainda criança, “jogava stickball nas vielas e lotes vazios, e saía por aí com seus amigos, explorando alguns dos numerosos edifícios abandonados” (CRAWFORD, 2010, p. 45).

Mais tarde, depois de realizar seu último trabalho em 1978, *Circus-Caribbean Orange*, Matta-Clark reconhece que, além da sua preocupação com a condição urbana, pois para ele o que mais importava na paisagem urbana eram esses edifícios abandonados, a escolha destes lugares também se deu ao fato de que foi a forma que ele encontrou para poder trabalhar o espaço da forma como ele desejava.

arquitetura e arte

Cortar, mutilar, ferir o objeto arquitetônico para Matta-Clark significa romper com a prática convencional da arquitetura e ao mesmo tempo encontrar um lugar fora da arquitetura para poder retornar à ela com todas as implicações que o corte pode revelar, incluindo o caráter híbrido da arquitetura.

[...] desde que você começou a sentir que a sua vida não tem muito sentido, indo de um lugar para nenhum lugar, você precisa de um rumo, deixe este rumo ser a arquitetura (lembre que nenhum lugar pode significar aqui e agora) [...] você nunca procurou Marcel Breuer, o arquiteto, ele é um grande amigo meu e foi assistente do Gropius na escola de arquitetura de Yale. Phillip Johnson também, é um amigo, liga para ele você pode encontrar o endereço do Museu na lista telefônica. Se você

definitivamente decidir, eu posso escrever diretamente para eles [...]⁹

Matta-Clark ingressou na Escola de Arquitetura da *Cornell University* em setembro de 1962. Conforme Papapetros (2007), a formação em arquitetura, para Matta-Clark, adquire muito mais a função de algo oficial: ela deve ser utilizada como os rituais de uma seita exotérica, ainda acima das tradições alegadamente católicas. Em entrevista a Donald Wall (1976), quando questionado sobre as lembranças de Cornell, ele respondeu:

Catolicismo. É que, quando você entra numa academia de projeto, você está fazendo a mesma coisa que ingressar em um sacerdócio. Você está entrando porque vai receber um treinamento vocacional, como um seminarista. Você aprende a trabalhar de acordo com as regras, tendo que seguir etapas, incluindo ajoelhar-se em frente dos bispos, dos cardeais e recebendo o sacramento conforme o “bom” comportamento, e excomunhão por comportamento inadequado às regras. Isso era muito claro para mim quando entrei na academia, você ingressa no mundo [...] como um fiel (PAPAPETROS, 2007, p.72).

Depois de um ano do seu ingresso, em 1963 ele viajou a Paris para um período de estudos de literatura na Sorbonne. Durante o ano que esteve na Europa, após investigar escolas de cinema em Paris e Londres, ele novamente toma o rumo da arquitetura, fazendo, durante o verão de 1964, estágio em escritório de arquitetura em Roma, e logo retornando à universidade americana. Sobre essa tentativa de fugir do caminho da arquitetura, Wall faz uma referência a Matta-Clark como o “filho pródigo”, que reintroduz a arquitetura como o “pai” abandonado, o pai cujo filho teimoso continua dependente, apesar de recusar-se a retornar a ele. Mas Matta-Clark sentia-se longe dessa possibilidade de qualquer tipo de sacerdócio. A arquitetura representa um falso começo que prescreve na trajetória, tanto de Matta-Clark quanto de seu pai. Enquanto empenhados em nunca retornar a ela, pai e filho permanecem circulando ao redor da arquitetura, seguindo na direção de algo que eles sempre sublimaram.

⁹ Fragmento da carta de Roberto Matta a Matta-Clark, postada em 9 de janeiro de 1962. (PAPAPETROS, 2007, p.71).

Apesar disso, em 1968 Matta-Clark obteve seu BA em Arquitetura (Fig. 11). Em 1969, ainda em Cornell, é que ele conhece Robert Smithson, com quem passou a ter uma relação de profundas trocas intelectuais e artísticas.

Pode-se ainda fazer algumas especulações a respeito da filosofia de ensino da arquitetura em Cornell, na época em que Matta-Clark esteve por lá, e também pelas razões de sua hostilidade a determinadas disciplinas. A Universidade era uma instituição de respeito nos anos 60, de pedagogia progressista, que trouxe importantes contribuições para o pensamento da arquitetura contemporânea, tanto teóricas como práticas. Entre os professores estavam Colin Rowe, Robert Slutzky, John Hejduk, Werner Seligman e muitos outros que integraram também o corpo docente da Universidade do Texas em Austin nos anos 60¹⁰.

A pedagogia segundo Frampton, apresentava questões de confrontação de ideias e de filosofias: de um lado, uma certa plataforma sóciopopulista, defendida pelo arquiteto alemão O.M. Ungers, que era o chefe do Departamento de Arquitetura da instituição em 1968; de outro lado, como muitas outras universidades dos anos 60, havia uma forte tendência de concentrar-se na obra de Le Corbusier. Tanto que a escola ganhou o apelido de "Academia Corbu". A publicação do quinto volume da Obra Completa de Le Corbusier em 1957, seguida pela sua morte em 1965, acabou contribuindo para isso. Em Cornell, segundo Colin Rowe, Le Corbusier, bem como seus projetos, tanto arquitetônicos quanto mais urbanísticos, era visto como "o único arquiteto moderno a estabelecer

10 "Na metade dos anos 1950, um pequeno grupo de jovens arquitetos na Universidade do Texas, Austin, começaram a desenvolver a pedagogia fora de uma disciplina formal, baseada livremente nos cânones dos projetos de 1930 de Le Corbusier. Bernhard Hoesli, John Hejduk, Merner Seligman, Lee Hodghen, John Shaw, Robert Slutzky e o mentor teórico Colin Rowe estabeleceram relações pessoais e intelectuais que viriam a influenciar a teoria e a prática arquitetônica para os próximos 20 anos ou mais, primeiro em Cambridge, Inglaterra, e nas Universidades de Cornell e Princeton, depois expandiram para Nova York através do Institute for Architecture and Urban Studies, fundado em 1967 por Peter Eisenman, que conheceu Rowe em Cambridge no começo dos anos 1960" (MIDLER, 2006, p. 67).

uma metodologia de sistematização do desconstrutivismo, e a elaborar uma arquitetura neo-humanista” (FRAMPTON, 1981, p. 15).

A tendência da escola de Cornell não pode ser considerada como um fenômeno isolado. No início dos anos 60, Colin Rowe relacionava Le Corbusier com uma filosofia urbana que viria a ser conhecida como *contextualista*. Largamente divulgada, a filosofia do contextualismo relativo ao planejamento urbano era concebida como *antideterminística* e *antiutópica*, conforme as formulações estabelecidas por Karl Popper para a *Open Society*, que levava em conta a fragmentação e a contingência histórica.

O contextualismo tentava conciliar duas imagens da cidade: a cidade tradicional, com seus espaços abertos e sólidas aglomerações, e as ideias de Le Corbusier de “Cidade Jardim”, com seus edifícios isolados plantados livremente em espaços abertos. Tudo isso visava à relação arquitetônica da cidade, por meio da noção de tipo e contexto, ou o análogo modelo da *Gestalt* de relação arquitetônica figura/fundo, apresentando a capacidade de *colocação em lugar* ou *distribuição* (composição) em um determinado espaço. Em contraste com o que era visto como o *sem lugar* de muita arquitetura moderna e imperativos universalizantes da vanguarda, o contextualismo reconhecia a mutuamente constitutiva relação entre construção e contexto, sendo enormemente cética quanto às soluções arquitetônicas totalizantes no urbanismo.

Sua mais famosa metáfora, publicada em *Collage City* (ROWE e KOETTER, 1998), era a da colagem. Agora a cidade era menos a *tabula rasa* esperando pelo grande projeto do arquiteto/demiurgo do que uma espécie de bricolagem urbana, que leva em conta a história do lugar, como se fosse uma rede de tecido arquitetônico. No entanto, o procedimento da *collage* não se restringe apenas a uma questão temporal e de acomodação de diferentes linguagens, sendo a cidade

uma coleção de monumentos de períodos distintos¹¹. De acordo com Fuão (1992), Colin Rowe não vê a *collage* como uma linguagem poética, reduzindo-a apenas à aparência heterogênea. “A premissa básica da *collage* deriva da Poética [...] A poética, diferente da retórica, surpreende antes de persuadir e centra o seu objetivo no efeito catártico, no qual se encontra o simbolismo oculto que contém a arte de recortar e colar” (FUÃO, 1992, p. 35).

Conforme descrição de Vidler (2006), baseada em suas próprias lembranças do curso dado em Cambridge em 1961, Rowe estava obsessivamente interessado na análise das fachadas, seguindo princípios da percepção desenvolvida pela psicologia da Gestalt. A ênfase dada consistia na leitura dessas fachadas renascentistas ou maneiristas, como um complexo de *layers*, que causavam uma aparente profundidade, comparadas com pinturas como a *Victory Boogie-Woogie* de Mondrian. Como isso entra na formação ou na antiformação de Matta-Clark como estudante de arquitetura? Quando Matta-Clark retorna à Cornell em 1964, realiza o curso de Arquitetura Renascentista ministrado por Colin Rowe. A ideia de transparência através da análise da opacidade, a construção de uma “falsa fachada” de uma abertura fictícia, resultante da sobreposição de múltiplas superfícies planas, em movimentos de acordo a percepção gestatáltica, pode ter uma afinidade com os cortes reais nas fachadas que Matta-Clark desenvolveu nos seus trabalhos.

11 Durante os anos 80 do século anterior, a pesquisa de um novo academicismo como um retorno às expressões do passado surgiu, na arte e na arquitetura como um novo método experimental de investigação pela manipulação de elementos anteriores. Tratava-se de uma apropriação de outros tempos. Dessa forma, a pós-modernidade instaurou o direito à citação. “Reapropriação de estilos, prática da citação, maneirismo, utilização do kitsch. É claro que de certa maneira o pós-modernismo joga o jogo do ecletismo, do gosto dos sabores misturados, reciclando os usos, integrando e se apropriando sem jamais inventar. Recusando hierarquias, ele mantém a confusão entre arte e kitsch, entre cultura e comunicação mediática” (BAQUÉ, 1998, p. 178).

Segundo Dominique Baqué, o pós-modernismo nos Estados Unidos adquire uma postura crítica e desconstrutivista. “Podemos identificar três critérios eminentemente pós-modernos nessa cultura de citações e de apropriações: depreciação da obra inicialmente escolhida, efeito de sobreposição e reorientação da leitura da obra” (BAQUÉ, 1998, p. 179).

Essa *afinidade* pode ser considerada não uma relação direta, mas como crítica ao *formalismo da superfície* que tanto incomodava Matta-Clark, e por sua característica busca pelo inverso, pelo negativo (Fig. 12).

As coisas que estudamos sempre envolvem tão restritamente um formalismo de superfícies que eu nunca tive o senso de ambigüidade de uma estrutura, a ambigüidade de um lugar. [...] a qualidade que estou interessado em produzir no meu trabalho (MATTa-CLARK, 1974, p. 206).

Em outra leitura menos formal dessa crítica, talvez o artista estivesse reagindo aos conceitos formalistas adotados por muitos de seus professores, principalmente às questões ligadas à planaridade, à leveza, à transparência em arquitetura, contra as ideias e soluções mais socializantes da arquitetura, defendidas por outros professores. Ultimamente, é mais difícil saber qual era especificamente a reação de Matta-Clark sobre esse debate. Entretanto, até mesmo na sua última intervenção com os cortes, *Circus-Caribbean Orange* (1978), ele demonstra que se mostrava mais inclinado a determinadas ideias relacionadas ao contexto urbano do que aos trabalhos ligados à questões do *site-specific* dos anos 60; se mostrava mais interessado em penetrar na superfície do que tratar o espaço, da mesma forma que seriam utilizados os materiais convencionais sobre uma tela de pintura, por exemplo.

Os dois modelos presentes em Cornell nesse período devem ser vistos por meio de diversos pontos de vista. Um deles, talvez de influência prática para o desenvolvimento posterior do trabalho de Matta-Clark, é de que a escola de arquitetura de Cornell serviu de base para muitos artistas, que ganhariam significado nas décadas seguintes. Lá, sob a orientação de J.B.Van Cleff e Will Insley, que lecionavam uma disciplina chamada coincidentemente de Escultura na Arquitetura, um grupo de estudantes começou a se destacar. É evidente que a importante exposição *Earth Art*, acontecida em Cornell em fevereiro de 1969, contribuiu muito para isso. O evento foi considerado por muitos historiadores como uma espécie de

berço de movimentos, como a *Land Art* e um início do pensamento sobre a questão do *Site-specific* e as práticas conceitualistas em geral. Sob o convite do diretor do museu *Andrew Dickson White Museum*, Thomas Leavitt, o crítico de arte Willoughby Sharp, da revista *Avalanche*, de New York, fez a curadoria da exposição, assim como a escolha do campus de Cornell como lugar. Willoughby Sharp convidou artistas, como Robert Morris, Michael Heizer, Dennis Oppenheim, Richard Long, Hans Haake e Robert Smithson, para construírem trabalhos *in situ*, e Matta-Clark foi convidado para auxiliar os artistas na execução das obras (Fig. 13 e 14).

O convite curatorial para a exposição incluía uma sugestão e um encorajamento para que os artistas tirassem vantagem da riqueza e da qualidade dos materiais naturais brutos da região de Ithaca, que são abundantes no Leste dos Estados Unidos. Uma especial atenção deveria ser dada à colocação do material e do trabalho, ou nos limites do museu *Andrew Dickson White*, ou no Campus de Cornell. O convite de Sharp continha ainda um mapa detalhado da região com a topografia de Ithaca, e a solicitação de que o trabalho dialogasse com a paisagem.

Em todos esses aspectos, como se pode ver, a exposição era muito ligada a conceitos de *site specific*, que apareceria a seguir no trabalho de outros artistas. A curadoria falava especificamente que o trabalho deveria dialogar com o conceito de apropriação e de ocupação de um território específico, com todas as suas contingências topográficas e as condições do meio ambiente.

Kwon (2004) afirma que a noção de *site* depende de questões ligadas ao corpo e ao espaço. Dois tipos de enfoque se estabelecem nessa relação: um sugere que o sujeito colocado anteriormente ao objeto mantém um grau de autopresença, a capacidade de racionalizar intelectualmente a sua relação à coisa e ao lugar; o outro traz consigo mais clara a noção de comunidade.

O modelo defendido por Smithson partia de uma teorização dos conceitos lugar e não lugar. “O *non-site* é uma perspectiva tridimensional abstrata, mesmo que represente o *site*. É por esta dimensão metafórica que um *site* pode representar outro *site* que não se parece com ele – que é o *non-site*” (SMITHSON, 1968b). O trabalho de arte concebido para ser *in situ*, quando migra para a galeria ou o museu leva consigo um processo de fragmentação, de referenciais fragmentários, formados também por fotografias, filmes, Ainda assim, um não-lugar depende, para a sua compreensão, de um lugar que ele não é. Ele ganha significado apenas quando relacionado com a situação original e a relação direta entre corpo e espaço deixa de existir e passa a ser mediada por aqueles referenciais fragmentários.

Nem todos os trabalhos que apareciam na *Earth Art* obedeciam às premissas de Smithson, mas a maior parte era rotulada com a qualificação de *Site-specific*. O fato de um trabalho ser feito especialmente para uma exposição garantia a conceitualização. Como resultado, o *Earth Art* não só inspirou Matta-Clark em seu trabalho plástico, como garantiu a sua entrada na vida artística nova-iorquina. Foi, na exposição, que ele conheceu também Dennis Oppenheim, e participou ativamente da instalação de Oppenheim intitulada *Beebe Lake Ice Cut*, um projeto que envolvia o corte, em linha ondulada, na superfície congelada do lago de Cornell, com uma serra, ação e instrumento que acompanhou Matta-Clark até a sua última intervenção.

No caso específico de Matta-Clark o que o diferencia de seus contemporâneos da *Land Art*, como Robert Smithson, mesmo sendo um de seus maiores referenciais, é o entorno da sua obra, a cidade, e a relação direta com a arquitetura, ou seja, no espaço arquitetônico. E a forma de intervir no espaço literalmente interior da arquitetura, na espessura e na utilização de ferramentas de destruição para construção de uma obra (Fig. 15 a 17).

Sobre esta particular relação do trabalho de Matta-Clark, Graham (1999) observa que nos anos 70 os artistas tentaram sair do espaço da galeria de arte ou do museu, para trabalhar diretamente sobre a paisagem. Mas, ironicamente, a documentação dessas intervenções acabou retornando aos espaços tradicionais de exibição. Matta-Clark foi um desses artistas que chegou à conclusão de que a obra não deveria se desvincular de seu contexto: portanto, foi o único a estabelecer um diálogo entre arte e arquitetura no próprio campo da arquitetura, e diretamente no contexto urbano.

A escolha para trabalhar com o ambiente urbano em geral ou com edifícios altera todo o meu marco de referência e se afasta do tema do grande vazio natural, que para os da Earth Art era literalmente como desenhar em uma tela branca. Mas o que é mais importante, eu não escolhi um isolamento em relação às condições sociais, mas sim abordá-las diretamente, seja por implicação material, como a maioria das minhas obras em edifícios, seja através de uma participação mais direta da comunidade, que é como quero que meu trabalho se desenvolva no futuro. Creio que nesta diferença de contexto está meu interesse primordial, e uma divergência importante em relação a *Earth Art*. De fato é a atenção dada a determinadas áreas ocupadas da comunidade (MATTACLARK, 1976, p. 63).

A escolha de Matta-Clark se dá inicialmente por essa forma de apropriação da arquitetura no campo da arte. Outra característica de seus cortes em edificações é a escala na qual o artista trabalha. O desejo de escala estava diretamente relacionado com uma intenção social, uma crítica ao isolamento: "a propriedade privada sem distinção entre os segregados aprisionados em caixas suburbanas e os confinados nas caixas dos bairros de maior nível socioeconômico" (MATTACLARK, 1977, p. 250), conforme o próprio artista. No entanto, segundo Mèredieu (1994, p. 157-169), em uma reflexão sobre a escala de gigantismo das obras, esta dimensão apresenta muitos sentidos. A partir do abstracionismo, ela coloca a pintura de grandes dimensões como um complemento da parede da arquitetura moderna. A parede não no seu sentido simbólico, mas material, como uma realidade viva e construída dentro do espaço.

A partir dos anos 60, poder-se-ia dizer que houve um avanço na democratização da arte e na popularização da cultura. Robert Smithson, Matta-Clark, Daniel Buren, Richard Long, os Smithson e o grupo Archigram, a partir da crítica à sociedade capitalista, diluíram as hierarquias culturais. A partir das publicações e do grupo Archigram, Cabral (2001) discute o contexto arquitetônico, cultural e político do período dos anos 60-70 sob o ponto de vista de uma certa mudança de sensibilidade no âmbito da cultura e das artes com respeito ao problema da técnica. Existia um ideal de modificar as antigas estruturas urbanas em ambientes móveis e mutantes, assim como refletir sobre a velocidade do cotidiano urbano, já incorporado pela máquina desde o início do século anterior. A arte deixa de ocupar o museu em busca de um contato mais direto com o público. O espaço urbano mais uma vez torna-se o tema e cenário das manifestações artísticas. Diferentemente do movimento impressionista ou das propostas dos artistas do período das vanguardas, quando a cidade tornou-se tema na pintura ou na fotografia, agora o espaço urbano integra e faz parte da própria obra. Torna-se cada vez mais estreita a relação sujeito e espaço, pois ela não se dá somente nas representações planas, mas espaciais, e, sobretudo, contextuais. O espaço físico reúne arquitetura, arte e sujeito no contexto urbano.

Entendo a arte num contexto social como um ato humano essencialmente generoso, uma intenção individual e positiva de enfrentar o mundo real através da interpretação expressiva [...] sobre esta ideia fundamental abordo meu trabalho, com a esperança de esclarecer estas convicções através do debate ou da intervenção artística no tecido urbano de Nova York [...] Por tecido urbano entendo as condições sociais, econômicas e morais, assim como o estado físico, das ruas ou as estruturas da cidade. Como novayorquino de nascimento, tenho muito presente a sensação de que esta cidade é a minha casa, e me preocupa sinceramente a situação e qualidade de vida de seus habitantes (MATTÁ-CLARK, 1975c, p. 204).

Entre os autores que apresentam o tema das relações entre arte e contexto, destaca-se Nicolas Bourriaud por buscar uma abordagem que

justamente ultrapassa o espaço da arte, por meio da estética relacional, pois a própria arte passou a mostrar uma urbanização crescente da experiência artística. Bourriaud coloca a urbanização generalizada, com a redução dos espaços da habitação, a partir da Segunda Guerra Mundial, como paradigma dessa mudança da função da apresentação da arte. A arte, nesse contexto urbano, mais do que a imagem, tem o poder de aproximação do espaço das relações entre arte e sociedade.

Dessa forma, a arte como idéia, ou a arte conceitual a partir dos anos 60 coloca em questão tanto o produto e o propósito da arte, quanto o da arquitetura. Longe de qualquer caráter expressivo e até mesmo formal, a arte conceitual nos devolve para o espaço do sujeito e coloca em questão a próprio sentido da arquitetura. Como até mesmo perguntaria Le Corbusier em outro tempo: "onde está a arquitetura?". O espaço tal como ele é, na teatralidade que surge a partir da arte conceitual, desfaz a interação estética do sujeito, para desenvolver tudo o que está fora do espaço, do objeto, da palavra: as idéias. A expansão da arte para o campo da arquitetura nos permite falar da arquitetura através da arte. Dessa forma, uma reflexão sobre o sentido da arquitetura entre o pó e ao som de martelos e serras elétricas passa a ser a proposta desenvolvida por Matta-Clark.

Segundo Gloria Moure, na apresentação do livro que reúne os escritos de Matta-Clark, o final dos anos sessenta é profundamente marcado por um processo que já vinha se desenrolando desde o final do século XIX, onde "o observado é afetado pelas configurações e pela medida dos observadores [...] o mundo é uma grande paisagem onde o sujeito não é um observador separado que configura essa paisagem, mas que incide nela ao apreciá-la, medi-la, conhecê-la (MOURE, 2006, p. 10).

Essa relação da realidade com o campo específico da arquitetura desfaz a relação entre arte e arquitetura, interior e exterior, porque nada é externo, nem mesmo o sujeito, aquele que a percebe. Portanto, o acesso ao

conhecimento, assim como à criação, só pode ocorrer dentro da paisagem, alterando-a, expandido-a e transformando-a (Fig. 18).

Os conceitos de arquitetura, cidade e paisagem contextualizados com o campo da arte desfazem os limites da própria arquitetura. Esses limites extrapolam os aspectos formais, interior/exterior, fechado/aberto ou conceituais como espaço vivencial, a arquitetura sem distinção da idéia de paisagem apresentada pela arte. A idéia de paisagem no campo da arte do final dos anos 1960 ao final dos anos 1970 apresenta-se diferente daquela representada até o século XIX. Desde o final do século XIX, influenciada pelo avanço da fotografia, a arte não vê mais a paisagem como configuração expressiva, deixando de lado a necessidade da representação como referência fundamental, mesma que essa representação seja influenciada pelo olhar e expressão do sujeito, o artista. A obra de arte passa a se tornar auto-referente, introspectiva e, portanto, isolada de qualquer entorno. Isso se esgotou a tal ponto que o objeto artístico se desmaterializou e se diluiu em outros objetos, no espaço natural ou arquitetônico ou ainda nas ações dos criadores, os happenings, as performances, de modo que por sua própria lógica interna a arte retorna à composição paisagística e ao rompimento com o confinamento da arte e a expansão para a paisagem.

É evidente que não se trata de um retorno à representação, mas uma interação, participação com o entorno, crítica e poeticamente, alterando e prolongando a realidade. Enquanto a paisagem clássica trata da representação, a paisagem contemporânea trata da apresentação, apresenta uma nova paisagem ou a paisagem vista de outra forma. Diferentemente da representação onde atua a percepção e a objetividade, a apresentação lida com concepção, conceito, ou com algo estabelecido a priori pelo artista, algo subjetivo, portanto. Dessa forma, segundo Cauquelin (2007), a paisagem não estabelece relação existencial com algo preexistente, ela deixa de representar uma emoção

estética ausente para tornar-se uma apresentação “puramente retórica, orientada para a persuasão, e serve para convencer, ou ainda, como pretexto para desenvolvimentos, ela é cenário para um drama ou para a evocação de um mito” (CAUQUELIN, 2007, p.49). A paisagem contemporânea afastada da idéia de natureza transforma os lugares em outros lugares. As designações, as palavras, fazem parte de um jogo, de acordo com Cauquelin: jogo de uma dupla metáfora: “a coisa é seu nome, mas o nome pertence a um contexto no qual tem outra significação” (CAUQUELIN, 2007, p.169).

A presença do gesto de Matta-Clark no contexto da paisagem urbana é traduzida nos golpes de cortes com intenções sociais, políticas, e até mesmo Na aceitação e negação das referências relativas a seu pai. Matta-Clark toma um caminho similar ao de Roberto Matta ao romper com a arquitetura acadêmica e ingressar no campo da arte. De acordo com Anthony Vidler (2006), ambos acabaram nunca rejeitando a arquitetura. Ao assumir uma atitude de contestação à arquitetura que eles se confrontaram no mundo contemporâneo, eles passaram a propor uma *outra arquitetura*. Não uma arquitetura de *realizações formais*, mas uma arquitetura que represente as aspirações e um pensamento mais radical em termos espacial, psicológico e sociopolítico. Mesmo que a representação e a linguagem de Matta seja pictórica, e a de Matta-Clark mais escultórica ou arquitetônica, tridimensionais. Roberto Matta criou uma prática artística que explora um espaço não atemporal da forma arquitetônica, mas mantém um potencial de uma arquitetura com profundidade psicológica.

O trabalho de Matta-Clark parece estar ainda mais ligado a questões temporais e ao fenômeno do aparecimento/desaparecimento. Seus projetos estão sempre ligados a fatores como a eminente desaparecimento, à demolição. Uma ausência anunciada que se acompanha de um desejo de substituição, da mesma ordem da ausência de forças, que levaria à

idéia de antropofagia simbólica, como sendo o melhor meio de absorver as qualidades e as virtudes daquele que se decide apropriar (o pai, o mestre). Uma ausência próxima ao sentimento de exílio, sentimento, aliás, vivido pelo próprio Matta, quando se estabeleceu nos Estados Unidos e, anteriormente, na França, ao deixar a América Latina, como muitos outros intelectuais argentinos, brasileiros, chilenos. Sentimento também compartilhado pelo filho. É esse mesmo sentimento de exílio e de perda, que provoca um retorno a uma origem, que também se pode identificar na obra do escritor brasileiro Oswald de Andrade. Foi na Europa que ele "exumou" a ideia da antropofagia dos velhos índios tupi-guaranis, movido pelo desejo de reconstruir uma cultura nacional até então ausente no Brasil.

Matta, o pai

Louise Bourgeois, na instalação *Destruição do Pai*, representa uma cena onde o pai, sentado à cabeceira da mesa e acostumado a falar enquanto os outros o ouvem em silêncio, leva seus filhos a um estado de loucura. Ao revoltarem-se contra o pai, despedaçam-no e o comem. A vingança edípiana, presente nesse trabalho, conforme lembra Storr (1998), tem referência na tragédia greco-romana: Cronos, ou Saturno, devora os filhos temendo que eles tenham mais poder ou brilho que ele. A referência a esse trabalho de Bourgeois não é a questão autobiográfica, nem a psicanalítica, apesar da artista descrever em um conto a raiva que sentia do seu próprio pai, ao se deliciar contando histórias à custa dos filhos para convidados em reuniões familiares (BOURGEOIS, 2000, p.115). Mas ao simbolismo de um ritual, conforme Eliade (1996). Um ritual que enfatiza o sofrimento físico - ser despedaçado e engolido - e a morte como condição de regeneração ou renascimento místico, ou seja, a morte como manifestação do sagrado, onde o sujeito ou o objeto torna-se outra coisa continuando a ser ele mesmo, pois paradoxalmente continua a participar do mesmo meio que o envolve.

Embora o objetivo desta apresentação sobre a relação paterna de Matt-Clark seja mais complexa do que uma análise a partir das inter-relações biográficas e artísticas entre pai e filho, elas são importantes pontos de partida para compreender a relação formal com o corte, com a autópsia de um corpo (arquitetura) e com a idéia de reconstrução da arquitetura e do desenho presentes no trabalho plástico de Matta-Clark. Na sua vida e na sua obra, essa relação conturbada com o pai, o pintor surrealista Roberto Matta, sempre esteve presente. Segundo Lee (2001), esta seria a principal metáfora da influência paterna: a ausência. Eu diria uma **ausência presente** (Fig. 19 a 22). Roberto Matta era casado com a americana Anne Clark, a quem abandonou em 1943, meses antes do nascimento dos gêmeos, Gordon Matta-Clark e Sebastian Matta-Clark. Roberto Matta mudou-se para a Europa, deixando a família na América¹². A questão da ausência paterna aparece como uma espécie de complexo de Édipo. Freud propõe uma versão lógica para a metáfora da ausência: o assassinato do pai. Se um homem sacrifica a existência para expiar uma falta (a ausência do pai), subentende que essa falta seja um crime. Vida por vida: tal é o princípio de justiça retributiva. Mas, no mesmo instante em que sacrifica a existência, o filho por sua vez torna-se deus. Toma o lugar do pai, a quem expiava a morte. Para Freud, “a comunhão cristã é outro assassinato, ainda que simbólico: um novo parricídio” (MICHEL, 1998, p. 120).

Nascido em Santiago do Chile em 1911, Roberto Matta, graduado em arquitetura pela Universidade Católica do Chile, chegou a Paris em 1933.¹³

12 Documentos e fotografias comprovam que eles sempre mantiveram contato mesmo distantes; no entanto, a relação de pai e filho sempre foi muito complicada. Carol Goodden bailarina, fotógrafa e amiga de Matta-Clark, relatou em entrevista a Richard Armstrong, que “Gordon e seu pai pareciam dois galos de briga. Tudo o que Gordon havia feito, Matta também. Gordon nunca falava de sua família”. (DISERENS, 1999, p. 337). Depois de conviver durante três meses com Matta-Clark, Carol ficou sabendo que ele tinha um irmão gêmeo e que, por nunca falar de seu pai, percebeu que ele passou a vida competindo com o pai.

13 Roberto Sebastián Antonio Matta Echaurren, de origem hispano-vasco-francesa, realizou os estudos de arquitetura no período da ditadura na Pontifícia Universidade Católica do Chile, graduando-se em 1932. Em Paris, para onde partiu em 1933, conheceu Salvador Dalí e logo depois André Breton por meio do amigo espanhol Federico Garcia Lorca. Em 1937 passa a integrar oficialmente o grupo dos surrealistas. Com formação voltada para olhar o mundo da arquitetura, Matta começou a dissecar o espaço euclidiano e propôs, como oposição ao racionalismo de Le

Lá ele passa a trabalhar como desenhista no atelier de Le Corbusier. Durante dois anos, ele trabalhou na execução do projeto *Ville Radieuse* (KIRSHNER, 1999). É interessante fazer um paralelo com seu trabalho futuro de pintor, desenvolvido nas décadas seguintes, uma espécie de negativo, de negação da racionalidade: lá ele não buscava referência alguma para as suas composições, nada de elementos preexistentes, nada de coisas do nosso mundo. O que ele queria era a sedução pura pela pintura. Por trás disso, entretanto, havia uma preocupação comum com o surrealismo de Breton, que persiste até hoje entre muitos artistas: a de experimentar um sincretismo entre a arte e o mágico, o religioso, o **sagrado**. Matta sintetiza ali em suas poucas pinturas essa busca pelos movimentos da alma, esse forte domínio pelo espiritual, uma necessidade de compartilhar não a representação das coisas reais que nos cercam, mas uma irresistível atração pela emoção. Matta, assim como Kandinsky, tinha a forte convicção de que suas pinturas eram produto de um estado espiritual elevado, uma vibração alcançada através do ato criador. E que as emoções humanas eram fruto do estado da alma, do cósmico e do celestial. É o mesmo pensamento mágico que persiste até hoje no trabalho de muitos artistas contemporâneos, como Sigmar Polke, Anselm Kieffer e Yves Klein: a pintura é, antes de tudo, um estado de espírito.

Embora Matta estivesse envolvido à época de recém-chegado a Paris com um grupo de arquitetos¹⁴, logo ele passa a frequentar o círculo de artistas surrealistas. Segundo Lee (2001, p. 6), essa teria sido a observação de Breton à ocupação de Matta: "O quê, você trabalha com Le Corbusier?

Corbusier, o construtivismo orgânico do corpo feminino. Ao deixar o Chile, conforme Mellado (2007), Matta leva apenas a percepção do mundo natural. A percepção do mundo social torna-se um mal estar que o reprime em três aspectos de sua vida: familiar, religioso e político. Juntamente com os surrealistas exilados nos Estados Unidos, Matta transfere-se em 1939 para New York com Anne Clark, artista também pertencente ao grupo surrealista de Paris. Desde que deixou os filhos na América em 1943 até a década de 70, viveu entre a América do Sul e diversos países da Europa. De 1970 até a sua morte em 2002, Roberto Matta viveu entre um ex-convento que habitava na Itália e um apartamento em Paris (FER, 2006).

¹⁴ Além de trabalhar com Le Corbusier, Roberto Matta foi colaborador de Gropius e Moholy-Nagy, era amigo de Alvar Alto, Phillip Johnson, Marcel Breuer e Frederick Kiesler. (PAPAPETROS, 2007).

Que terrível.” A sua quase imediata conversão ao grupo surrealista fez com que Matta passasse a rejeitar o antropomorfismo racional do arquiteto.

No entanto, as explorações de Matta sobre o espaço biomórfico e fantástico começou ainda no tempo de sua formação em arquitetura, como demonstra a série de desenhos realizados na década de 60, onde o artista retoma a proposta de sua tese de graduação *League of religions*¹⁵ (Fig. 24). O projeto arquitetônico apresentado por Matta já continha um distanciamento da geometria realista e racional. Entre 1934 e 1936, ainda quando estava no atelier de Le Corbusier, Matta começou a explorar as dimensões na apresentação de interiores, rompendo o espaço euclidiano. Dois anos após essa recusa, aparece na edição de 1938 da revista *Minotaure*, que divulgava ideias surrealistas.

Por recomendação de Breton, Matta publica o artigo intitulado “Mathématique sensible - architecture Du temps Matta” (Fig. 23), que defende uma rejeição às ideias baseadas não no desenho reto e linear, defendido por Le Corbusier. Em *A matemática sensível* ele critica o conceito de que as forças transcendentais da geometria deveriam triunfar no desenho.

[...] deve haver paredes como lençóis secos que se deformam e unem-se uns aos outros e aos nossos temores psicológicos; braços pendurados entre os interruptores que enviam uma luz forte para as formas e suas sombras de uma cor suficiente para levantar as gengivas juntas como esculturas para uns lábios. Segurado sobre os seus ombros, o nosso personagem sente-se deformado em espasmos no corredor levado em uma vertigem de ambos os lados, e o pânico da sucção vertiginoso quando ele finalmente se dá conta dos esforços do relógio que tenta impor uma hora na infinidade do tempo desses objetos descritos em madeira ou em vida a sua existência pela qual ele

15 “Eu desenvolvi este projeto quando era estudante na Universidade Católica dos Jesuítas. Naquele tempo existia na Suíça a League of Nations e eu tinha este projeto que era um tipo de League of Religions. Todas as religiões, todas as teologias, todas as interpretações da questão ‘porque o homem está na terra?’ poderiam estar unidas para descobrir quem estava ‘mais certo’. Eu tinha 19 ou 20 anos, tive esta idéia para fazer as delegações de todas as religiões do mundo convergirem para o mesmo ponto. Evidente que eu não conhecia todas as religiões, mas eu queria construir um templo comum para que eles pudessem entrar nessa discussão. Por isso foi um projeto arquitetônico. Eu chamei de “arquitetura aerodinâmica” porque, na época, nós tínhamos começado a falar em carros aerodinâmico” (MATTÁ, 2003).

compreende que está perpetuamente ameaçada (MATTA, 1938).

O ensaio estava acompanhado por uma ilustração de Matta mostrando um quarto com paredes irregulares e planos inclinados, mobília *pneumática* e abismos. Abrindo vistas para espaços profundos e ambíguos, o quarto era habitado por figuras lânguidas e anamorfias, com referência explícita à *collage* de 1936, *Estudos de arquitetura*. O texto parecia um manifesto: "Vamos pôr de lado as técnicas que consistem no racionalismo dos materiais." A noção de uma arquitetura antropomórfica, defendida e idealizada por Le Corbusier, baseada na modulação da figura humana, o modulator - matemática, racional, vertical, proporcional, era contestada pelo tipo de arquitetura invocada por Matta, ao representar todas as vicissitudes e os defeitos do corpo humano, como uma analogia surrealista ao inconsciente. Ele baseava-se na ideia de um sujeito não racionalizado. Um objeto maleável, sempre mutante, aparecia como que refletido no espelho da psique, em uma transformação arquitetural, com paredes como se fossem "placentas" e "cordões umbilicais".

Nesse quarto sempre mutante e intrauterino, adaptável, maleável, a *collage* transmite uma espécie de sensação de medo, de queda no abismo, representando simultaneamente o conforto de uma casa, assombrada ao mesmo tempo por uma sensação sinistra de iminente queda no abismo, que traz consigo uma sensação de morte. A dualidade nascimento/morte, como dois opostos, um representando o negativo do outro, é clara nessa *collage*. Paradoxalmente, uma relação de oposição com todos os conceitos com os quais o artista convivera ao acompanhar o trabalho de Le Corbusier - a racionalidade, a geometria e o antropomorfismo extremamente rígido.

É importante levar em consideração aqui as identidades existentes na percepção espacial de projetos do filho Matta-Clark. Eles trazem reflexos

claros deste manifesto: “Mathématique sensible - architecture du temps” de Matta. Kirshner (1999) em *Non-Uments* aponta paralelos entre as investigações arquitetônicas de pai e filho. Como seu pai o fez a seu tempo, Matta-Clark optou pelo estudo da arquitetura antes de se tornar um artista. Ambos tiveram a formação centrada no programa modernista da arquitetura, para depois subverter essa tradição “através da inserção do irracional e do simbólico sobre o funcional e o pragmático” (HERTZ, 2006, p.16).

Para Lee (2001), com o claro objetivo de estabelecer uma crítica a uma de suas principais figuras, Le Corbusier, em 1973 Matta-Clark trabalhou em uma espécie de inversão de uma das mais conhecidas teses do grande mestre, como se repetisse as críticas feitas por seu pai. Em uma carta endereçada a Caroline Goodden onde Matta-Clark propunha uma série de proposições alternativas de ordem espacial no plano urbano, ele escreveu: “Uma máquina de não-habitar”, ao lado de um extrato tirado do livro de Le Corbusier *Por uma arquitetura*, mostrando a máquina virgem que ele queria que todos habitassem.

Apesar de Matta-Clark fazer uma referência inversa à máquina de habitar, as preocupações ali expressas não estavam limitadas a questões da arquitetura, mas se dirigiam à investigação de ideias sobre lugares fora da arquitetura, sem arquitetura, ou extra-arquitetônicos. Ele denominava de “projetos cosméticos” os projetos que se referiam apenas à superfície das coisas, e defendiam a noção de *design* a coisas que eram consideradas *impróprias* como modelos de espaço tradicional: o espaço do colapso e o espaço da destruição. Matta-Clark se referia a tais espaços como *interrupções*.

Essas idéias lançadas foram desenvolvidas por um grupo de artistas conhecidos como *Anarchitecture*. Inicialmente formado por Matta-Clark, Suzanne Harris e Tina Girouard, incluía ainda artistas multimídias como Laurie Anderson, Bernard Kirshenbaum, Richard Landry e Richard Nonas. Em

encontros em restaurantes, bares e ateliers de New York, o grupo discutiu, durante 1973, questões relativas ao caráter ambíguo do espaço e, principalmente, sobre a prática transacional e transposicional das práticas arquitetônicas.

O propósito arquitetônico do grupo se referia a lugares e objetos que demonstravam uma atitude alternativa frente aos edifícios. Pensávamos mais em vazios metafóricos, espaços que sobram, lugares não aproveitados. Por exemplo: lugares onde nos apoiamos para amarrar os cordões dos sapatos. Lugares que são simples interrupções de seu próprio movimento. Esses lugares também são significativos a nível de percepção porque fazem referência ao espaço do movimento. Tratava-se de algo diferente do vocabulário arquitetônico estabelecido, sem chegar a estabelecer-se como algo muito formal (MATTÁ-CLARK, 1974, p.203).

É importante também ressaltar o contexto temporal que revela o afastamento do pensamento crítico de Matta-Clark e de seu pai. Em um ambiente de contestação à racionalização e estandardização da arquitetura moderna nos Estados Unidos e ao estilo internacional, a crítica de Matta-Clark não se estabelece em relação ao modernismo, nem à arquitetura propriamente dita como disciplina. Matta-Clark aproxima-se muito mais de uma vertente surrealista de contestação que vai além da superfície e do contextualismo voltado aos aspectos históricos ou aos aspectos puramente formal propostos nos anos 60, como alternativa ao racional e à apropriação sistemática do Estilo Internacional.

Para Matta-Clark, o debate não se dá a favor ou contra o modernismo, mas à crítica à superfície. Quando ele se refere a uma máquina de não habitar, ele provoca quebra na forma usual da linguagem arquitetônica, o que significa romper com a superfície: é o corte metafórico. A idéia se aproxima do discurso surrealista ao "projetar sobre superfícies aspectos do mundo existencial (para que essas superfícies sirvam dentro da circunstância existencial como orientação) e, ainda, a capacidade inversa, de quando a gente vê esse tipo de superfície, poder decifrar, por traz

dessas superfícies, o mundo existencial que essas superfícies significam” (Flusser, 1984, p.105).

A partir da vertente surrealista, que poderia ser vista como uma herança não somente de seu pai, mas de Duchamp. Apesar de Matta-Clark ver o artista francês como “um estrategista com gestos bem pensados e dirigidos, ao contrário dele que tem um trabalho mais difuso e casual” (MATTACLARK, 1976, p.66).

Fer (2006), em um artigo intitulado “As redes: estratégias gráficas de Matta a Matta-Clark”, discorre sobre a importância das redes como elemento gráfico e constitutivo na prática plástica. Enfim, como um modelo gráfico presente tanto no trabalho como nos projetos de Matta e de Matta-Clark, consequentemente. Ele tenta encontrar a gênese dessa influência em um filme de 1943 de Maya Daren sobre Duchamp, chamado “Witch’s cradle” (A rede da feiticeira). O autor explica que Teeny Duchamp, madrinha de Matta-Clark, e Duchamp moravam a uma quadra da casa da mãe de Matta-Clark e seus filhos. E é a própria mãe dos gêmeos que aparece no filme, ajudando Duchamp a enrolar os fios desse filme inacabado de Daren. Ele afirma que há ligações diretas entre elementos da pintura de Matta pai e a fixação de Duchamp com fios e redes, principalmente em “O grande vidro” (1915-23), e em uma pintura de Matta denominada *Ter Onyx of Electra* (1944), que levariam, segundo o autor, diretamente ao tema do labirinto explorado pelos surrealistas. Mas ele ressalta que, embora Matta estivesse muito próximo do amigo Duchamp, o pintor já tinha à época, em 1944, uma linguagem própria. Mas ele afirma que Matta-Clark, por seu turno, absorveu de uma maneira particular a influência de Duchamp no filme “A rede da feiticeira” (Witch’s cradle) pelas seguintes características, que remetem posteriormente à poética dos anos 70: a rede, o efêmero, a fotografia e o filme como processo, projeto e documento do trabalho, o estado provisório da tessitura da rede, e o inacabado (da obra, do filme). E diz o autor textualmente: “Para

pensarmos nessa transmissão de influências de uma geração a outra, é importante pensarmos na complexidade de relações, de continuidades e de descontinuidades” (FER, 2006, p.40). E ao se perguntar por que Matta-Clark escolheu o filme de Duchamp para realizar uma projeção em um cemitério em Íthaca (New York), não significa responder por meio da relação com seu pai, nem da relação com Duchamp, mas principalmente pela relação com o legado do Surrealismo em sua última fase.

Mesmo assim, podemos aqui arriscar uma aproximação com o jogo de palavras comum na língua francesa onde fil, fils, significam a mesma coisa: fios, filhos.



Figura 1: *Splitting*, 1974, collage de 3 fotografias coloridas, 30,5x11,8cm.



Figura 2: Gordon Matt-Clark trabalhando em *Splitting*, 1974, fotografado por Alice Aycock,

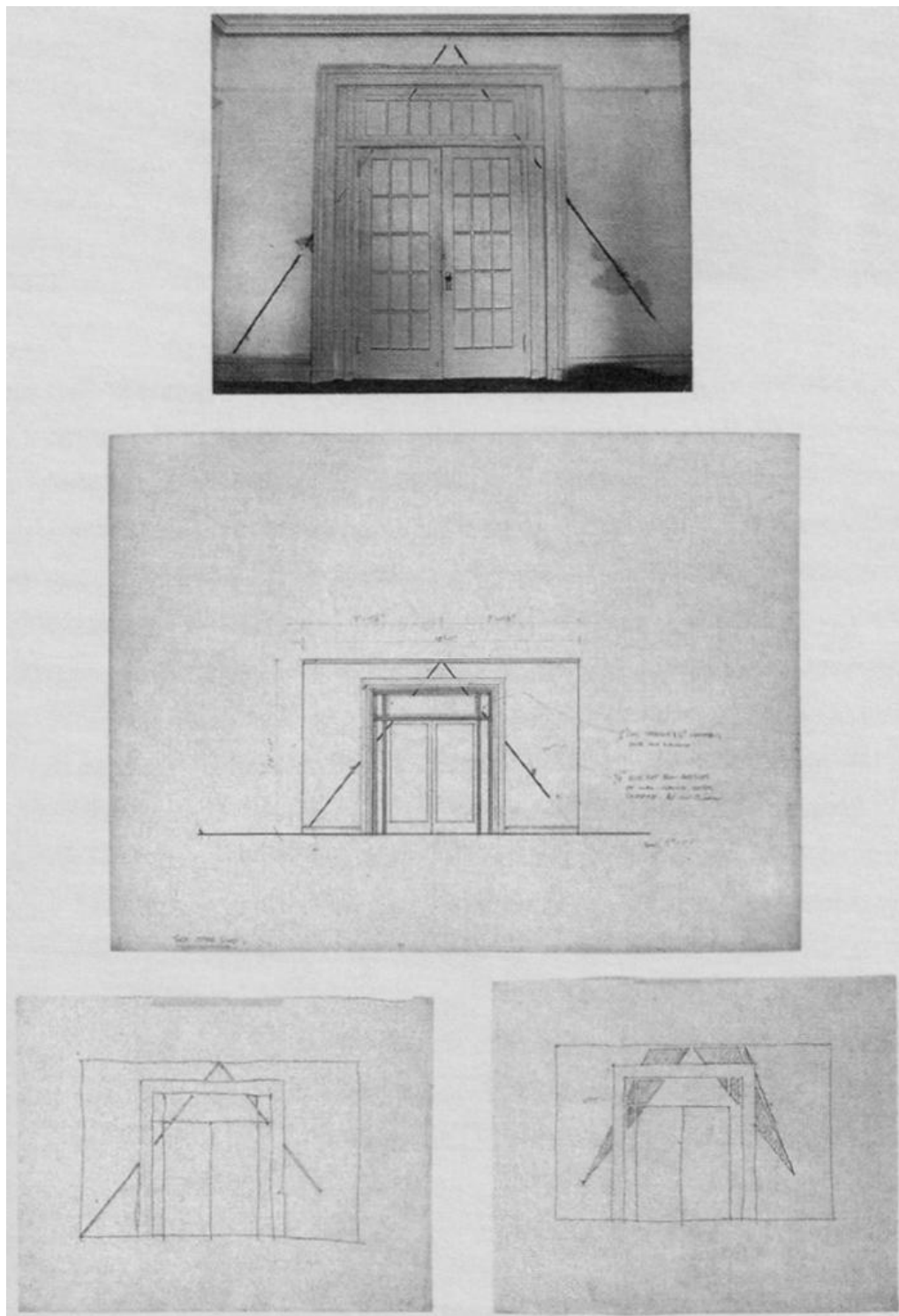


Figura 3: *Project Lutze N.T.*, 1975, tinta preta sobre papel.

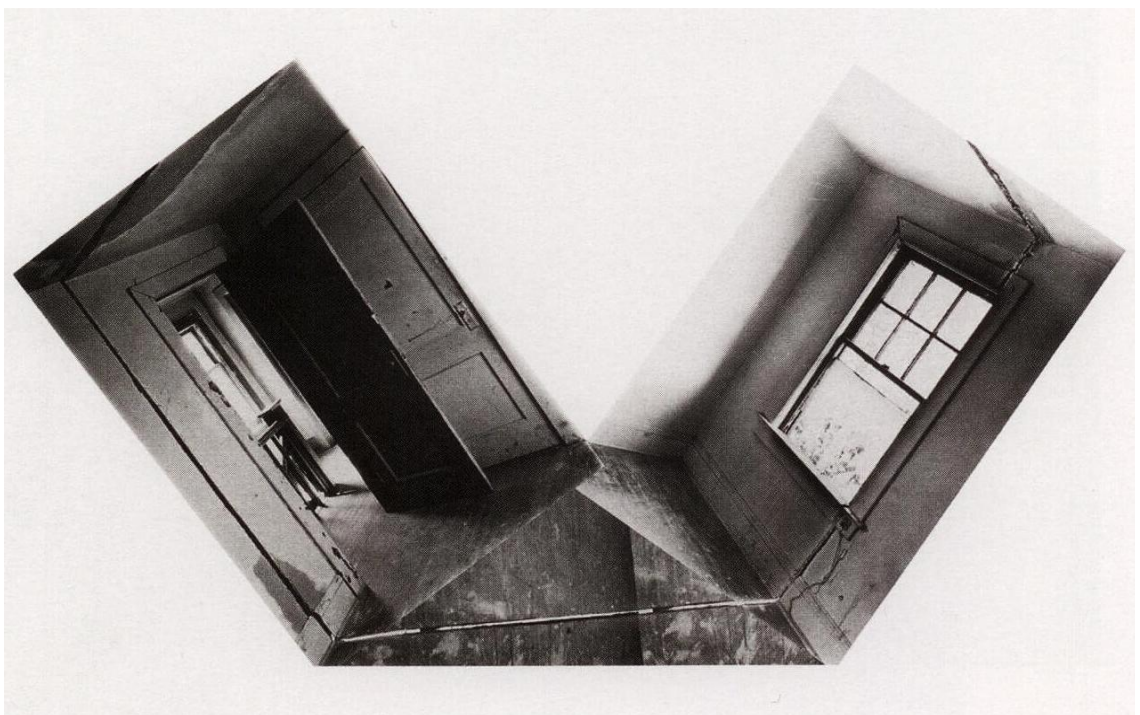


Figura 4: *Splitting*, 1974, collage de 3 fotografias em preto-e-branco, 30,5x48,3cm.



Figura 5: Roberto Matta, 1943, fotografia. Gordon Matta-Clark com escultura de Giacometti.

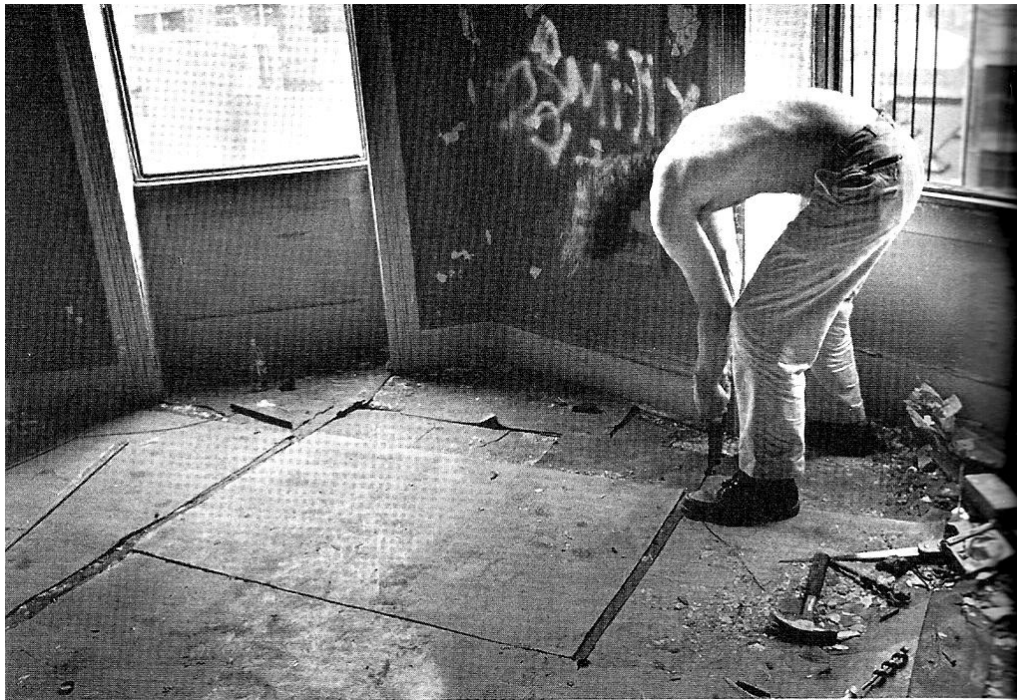


Figura 7: Gordon Matta-Clark no ato do corte. Bronx Floors, 1973.

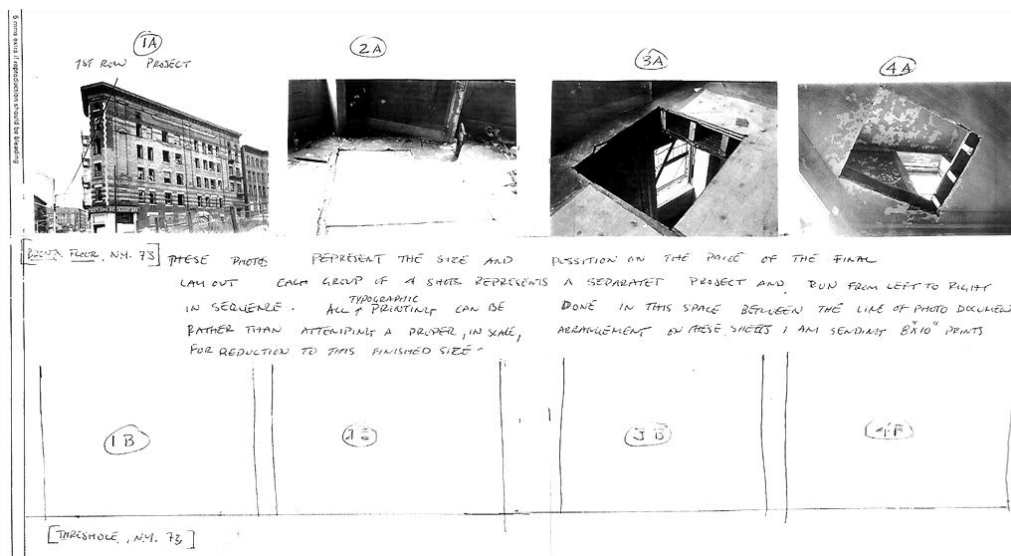


Figura 6: Quadrille: proposta para livro, 1973, fotografias e tinta sobre papel.

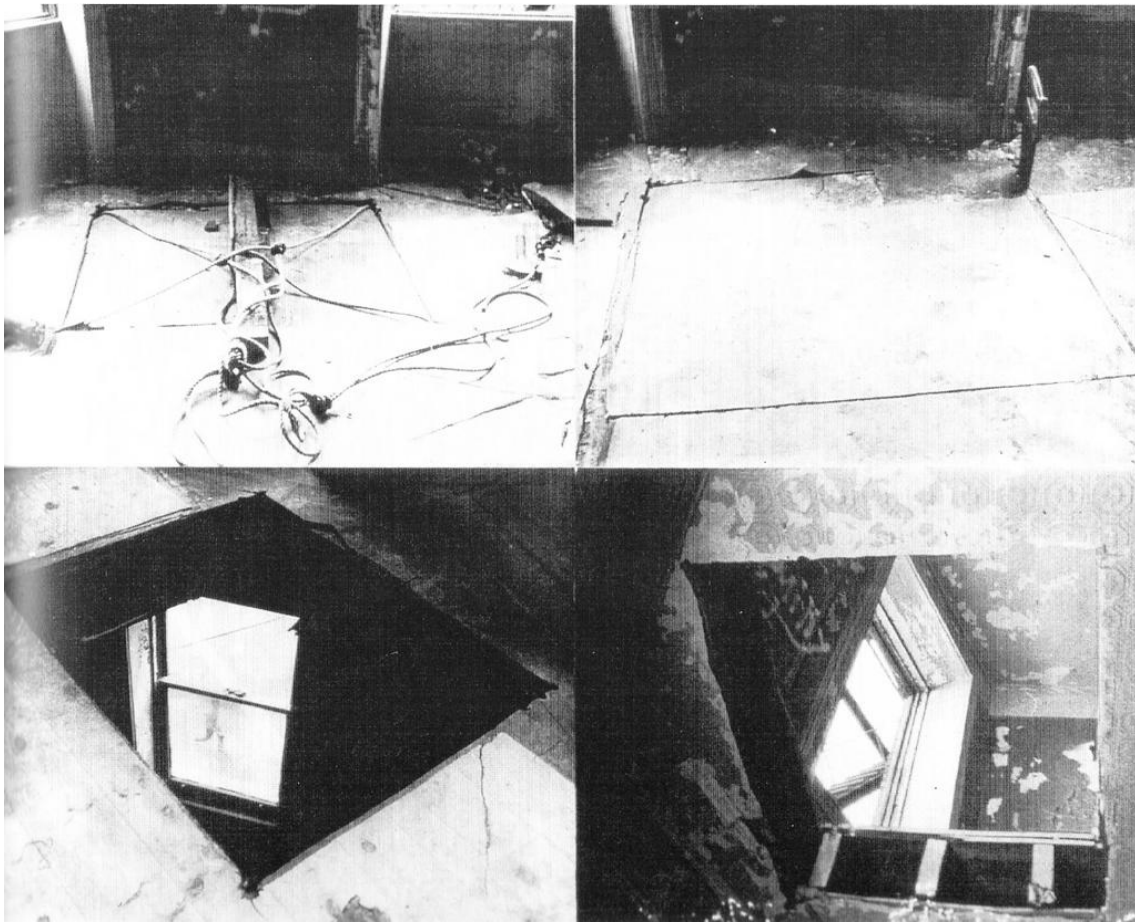


Figura 8: *Bronx Floors*, 1973.



Figura 9: Anarquitectura, 1974, fotografía.



Figura 10: *Open House*, 1972, filme Super 8, 41 min.

CORNELL UNIVERSITY ITHACA, NEW YORK 64601		CORNELL DEGREE		Matta-Echaurren Gordon Robert 79555	
McBurney New York City		FIRST REGISTRATION 9/62		B.Arch. 6/1/68	
ADMITTED FROM		COURSE NUMBER		SEM. NO.	
DESCRIPTIVE TITLE		CREDIT		GRADE	
FALL 62 ARCH	79555				
INTRODUCTORY DESIGN	ARCH	101	4	77	
INTRO DRAWNG & PAINTNG	ART	311	3	80	
HIST OF ARCHITECTURE	ARCH	400	3	80	
INTRO TO ENGLISH	ENGL	111	3	80	
GENERAL PHYSICS	PHYS	101	3	85	
PHYSICAL EDUCATION MEN	P ED	MEN	1	P	
SPRING 63 ARCH	79555				
INTRODUCTORY DESIGN	ARCH	102	4	79	
INTRO DRAWNG & PAINTNG	ART	312	3	80	
HIST OF ARCHITECTURE	ARCH	401	3	81	
INTRO TO ENGLISH	ENGL	112	3	85	
GENERAL PHYSICS	PHYS	102	3	CNC	
PHYSICAL EDUCATION MEN	P ED	MEN	1	CNC	
LEAVE OF ABSENCE, EFFECTIVE 6/5/63					
FALL 64 ARCH	79555				
INTERMEDIATE DESIGN	ARCH	103	5	82	
THE RENAISSANCE	ARCH	436	3	72	
BLDG MATERIALS & CONST	ARCH	601	3	80	
FORM&EXPRESS 20C ARTS	LIT	329	4	80	
ANCIENT & MEDIAEVAL	PHIL	201	4	CNC	
PHYSICAL EDUCATION MEN	P ED	MEN	1	P	
STRUCTURAL PRINCIPLES	ARCH	201	3	55	
SPRING 65 ARCH	79555				
INTERMEDIATE DESIGN	ARCH	104	5	76	
INTRODUCTORY SCULPTURE	ART	371	3	95	
THEORY OF ARCHITECTURE	ARCH	424	3	INC	
THE FAR EAST	ARCH	435	3	72	
TECHNOLOGY	ARCH	602	3	80	
ROMANTIC PERIOD POETRY	FRNCH	352	3	80	
PHYSICAL EDUCATION MEN	P ED	MEN	1	P	
THEORY OF ARCHITECTURE	ARCH	424	3	84	
FALL 65 ARCH	79555				
JUNIOR ARCHIT DESIGN	ARCH	105	5	B-	
STRUCTURAL PRINCIPLES	ARCH	201	3	D+	
HISTORCL SEMNR 1A ARCH	ARCH	450	2	C	
BUILDING INSTALLATIONS	ARCH	603	3	D+	
PRINCS CITY & REG PLAN	PLAN	710	3	C+	
PHYSICAL EDUCATION MEN	P ED	MEN	1	U	
SPRING 66 ARCH	79555				
JUNIOR ARCHIT DESIGN	ARCH	106	5	A-	
STRUCTURAL PRINCIPLES	ARCH	202	3	C-	
TECHNOLOGY	ARCH	604	3	C	
ADVANCED SCULPTURE	ART	372	3	B	
PLAYS & PLAYWRIGHTS	FRNCH	334	4	B-	
FALL 66 ARCH	79555				
SENIOR ARCHIT DESIGN	ARCH	107	6	B-	
STRUCTURAL DESIGN	ARCH	203A	3	C+	
ADVANCED SCULPTURE	ART	373	3	D	
ELEM ITALIAN COURSE	ITAL	101	6	C+	
ART OF CHINA	ART H	303	4	B	
SPRING 67 ARCH	079555				
SENIOR ARCHIT DESIGN	ARCH	108	6	B-	
STRUCTURAL SYSTEMS	ARCH	204A	3	D+	
SEN HIST MODERN ARCH	ARCH	479	2	R	
ADVANCED SCULPTURE	ART	373	3	B	
URBAN COMMUNITIES	SOC	332	4	D+	
MAR 28 1985					
Keith E. Deas UNIVERSITY REGISTRAR					

CORNELL UNIVERSITY ITHACA, NEW YORK		CORNELL DEGREE		Matta-Echaurren Gordon Robert 79555	
ADMITTED FROM		FIRST REGISTRATION		B.Arch. 6/1/68	
DESCRIPTIVE TITLE		COURSE NUMBER		SEM. NO.	
DESCRIPTIVE TITLE		CREDIT		GRADE	
FALL 67 ARCH	079555				
ADV ARCHIT DESIGN	ARCH	109	5	A	
MOD EUROPEAN ARCH	ARCH	439	4	B	
HIST OF CITY PLANNING	PLAN	700	4	B	
INTRO POLITICAL THEORY	GOVT	203	3	B+	
SPRING 68 ARCH	079555				
THE PROFESSION OF ARCH	ARCH	112	1	B-	
ARCHITECTURAL DESIGN	ARCH	112	2	A+	
ART OF JAPAN	ART H	304	4	B	
FOURTH YEAR PAINTING	ART	305	3	B	
MEMORA					
MAR 28 1985					
Keith E. Deas UNIVERSITY REGISTRAR					

Figura 11: Histórico escolar de Gordon Matta-Clark quando em Cornell, 1962-68, cópia térmica.



Figura 12: *Untitled (NYU checkerboard window cutout)*, 1974, fotografia recortada.



Figura 13: Gordon Matta e Dennis Oppenheim durante a realização de *Beebe Lake Ice Cut*, 1969.

Figura 14: Thomas W. Leavitt (esquerda), diretor do White Art Museum, com artistas expondo em *Earth Art* (da esquerda: Neil Jenney, Dennis Oppenheim, Günther Uecker, Jan Dibbets, Richard Long, Robert Smithson), 1969.



Figura 17: Gordon Matta Clark trabalhando em *Office Baroque*, 1977.



Figura 16: Gordon Matta-Clark realizando *Office Baroque*, 1977.



Figura 15: Robert Smithson, *Broken Circle*.



Figura 18: *Tree Dance*, performance no Vassar College, Nova Iorque, 1971,

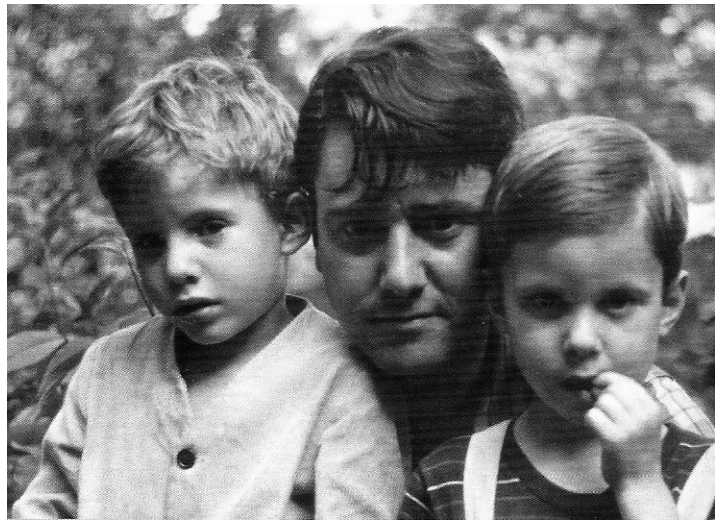


Figura 20: Gordon (direita) e Sebastian Matta com seu pai, Roberto Matta, c. 1947-48.

Dear Gordy, dear Ann
 At last, I have some news from Gordy.
 I received today (July 30th) your card from Arizona.
 I'm glad that you took that trip, it could be
 be a better way to meet Bata's feelings.
 Here, at Tarquinia, I miss him even more
 ready - there was his room, date he left
 in his upward, objects, leaving just by you,
 his presence is everywhere..

I'm sorry you are not coming, as we are
 leaving on August 24th, to Greece, for a few weeks,
 and then it will be London, to take three
 back to school. Here it is the ideal place
 to "be together" as the house works, in London
 or Paris, I'm constantly "out" of reach, even
 to myself. But hope your plans will bring you
 to Europe soon - my best to you and Ann

Roberto

Figura 19: Carta de Roberto Matta para Gordon Matta-Clark e Anne Clark Alpert, 30 de julho de 1976, carta escrita a mão.

My address: 131 CHRISTIE ST
NY 10002 NY.

Dear Matta April 1, 1971

How are you — all the family life & spirit? Your fabulous gift arrived helped me through another difficult period of rent & expenses — Thank you for such an important helpful surprise it made some things a lot easier. Baton & Mother are well and busy with several small projects. Baton has started painting again. Smile ANNE has some plastic objects she is trying to sell. (I wish I could realize a few ^{for other} sales on my work, but it is pretty hard to accept.)

Things are still very hard for me but I am working, though probably not hard enough, to keep projects & ideas alive. I have worked with some fairly unusual materials & operations in making sculpture. Making curious preparations out of food, seaweed, and vegetable matter. I have had something less than a rave response to these initial inventions — But I keep confronting new situations

Figura 21: Carta de Gordon Matta-Clark para Roberto Matta, 1º. de abril de 1971, carta escrita a mão.

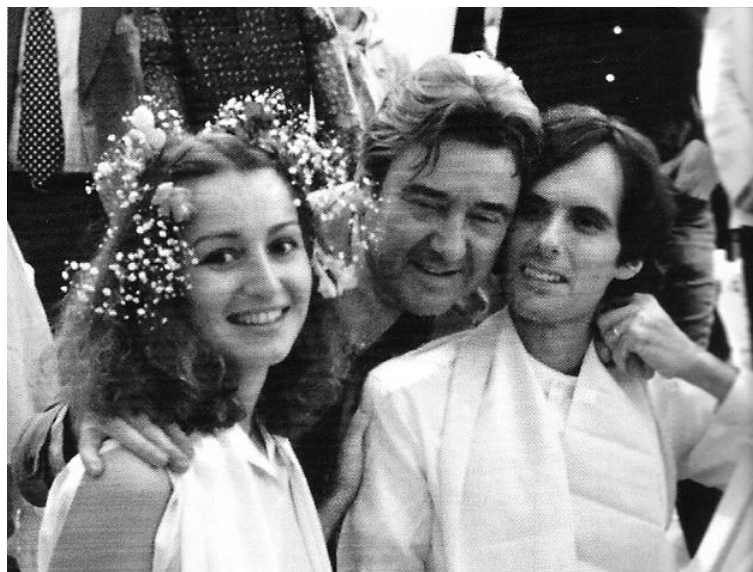


Figura 22: Jane Crawford e Gordon Matta-Clark no seu casamento, com Roberto Matta (centro), 1978.

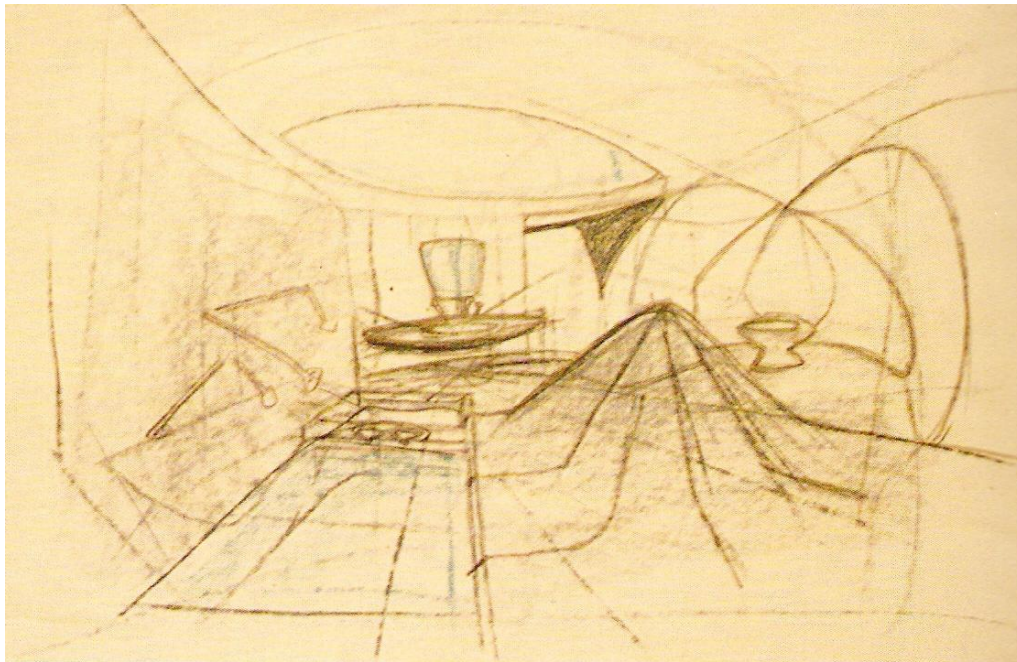


Figura 24: Roberto Matta, desenho do início dos anos 60 baseado nos desenhos para *League of Religions*, 1932-33, crayon e pastel sobre papel.



Figura 23: Roberto Matta, ilustração para ensaio "Mathématique sensible", c. 1938.

CAPÍTULO 2 - CORTE, ENTROPIA, ANTROPOFAGIA

a “violência” em Matta-Clark e a antropofagia

Cortar, serrar, fragmentar, mutilar, até mesmo decapitar. A obra de Matta-Clark está repleta de cortes e de brutalizações. A linguagem dos cortes do artista é a mesma do desmembramento do corpo humano, também presente no imaginário da antropofagia, onde há uma etapa de corte em pedaços do corpo humano, que antecede a devoração. Segundo Cunha (2001), Montaigne mostra como a Europa ficou chocada ao descobrir a prática de canibalismo entre índios Tupis-Guaranis brasileiros no século XVI. Léry (1967) descreve a prática antropofágica dos índios Tupinambás brasileiros como uma prática de assimilação da carne do prisioneiro. Ele descarta a ideia de um canibalismo alimentar, ressaltando que o prisioneiro não é sumariamente abatido, cortado em pedaços e devorado: sua morte é precedida de celebrações das qualidades do inimigo, de exaltações e de jogos simbólicos. Montaigne também vai na mesma direção: ele condena aqueles que fazem um julgamento precipitado e cego do ato antropofágico, sem ver a questão simbólica do sacrifício.

A partir do século XVI, foram muitas as interpretações dadas à prática do sacrifício do corpo humano, seu desmembramento, sua ingestão e sua digestão. O choque que provocaram e que ainda provocam as imagens do canibalismo no inconsciente vem exatamente dessa questão da agressividade, da violência e da transgressão de um tabu de não comer a carne humana. A imagem do canibalismo é, sobretudo, perturbante. Os relatos de viajantes como Léry e Montagne fazem eco à imaginação religiosa, e as imagens de sacrifício são carregadas de sugestões que evocam o martírio e o caminho de Cristo à cruz. No imaginário religioso, o

sofrimento é associado ao pecado, não somente à ação do demônio, mas à visão do purgatório.

Nas primeiras décadas do século XX, aparece no movimento dadaísta, na Europa, a primeira aproximação do canibalismo à arte: trata-se da revista *Cannibale*, de Francis Picabia. Na visão dos surrealistas, a prática da *collage* aparece efetivamente como herdeira da prática canibal, por meio de sua tendência de cortar para, posteriormente, fundir registros formais e semânticos heterogêneos. A pintura surrealista nutre-se de processos de apropriação, de devoração de imagens e de trocas com a fotografia. Para Belluzo (1998), não é surpreendente que a imagem do canibal seja usada nos movimentos de vanguarda do século XX, como um lema de renovação artística, ao considerar o termo “pensamento selvagem” como técnica de criação oposta à hipocrisia dominante. Segundo Belluzo (1998), a revista *Cannibale*, de Picabia, preconiza em 1920 o grande trabalho de destruição e de transformação do dadaísmo. Ela lembra que o termo “pensamento selvagem”, utilizado pela primeira vez por André Breton, servirá mais tarde para a obra de Lévi-Strauss, que compreende o termo como tradução, não de um pensamento dos selvagens, nem de uma civilização primitiva ou arcaica, mas do pensamento em estado selvagem, diferente do pensamento cultivado ou doméstico.

Já a poética de Oswald de Andrade, nos anos 20 do século XX (Manifesto Antropofágico), põe em relação certos aspectos como o encontro de culturas, a assimilação de fontes. Oswald de Andrade falava em reinventar um inconsciente nacional, a partir do ajuntamento de partes retiradas de corpos, a partir da *collage* de fragmentos. Os conceitos de antropofagia e de canibalismo são duas metáforas que permitem ir às origens, às fontes, olhar no foro íntimo. Como técnica de criação, a antropofagia de Oswald de Andrade trabalha questões ligadas aos valores interculturais da

formação do Brasil, e da devoração dos hábitos do estrangeiro para construir um novo corpo.

Para Gonçalves (2009) as práticas que nutrem a busca do artista por um passado ou uma tradição na construção de sua identidade híbrida também podem ser vistas como uma forma de apropriação. O autor ressalta o significado de antropofagia como a absorção de um ambiente e destaca que a importância dessa metáfora canibal proposta por Andrade “é menos o paralelismo entre o desejo do canibal e as qualidades do inimigo que ele pretende entronizar pela deglutição (como no canibalismo ritual), mas o poder construtor, na manipulação da coisa apropriada, guardando algumas partes, recusando outras, numa [re]formulação que se quer diferenciada e original. O contrário, a assimilação total, seria a negação de si mesmo, a “canibalização” pelos valores do outro (GONÇALVES, 2009, p.3).

Para Lee (2001), a violência de Matta-Clark também pode ser associada ao gesto de desmembramento de um corpo, como gestos viris que foram associados, no início, a uma prática de destruição, ou à autópsia - celebração. Ela ressalta as visões negativas, como a de uma espécie de “celebração” da morte anunciada de determinadas construções. E também a reação negativa do artista quanto a esse tipo de classificação. Uma primeira visão contestatória e associativa à brutalidade, nas práticas de Matta-Clark, surgiu quando Andrew MacNair convidou Matta Clark para participar de uma exposição intitulada *Idea as a Model*, em dezembro de 1976. A exposição havia sido organizada pelo Instituto de Arquitetura e Estudos Urbanos (IAUS), que foi um dos mais progressistas institutos de pesquisa e discussão da arquitetura durante os anos que atuou, entre 1967 e 1985, nos Estados Unidos. Inicialmente, a ideia de Matta-Clark para a exposição seria a da realização de um corte em pequena escala em uma das salas do seminário. Entretanto, Matta-Clark apareceu no local com uma espingarda do tipo BB, tomada emprestada de Denis Oppenheim, e

pediu permissão ao curador MacNair para atirar em algumas janelas do Instituto, que estava situado no número 40 da West Street, em New York. As janelas já estariam com os vidros anteriormente quebrados, e Matta-Clark queria usá-las como moldura para mostrar fotos de seu projeto realizado no Bronx (Fig. 25 e 26).

Segundo relato de Pámela Lee, MacNair deu a autorização, mas teria se arrependido: Matta-Clark começou a atirar em todas as janelas do Instituto, gesto que foi qualificado pelos organizadores como excessivo, sendo inclusive taxado de nazista. Para Lee, entretanto, o acontecimento pode ser visto como um exemplo não muito sutil de "violência sublimine", se não for analisado isoladamente e sim em relação ao conjunto da obra de Matta-Clark.

Bouchier (2006), ao analisar as ações dos anos 60, quando está presente a relação arte/arquitetura, afirma que a arquitetura se apresenta como um adversário da arte, que precisa ser destruída para que a arte assimile suas qualidades. Aproximo, aqui, a essa ideia desenvolvida por Bouchier, o conceito de antropofagia simbólica, quando existe a intenção de alimentar-se do inimigo, para adquirir suas qualidades. Em todas essas ações de destruição, de corte em pedaços, estaria implícito pelos artistas um sentido de adquirir as qualidades da arquitetura pela assimilação de suas qualidades, para que a arte pudesse se afirmar e afirmar sua autonomia. Alimentando-se, ao destruir a estabilidade da arquitetura, a sua perenidade, a sua implicação em relação à realidade, a arte tenta alimentar a sua instabilidade, a sua fragilidade, para adquirir autonomia.

Isso porque a arte precisa de um inverso, de um outro, de um contrário para se afirmar. Nesse sentido, pode-se inverter essa afirmação: a arquitetura, ao se afirmar por meio do outro, adquire uma das suas qualidades, que é a experiência espacial pela da relação ativa entre sujeito e espaço propiciada pela ação do artista. É a partir do vazio, do buraco, do recorte, que se pode desenvolver o pensamento do espaço

com seus limites e lugares de conexão, buscando uma relação entre a estrutura arquitetônica e sua atualização pela arte. Os jogos do dentro e fora e a combinação de diversos lugares do espaço são objetos de atenção na obra de Matta-Clark.

As práticas contemporâneas, para Bouchier, expandiram seus domínios a diversos setores das disciplinas arquitetônicas, das representações ao espaço construído, dos processos de criação ao processo de concepção, do gozo estético à utilização funcional. Levada por essa dinâmica e certamente tornada mais acessível graças a ela, a arquitetura parece ter sido investida de uma dimensão artística dada pelo olhar "estético", trazido pelos artistas, e transmitido por contatos diretos dessas intervenções e instalações. Essa situação leva a autora a se interrogar sobre a própria natureza daquilo que a arte se apropria, quando se constitui tal relação arte/arquitetura. A sua possível resposta é a de que as dimensões artísticas específicas da arquitetura se revelam justamente nessa relação de presença nos trabalhos dos artistas contemporâneos.

Matta-Clark, com seus instrumentos cortantes, aparece aqui como um cirurgião que opera o corpo da arquitetura, isolando, para tratar das rupturas que se instauram entre a cidade, a arquitetura e o homem, provocando uma espécie de emoção, ou de um deleite, aquele que Kant associa a idéia de sublime, que pode também ser associado ao terrível, ao informe.

Da paisagem urbana moderna ao campo arquitetônico e artístico pós-moderno, as ações de cortar de Matta-Clark ampliam os limites da arquitetura e da arte, que às vezes se confundem em seus limites e fronteiras.

processos de transformação: entropia, alquimia, antropofagia

As grandes intervenções no espaço urbano também podem manifestar um desejo de dar o mesmo sentido da grande obra dos alquimistas: o de adotar a totalidade das artes de forma grandiosa, ao reunir diferentes meios de expressão. O conceito de alquimia como totalidade é adotado por Matta-Clark desde as suas primeiras proposições artísticas. Essa característica alquímica de trabalhar os materiais também se aproxima do conceito de entropia que o artista irá adotar, a partir de seu contato com o artista e amigo Robert Smithson.

Entre todos os encontros pessoais de Matta-Clark em Cornell, o mais importante sem dúvida foi com Smithson. Embora a participação de Matta-Clark na execução do trabalho de Smithson não tenha sido relevante, o seu encontro com o artista foi sempre lembrado como uma influência forte. A artista Nancy Holt, viúva de Robert Smithson, em entrevista a Pâmela Lee, relembra que a presença de Matta-Clark no estúdio do casal era constante, e descreve o jovem artista ouvindo os ensinamentos de seu marido nas questões referentes à arte contemporânea, para não mencionar a sua aversão em ligar-se a artistas mais velhos e já estabelecidos. Mas, acima de tudo, ela relembra as longas discussões em torno da entropia, assunto preferido de Smithson.

Ao lado de noções dialéticas ligadas à relação lugar e não lugar, o conceito de entropia permanece como uma das mais importantes categorias críticas no pensamento de Smithson. No começo dos anos 60, conforme Lee (2001), artistas como Robert Morris, Richard Serra, Eva Hesse e Smithson começaram a formular uma teoria e uma prática artísticas, baseadas menos em um objeto artístico finalizado do que em seu processo de concepção e de construção. Composto de materiais considerados como improvisados e impróprios pelas hierarquias artísticas

mais tradicionais (borracha, espuma, asfalto, tecido), os trabalhos falavam mais de uma estética "desintegrativa", ao integralizar o centro de gravidade no projeto e sua construção (a poiética).

Segundo Souriau (1987), Valéry teria sido o responsável pela utilização, pela primeira vez, do termo *poiesis*. Enquanto a estética se ocupa da obra como tal, ou de seus efeitos no observador, a poiética se ocupa de todos os processos que dão existência ao objeto artístico. As ciências anexas à poiética não são somente as ciências humanas, ou a antropologia da criação, mas todas as ciências naturais, como, a Física, a Química, a Psicanálise, nos seus prolongamentos tecnológicos mais avançados. As técnicas de instauração das obras nas diferentes artes tomam lugar entre os objetivos da poiética. Mas esses não se limitam ao estudo das tecnologias especializadas: eles os integram em uma análise daquilo que é criador no seu procedimento. A poiética visa então clarificar de modo crítico os conceitos às vezes obscuros, principalmente aqueles que dizem respeito à criação, os quais ela coloca em relação com os de produção, fabricação, instauração, elaboração, trabalho, obra e arte, em uma espécie de resumo de todo esse corolário. O termo foi criado por Paul Valéry em 1937, tendo como modelo o termo médico hemapoiético. Valéry parte da poética, no senso tradicional, como sendo um conjunto de regras prescritas aos poetas; mas ele faz uma reflexão sobre uma disciplina mais objetiva, dedicada aos fenômenos reais da elaboração do poema: o estudo da invenção, da composição, do papel do risco, do azar, e o papel da imitação, da apropriação, assim como o papel da cultura e do meio nos quais estão inseridos os criadores. Enfim, tudo o que diz respeito à criação de obras cuja linguagem é ao mesmo tempo substância e meio. Isso compreende, tanto, o estudo da invenção e a composição como os meios e modos de ação.

Sobre o processo de diferentes artistas e sobre o seu próprio trabalho, Robert Smithson realizou reflexões que abrangem a entropia, os mapas e

os paradoxos (as oposições, como a relação negativo/positivo). Sua atividade artística é toda marcada por essas oposições entre natureza/cultura, espaço/tempo, monumentos/antimonumentos, lugar/não-lugar, deslocamentos/limites. Assim como Matta-Clark, Smithson utilizou os mais diferentes meios e categorias, sem distinção ou hierarquias entre a produção de objetos individuais, *earthworks*, *non-sites*, desenhos, mapas e fotografias, filmes e escrita.

Seus *non-sites*, nos quais se estabelece uma dialética entre o trabalho externo e o interno às galerias e museus, marcam seu envolvimento com a *Land Art*, da qual ele se torna um dos principais artistas e teóricos. Em *A sedimentation of mind* (SMITHSON, 1968), entre outros escritos, Smithson fala em desarquiteturação (um negativo da arquitetura, um sentimento que acompanha o artista antes que ele defina seus limites fora do atelier), fragmentação e tempo. O próprio conceito de entropia tem a ver com o tempo como duração, onde a dimensão temporal é entendida como irreversível, correspondente a uma progressiva fragmentação da forma. Em entrevista com Alison Sky, sobre entropia, Smithson diz:

Entropia. Um tema que tem me preocupado há algum tempo. Em geral, eu diria que entropia contradiz a noção habitual de uma visão de mundo mecanicista. Em outras palavras, é uma condição irreversível, condição que se move para um equilíbrio gradual e é sugerido em muitos aspectos. Talvez uma boa definição sucinta de entropia seja a de Humpty Dumpty. Sentado sobre um muro, Humpty Dumpty sofreu um grande tombo, que todos os cavalos do rei e seus cavaleiros não puderam colocar Humpty Dumpty de volta em seu lugar. Existe uma tendência para tratar sistemas fechados em cada caso [...] ciência pura, assim como arte pura tendem para uma abstração independente da natureza, não há explicação para a mudança ou a temporalidade do mundo material. São regras abstratas em um vazio, fingindo ser livre do tempo (SMITHSON, 1973, p. 191).

As formulações e as ideias de Smithson sobre a entropia aparecem em muitos dos trabalhos iniciais de Matta-Clark, como a *Photo-fry* (1969), um pequeno projeto fotográfico, além de outros projetos que envolvem o

cozimento de materiais. Trata-se de uma relação com a alquimia e com a transmutação de metais em ouro. Curiosamente, Matta-Clark usa fragmentos de emulsões de fotografias *pollaroid* cozidas - no caso específico de *Photo-fry*, uma foto de uma árvore de natal, que se transformaria em folhas de ouro. É interessante aqui fazer um paralelo com o conceito de transubstanciação, relacionado com a liturgia católica, em que os fiéis pelo sacramento da Eucaristia recebem o corpo e o sangue de Cristo sob a forma de pão e vinho, na prática simbólica da comunhão.

Para Belluzo (1998), entre as estruturas inconscientes nas quais poderiam repousar as imagens do canibalismo, estão as ideias de Lacan sobre o corpo desmembrado. Ele faz referência à função do espelho, na fase em que a criança integra sua imagem corporal e se integra na dialética que construirá como sujeito. Lacan considera todas as imagens de castração, esquartejamento, fragmentação ou destripamento - que figuram entre as imagens arcaicas -, como pertencentes à mesma estrutura, a da fantasia do corpo fragmentado.

Já Michel (1998) vê na comunhão cristã o símbolo supremo do canibalismo ocidental. "O Cristão que recebe a comunhão engole o corpo do filho que, segundo o texto do evangelho, oferece sua própria vida para a redenção da humanidade. Mas de onde vem a exigência de tal sacrifício? A explicação dada pelo cristianismo não é senão um enigma a mais: o pecado original." E continua: "O que o fiel come, ou o que ele crê comer, é o próprio corpo de Cristo. A transubstanciação faz da hóstia um pouco mais do que um vestígio ou um emblema: o princípio efetivo de uma presença real." Para Modzain (1996), a fotografia é o operador moderno da transubstanciação, porque ela realiza uma operação não sacramental, transformando uma ideia em uma imagem.

Para realizar o trabalho *Photo-fry* (1969), Matta-Clark realizou uma espécie de performance na galeria John Gibson, em New York. Ele mergulhou uma foto *polaroid* de uma árvore de natal em uma panela com óleo quente,

até que a emulsão fizesse bolhas. Ele colocou então folhas de ouro nas bolhas e colocou os fragmentos em uma caixa, que enviou para os amigos, entre eles Smithson (Fig. 27 a 29). Mas o próprio processo de fabricação da obra era posto em evidência: Matta-Clark realizou essa experiência no interior de uma sala da galeria, e, segundo o crítico John Gibson (apud LEE, 2001), “cheirava muito mal”. Era uma espécie de ritual que tinha muito a ver com os conceitos de entropia e de alquimia, de transmutação e quem sabe de transubstanciação.

Em um outro trabalho, uma instalação denominada *Museum* (1970), uma instalação na Galeria Bykert em Nova York em 1970 (Fig. 30 e 31), que incluía trabalhos da série denominada *Agar* (1960-70). Matta-Clark realizou uma bem-humorada demonstração da entropia: os materiais empregados na mistura consistiam de agar-agar (uma gelatina de algas) e de outros tipos de materiais orgânicos e não orgânicos, fervidos em um caldeirão (Fig. 32 a 34). Quando a mistura começava a fermentar, ele recolhia as partes que subiam à superfície e as colocava em outros recipientes onde aparecia alguma espécie de desenhos na superfície. Ele chamou essa série de *Tecidos da pele de vida adormecida*. Durante a mostra as “peles” progressivamente iam se modificando. Um incidente, em janeiro de 1971 - uma das peles literalmente explodiu de maneira inexplicada - acabou fazendo com que o artista terminasse por incendiar os objetos que tinham sobrado, para evitar outros acidentes.

Matta-Clark realizou outras experiências com o mesmo material, o agar-agar, e, com a noção de entropia de Smithson, que o artista qualificava como “tornar a entropia visível”, uma delas foi uma instalação no próprio *loff* do casal Smithson-Nancy Holt, incluindo materiais como chocolate em pó, suco de vegetais, fermento entre outros. Essa experiência inaugura uma era em que as noções de entropia e lugar (*site specific*) eram conjugadas em um mesmo trabalho. De uma certa forma, a ideia de rompimento – aquela que será adotada formalmente sobre as edificações

- está implícita nessas séries, não pela intenção formal pontual, com um instrumento de corte, mas de romper com a uniformidade constante considerando tempo, matéria e ação insubordinada.

A crítica contemporânea que Nemser (1971) faz a *Museum* traz à cena a relação entre o natural e o cultivado no trabalho do artista:

Matta-Clark deixa apenas os resíduos das ações ou gestos que já aconteceram, e quando o processo natural que ele realizou praticamente descansa em um quase imperceptível estado de atividade, nós podemos contar apenas com a estratificação acumulada da matéria para nos contar o que aconteceu com ela no passado (NEMSER, 1971, p.102).

Assim, para Nemser, a ligação entre os vestígios da obra *Museum* a um processo de câmera-lenta que traz de volta uma ação do passado é apenas uma das possíveis leituras que podem ser feitas. Sobre a relação entre os projetos com os cortes e os trabalhos *Garbage Wall* (1970) e *Agar* (1960-70), Walker (2009) discute como ambos projetos dirigem a atenção sobre a relação entre a forma e o insubordinado caráter temporal da matéria. Segundo ele, a matéria nunca se submete completamente ao processo do fazer ocupando a forma e o lugar corretos, de alguma maneira frustrando as expectativas de permanecer inerte, uma vez "cultivada" em determinado lugar (Fig. 35 e 36).

Walker (2009) ressalta o crescente interesse da contemporaneidade nessas noções de transformações lentas e decomposição, deteriorização da matéria principalmente entre os artistas do Minimalismo com todo o seu bem conhecido interesse em entropia. Embora tenha sido apenas sugerido que os projetos de Matta-Clark apontam para uma reconsideração das relações entre matéria e forma, o seu engajamento com o tema da matéria, da substância demonstravam a necessidade de progressivo envolvimento e um *investimento* de energia para sustentar o seu ou qualquer outro trabalho, em contraste com a valorização dos minimalistas pela dissipação da energia caracterizada pela entropia.

O que os alquimistas buscavam na verdade era algo referente à arte do tempo: a aceleração em laboratório das transformações acontecidas na natureza, mais especificamente na geologia. O tempo da experiência do laboratório tinha como ideal a precipitação dessas transformações em busca de uma transmutação ligada a um ideal de perfeição. A natureza seria de certa forma domesticada nessa espécie de química experimental, mas com resultados muito precisos. Walker (2009), entretanto, classificava os trabalhos de alquimia de Matta-Clark mais próximos à idéia de uma cozinha, onde o artista misturava materiais brutos e refinados sem a preocupação excessiva e prioritária com o encurtamento do tempo das transformações da matéria. Sua aspiração seria a de uma espécie de convivência com processos temporais conflitantes com o tempo da aparição da imagem fotográfica e de seus processos. *Grossomodo*, poderíamos dizer que Matta-Clark em suas experiências de alquimia fotográfica era alguém que desrespeitaria os tempos elementares dos processos de aparição da imagem química em prol da experiência, do corte.

Podemos aqui fazer uma comparação dos trabalhos de alquimia fotográfica de Matta-Clark com os desenvolvidos na década de 70 pelo artista alemão Sigmar Polke. A alquimia de Polke consistia em desencadear um processo químico e esperar para ver o que poderia acontecer, como a fusão, o amálgama, o desrespeito ao processo fotoquímico, as dobras do papel fotográfico e as interferências do artista. Os químicos como reveladores e fixadores agrediam a imagem fotográfica e a dissolviam parcialmente. Tanto Polke como Matta-Clark inseriam uma espécie de fermento que fazia a imagem se dissolver transformando o conteúdo de realidade, reapropriando-se desse conteúdo através de manipulações. Essa postura de quebrar as regras do processo de formação da imagem aparece em ambos os artistas: não seguir as regras, não procurar o tempo e a reação certa, mas deixá-las se desenvolverem. Polke em suas experiências dobrava e enrolava o papel

fotográfico impressionado com uma imagem, retardava partes da revelação, sem se preocupar, como Matta-Clark, em como ia terminar essas lutas das substâncias químicas, mas sempre com a preocupação da forma. E o artista aparece como catalizador.

arquitetura entrópica

Outro interesse comum entre Smithson e Matta-Clark é a própria arquitetura e a crítica ao projeto como ideal humano. Bois (1999) estabelece essa relação a partir da revisão da idéia da arquitetura como metáfora do idealismo no projeto do homem presente em Bataille. Outra metáfora utilizada pela filosofia é a de que a arquitetura é um sistema de organização do plano onde a arquitetura não existe sem o homem autoritário ou que serve ao autoritarismo. A arquitetura seria uma projeção imaginária do homem. Dessa forma, "a harmonia, como o projeto, rejeita o tempo: seu princípio é a repetição desde que tudo que seja possível seja eterno. O ideal da arquitetura, ou da escultura, imobiliza a harmonia, garantindo a duração de intenções cuja essência é a imobilização do tempo" (BATAILLE por Bois (1997, p. 187).

Para Roland Barthes, "arquitetura é sempre sonho e função, expressão de uma utopia e instrumento de uma conveniência". Attlee (2007), partindo dessas palavras, vê o trabalho de Matta-Clark, pela sua formação em arquitetura e atuação no campo da arte, como exemplo desse conceito de Barthes.

Contra o sonho ilusório da arquitetura com o sentido de escapar da entropia, conforme Bois a partir de Bataille, é que se baseiam os princípios do programa de Smithson e de Matta-Clark.

Eu proponho uma dialética das mudanças entrópicas. Há um aspecto corrente das coisas que me fascinam, como no meu envolvimento recente com o Central Park. Você vê aquela **fotografia** mostrando uma escavação no Central Park. Você

pode chamar isso de um tipo de arquitetura, um tipo de arquitetura entrópica ou uma des-arquiteturização. Em outras palavras, não é algo que se manifeste do modo que, digamos, Skidmore Owings e Merrill se manifestariam. É quase o contrário disso, de forma que você pode observar esse tipo de situações entrópicas de edificação que se desenvolvem ao redor da construção. Aquela escavação acabará por ser coberta, mas ela está lá agora com todos os seus andaimes, e as pessoas ficam confusas com essa escavação, elas acham que tem algo a ver com o MET (Metropolitan Museum of New York). Há várias pichações atacando o Met, mas trata-se na verdade da cidade (SMITHSON, 1973, p. 191).

Smithson aplicaria as regras da entropia em seus trabalhos com monumentos, desenvolvendo princípio de que o monumento sempre tivesse uma relação com o próprio lugar de instalação e não fosse um objeto propositadamente feito para marcar uma figura histórica ou um evento em um determinado lugar.

Já os cortes de Matta-Clark, embora possam ser vistos também como monumentos à entropia (tinham a ver com o lugar, com a sua eminente condição de destruição, de fragmentação, de desaparecimento, de transformação (Fig. 37 e 38), não eram exatamente trabalhos de *Earth Art*, como os de Smithson. Da produção inicial de Matta-Clark dos objetos surgidos das reações *entrópicas ou alquímicas* até os seus cortes, a influência de Smithson no jovem artista parece evidente. Entretanto, por meio de ambas as poéticas, o que parece mais evidente nesse diálogo é o conceito de entropia, como uma espécie de lição deixada pelo convívio entre ambos.

Krauss (BOIS e KRAUSS, 1997) utiliza o conceito simples dado por Roger Calois sobre entropia para contrapor com o conceito adotado por Robert Smithson. Para explicar a entropia, Calois fala da "água quente e fria misturadas para se transformarem em água morna uniformemente". A entropia seria então um movimento em direção à unidade, uniformidade. Para Robert Smithson, a definição é mais complexa e talvez até oposta. Para explicar a entropia, ele propõe inicialmente imaginar uma caixa de

areia cheia de um lado com areia branca, e de outro com areia negra. Krauss descreve:

Um menino entra na caixa e começa a correr misturando a areia com um movimento seguindo o sentido horário. Até que ele para e recomeça fazendo um movimento inverso. Isso certamente não vai fazer com que a areia retorne a seu estágio anterior de campos separados. Assim que suas pernas começaram a mexer, o processo de entropia vai, irreversivelmente, continuar e se aprofundar (BOIS e KRAUSS, 1999, p.73).

Segundo Krauss, ambas meditações foram concebidas mais ou menos ao mesmo tempo. O tratado sobre *La Dissymétrie* de Calois foi pela primeira vez apresentado em uma conferência no ano de 1970. Já "Monuments of Passaic" de Smithson foi escrito em 1967. O importante nessas citações de Krauss é a reflexão sobre a questão irreversível do tempo e da matéria e a distinção entre a idéia de mimese visual presente em Calois e o que vem além da experiência visual de Smithson.

Os argumentos de Callois, publicados no seu livro de 1960, *Méduse et Cie*, sobre o fenômeno do mimetismo animal, expande suas idéias da obra anterior *Mimicry and legendary Psychastenia* de 1935. Ambos os estudos tem relação com entropia quando tratam de questões como o princípio de dissimetria entre os lados direito e esquerdo, e de uma superioridade do lado direito no homem como uma espécie de reflexo do domínio do lado direito do núcleos celulares que formam os corpos.

Conforme Krauss (1999), a relação com o fenômeno da mimese, mais a natureza dos dois exemplos, particularmente o de Smithson, podem dar a impressão de que o princípio da entropia pode ser aplicado na análise visual da pintura moderna. A imagem da caixa de areia, onde os contornos são diluídos, é o mesmo das fotografias de insetos que imitam a cor e a textura, misturando-se com o ambiente em que se encontram. Isso leva diretamente à relação figura-fundo.

Ainda assim, nos ensaios anteriores de Calois, as condições de limites são precisamente as que se rompem nas condições de psicose, onde para o animal é impossível separar a distinção entre o que é o seu corpo e o que é o meio ambiente. Calois compara essa condição à esquizofrenia, quando o indivíduo não consegue separar as coisas. Ele descreve: "O indivíduo quebra as fronteiras e começa a ver de outro lado. Ele tenta ver a si próprio, mas aos poucos ele vai se misturando com o meio, e vai se transformando em espaço [...] Ele se assemelha, mas não a alguém, ele é apenas semelhante [...] E ele inventa espaços onde ele tem a "posse convulsiva".

A erosão da distinção figura/fundo, que atinge os esquizofrênicos e que também é a mesma relacionada ao comportamento mimético dos animais, pode ir na mesma direção de um espírito onde a falta de distinções prevalece, principalmente em práticas dos períodos de vanguarda, onde se fala de um colapso da barreira que "separa arte e vida". Mais especificamente falando do exemplo de mimetismo aparentemente relacionado com a relação figura/fundo, há uma curiosa coincidência com a ambição do "high modernism", que concebe uma condição única das artes *da visão* onde se pode anular todas as separações entre figura e fundo, ou espaço que a envolve, até produzir uma sensação de continuum inimaginável para, com nossa percepção corporal anterior, atravessar; mas nós, como observadores, como alguém que olha, nela podemos facilmente passar, deslizar entre, em um puro movimento óptico.

E "pureza" é, ainda, o conceito operatório nesse passeio ideológico até uma dimensão visual, óptica. Ao livrar-se das inevitáveis separações de espaço que nós irremediavelmente experimentamos, nos quais os objetos permanecem separados um do outro e o espaço é descontínuo em relação a eles, essa nova óptica do continuum pode ser o resultado daquilo que Krauss (BOIS e KRAUSS, 1997) chama de "sublation" (sublação)

onde figura e fundo adquirem uma síntese nova e elevada e uma outra *sublimação*, onde um espaço purificado viria, ao deixar de lado os corpos, assim como tudo aquilo que os corpos estão presos, como o erotismo. Como tanto "Sublação" como "Sublimação" apontam para esse ato de purificação, podem também apontar para um progresso visual, muito mais do que o contrário: um processo de movimento de fechamento próximo ao *eidos*, das formas visuais despidas de seu uniforme natural e transformada em pura idéia.

Então, é importante notar que os modelos que Smithson construiu, assim como suas esculturas e anotações, tinham uma posição determinadamente *antivisualista*. Para ele, o desafio intelectual colocado pela entropia era temporal antes de ser espacial. Por isso ele faz a relação com a geologia metafórica, com a criação da idéia de um lugar espacial, castigado por bilhões de anos de elevação da superfície da terra, o que resultou em uma estratificação do relógio geológico. Ao descrever tal lugar, ele escreve: "inclinat e declinat buracos e furos assimétricos, causam vertigens. A fragilidade parece agregar-se, causando um sentido de deslocamento".

Sobre a relação da fotografia com a entropia, Smithson declara: "A fotografia é o resultado de uma concentração de energia solar, e o aparelho fotográfico é uma máquina entrópica, na medida em que registra a perda gradual da luz" (FLAM, 1991, p.137).

É interessante que as leis da entropia já eram relacionadas com as questões de arquitetura e lugar por Smithson, desde o final dos anos 60. Na entrevista com Allison Skye, ele se refere a uma espécie de *arquitetura entrópica*, ilustrada com várias fotografias de edificações à beira de um colapso. Entropia é uma metamorfose e um processo contínuo de transformação, que Smithson tenta "ver como as coisas vão em direção a [...] é muito difícil prever qualquer coisa. De qualquer forma todas as previsões tendem a estar erradas, mesmo o planejamento. Quero dizer

que planejamento e acaso parecem dar no mesmo” (SMITHSON, 1973, p. 194). Sobre os arquitetos, diz que eles não levam em conta essas coisas. Os arquitetos apresentam soluções definitivas para qualquer problema de forma idealista, e não dialética.

A fotografia é também um instrumento de caráter decisivo tanto no dispositivo de Smithson como no de Matta-Clark, porque ela propicia a instrumentalização de uma prática, como se fosse uma espécie de construção de um universo entrópico. Ao registrar as ações de ambos os artistas, a fotografia participa tanto como documento quanto como representação. Smithson propõe, então, uma nova concepção da imagem como documento, transformando-a em representação de suas práticas artísticas. No entanto, Matta-Clark vai além do caráter representativo. Para ele, os desdobramentos após a obtenção da imagem fotográfica representam neles mesmos o processo de reconstrução ou processo entrópico de transformação do material representativo, dando continuidade ao desenvolvimento da ação num espaço e tempo diferentes.

Para Matta-Clark, da relação com a entropia e alquimia o que permanece nas suas intervenções com os cortes são os processos de transformação. A idéia de processo de transformação presente nos princípios da entropia e da alquimia, a partir de uma determinada ação ou relação com o outro nas intervenções com os cortes, podem ser aproximados ao processo antropofágico. O conceito de antropofagia se inscreve nesse contexto enquanto que metamorfose, transformação, como elemento participante de um processo de reversibilidade da arquitetura como um corpo (a carne), como na teologia cristã da transubstanciação. Conforme Wall (1976), Matta-Clark abandona a idéia arquitetônica orientada ao “objeto”, para trabalhar sobre uma arquitetura “encontrada”, sendo a arquitetura vista antes de qualquer outra coisa como informação: “informação que por sua vez está sendo submetida a um processo de retroalimentação

(metafórico) de outras fontes, ecológicas ou artificiais, como são as obras com as extrações, dissecações – os cortes” (WALL, 1976, p.55).

antropofagia, arte e comida

Tal qual a galeria de Arte Comestível de Daniel Spoerri, em Dusseldorf, ou o restaurante de Les Levine, em New York, o Restaurante *Food*, incentivado pelas idéias de Matta-Clark, transformou-se em um lugar onde os conceitos de arte e alimentação se amalgamavam, lembrando as experiências anteriores com produtos comestíveis, como o agar-agar e o chocolate. Mais do que isso, a proposta do restaurante, além de caracterizar-se como um negócio e um lugar de encontro, era ele próprio uma obra conceitual (Fig. 39 a 42).

Localizado no número 127 da *Prince Street*, na esquina da *Wooster*, o restaurante foi fundado por Matta-Clark, pela fotógrafa e dançarina Caroline Goodden, que era a companheira de Matta-Clark à época, por Susy Harris, Rachel Lew e Gina Girouard. Aberto no dia 25 de setembro de 1971, o local logo se tornou um ponto de encontro da comunidade artística, porque tinha horários flexíveis (funcionava das 11h30min à meia-noite) e servia refeições a preços módicos. Curiosamente, anteriormente no mesmo local funcionava um restaurante chamado *Comidas Criollas*, destinado a trabalhadores, a maioria operários da construção civil.

O músico e cozinheiro Robert Prado, que tocava junto com Phillip Glass, era o gerente e *chef* do restaurante. O artista começou então a organizar uma série chamada *O Jantar do Chef Convidado de Sábado à Noite*, e entre os que foram convidados estavam os artistas Robert Rauschenberg, Donald Judd e Lee Jaffe, e, segundo Lee (2001), eram eventos mais visuais do que comestíveis. Na carta ao artista Lee Jaffe, Matta-Clark se refere aos impulsos canibalísticos represados desde o cristianismo:

Eu estou lhe escrevendo porque acho que você é o escolhido: a pessoa ideal para alcançar a comunhão culinária que o mundo moderno há muito esqueceu. Cheguei à conclusão que em parte minha missão em abrir este restaurante é recuperar a arte de comer com amor e não com medo. Este ideal genuinamente cristão exclui a possibilidade de nos alimentarmos dos nossos seres queridos ou, por sua vez, de ser consumidos por amor (MATTA-CLARK, 1971b, p.29).

E Matta-Clark teria sugerido que Jaffe se entregasse a um "Último sacrifício: imagina que belo jantar você daria!" (MATTA-CLARK, 1971b, p.29).

Quando Matta-Clark e Caroline Goodden tomaram conta do restaurante, Matta-Clark foi incumbido de fazer a reforma do imóvel para as adaptações. Matta-Clark em 1977 relembra:

O primeiro projeto do local não era muito prático para o que necessitávamos, uma vez que o restaurante se converteu em um negócio. Por isso, passei o segundo verão redesenhando o espaço. O fazia cortando o que já tínhamos construído e recompondo (MATTA-CLARK, 1977, p.250).

Goodden relembra um momento na reforma: "Quando nós estávamos trabalhando, em um determinado momento houve a necessidade de retirar um pedaço de parede. Matta fez um corte entre a parede e a porta, e ficou muito intrigado com o resultado" (GOODDEN, 1980, p. 337).

A referência de Caroline Goodden a um "sanduíche" de parede sugere uma conjugação entre a especificidade arquitetônica do corte, a função do local - a alimentação, e sua importância como espaço social para artistas (Fig. 43 a 45).

Como um dos primeiros fragmentos de construção de Matta-Clark, o objeto *Food*, 1971 (Fig. 46), serve para uma reconstituição da história do lugar como uma forma abreviada. *Food* se refere à própria noção de fragmento e fragmentação: uma peça de um conjunto, que traz consigo o mesmo significado do conjunto, e remete a uma reconstituição do todo.

A relação do fragmento com o todo passa a estar presente nas preocupações do artista.

Dois meses depois da abertura do restaurante, Matta-Clark escreve uma carta ao responsável pelo Departamento de Registros Imobiliários de New York, perguntando sobre a possibilidade de utilização de edifícios abandonados na cidade. A carta é instrutiva para a desmitificação da imagem do artista como iconoclasta irresponsável, um anarquista na mais vulgar concepção do termo. Ao que tudo indica, entretanto, Matta-Clark não recebeu uma resposta à sua demanda, mas mesmo assim ele saiu em busca de materiais crus para a sua pesquisa, em edifícios abandonados. Parece, porém, que o processo de busca de Matta-Clark começou mesmo em casa: no mesmo ano, ele retirou um pedaço de parede do seu *loft*. Entretanto, ele precisava de mais material. Com a ajuda de Goodden e de Manfred Hecht, ele começou a recolher, mesmo de uma forma ilegal, peças de edificações da redondeza, retirando cortes de paredes, piso, teto, em situações muitas vezes perigosas. Em situações que relembram os conceitos de lugar e não lugar de Smithson, ele se preocupava em ser fotografado no início dos trabalhos de recolhimento dos fragmentos.

entropia, fragmentação e antropofagia

Em Matta-Clark, o corpo é fragmentado, rompido em sua unidade. E é aqui que se entra no tema da autópsia, outro termo importante. Porque a fotografia é heterogênea por natureza, não existe uma teoria que a unifique categoricamente. Matta-Clark faz uma endoscopia do ambiente urbano: ele não só fragmenta, como ele detalha. A fotografia DETALHA o real, transbordando-o. É a velha ideia de *Blow-up*, de Antonioni. A fotografia é paratáxica, e falsamente sintáxica. A objetiva-faca amplia

extraordinariamente o poder separador do olhar. Mas veja-se a definição de Aristóteles sobre detalhe e fragmento, segundo Anne Cauquelin:

Há toda uma diferença entre detalhe e fragmento. O detalhe é registro de dados, cuidado de separar tal parte, e de lhe conferir uma importância arbitrária - fechamento do olhar sobre um ponto da totalidade. Aparecimento, como ao microscópio, de partículas que uma visão rápida não pode diferenciar. O detalhe é curioso, interessante, sugestivo, ele fala ou nós o fazemos falar. Ele é a intimidade, aquela que provoca em nós a INQUIETANTE ESTRANHEZA. O detalhe nega a totalidade. É a crítica do global. Ele é o isolamento, ele recusa qualquer dependência com a significação geral. Separado, isolado, disjuncto, o cintilamento do detalhe ilumina de ilusões singulares o mundo da arte. Mas ele pode ser melancólico. Se tudo é detalhe, tudo é interessante, o que gera um sentimento de banalidade. Já o FRAGMENTO, ao contrário, não existe fora do contexto que ele repete. Cada fragmento é uma totalidade, porque ele é ligado do interior por uma organização íntima de suas partes. Contrariamente a Plínio, o Velho, Aristóteles não descreve os detalhes, ele constrói fragmentos em sua relação com o todo. Porque o fragmento é isolado, fechado, mas ele não é escolhido por ele mesmo, mas somente por sua relação com uma totalidade complexa. Escolhido por algo que o faz parecer outro que não ele, o fragmento sugere o todo (CAUQUELIN, 1994, p. 103-104).

A ligação entre o todo e o fragmento se dá por analogia. O significado de *non-site* para Smithson é similar ao conceito de fragmento: parecer outro que não ele mesmo. Matta-Clark amplia o sentido de *non-site*. Mesmo estabelecendo uma relação com o todo, ao detalhar o espaço, seja através da fotografia, dos cortes, seja das *collages*, ele provoca uma atenção especial dentro do próprio objeto, isolando-o de uma parte maior. Simultaneamente, no trabalho de Matta-Clark, existe um deslocamento da importância que modifica a relação com o todo.

Tschumi (1978) especifica a relação entre fragmento e arquitetura, salientando uma condição inconsciente quando estabelece uma comparação entre arquitetura e linguagem. A arquitetura somente pode ser equiparada à linguagem quando ela se apresenta como uma série de fragmentos. Os fragmentos de arquitetura que compõem a realidade arquitetônica não são fracionamentos de uma totalidade, "são como

inícios sem fim. Há sempre uma cisão entre fragmentos reais e virtuais, entre memória e fantasia” (TSCHUMI, 1978, p. 114). Essas cisões ocupam o *meio*, o *entre* um fragmento e outro como rastros ou coisas intermediárias. Um conceito próximo ao lado do hiato, espaço entre duas coisas, interrupção e solução de continuidade.

Na análise da arquitetura não tem importância a maneira como os fragmentos são organizados, nem a contradição entre eles, mas o movimento entre eles que estabelece uma relação constante e móvel que ocorre dentro da linguagem, um movimento invisível. “Os fragmentos são como frases entre aspas [...] podem ser extratos de diferentes discursos, mas isso somente comprova que um projeto arquitetônico está justamente onde as diferenças encontram uma expressão global” (TSCHUMI, 1978, p. 114).

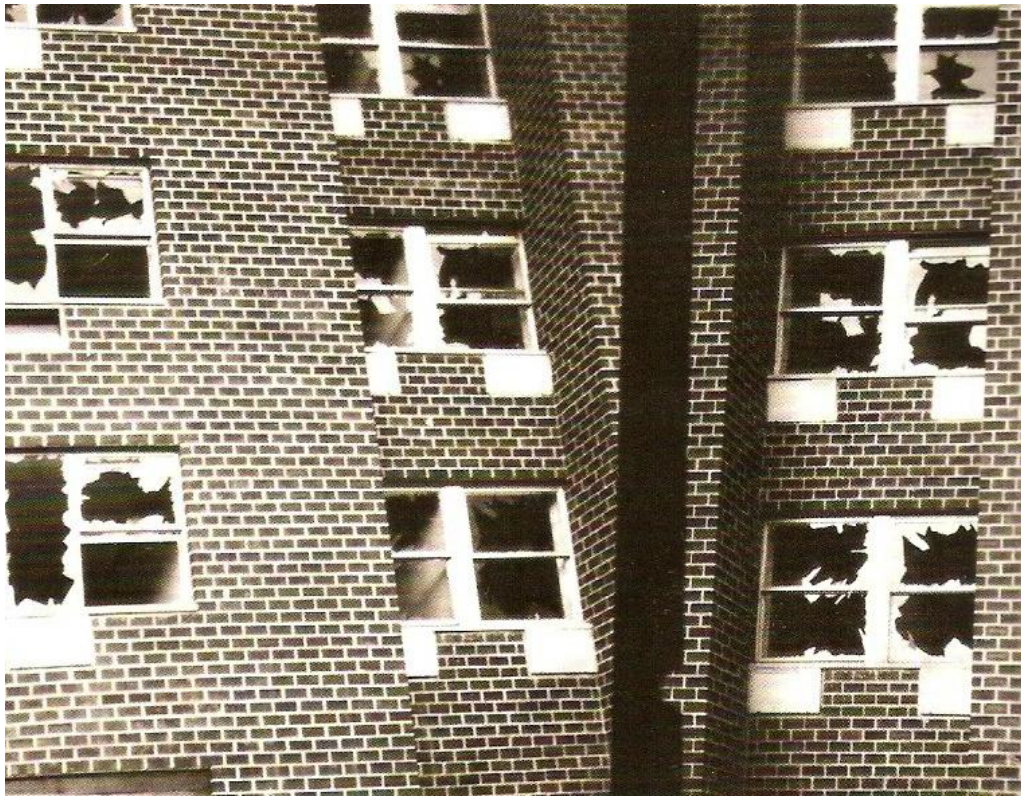


Figura 26: *Windows Blow-Out*, 1976, fotografia.

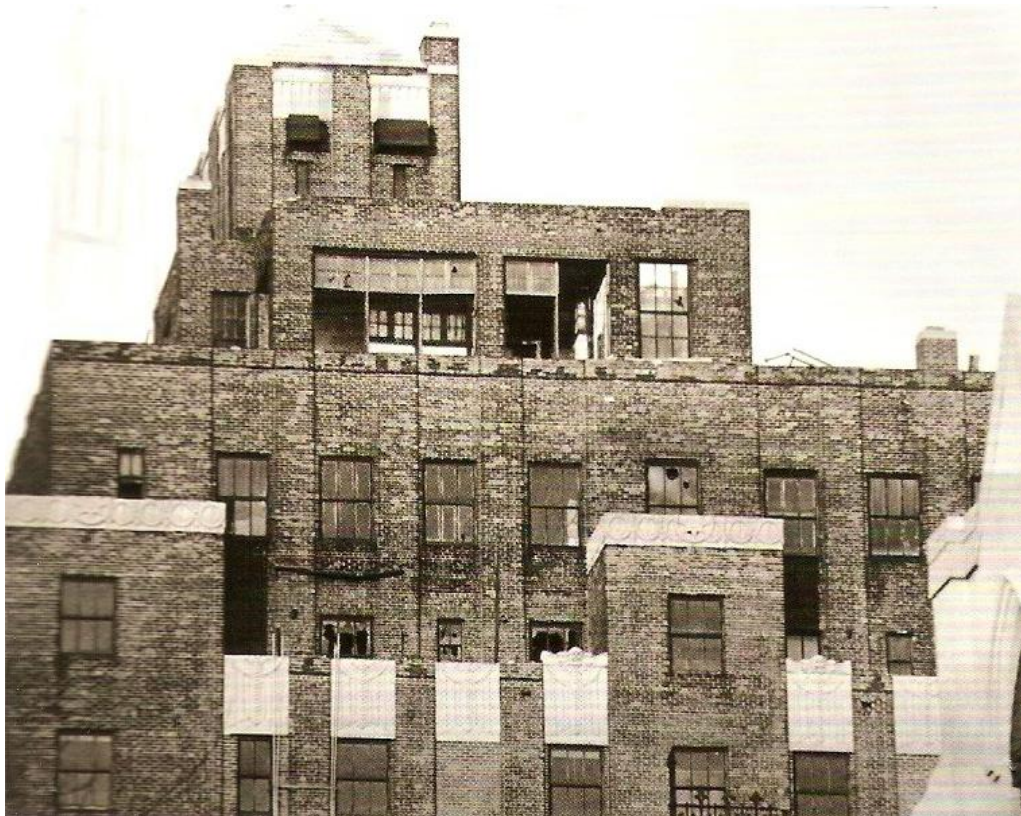


Figura 25: *Windows Blow-Out*, 1976, fotografia.

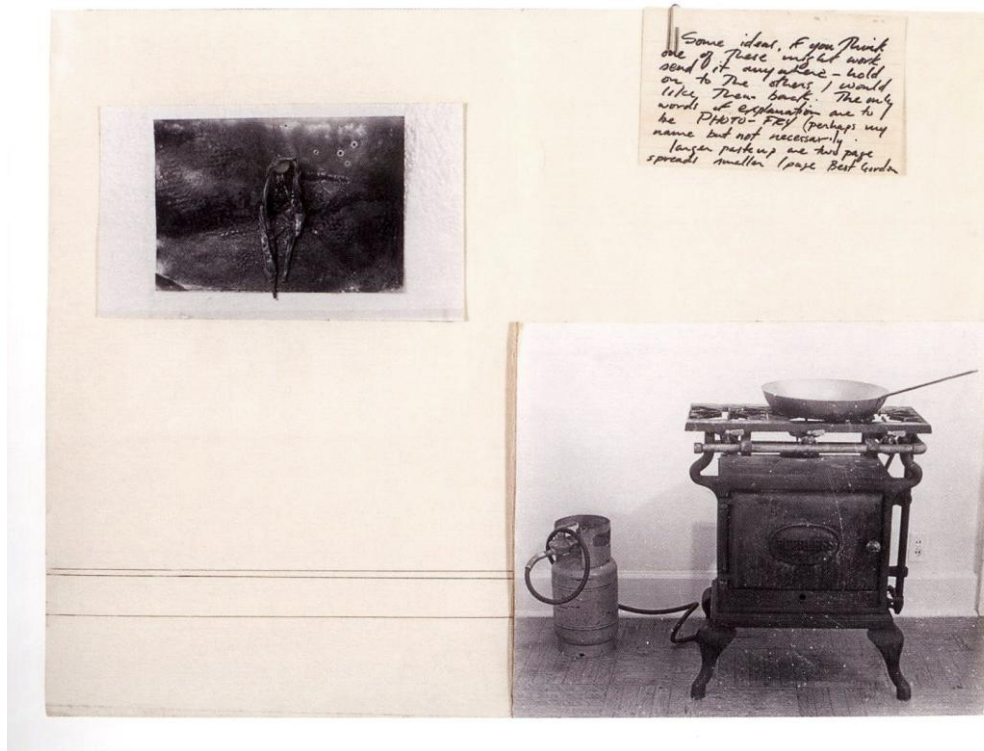


Figura 29: *Photo-Fry*, 1969, fotografias e tinta sobre papel.

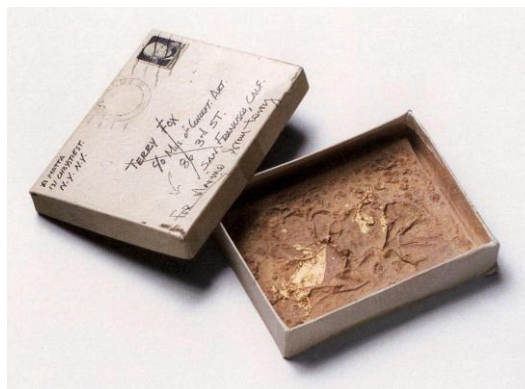


Figura 28.: *A Gold-Leafed Photo-Fried Xmas-Tree*, 1969.



Figura 27: *Gold-Leafed Christmas Tree*, c. 1970.

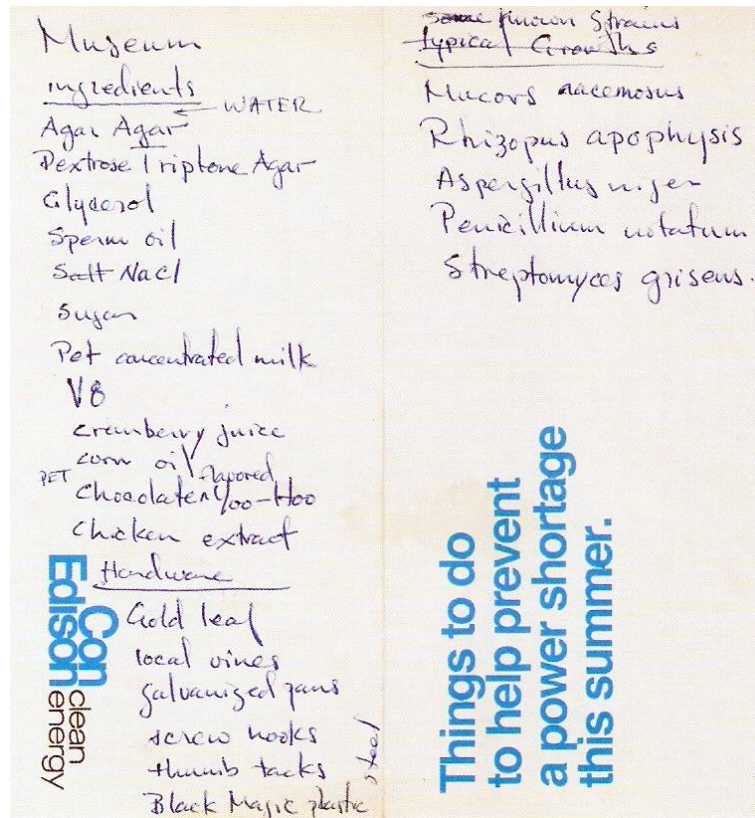


Figura 30: Lista de ingredientes para *Museum*, 1970, nanquim sobre papel.

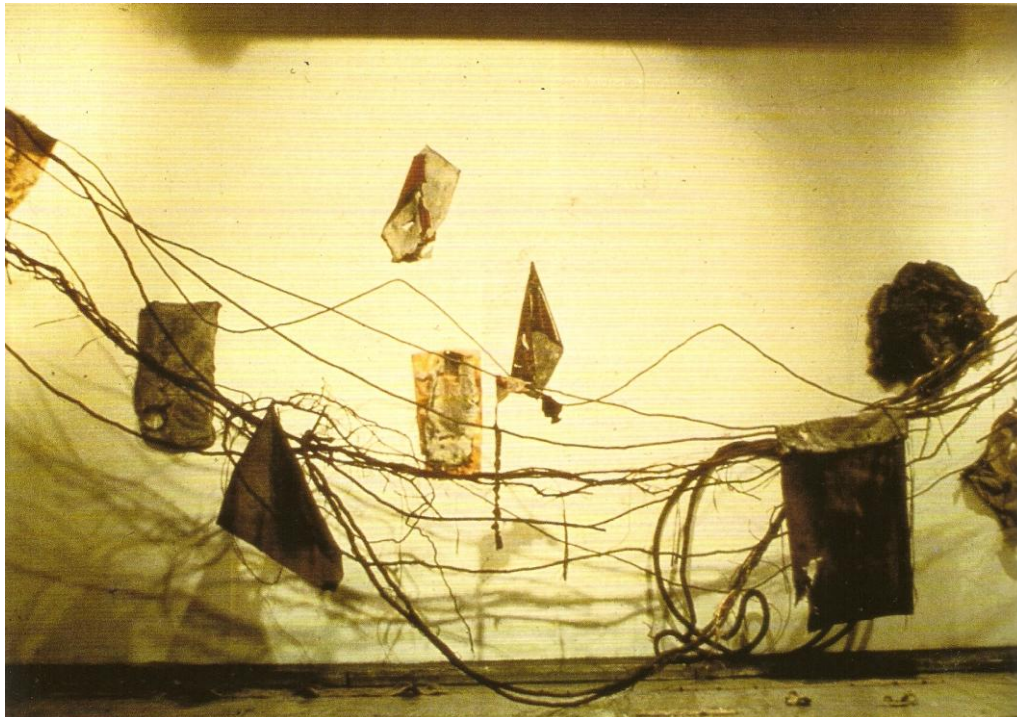


Figura 31: *Museum* 1970, instalação na Galeria Bykert, Nova York.

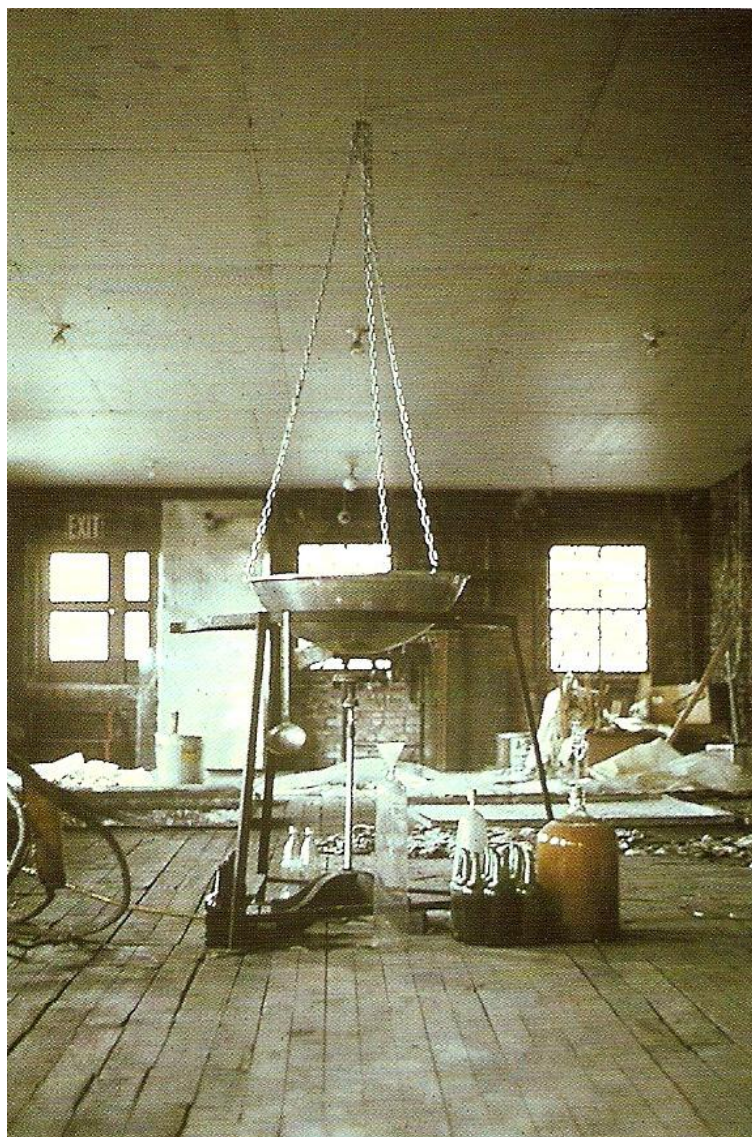


Figura 32: Vista do estúdio de Gordon Matta-Clark durante a execução de *Agar*, c. 1970, fotografia de Jim Jacob.



Figura 34: *Agar*, 1969.



Figura 33: *Agar*, 1969. Detalhe.

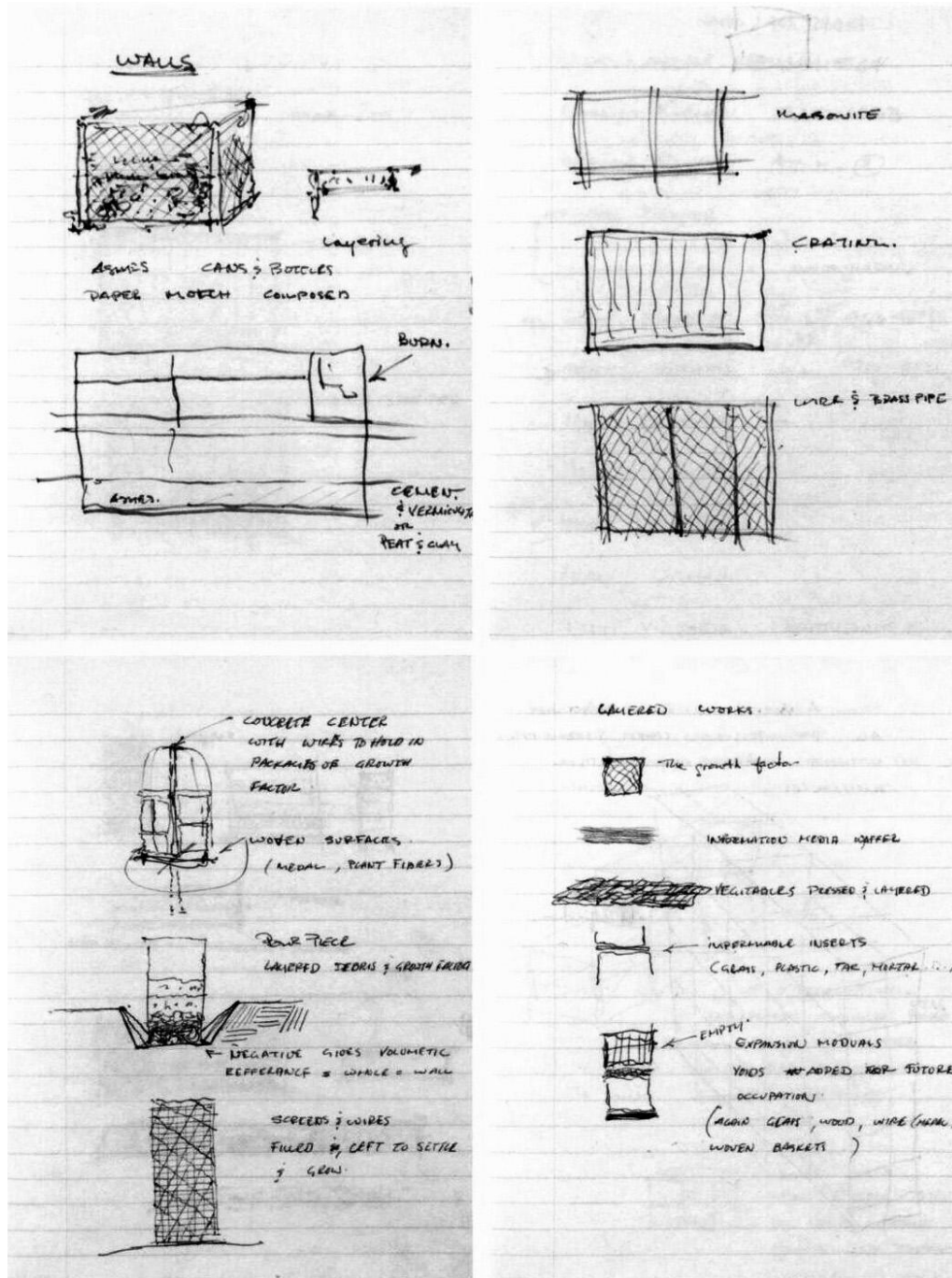


Figura 35: Walls, c. 1970, caderno. Projeto para realização de Garbage Wall.



Figura 36: *Garbage Wall*, 1970, detritos e cimento.



Figura 38: *Office Baroque*, 1977, cibachrome.



Figura 37: Etapas da demolição de *Office Baroque*, c. 1977, fotografia.



FOOD

127 Prince Street OPENING SAT., OCT. 16 . . .

TUESDAY - FRIDAY 11:30 A.M. until MIDNIGHT
 SATURDAY 11:30 A.M. until 3 A.M.
 SUNDAY SPECIAL GUEST CHEF NIGHT 7 P.M. until 11 P.M. serving hours

IMPORTANT NOTICE: WE DO NOT YET HAVE A LIQUOR LICENSE OR A WINE AND BEER LICENSE SO PLEASE BRING YOUR OWN LIQUOR.

OUR MENU CHANGES EVERY DAY. HERE ARE SOME SAMPLES.

LUNCHES are 2 soups and 1 stew with homemade bread, and sandwiches.

steak soup UTD	lamb and squash stew
mushroom and barley soup	beef and vegetable stew
carrot soup	rabbit stew with prunes
black bean soup cuban	used car stew
navy bean, beer and cheese soup	liver dumpling stew and alka seltzer
fish chowder	chili
borscht with sour cream	houillabaie
kazyncho	shrimp and chicken gumbo
suimono	

DINNERS are one thing each night--a main course with vegetables, salad and dessert.

velvet chicken in satin sauce	canary pudding
acorn squash with mint	winter fruit salad
raw mackerel with wasabi sauce of wasabi, saki & soy	bananas flambé
Japanese New Year's dish	Master Day gingerbread
mock chicken drumsticks or city chicken	lumberjacks
creamed corn	hobnails
yams baked in honeybutter	quakers
stuffed tongue creole	apple apricot sauce with almond.
anchovy onion pie	
baked marrow bones	
roasts, pot roasts, curries	
macaroni muzzze with blueberries	
seviché	
peruska - parig for our vegetarian night which is Tuesdays	
P&G, garlic and anchovy salad	
corn and flour tortillas	

SUNDAY SPECIAL GUEST CHEF DINNERS are.

DRINKS

fresh squeezed orange juice	
apple juices	
fresh vegetable juices	
coffee - we are trying several kinds and styles	
tea	
milk	

PRICES - 50¢ - 75¢ for soup with bread \$1.25 - \$1.50 stew with bread
 \$3.00 for dinner \$5.00 Sunday special guest chef night dinner
 We have \$10 books of meal tickets on sale at FOOD for only \$9.50

Figura 40: Anúncio da inauguração de Food, 1971.

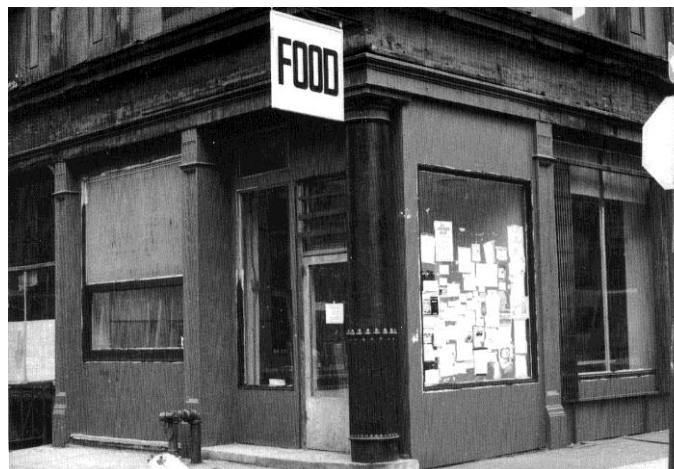


Figura 39: Fachada do Restaurante Food após reforma, 1971-72.

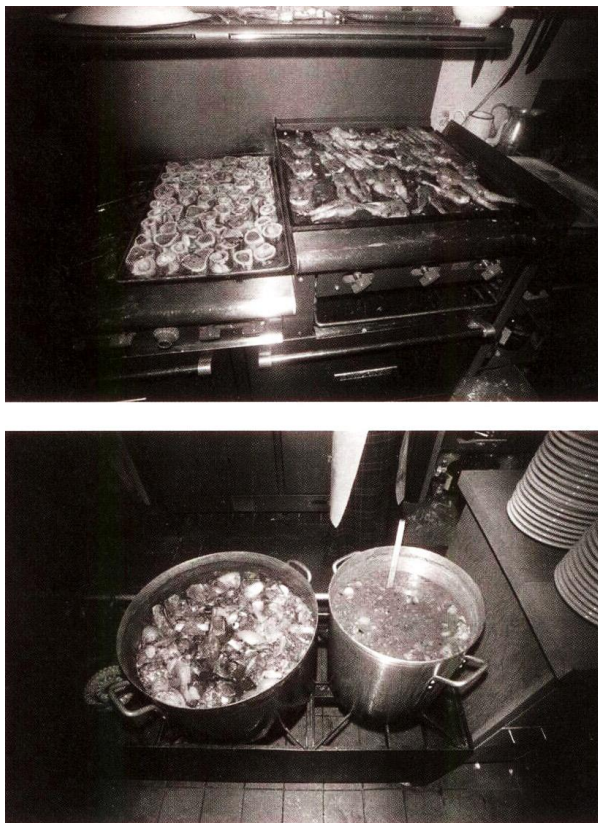


Figura 42: Preparação do "jantar de ossos" de Matta-Clark, 1972.

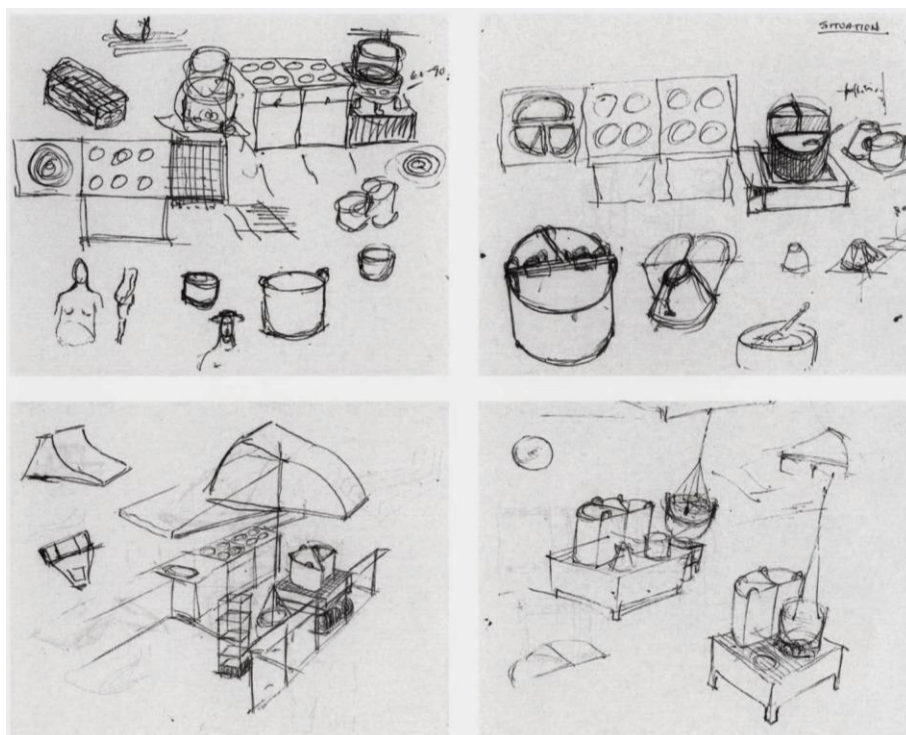


Figura 41: Ideias para a cozinha de Food, 1971.



Figura 43: Restaurante *Food*, 1971.

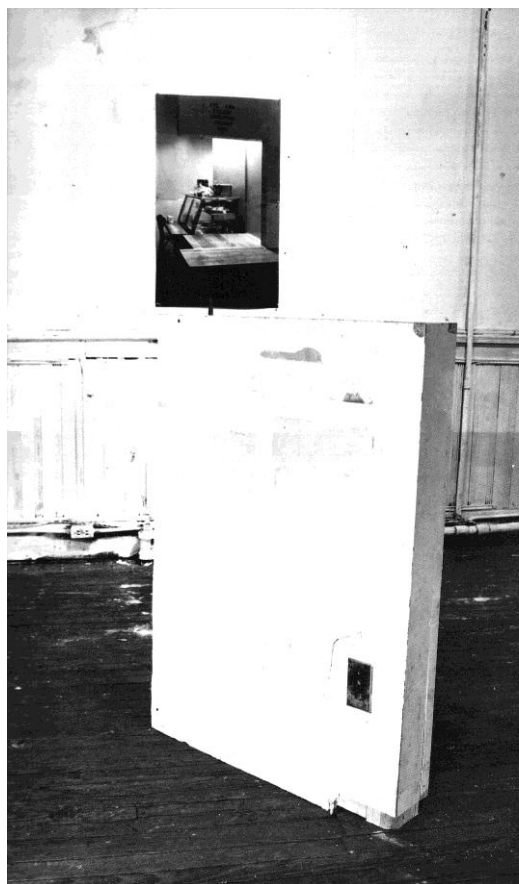


Figura 45: *Food*, 1971, fragmento de parede, fotografia.



Figura 44: *Food*, 1971, interior do restaurante.

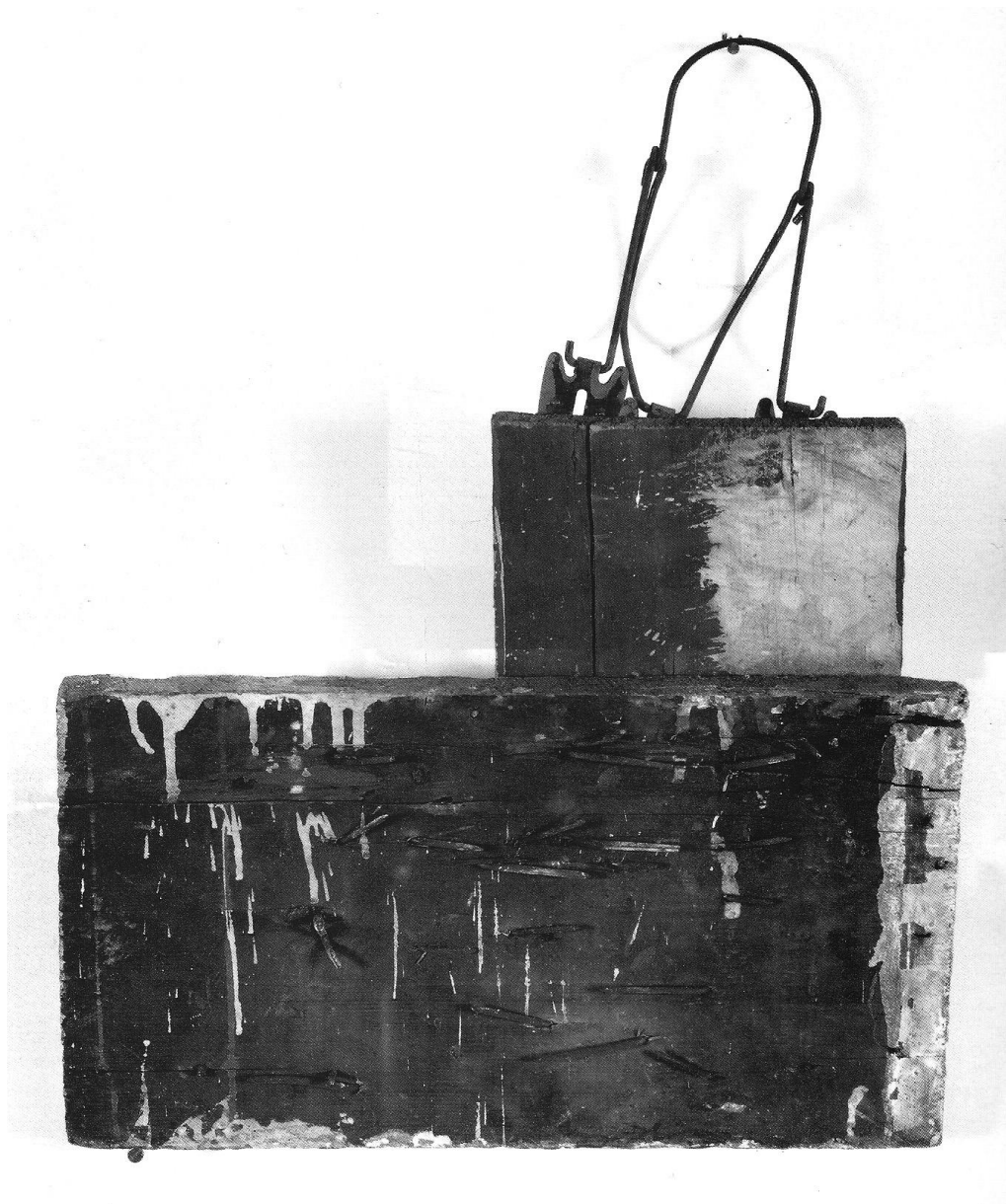


Figura 46: *Food*, 1971, fragmento de parede.

CAPÍTULO 3 - APROPRIAÇÃO, PROPRIEDADE, LUGAR

adotar o abandonado

Para Les Levine (1985), a psicologia do trabalho de Matta-Clark está situada no gesto de adotar o abandonado. Ele trabalhava em velhos edifícios, em comunidades em estado de rejeição. Ele gostaria, em última instância, de tomar conta de uma casa que tivesse perdido a sua alma. Matta-Clark se aproxima da noção de alma de uma propriedade. De acordo com Galli (2010), “toda casa contém alma [...] uma espécie de vida interior que se expressa em múltiplas configurações, denotando seus mutantes e passageiros estados”.

O que significa ter a posse? De que maneira uma propriedade pode ter alma? E quais seriam as convergências teóricas entre um artista, um objeto de arte e uma propriedade, aqui entendida como um imóvel, uma construção arquitetônica? Em 1971, Matta-Clark começou a desenvolver uma série de trabalhos que tratavam da relação entre arte e propriedade. Usando um processo que envolvia a dissecação, o corte, a autópsia, ele cortava pequenos fragmentos de edificações usando serras. Sob o nome de “fragmentos de construções”, essas peças, esses pedaços, esses fragmentos de arquitetura traziam uma lição de como a arquitetura e, por associação, a propriedade, assumia uma função construtiva na recepção da arte, e vice-versa. Um dos primeiros trabalhos dessa série é *Food*, de 1971 (Fig. 46), que consistia numa intersecção cega de duas vigas de madeira, uma rústica peça, um verdadeiro exemplo de um acidente arquitetônico. Mostrando grampos, marcas de lápis e pregos sobre sua superfície, a peça parecia uma *assemblage* modernista. Entretanto, o interesse da peça está fora dela: a função arquitetônica que o fragmento teve na sua vida anterior, no interior de um conjunto. *Food*, como outros fragmentos de construção, falava mais daquilo que ele não é mais agora,

ou seja, de sua função no todo da construção. Trata-se de um signo de ausência, um negativo de algo.

Em 1961, Jane Jacobs publicou *The dead and life of great american cities*, um verdadeiro manifesto sobre a aparente morte das cidades pela transformação urbana. Ao discursar contra as noções modernistas de megalópolis, nas quais a noção de Le Corbusier de *Ville Radieuse* é o principal exemplo, a autora atribui um caráter de corpo, de organismo à cidade em crise, desesperadamente necessitada de atendimento médico. Algumas zonas urbanas em particular são chamadas “áreas amputadas que desenvolvem tipicamente uma gangrena galopante”, tão esquecidas que “nem toda a ajuda da arte e da ciência do planejamento urbano são suficientes para evitar a decadência” (JACOBS, 2000, p. 276). Apesar das referências à decadência, sempre presentes em seu trabalho, a autora é otimista em seus prognósticos. A “morte” da cidade só é admitida à medida que uma reação contrária, um renascimento, é aceita. Esse renascimento é baseado na ideia de uma antropofagia simbólica e positiva, ou seja, um esforço da comunidade em se autoconsumir para preservar a diversidade em bairros onde a mistura e o intercâmbio aconteçam, preservando o caráter local de suas ruas. As pequenas lojas familiares, o pequeno comércio de esquina, feitos pelos próprios moradores, são algumas das soluções parciais apontadas pela autora: “O tempo torna certas estruturas obsoletas para algumas necessidades, mas abre essas mesmas estruturas a outros usos” (JACOBS, 2000, p.220). Uma espécie de canibalismo, de antropofagia positiva, como uma ação apropriativa.

Essas afirmações servem para antecipar o que aconteceria no SoHo alguns anos depois, e dialogam com as preocupações de Matta-Clark cerca de dez anos depois, quando ele escreveu, fazendo uma analogia com o processo de digestão e de metabolismo:

Trabalhar com estruturas abandonadas demonstra a minha preocupação com a vida da cidade, cujo principal efeito é a metabolização das suas velhas construções. Aqui, como em muitos outros centros urbanos, a disponibilidade de estruturas vazias ou negligenciadas é uma lembrança textual à falácia da renovação pela modernização (MATTÁ-CLARK, 1975, p. 141).

A relação inversa entre desenvolvimento urbano e atrito com um *site* histórico, para Matta-Clark, ocorre no SoHo. A área era conhecida não como hoje a vemos, mas como a nada glamurosa *South Houston Industrial Area*, com seus *lofts* industriais abandonados, decadentes, ruas sem iluminação e população de operários. Apesar de sua decadência, os artistas acabaram vindo ocupar os edifícios, a maior parte ilegalmente nos anos 60, onde passaram a viver em *lofts* que não eram destinados originalmente à habitação residencial.

Apesar de hoje ter se tornado uma espécie de mito, aquele de pobres artistas que tomam conta e transformam um lugar abandonado e decadente, a história do SoHo vem confirmar as teses de Jacobs sobre a cidade, como um organismo que se recompõe, que assimila. Os artistas, com certeza, contribuíram para o redescobrimiento e o desenvolvimento da área, mas eles não foram certamente os únicos.

Em 1955, David Rockefeller já formava a Associação do Baixo Manhattan (*Downtown Lower Manhattan Association- DLMA*), cujo propósito era tratar de maneira diferente a região no Plano Diretor de New York. A ideia era transformar a região, uma espécie de "cortiço" industrial, em um centro financeiro, onde o *Chase Manhattan Bank* (do próprio Rockefeller) teria a sua sede. O projeto de demolição foi muito combatido à época, principalmente pelos moradores e proprietários da área. Como resultado, em 1963 foi chamado o consultor Chester Rapkin para propor um estudo à futura ocupação da área. Consultando cerca de 650 firmas que ocupavam a área, Rapkin elaborou um plano de ocupação que também foi logo combatido pelos defensores da "Escola de Chicago", que comungavam com as ideias de Jacobs. Em 1961, no mesmo ano do

lançamento do livro de Jacobs, foi fundada a *Artists Tenants Association* (ATA) - Associação dos Artistas Inquilinos, uma organização que pretendia legalizar a ocupação dos edifícios da área da parte baixa de Manhattan. Uma importante conquista da associação foi o art. 7-B do equivalente a um Plano Diretor de New York, que, em 1964, reconhecia os artistas como “enriquecedores da vida urbana que merecem provisões especiais de alojamento”, permitindo-os ocupar e viver nos *lofts* industriais.

Superficialmente, a retórica da lei era positiva, e até meritória, ao considerar artistas como *enriquecedores da vida urbana*, e por isso eles mereceriam *condições especiais de moradia*. Mas o fato de legalizar apenas artistas como exclusivos moradores dos *lofts* começou a gerar críticas e reclamações de outros setores da população. Chamavam a lei de exclusivista. Além de tudo, a lei burocratizava a definição de artista, dizendo, conforme Lee: “A palavra artista significa alguém engajado nas Artes Plásticas, assim como a pintura e escultura, de uma maneira profissional, certificada por uma academia, associação ou sociedade, reconhecida pelos meios oficiais” (LEE, 2001, p.97).

Ao burocratizar a identidade dos artistas, a lei acabou por excluir uma série de artistas que habitavam o local e que não tinham ligação com academias ou associações de classe. Não foi com surpresa que um grupo de artistas protestou contra a redação da lei, taxando-a de autoritária e excludente, e passou a ocupar os imóveis mesmo ilegalmente. O que se seguiu foi um bem-conhecido processo de valorização da área, propulsionado pelo mercado de arte devido à instalação de galerias de arte na década de 70.

a relação com o lugar

O SoHo era um bairro residencial chique nos fins de 1700, e sua importância como bairro industrial só foi solidificada no final do século XIX.

A tecnologia das construções de ferro fundido (*cast-iron*) permitiu a construção de diversos *lofts* industriais na região, desenvolvendo uma vizinhança de pequenas indústrias e manufaturas, que caíram em declínio depois da Segunda Guerra Mundial. Os edifícios passaram a ser considerados muito pequenos para abrigar as indústrias, e assim cerca de seiscentos edifícios desse tipo de construção foram demolidos entre 1959 e 1962. Só em 1967, um conjunto de *lofts* que haviam sido construídos por James Bogardus, um dos arquitetos pioneiros que desenvolveram a técnica de construção em ferro fundido, foram destruídos.

Talvez a pré-história do Soho tenha a ver com o determinismo tecnológico das técnicas de construção, e sua decadência tenha a ver com essas mudanças. Discutido por Henry Lefebvre (2001), em *O Direito à cidade*, o processo é classificado como duplo, ou de mão dupla, porque enquanto promove o desenvolvimento, provoca também uma certa violência, ao se apropriar dos espaços urbanos conforme as necessidades de progresso.

Mas, ao mesmo tempo que o *processo de duas vias* ou *duas mãos* provoca uma descontinuidade, para Lefebvre a cidade também “trabalha”, ou seja, funciona como uma obra aberta. A visão da cidade como obra (*oeuvre*) é ao mesmo tempo uma celebração (*la fête*). Essa relação dialética pode ser aplicada à história do SoHo - a dialética do trabalhar e viver.

Essa dialética traz a alternância da propriedade e do impróprio, da propriedade e da apropriação, do inapropriado: esse jogo acontece seguidamente na obra de Matta-Clark. Em primeiro lugar, há a posição adotada pelo artista em relação ao fragmento.

Quais seriam as condições que levaram o artista a atuar como uma espécie de coletor de amostras, de legista, ao extrair e preservar vários elementos, como se fosse um arqueólogo urbano? Depois de mudar-se para Manhattan em 1970, Matta-Clark viu-se em uma espécie de meio

extremamente enriquecedor para os seus interesses de investigação, em uma vizinhança que passava por um processo de profundas transformações. Era a importância do meio, o mesmo ao qual se fez referência no início desse trabalho. Em uma entrevista em 1974, ele ressaltava a importância de trabalhar na origem das construções:

Essa pesquisa envolveu todo o período em que eu vivi no porão do nº112 da *Greene Street* e fazia coisas nos diferentes cantos. Esses cantos não eram diretamente relacionados com as estruturas, eu estava apenas trabalhando em um lugar próximo da estrutura, mas eventualmente eu comecei a trabalhar o lugar como um todo, como um objeto (MATTÁ-CLARK, 1974, p.203).

Matta-Clark falava pouco sobre o lugar onde vivia em New York nas entrevistas que concedia, principalmente à revista *Avalanche*, uma publicação voltada às manifestações artísticas dos anos 70. Ele morava na área baixa de Manhattan, em um lugar cheio de galerias e espaços alternativos, entre as ruas Houston e Canal, no sentido norte/sul, e Laffaiete e West Broadway no sentido leste/oeste. O início dos anos 70 é conhecido como uma era em que os espaços alternativos floresciam no SoHo. Um dos mais importantes era o de Holly Salomon, na Greene Street nº 98, que Matta-Clark ajudou a construir e onde mostrava seus trabalhos frequentemente. O outro era o espaço de Alana Heiss, no nº10 da Bleeker Street, que depois evoluiu para o Instituto para a Arte e Recursos Urbanos, e o *Clock Tower*, um espaço de arte fundado em 1973. Todos esses espaços, além de uma dezena de pequenas galerias, ao lado do *Greene 112*, mostravam o trabalho de artistas como Phillip Glass, Laurie Anderson, e de muitos outros da geração de 1970¹⁶.

16 O número 112 da rua Greene é um prédio industrial onde funcionou uma antiga recuperadora de roupas usadas, e o edifício foi construído em 1884 pelo arquiteto Henry Fernbach. Em 1970, foi adquirido por Jeffrey Leo, que, junto com Alen Saret, concebeu o espaço como galeria alternativa. Segundo Lee (2001), o espaço funcionava 24 horas por dia, sem fechar as portas. Era um espaço democrático e alternativo, que mostrava manifestações de dança, de performance, de música e artes plásticas, um lugar de troca de informações.

Mas a história é ambivalente e, às vezes, contraditória. Podemos hoje, com um certo recuo temporal, admitir que quando os artistas passaram a “ocupar” a área, a “reciclá-la”, ou a “digeri-la”, para usar ainda a paródia da antropofagia, eles realmente puseram em prática um processo de transformação que se utilizou da apropriação de uma zona industrial alienada, abandonada e, ainda, valendo-se de todo o auxílio governamental, resultou em um local- descentralizado da cidade- com alguma função social, a de produzir e difundir a cultura e a arte, por mais discutível que fosse o resultado ou o tema. Mas, ao mesmo tempo, o resultado desse processo de transformação/descentralização, embora benéfico como “alimentação”, ainda usando a metáfora da devoração, para os artistas, acabou negando ou apagando a história anterior do lugar. Ficou então a pergunta: Pode haver um “apagamento” da história do lugar (história de uma região de pequenas manufaturas e indústrias) em prol de uma nova experiência? O próprio Matta-Clark, segundo Lee (2001), tenta responder essa questão, dizendo o seguinte: “A experiência com os lofts (a ocupação pelos artistas) nega a história do edifício” (MATA-CLARK, sd, p.364). Essa preocupação com o contexto, com a história do lugar, mostra bem as questões do artista com relação ao abandono inicial para destruir os lugares em nome da reconstrução, reurbanização.

A teoria das ciências do direito descreve uma *perspectiva pessoal* para a propriedade, e seu argumento é o de que “para alcançar um auto-desenvolvimento sustentável, para se tornar uma pessoa, um indivíduo precisa ter algum controle sobre os recursos do ambiente externo” (LEE, 2001, p 111). Essa tese parece banal: questões de gastos desenfreados, que ligam a propriedade ao padrão sócioeconômico, estão entre as mais óbvias e mais problemáticas manifestações contemporâneas. Muito antes, entretanto, que essas ideias se tornassem comuns, Hegel já articulava a confluência entre o pessoal e a propriedade: “Eu dou a uma criatura viva, como minha propriedade, uma alma que é outra, bem diferente daquela que ela tinha anteriormente. Eu lhe dou a minha alma” (HEGEL, 2003, p.

258). Hegel referia-se em seus textos a outro tipo de propriedade - o escravagismo, mas a formulação passou a ser extrapolada para a propriedade privada. A propriedade de alguma forma adquire a alma de quem a possui.

Mas um paradoxo governa as leis de propriedade, e Matta-Clark refere-se a esse paradoxo, criticando-o. A *essência* da propriedade, conforme escreveu Hegel, "consiste em seu uso e em sua não-existência, seu desaparecimento" (HEGEL, 2003, p. 258). Se não há o controle, pode haver a perda. A mesma ideia está presente na história do SoHo, onde a simples identidade como artista serviu para garantir um pedido de posse pela propriedade.

A relação de Matta-Clark com o lugar era intensa: entre 1970 e 1974, só ele teria trabalhado e organizado 11 exposições no local. Em uma dessas instalações, denominada *Cherry Tree* (1971), o artista plantou uma muda de cerejeira no porão, em um buraco, como se fosse uma tumba, grande o suficiente para engolir boa parte da árvore, conforme mostra a documentação fotográfica do próprio artista (Fig. 47). A árvore morreu depois de alguns meses, provavelmente pela falta de luz e de condições de umidade do local. Logo depois, o artista plantou uma colônia de cogumelos no mesmo local, mostrando o interesse do artista nas formas menos salubres da botânica. Mas, no local original da instalação *Cherry Tree*, seis meses depois de ter plantado a árvore, o artista tapou o buraco, e encheu de concreto na superfície, com dimensões antropomórficas para evocar uma espécie de tumba, que ele chamou de *Time Well* e classificou como um "enterro não-estrutural e subterrâneo permanente".

Em uma espécie de poço de elevador desativado, próximo ao local onde *Cherry Tree* e *Time Well* (Fig. 48 e 49) foram realizados, ele começou a trabalhar no *Winter Garden* (Fig. 50), uma espécie de instalação escultórica formada por centenas de garrafas vazias juntadas pelo artista nas ruas e estocadas no porão. É interessante notar que Matta-Clark

promoveu, entre seus amigos, um movimento de coleta de garrafas nas vizinhanças. A acumulação de garrafas se transformou em uma espécie de monumento, enaltecido pelo efeito da pouca luz exterior que penetrava no porão. Alguns fenômenos inter-relacionados da poética de Matta-Clark aparecem nesse trabalho: uma certa falta de refinamento, uma crueza, até mesmo uma pobreza dos materiais, e uma associação dessas qualidades de pobreza com a estrutura simbólica, a forma de trabalhar com o refugo, com o que é recusado. Ele começa a fazer uma analogia do fazer artístico com o refugo. Em ambos os trabalhos, ele faz uma relação do porão como local de enterro de materiais, de sobras de coisas mortas, de coisas acumuladas e juntadas, de fragmentos. Mas ao mesmo tempo ele começa a demonstrar um interesse na organização da fundação dos edifícios. Em uma entrevista a Donald Wall (1976), ele afirma o seguinte:

Eu cavei um poço no porão do nº112 da Greene Street, e o que eu quis fazer eu não o compreendi de todo, mas era um buraco grande o suficiente para mostrar as fundações, e poder liberar a enorme força que comprimia o edifício simplesmente fazendo um buraco (MATTACLARK, 1976, p. 68)

por uma filosofia do buraco

Shüller (2007) relembra o que transmite Diógenes Laércio, em história da filosofia: "Conta-se que Tales, ao ser conduzido para fora de sua casa por uma velhinha para observar os astros, teria caído num buraco. Esta teria ponderado: - Tales, não consegues ver o que tens aos pés e desejas conhecer o que está no céu?" Para Shüller, esse é o primeiro buraco filosófico:

Não recuemos diante do paradoxo: O buraco é o fundamento. O homem perdeu a base. Já não o amparam mitos, linguagem, política - nada. Até uma empregada ri-se dele. Uma velhinha? Outros garantem que foi uma jovem. Sobre o sexo, não há divergência: foi uma mulher. Enquanto que os homens, de tão profundos, caem no buraco, proverbialmente seres da superfície,

riem confiantes, o solo a seus pés não cede. Com essa teoria, Baudrillard levanta-se do seu túmulo para bater palmas. Do herói épico, admirado, aplaudido, esplêndido, superficial, ninguém ria. Platão e Aristóteles evocam outro buraco: o da humanação. O espanto abriu um buraco entre o homem e o mundo. O homem espantado se pôs a contar histórias para explicar os mistérios do mundo em que vivia. O homem é um animal mítico por isso. O buraco de Tales veio depois. A cada buraco inesperado, abre-se novo capítulo da história do pensamento. O saber nasce da queda. Sabendo que ninguém pode socorrê-lo, o filósofo procura saída por si mesmo (SHÜLLER, 2007, p. 2).

A saída é a volta ao exílio: por uma estética do buraco. E Shüller prossegue:

Fora de casa, Tales pisa em terreno perigoso, vive como exilado. Isso não vale só para Tales, caracteriza a filosofia. Exilado, o filósofo ergue os olhos para as estrelas, inquieta-o o espaço que se estende além dos corpos luminosos. O canto das musas conferia sentido à vida. O olhar para as estrelas problematiza os sentidos. Tales domina as estrelas pelo cálculo, prevê eclipses. Os astros já não determinam a ação dos homens. Mas as estrelas não são o fim. O mistério se localiza além das estrelas, além do cálculo, avança por uma região que foge ao cálculo. O olhar à distância abre buracos, mina o solo em que pisamos, o chão se fende, o andar torna-se inseguro, o abismo se aprofunda, abisma-se no ilimitado. Como a velhinha, ri-se do filósofo que não está no buraco: o homem seguro de si mesmo, o bem-sucedido. Estávamos tão bem [...] De repente, o buraco (SHÜLLER, 2007, p. 2).

Shüller se refere a uma estética do buraco:

Surgiu uma estética do buraco. Longe vai a segurança do homem renascentista, do homem que produzia, iluminado pelo sentimento de eternidade. Aliás, a segurança renascentista (se é que ela existiu!) não durou nada. A pintura de Michelangelo é toda esburacada. Nem o mundo mítico estava livre do buraco. Aos pés de Perséfone, uma jovem primaveril, saudável, florescente, abre-se uma fenda, e ela cai nos braços de Hades, o imperador do mundo das sombras. Que fazer? Perséfone passou a dividir a existência entre a vida e a morte. Perséfone poderá ser símbolo de todos nós. Perdendo a segurança do solo, a existência de Perséfone se tornou literalmente unheimlich (sem-lar). Pisando no vazio, ele perdeu o lar (Heim). Não nos assuste o buraco. Sai do buraco linguagem renovada, baluarte de mundos renovados. Para que o ir e o vir se revigore, importa que o buraco se mantenha aberto. O vigor da renovação aproxima

a filosofia das artes. Linguagem que não se renova fecha o buraco, aniquila a vida. Tales de Mileto já não fala com a segurança dos cantores épicos porque sente o mundo ruir. Retorna para reorientar, mas sem a segurança que oferecia o mito. Ao propor como fundamento, em lugar da terra, a água, Tales abandona a segurança para se instalar no instável. Aberto está a caminho do que passa por Joyce e alaga o terreno que pisa Deleuze. O rio que nasceu numa cidade grega da Ásia Menor, atravessando os séculos, desterritorializa o pensador francês. No trajeto Mileto-Paris, encontramos o homem trágico, ferido nos pés como Édipo. O homem é vítima e autor dos buracos em que cai. Na queda, o homem é causa e corpo precipitado. No buraco, inventa linguagens. Sempre que a consciência do buraco se aprofunda, a linguagem se renova. A memória nasce para recordar o que perdemos (SHÜLLER, 2007, p. 2).

Para Matta-Clark, essa procura por liberar algo ausente através de um buraco, um hiato, tem a ver com uma relação paradoxal: aquilo que diz respeito à fundação em arquitetura é sempre ausente, porque enterrado. A figura do buraco desenterra, revela, liberta, dá solução de continuidade. Para Matta-Clark, aí se encontra a verdadeira relação entre arte e arquitetura: trazer à visão, ou fazer visível uma relação (Fig. 49).

Em entrevista, Matta-Clark diz: “A opinião de que arquitetos constroem paredes e artistas a decoram apresenta o centro de ambas as profissões” (MATTACLARK, 1977, p. 254). Para Matta-Clark, ao tratar o porão como uma maneira de confundir essas distinções entre profissões, o porão literalmente sai do buraco para se tornar um lugar do encontro com a arte. O fenômeno ocorre também em outras manifestações do artista, como aquelas no restaurante *Food* e em edificações no bairro nova-iorquino do Bronx entre os anos 1972 e 1973.

significante e significado das construções arquitetônicas

Mas Krauss esclarece que as operações indiciais da arte dos anos 70 não representam “uma maneira de marcar presença”. Remetendo às ideias de Barthes sobre o “ter estado lá”, os cortes de Matta-Clark teriam a qualidade

de "significar a construção, ponto a ponto, apenas através do processo de remoção de um fragmento". Assim, segundo ela, "o processo de escavação é trazido à consciência do observador sob a forma de um fantasma". Ela lembra a condição analisada por Barthes de *estar aqui* como peculiar da fotografia, para dizer que a fotografia é uma *mensagem sem código*, e que, portanto, deve ser sempre acompanhada de um texto, ou um discurso, que a decodifique. Ela cita, então, a obra de Matta-Clark, especificamente a criada com a extração de fragmentos de solo que exploravam o estado de abandono do edifício, classificando-a como pertencente ao gênero instalação, que fala da relação *significante/significado*: o corte passa a dar um significado ao edifício. O edifício é uma mensagem, que, como tal, pode ser exposto, mas não codificado. Nas instalações de Matta-Clark, segundo Krauss, o corte do fragmento consegue dar um significado ao edifício - e só o consegue pela extirpação, autópsia, separação de uma parte do todo. Dessa forma, o procedimento de escavação conseguiria esse efeito.

O corpo do trabalho de artistas desse período, como Daniel Buren, Michael Ashler, Dan Graham e Hans Haacke, reflete bem como as circunstâncias de distribuição das instituições daquela época eram determinantes. É interessante a relação que se estabelece com o trabalho desses artistas e as galerias de um local como o SoHo, e que criavam uma espécie de fetiche. O artista francês Daniel Buren já falava das analogias entre a arquitetura interna de um trabalho de arte e a arquitetura que exhibe os trabalhos, quando refere: "Nós podemos falar da arquitetura interna de uma pintura ou de um trabalho qualquer de arte. Entretanto, o trabalho de arte existe apenas, ou apenas pode ser visto, no contexto museu/galeria que o cerca, o museu/galeria para o qual ele foi destinado, onde não se pensa muito sobre" (BUREN, 1975).

A relação implícita entre pintura e arquitetura resulta em um processo de desmistificação feita por esse artista, quando ele usa materiais pré-

fabricados que alternam listras. Iniciado em 1966, o projeto de Buren trata da legitimidade de um trabalho de arte, que sempre está ligado à legitimidade do lugar, ou, ao contrário, ele pareceria invisível.

Outro artista contemporâneo de Matta-Clark, Michael Asher, também tem as mesmas preocupações ligadas à arte e à natureza do lugar, além da relação da arte com a arquitetura. Mas, enquanto Asher trabalhava em relação ao espaço de exposição (museu, galeria), as preocupações de Matta-Clark eram mais específicas ao lugar, ao meio e à história desse meio no qual ele convivia.

As intervenções de Matta-Clark no nº 112 da Greene Street e no restaurante *Food* podem ser vistas, ainda segundo Lee (2001), como uma relação com o que é considerado "saúde" da cidade àquela época específica. Tinham muito a ver com as transformações que ocorriam no SoHo, ao final dos anos 60 e início dos anos 70.

apropriar-se da alma no processo antropofágico

Em 1973, Matta-Clark trabalhou em dois projetos que são complementares entre si e que tratam da questão *alma da propriedade*: o primeiro, intitulado *Fake Estates*, e o outro, como integrante do grupo *Anarchitecture*. *Fake Estates* (Falsas propriedades) mostra a preocupação do artista com questões sociais, na história da propriedade, e as condições de lugar da parte baixa de Manhattan, New York, principalmente na área do antigo SoHo (Fig. 51 a 53).

Implicitamente, ele se preocupava com a questão de que uma propriedade não significa alguma coisa que se possa simplesmente alugar para alguém, mas tem a ver com a noção de individualidade, de vizinhança, de convivência. Matta-Clark se aproxima da noção de alma de uma propriedade desenvolvida por Hegel em *Elementos da filosofia do*

direito: “Eu cedo àquilo que possuo, como se fosse a algo que tivesse vida, uma alma, diferente daquela que antes ela possuía: eu cedo a minha alma.”

Fake Estates foi organizado sobre parcelas de terrenos cujos direitos de posse foram transferidos à Prefeitura de New York por pagamento de impostos e taxas. Mais conhecidos como *gutterspace* (espaço de sarjeta), esses pequenos pedaços de terreno, como se fossem sobras, eram vendidos pela prefeitura a quem interessasse.

Nesse trabalho, que nunca foi mostrado ao público quando Matta-Clark ainda era vivo, consistia na compra de partes desses *gutterspaces* em bairros como o Queens e Staten Island. O projeto compreendia um total de 15 partes, continha a documentação cartográfica, as escrituras, além de fotos em escala 1:1 dos locais. A intenção do artista era a de quem adquirisse o trabalho estaria também adquirindo os direitos sobre aqueles *gutterspaces*.

Fake Estates lembrava os trabalhos dos artistas Edward Ruscha, Douglas Huebler e Hans Haacke, e relembram a retórica da burocracia, dos contratos de compra e venda e de registro de imóveis. A propriedade era reduzida ao plano mais básico, por meio de imagens fotográficas em preto-e-branco, de pedaços de muro, cercas, calçadas, macegas, como se fossem irônicos punctuns na paisagem e no imaginário suburbanos.

Os mapas dos lugares, os lotes, eram grades esquemáticas com divisões de propriedade, lembrando muito as grades que viriam a aparecer como estrutura em trabalhos de muitos artistas plásticos contemporâneos, apontada por Rosalind Krauss (2002), como um emblema da modernidade: um elemento que nunca existiu na história da arte dos séculos anteriores ao século XX e que foi descoberto pelo cubismo de Picasso e Braque, passando por movimentos importantes até a contemporaneidade. Segundo Krauss (2002, p. 26), a retícula tem o poder

mítico de “nos fazer crer que nos movemos no âmbito do materialismo (ou da ciência, ou da lógica) e ao mesmo tempo nos permite dar asas à nossa fé (ou ilusão, ou ficção)”.

Krauss (2002) lembra ainda os *impulsos esquizofrênicos* da grade: como suas capacidades autoinscríveis (de se referir ao real circunscrito) são confrontadas com uma capacidade de expansão à máxima potência da imaginação. Matta-Clark mostra essa ambivalência da grade ao suspender esse poder no registro da arte e da arquitetura: se a grade artística do modernismo afirma a autonomia do plano pictórico e sua segurança como objeto autoreflexivo, a grade arquitetônica fala da racionalização do espaço. Krauss compara a grade à lógica do pensamento estruturalista, presente como denominador comum na arte moderna e contemporânea. Mais especificamente, ela situa a grade como uma espécie de emblema, dizendo que não se enfrenta uma contradição ou um paradoxo simplesmente dissolvendo o paradoxo ou resolvendo tal contradição, mas revisando-a, contrapondo por comparação e negação, para que pareça (mas só pareça) que tenha desaparecido. Para a autora, a rede passa a ter um poder ideológico, na medida em que é capaz de atuar como um emblema da modernidade em uma obra, independentemente da qualidade da referida obra. Por aí ela situa o êxito dessa estrutura: para além do mito. Porque o mito é uma narrativa, e, como toda a narrativa, acaba se desintegrando, se desmanchando com o tempo. Já a rede é uma entidade espacial, uma estrutura visual que não aceita qualquer tipo de leitura narrativa ou sequencial.

Mas Krauss faz uma ressalva, dizendo que o conceito de mito que ela utiliza está baseado no modelo de análise estruturalista de Claude Lévi-Strauss (1963), segundo o qual os fragmentos sequenciais de uma história se reordenam para formar uma organização espacial. Krauss lembra que os estruturalistas usam tal modelo porque desejam compreender a função

dos mitos, e veem essa função como um modo de enfrentar as contradições. Ao situar a história em colunas verticais de uma grade, por exemplo, eles conseguem situar os momentos onde terminam as contradições, e assim demonstrar como, sob tais circunstâncias, aparecem os elementos de um relato mítico específico, elemento que serviu para se opor e terminar com tal contradição. Assim, Lévi-Strauss, ainda lembrado por Krauss, detecta a presença de um conflito entre as primeiras ideias sobre a origem do homem (um processo autóctone - o homem nascido da terra, como as plantas) e as ideias posteriores, que remetem a relações sexuais entre pai e mãe. Assim, embora as ideias de origem mais antigas sejam superadas, por se oporem às formadas sobre o conhecimento adquirido (a sexualidade), elas devem ser preservadas. A função do mito, segundo Lévi-Strauss, é a de possibilitar que ambos os pontos de vista se mantenham em uma espécie de suspensão, que permite a comparação, como em uma grade.

Krauss (2002) segue no mesmo raciocínio de oposições negativo/positivo para falar do processo de psicanálise, onde se estuda a história de uma vida, por comparações, com o intuito de resolver contradições que aparecem em nível de inconsciente, repetidas em determinados momentos de crise. Ao cruzar as linhas, se chegaria às raízes, ou à causa. O caso da Psicanálise trata do passado de um indivíduo. Já na análise do mito, trata-se do passado de uma cultura ou de uma tribo.

Portanto, conforme segue afirmando Krauss, ainda que a rede não seja certamente uma narrativa, ela é uma estrutura, e uma estrutura que, além de tudo, possibilita a coexistência de uma contradição entre os valores da ciência e os valores espirituais. Para analisar essa rede, para que se possa encontrar sua raiz, deve-se escavar o "terreno" onde se assenta cada parte dessas contradições, para encontrar suas fundamentações históricas. A rede é uma introjeção, um movimento para o interior. Assim, a rede seria

uma projeção, um modelo de repetição, presente tanto na arquitetura como na arte, muito bem-exemplificada na obra de Matta-Clark.

A rede que pretendo criar para abordar o processo de realização dos cortes.

um espaço arquitetônico abstrato

Mas, o “impulso esquizofrênico” da grade, aquele que liga a algo relativo ao real e que posiciona, ao mesmo tempo, suas potencialidades fora do campo material ou científico (um espaço arquitetônico abstrato) leva o artista Matta-Clark a maiores reflexões sobre a relação entre arte e arquitetura. Se a grade, como mito da arte moderna, afirma a autonomia do plano pictórico em sua segurança, como objeto autorreflexivo e autorreferente, a grade arquitetônica refere-se à racionalização do espaço e sua dependência a algo fora e separado dela: o próprio modelo de espaço abstrato.

O que parece racionalidade na grade mostra-se no principal movimento do trabalho *Fake Estates*: a compra de propriedades tão irrelevantes e inaproveitáveis, tão patéticas no modo como se apropriam do espaço, que o absurdo dos princípios de registro aparecem. Havia no trabalho e nas aquisições feitas por Matta-Clark parcelas de terrenos em lugares inacessíveis, como os situados atrás ou entre edificações. A inacessibilidade intrigou o artista: uma qualidade de algo que podia ser comprado, mas não experimentado ou usado. Ele mesmo fala de seu projeto:

Quando eu comprei aquelas propriedades em leilões, a descrição que nelas sempre me chamava a atenção era a sua inacessibilidade [...] o que eu gostaria mesmo de fazer era designar espaços que não podiam ser vistos nem ocupados. Comprá-los seria uma forma de destacar o caráter estranho das linhas de demarcação de propriedade existentes. A propriedade

é algo tão onipresente. A noção que todos tem propriedade está determinada pelo fator de uso (MATTA-CLARK, 1974, p.203).

Algo que podia ser comprado, mas nunca experimentado, e certamente nunca ocupado: a estranheza das linhas que demarcam a propriedade. O paradoxo de comprar algo (um terreno) que não pode ser usado, e dar a esse algo um valor no registro de imóveis, tudo isso aparece nas preocupações de Matta-Clark como um reflexo contemporâneo do pensamento de Carl Marx sobre a propriedade. Marx (1977) afirma: "A propriedade privada nos fez tão estúpidos e estreitos que o objeto é somente nosso quando existe como capital e pode ser apossado, consumido, usado, habitado, etc., em suma, quando se o utiliza." Em *Fake Estates*, a impossibilidade de uso da terra e a concretização do espaço mediante leis de propriedade é criticada.

Outros meios de pensar a questão de um espaço não imposto a regras de legislação, paralelos às preocupações de Matta-Clark, foram explorados pelo grupo de artistas *Anarchitecture*. Conforme Lee (2001), as origens do grupo estão no trabalho *Fake Estates*. Na carta de Matta-Clark a Carol Goodden e ao grupo em 1973, reivindica ao projeto as mesmas preocupações conceituais das suas próprias ideias *anarquitetônicas*. *Anarchitecture* foi um trabalho concebido e desenvolvido a partir das ideias de Matta-Clark sobre o espaço.

Em março de 1974, o grupo propôs uma exposição denominada *Anarchitecture* (Fig. 55), no nº112 da Greene Street, como uma oportunidade para o discurso polêmico e filosófico sobre o uso e os espaços da cidade. Matta-Clark propôs que todos os participantes do grupo fizessem fotografias preto e branco e que todas as obras tivessem o mesmo tamanho, 40 x 50 cm. Como bem descreveu Attlee (2007), "naturalmente essas regras foram quebradas imediatamente" (Fig. 54 e 56). Laurie Anderson e de Richard Nonas apresentaram desenhos, Jene Highstein fez uma fotocoloragem, alguns propuseram som, palavras. As

propostas foram selecionadas e expostas sem assinatura e publicadas na *Flash Art Magazine* em junho de 1974.

O sentido de ambiguidade espacial serviu também ao grupo como mote para uma série de jogos de palavras, como: *Anarchy Torture*, ou *An Artic Lecture*, *Na Art Collection*, *Anarchy Lecture* (Fig. 57). Em 1975, após a exposição *Anarchitecture*, Matta-Clark enviou uma carta a Robert Lendenfrost, um dos responsáveis pelo projeto do World Trade Center, propondo algumas intervenções de sentido utópico ao projeto de Yamasaki, que nunca se consolidaram.

Represento um grupo de jovens artistas conhecidos, procedentes de diferentes áreas. Há mais de um ano nos reunimos para debater um conceito que, sem excessivo rigor, denominamos 'anarchitecture'. O termo não faz referência a uma anti-arquitetura, se não que constitui uma intenção de clarear ideias relativas ao espaço que representam opiniões e reações pessoais, e não afirmações sociopolíticas formais (MATTACLARK, 1975d, p.369).

Mas as preocupações de Matta-Clark em relação aos edifícios abandonados, de um lado, ou de lugares inacessíveis e ambíguos, de outro, **dramatiza a noção de propriedade como um conjunto formado pela posse e uso**. Se Hegel diz que a essência da propriedade consiste em seu uso e seu desaparecimento, Matta-Clark parodia a ideia ao literalizá-la. Para ele, a essência da propriedade consiste em seu desgaste, em sua exaustão. O valor de propriedade passa a ser transferido apenas quando acontece o estado de ruína. Como um reverso dialético, o valor de propriedade para um artista, como os do grupo *Anarchitecture*, ou para Matta-Clark e seus pedaços de terreno inúteis, passaria a existir quando atingisse o estágio da não utilização.

A história do SoHo reflete bem essas preocupações presentes na obra de Matta-Clark: a destruição que abre a possibilidade para a ocupação e/ou a realização de um trabalho, a eminente destruição e o abandono, como metáforas de seu processo inverso, a construção de um trabalho plástico.

A questão do interesse material também precisa ser esclarecida: nem Matta-Clark nem os demais integrantes do grupo *Anarchitecture* tinham um interesse monetário nos processos de apropriação dos referidos espaços. A escolha de Matta-Clark pelos espaços inacessíveis prova bem isso. A discussão aparece mais focada nas experiências artísticas sobre os fins do uso da propriedade privada e sobre os processos de apropriação em artes plásticas.

A análise dos processos de criação revela todo o conjunto de seleções e apropriações, gerando metamorfoses e traduções no espaço arquitetônico. Segundo Berthet (1996), existe uma riqueza sobre o tema "apropriações". O conceito de apropriação inicialmente pode ter dois sentidos: um que remete à ideia de roubo, falsificação, e outro que remete à ideia de impregnação, distanciamento, empréstimo, reinvestimento pessoal. Este último, ao contrário da ideia de roubo, de plágio, "trata-se de um diálogo, de uma escuta, de uma experiência de alteridade. Apropriação, sob este ponto de vista, é um reencontro, uma reflexão, uma análise que se estende sobre o singular e a inovação" (BERTHET, 1996, p.8). A apropriação na arte esteve presente em diversos períodos da História da Arte, assim como apresentou-se de diversas formas: citação, collage, sincretismo.

Quando entra em cena a questão da citação em arte, começa-se a fazer interrogações sobre autoria, autenticidade e originalidade. No espaço urbano, a partir da dúvida da autenticidade, surge a dúvida sobre questão da autoria: quem constrói a cidade? Quem interfere e interage com o espaço urbano hoje?

Seja o sistema formal uma reação das formas do passado, seja uma simulação dos mecanismos de produção e consumo da sociedade tomada pela tecnologia e globalizada, de acordo com Joppolo, cada vez mais o motor principal da arte contemporânea é o ato de apropriação.

Nos encontramos num espaço de pesquisa da regeneração através da apropriação. A apropriação corresponde para alguns, os transvanguardistas, a apropriação de um novo já existente fabricado a partir da reativação de um existente anterior dentro do sistema artístico, e para outros, os vanguardistas, a apropriação de um novo existente fabricado a partir da simulação de um existente presente no cotidiano (JOPPOLO, 1996, p. 106).

Interrogar-se sobre a noção de apropriação nas artes visuais e na arquitetura é penetrar em um mundo complexo, em razão da diversidade de modalidades de apropriação e dos riscos desse princípio. Apropriação é considerada aqui como um componente do processo criador.

O ambiente urbano representa a inclusão de toda a diversidade que compõe a cena urbana num processo de sincretismo entre arte e arquitetura. O ambiente cotidiano inclui formas totalmente arbitrárias, considerando, talvez, como desagradáveis em um cenário de excessos. No campo da arte, encontra-se em diversos períodos o gosto pelos excessos ultrapassando os limites do *belo*, como o terrível, o grotesco, o bizarro, o feio e o sujo. Matta-Clark demonstra essa crítica na exposição *Anarchitecture*, com a intenção de algo que se distingua do vocabulário arquitetônico, não só por não se aproximar de algo formal, mas principalmente por considerar que arquitetura inclui o seu entorno:

Nosso pensamento em torno da *Anarchitecture* não se reduzia a fazer peças que demonstrassem uma atitude alternativa para os edifícios, ou para as atitudes que determinam a concretização do espaço útil. Estas atitudes estão muito arraigadas [...] a arquitetura é entorno também. Quando vives em uma cidade todo o tecido é arquitetônico em algum sentido (MATTACLARK, 1974, p. 203).

Dessa forma, poderíamos lançar um conceito de arquitetura a partir da *Anarchitecture* de Matta-Clark: arquitetura é também o seu entorno. O tecido urbano é arquitetônico. Se as idéias da *Anarchitecture* expande a arquitetura para todo o contexto urbano, por outro lado, os *Fake Estates* se voltam para o interior menos acessível do tecido urbano. Esses dois

projetos, *Anarchitecture* e *Fake Estates*, coincidem com os primeiros cortes realizadas por Matta-Clark sobre edificações unifamiliares em áreas de reurbanização. Conforme Richard (2005), *Anarchitecture* realizava uma discussão sobre os lugares desprezados nas áreas públicas. Já *Fake States* foi um projeto que surgiu articulado com a idéia de “espaços entre lugares”, como Tina Girouard chamava. As atuações de Matta-Clark ocorriam sempre com a intenção de rompimento: romper os limites entre arte e vida, romper as relações com as autoridades municipal ou estética.

Highstein lembra dessa forma de atuação e a relação de Matta-Clark com o espaço construído a partir início dos anos 1970:

“nós estávamos envolvidos com fotografia; câmeras de vídeo estavam sempre presentes; todos tinham uma portátil. A noção de alterar a arquitetura foi algo que nos envolveu, e o caminho que Matta-Clark seguiu foi o de alterar estruturas, usar construções como suporte para violar, como forma de fazer escultura” (KASTNER, NAJAFI, RICHARD, 2005, p. 38).

Para esse artista, tal princípio apresenta-se em seus trabalhos mais significativos, apesar deles serem também os mais efêmeros – as intervenções com os cortes.

Essa forma de atuação torna-se constante no trabalho com os cortes, onde existia também a intenção de uma certa destruição no processo de criação - romper a superfície - e o ato do corte como revelador da espessura da arquitetura.

Em ambos os projetos, a noção de alterar a arquitetura, seja o espaço da casa, da cidade ou dos vazios esquecidos no interior urbano, estava presente a fascinação de Matta-Clark pelas construções e pela propriedade. Conforme Highstein em entrevista a Kastner, Najafi e Richard (2005), ao viver em lofts e renová-los, aliados à necessidade de fazer dinheiro, foi uma condição que levou Matta-Clark a usar as construções como material bruto (*He came to use this construction wold as his physical*

raw material). Poder-se-ia dizer que assim com os seus cortes ele expôs todas as feridas da arquitetura.

Ainda a partir do *Anarchitecture*, podemos afirmar que Arquitetura é também a sua destruição. Muitas imagens escolhidas pelo grupo para integrar a exposição mostram o imprevisto, o abandono, o transitório, os contrastes, o orgânico ao lado das catástrofes da natureza, dos acidentes com os meios de transporte, do acúmulo de materiais descartados (Fig. 56).

destruição e abandono

Segundo Souriau (1966), o adjetivo sublime vem do latim *sublimis*, que significa literalmente elevar no ar, e, no sentido figurado, elevar. O adjetivo qualifica as formas de sacrifício, de abnegação, de heroísmo, nos quais o homem se supera, mesmo correndo perigo de vida. Ainda segundo Souriau, o sublime tornou-se objeto de uma reflexão estética desde a Antiguidade, e é caracterizado por uma força que eleva a alma e conduz à admiração. O autor salienta que o sublime é vizinho do trágico e do patético, mas se caracteriza por ser verdadeiramente grande, o que excluiria certa falsidade da grandiosidade, presente na pompa. O sublime traz consigo um sentido de elevação, e não a abundância, e que, para que ele possa operar, há a necessidade de ser acompanhado por duas de suas qualidades naturais: o entusiasmo e a elevação do pensamento. Citando Kant, Souriau afirma que, diferentemente do belo, que convém às nossas faculdades perceptivas, o sublime pode ser horrível, informe, feio. Enquanto que o belo provocaria imediatamente um sentimento de prazer, o sublime provoca um sentimento de pena, que é seguido por outro de emoção generalizada. O autor explica pela origem do mecanismo que move o julgamento do belo, que seria da ordem da união entre imaginação e entendimento, enquanto que no sublime imaginação e razão o produzem por seu próprio conflito.

O sublime não seria, então, uma característica dos objetos e não deve ser encontrado na natureza. Souriau lembra que o sublime evoca a ideia de um emblema e cita os exemplos do sublime da obra de Shakespeare, de Dante, em *A divina Comédia*, em Victor Hugo *Os Miseráveis* e na pintura de Rembrandt e de Michelangelo, que, segundo ela, dariam a ideia de um mundo de existência superior. Na emoção, na revolução que nos causa o sentimento do sublime, o autor afirma que pode existir um voto, uma vontade, de efetivamente se realizar esse modo de existência.

As manifestações da natureza também podem evocar a noção de sublime: uma erupção vulcânica, por exemplo, com sua violência e destruição, mas com sua espetacularidade. Até mesmo catástrofes arquitetônicas e urbanos pode evocar esse sentimento: o de resistência, de irrupções urbanas, que nos trazem o mesmo sentimento: aquela de assistir na segurança de um abrigo. Lee (2001) lembra que esse sentimento está presente em muitos trabalhos artísticos dos anos 60 e 70, principalmente na *Land Art* e sua escala monumental. Para ela o trabalho de Matta-Clark faz uma relação triangular entre o minimalismo, a *Land Art* e o espaço urbano. Uma observação de Holly Salomon sobre o corte de Matta-Clark em *Day's End* foi sobre a sensação de medo de altura, pela escala fenomenal do espaço, principalmente no seu interior. Para Lee, ele relaciona essa sensação ao sublime matemático, um conceito desenvolvido por Kant, que está ligado à ideia da grandiosidade de certos elementos da natureza, a temporariedade e a noção de momento, e que evoca o poder da razão, como único meio de elevar o pensamento ao infinito. O trabalho de Matta-Clark com os cortes evocaria essa sensação de sublime matemático, ao evocar questões como a dinâmica, a sinestesia, o movimento (da iluminação) e a temporalidade do trabalho, além da monumentalidade e do sentimento de medo a eles implícitos (Fig. 58 e 59).

Os movimentos ascendentes, a circulação em arcos, tudo contribuía, segundo a autora, para um sentido de movimento e de dinamismo, e de um convite ao espectador para “entrar” e penetrar no trabalho, em um espaço de apelo fenomenológico onde uma série de reações orgânicas são lembradas: espasmo, vômito, tremor, que remetem ao processo digestivo - mesmo antropofágico - onde o tempo do engolimento e da digestão é lembrado pelo percurso interno da obra por parte do observador. O artista remete diretamente aos princípios de Merleau-Ponty, de que o objeto é translúcido, sendo formado por um infinito número de pontos de vista. As relações de negativo/positivo, de sombra/luz, dão à obra uma sensação de vertigem e um sentimento de espasmo, de um corpo que cai, transformando a obra em uma espécie de crítica do artista em relação à experiência espacial de um corpo que se desestabiliza, da vertigem e mesmo da ascensão desse corpo.

O sacrifício e a celebração presentes nos ritos de antropofagia simbólica também podem ser caracterizados como manifestações do sublime, na medida em que evocam sensações de grandiosidade, transferência e assimilação de qualidades como coragem e bravura, com conteúdo de violência e medo inerentes aos rituais. Em uma relação triangular, a fenomenologia de Merleau-Ponty aparece como uma relação do processo de digestão, como uma *introjeção* de algo que precisa ser assimilado.

A obra de Matta-Clark ficou conhecida pelas intervenções com cortes em edificações abandonadas onde diferentes significados da palavra corte podem ser estabelecidos para se chegar à sua crítica à arquitetura. Inicialmente o corte é uma forma de apropriação em dois sentidos. Nestas primeiras intervenções, além do uso do corte como uma especificidade de apropriar-se da arquitetura como um processo antropofágico, o processo de apropriação também estava relacionado ao seu significado de tomar posse sem permissão, de ir contra . Talvez por isso muitas pessoas

o criticassem por cometer um ato profano, uma violação do espaço da casa.

No entanto, no processo de trabalho de Matta-Clark, as expressões apropriação, corte e profano carregam um outro significado muito mais relevante para se discutir a arte como meio de acesso à arquitetura. A apropriação através do corte em Matta-Clark caracteriza-se pela dupla contravenção: uma pela ilegalidade, sem permissão, aprovação ou concessão dos responsáveis pelas edificações, e a outra pela, talvez pior, forma de construir um espaço que vai ao sentido oposto: o da destruição.

Circus-Caribbean Orange (1978), seria a sua primeira intervenção em uma edificação não abandonada, ou seja, a questão da apropriação à arquitetura aqui se estabelece apenas no processo de digestão, a partir do outro, de deglutição e não no sentido de posse, conforme ocorreu em outras obras.

Num exame mais recuado dos projetos de Matta-Clark, pode-se fazer uma relação entre memória, destruição e abandono, ao considerar o elemento urbano e as construções da cidade em permanente estado de mudança e de adaptação, com períodos de destruição, valorização e restauro: a destruição e a construção. É o caso das séries dos projetos desenvolvidos no *SoHo*, na parte baixa Manhattan, nas zonas portuárias e do *Pier* de New Iorque, assim como na intervenção do *quartier* do *Beaubourg*, em Paris. Mas cabe lembrar que, assim como em *Circus*, o caráter efêmero está diretamente ligado ao movimento das cidades. Determinados aspectos da cidade estão associados a modificações, e os registros do autor apontam para essa função da memória visual, das modificações, mesmo que de maneira metafórica, pela via da destruição, pelo corte (Fig. 61 e 62).

Os documentos deixados por Matta-Clark - constituídos por esboços, anotações, entrevistas, fotografias do processo, *collages* e *cibachromes*,

referências múltiplas e complexas - aliadas ao fator transitoriedade e desaparecimento das edificações oferecem a possibilidade de pensarmos sua obra como processo. Para tanto, é preciso fazer do processo do artista uma obra em constante transformação e que não se esgotou na última manifestação artística de Matta-Clark. É preciso considerá-la como um processo que se expande ao longo do tempo, permitindo uma abordagem que a considera em permanente estado de questionamento.

O próprio projeto em teoria é sempre anacrônico: ele pode começar pelo fim, com uma ideia geral do que se pretende, para passar retroativamente para as primeiras ações da construção e ir funcionando por etapas, aos saltos. Ao se referir ao fator da continuidade, tanto no que diz respeito ao projeto artístico/plástico como o arquitetônico, é indispensável e obrigatório pensar em tempo: o tempo da preparação, da tentativa do projeto, das notas, dos testes das ferramentas empregadas, das linguagens. E, no que diz respeito especificamente ao trabalho de Matta-Clark, cada matéria ou material tem seu tempo diferente: tempo da anotação, tempo do registro da ideia, tempo da fotografia, tempo do cinema, tempo da ação propriamente dita, tempo da destruição como construção da obra, tempo da palavra, tempo da matéria, do cimento, do estuque, do papel, da celulose, do material fotossensível. Pode referir-se a um labirinto de diferentes tempos, tomando cuidado, como resalta Salles (2006), ao se referir sobre o tempo e o espaço do processo criativo, para não cair na metáfora da construção de difícil saída. Não é nesse último sentido figurado e metafórico que vejo o labirinto no trabalho de Matta-Clark, mas no sentido de que é um projeto em constante estado de construção e de reconstrução, de destruição e renovação.

Ao se ter o sentimento de que o artista, no caso Matta-Clark, está sempre em busca de algo que nunca é plenamente alcançado, mas que continua em outra realização em uma busca constante reportou-se à

ideia de um processo ou de um projeto em que nunca se estabelece nem início nem fim. O início do grande projeto de Matta-Clark permanece indefinido, como o seu fim, embora antecipado abruptamente por sua morte prematura. Seu projeto continua em aberto, com uma potencialidade de exploração infinita, oferecendo uma série de associações, de conexões, de ligações, de saídas. Por isso, começar pelo "fim" foi o "meio" encontrado para abordar os cortes de Matta-Clark como contribuição para o campo da arquitetura.

Em 1978, seis meses antes de sua morte, Matta-Clark realizou o seu último trabalho denominado *Circus-Caribbean Orange* (1978). Trata-se do único projeto feito especificamente a pedido de um museu, onde Matta-Clark trabalhou durante alguns dias do mês de janeiro em uma construção do tipo *brownstone* de três andares na East Ontario Street anexa ao Museu de Arte Contemporânea em Chicago. Em 1975, Matta-Clark já havia contatado o Museu para que patrocinasse um projeto seu naquela cidade. Porém, somente em 1978, quando o Museu decidiu ampliar o seu espaço incorporando três casas adjacentes, Matta-Clark foi convidado para realizar uma "peça" em uma das casas de forma que sua obra pudesse fazer parte do museu. *Circus - Caribbean Orange* (Fig. 63) foi realizada para permanecer no anexo do Museu de Arte Contemporânea de Chicago por um período pequeno. A obra não escapou da destruição, o edifício acabou sendo totalmente destruído em 1979.

Em entrevista concedida a Judith Kirshner logo após a execução de *Circus*, o artista declara estar de certa forma conformado com a condição de efemeridade da instalação, pelo fato de que o seu projeto no edifício estaria condenado a desaparecer com a reforma posterior e a transformação em um lugar de exposição tradicional, o que o aproxima da ideia da Antropofagia simbólica, uma das formas de apropriação, como transformação, como digestão de uma fonte que passa por um processo de digestão e é finalmente eliminado, desaparecendo, restando

apenas em uma potência assimilada ao organismo. Nessa entrevista Judith Kirshner questiona o aspecto de “processo eliminatório” ou de subtração, de consumir elementos arquitetônicos já construídos e presentes no processo do artista. Ele afirma que estava mais interessado “na totalidade do edifício, e poder usá-lo sem restrições”. Mas o artista não descarta que pensou em seu aproveitamento como algo efêmero: “Se, de início, tivesse se pensado em conservar (a obra) para o futuro, teria muitas coisas que eu teria sugerido para o edifício” (MATTACLARK, 1978, p. 315). E continua:

Se, por exemplo, a ideia tivesse sido: bem, o que poderias fazer para esse edifício permanecer assim? Tenho umas ideias muito claras sobre o que faria para convertê-lo, para reorganizar o museu como espaço. Tenho minhas próprias ideias sobre o que seria muito mais divertido do que o que tem por aí como projeto arquitetônico. Mas a oferta foi essa, e não vejo nenhum futuro em repensá-la [...] Foi o edifício com sua forma e com seu tamanho particular que me ditou as primeiras decisões que tomei, e me impôs uma espécie de qualidade restritiva; ou me limitou em algumas possibilidades porque é tão estreito e tão baixo, porque não tem nem suficiente amplitude nem suficiente altura. Tinha certa qualidade, à qual eu respondi com os cortes e com as eliminações que fiz [...] Evidentemente havia algo característico do edifício que me provocava tal reação (MATTACLARK, 1978, p. 316).

Essa qualidade viria de uma ideia de “ecologia urbana”, onde a dimensão temporal é tão importante quanto a dimensão espacial, ligando a ideia do sublime como deleite e emoção.

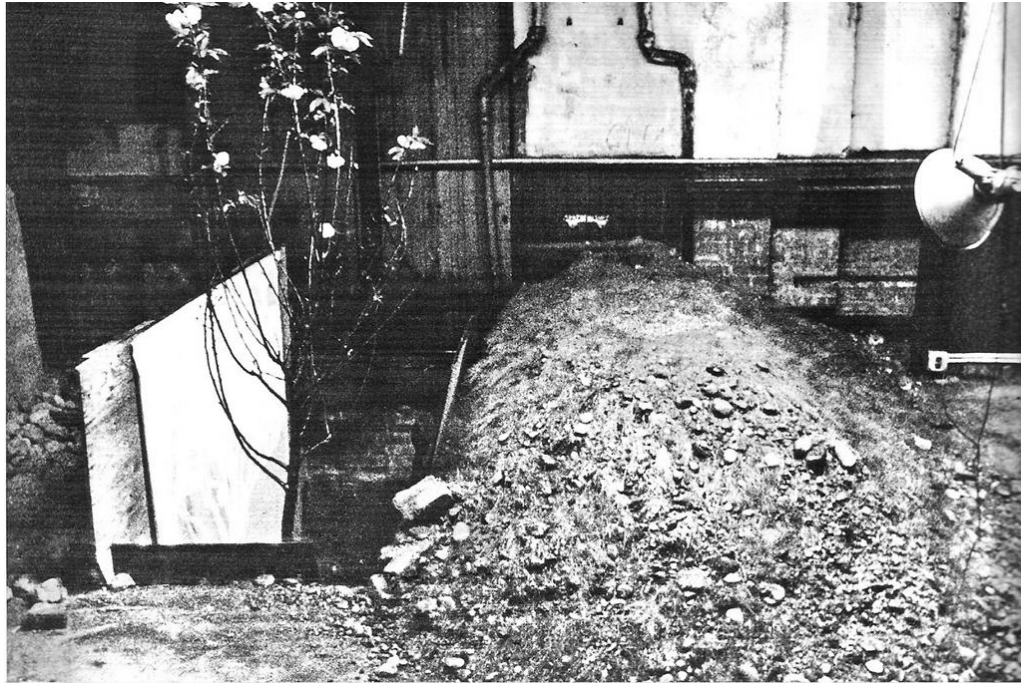


Figura 47: *Cherry Tree*, 1971, fotografia.



Figura 48: *Time Well*, 1971, fotografia.

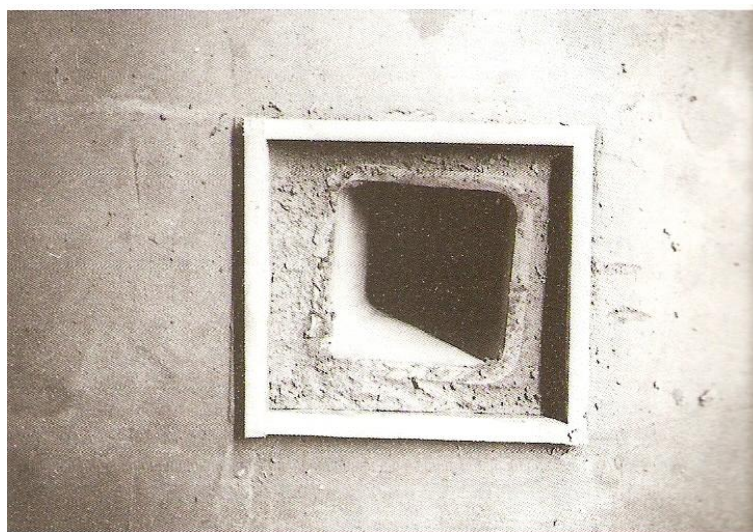


Figura 49: *Time Well*, 1971, fotografia.

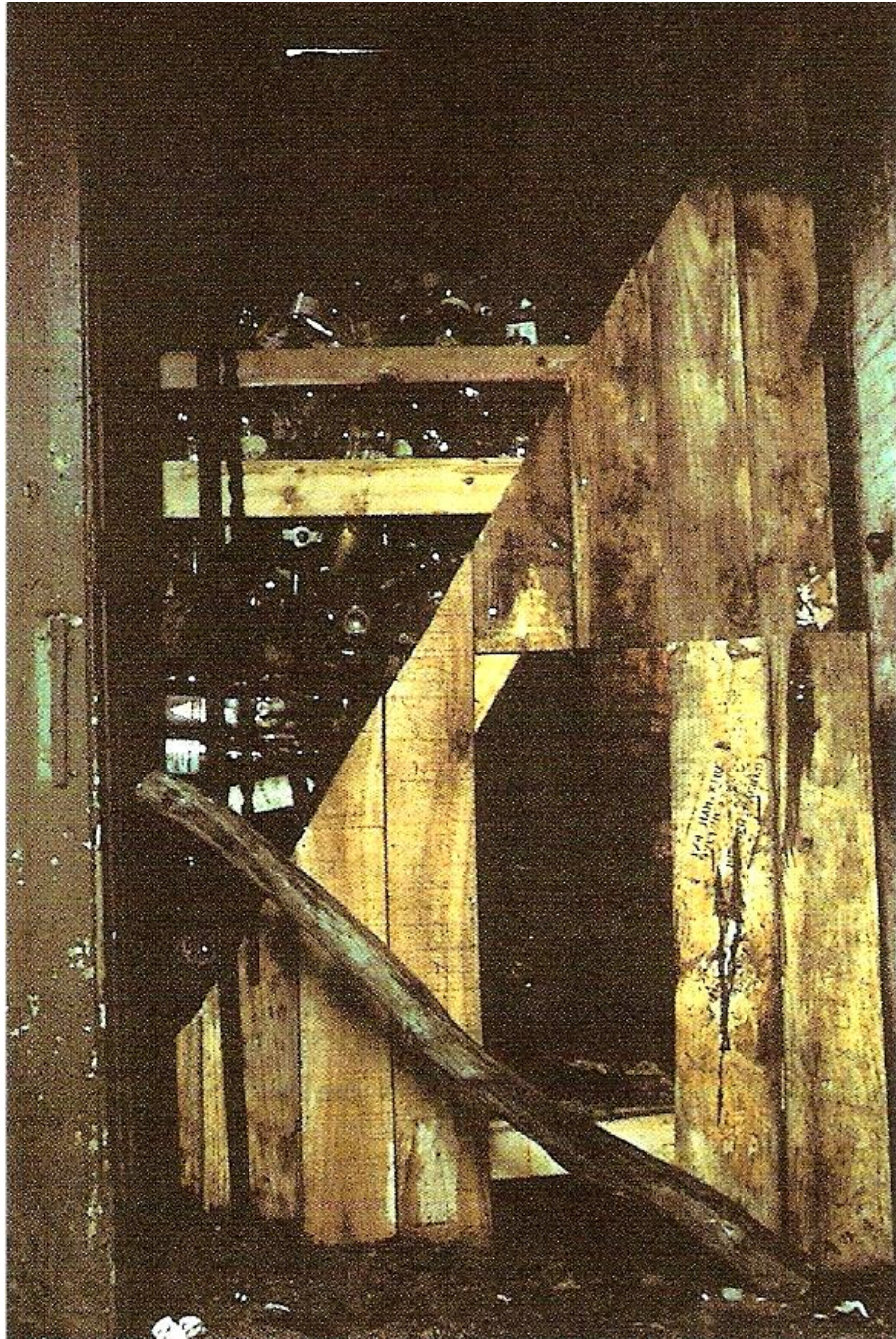


Figura 50: *Winter Garden*, 1971, fotografia.

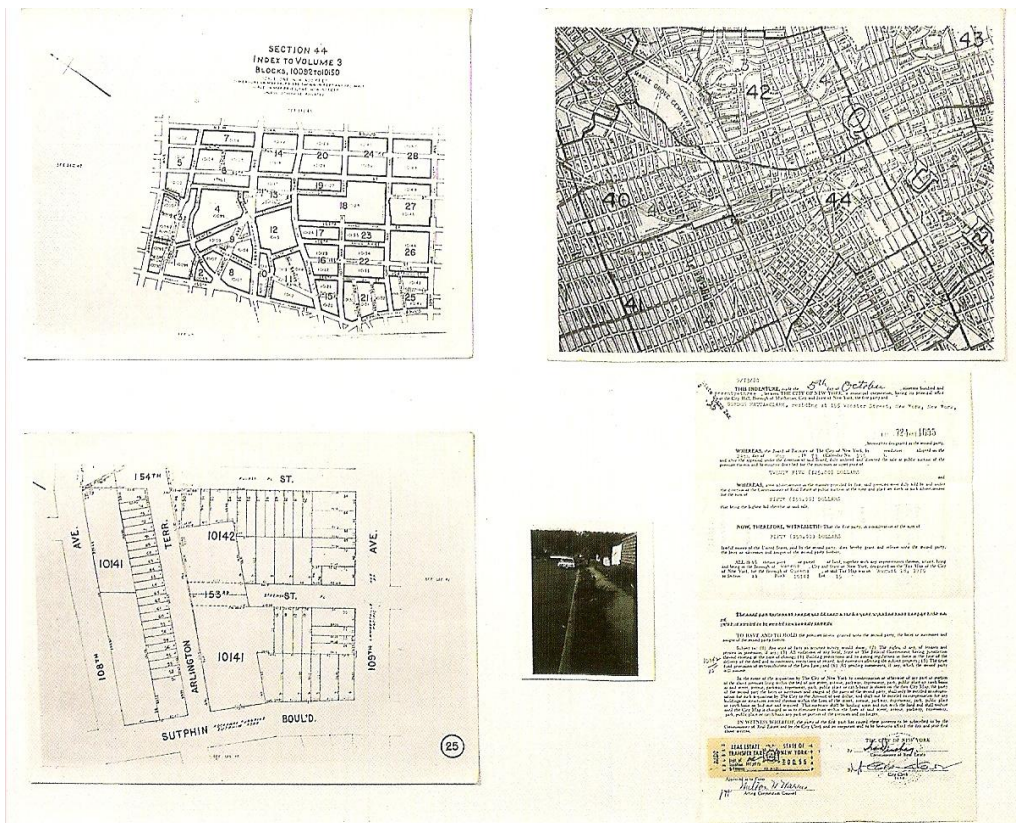


Figura 51: Reality Properties: Fake Estates – “Jamaica Curb”, 1973, fotografia e mapa.

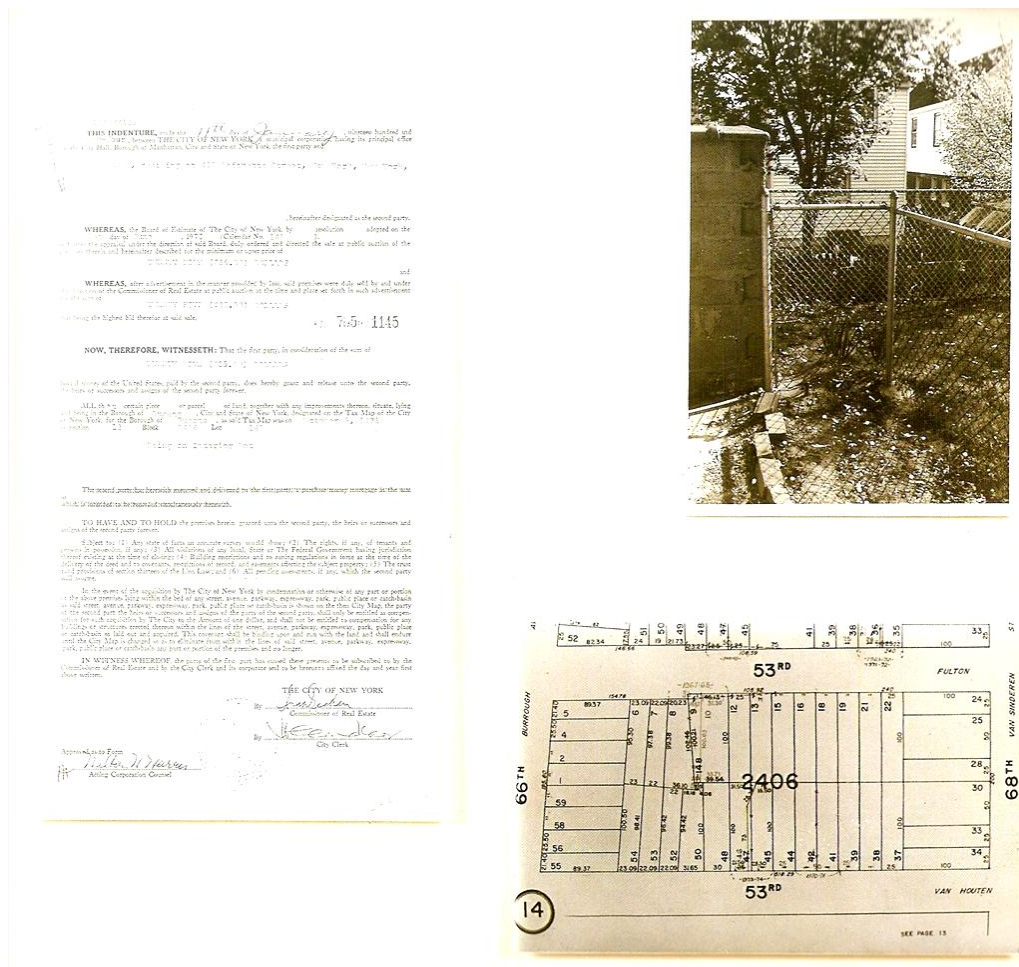


Figura 52: Reality Properties: Fake Estates – “Maspeth Onions” (detalhe), 1973, fotografia, e mapa.

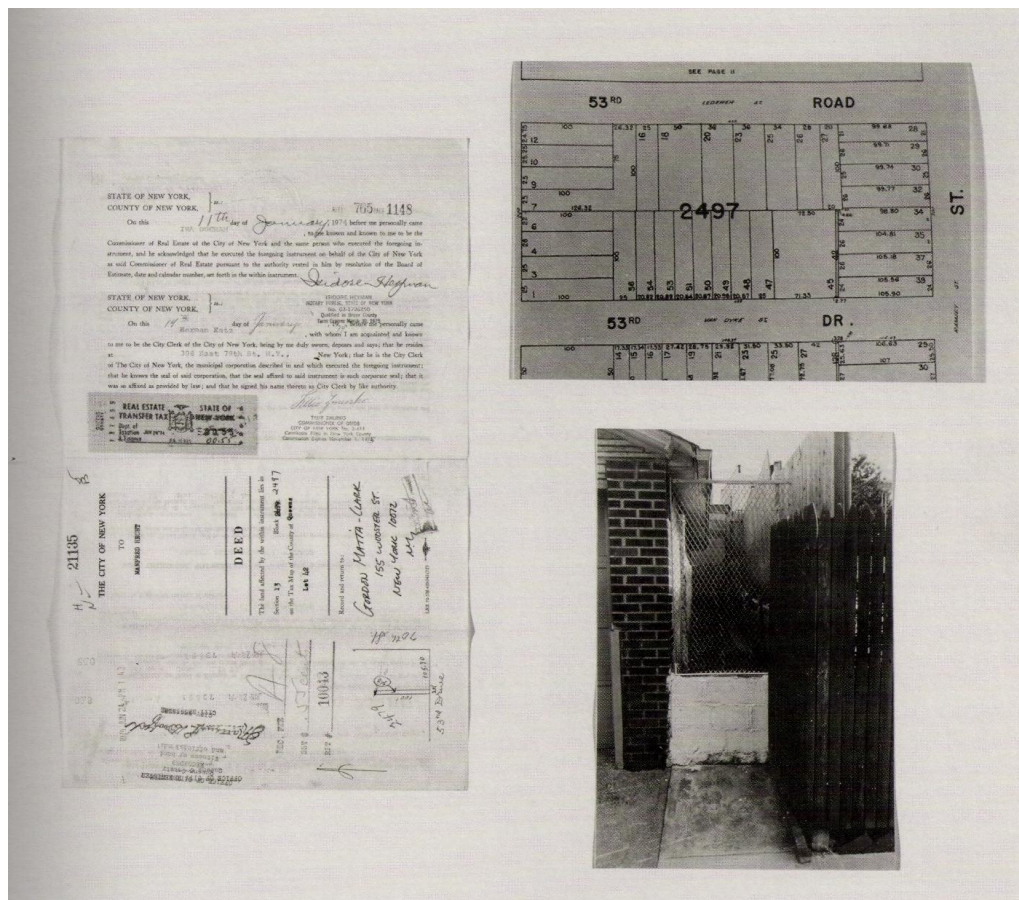


Figura 53: Reality Properties: Fake Estates – “Little Alley”, 1974, fotografia e mapa.



Figura 55: Convite para a exposição Anarchitecture, 1974.

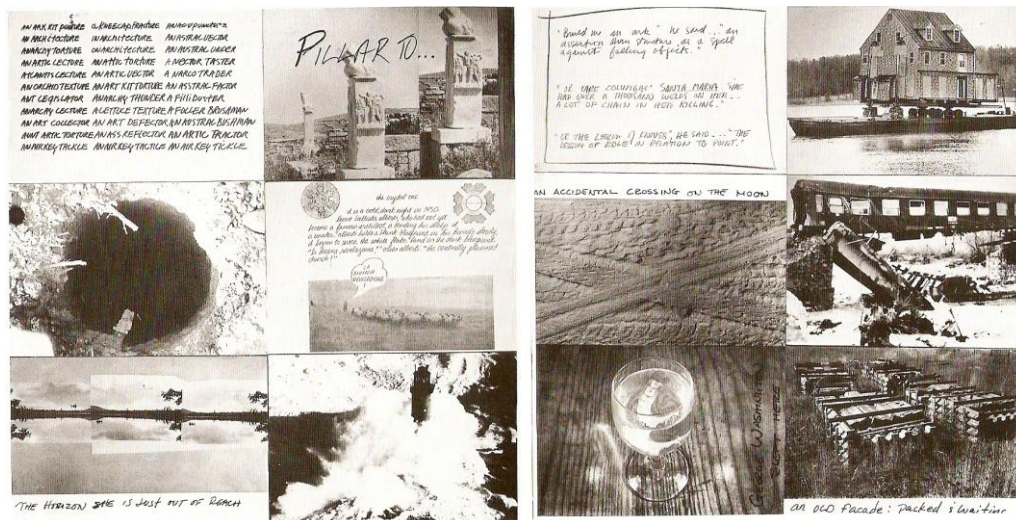


Figura 54: Projetos da Anarchitecture publicados na Flash Art, 1974.



Figura 56: Anarquitectura, c. 1974, fotografia.

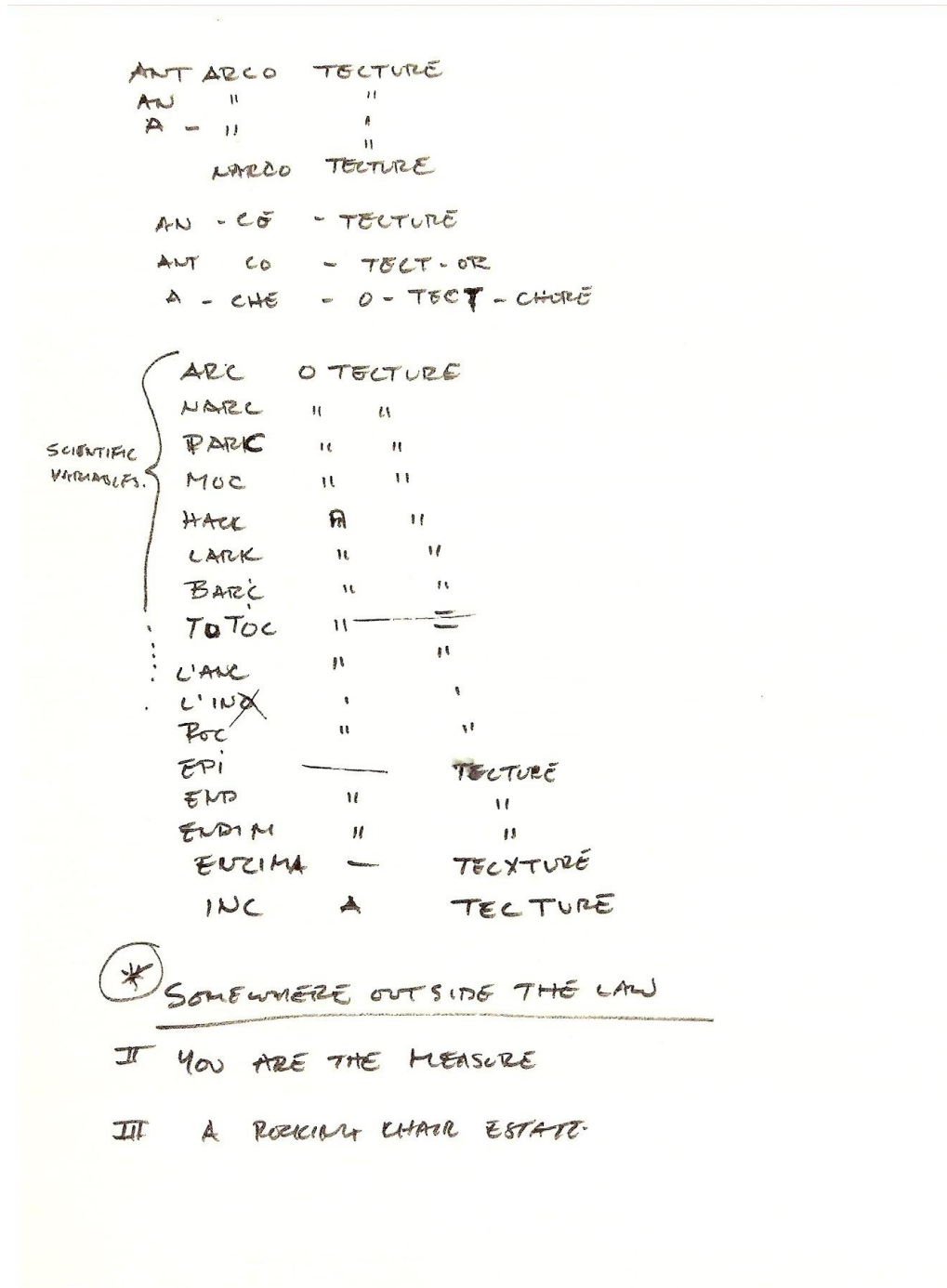


Figura 57: *Untitled* (Proposal for Anarchitecture), 1974, folha de caderno.



Figura 59: Willy Wegman e Holy Solomon visitando o Pier 52 durante a execução de *Day's End*, 1975.



Figura 58: *Day's End*, 1975, fotografia.

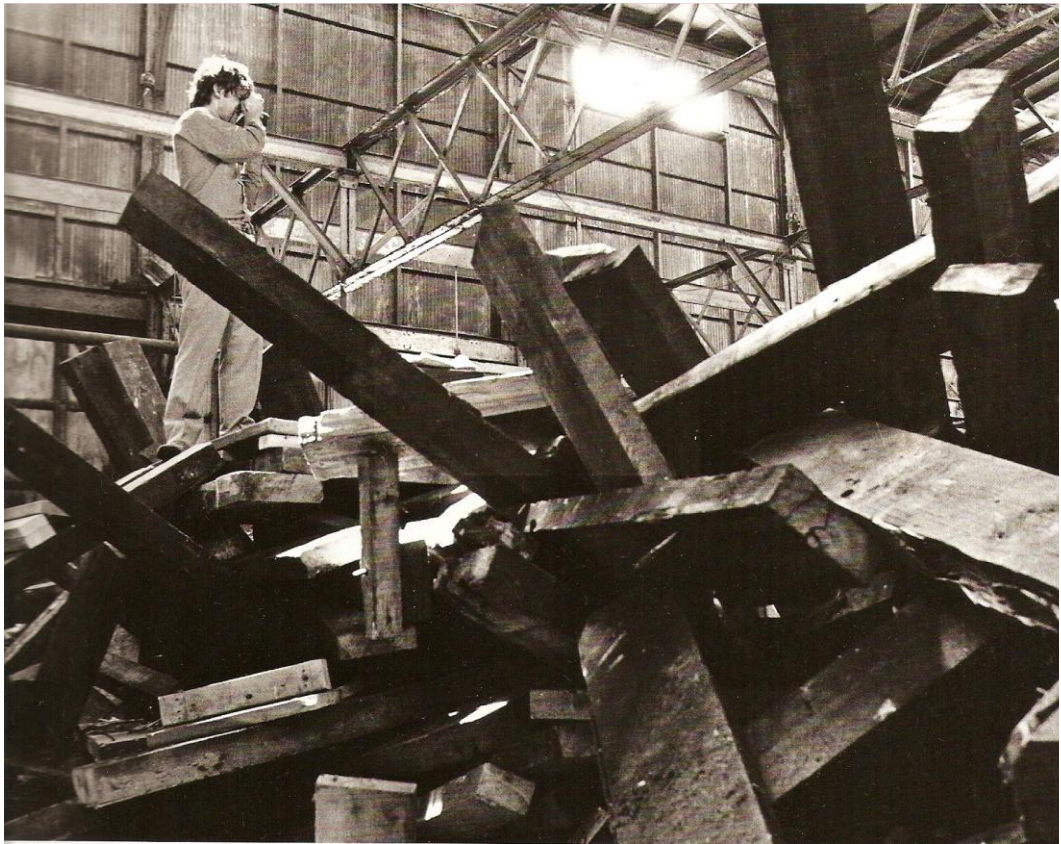


Figura 60: Gordon Matta-Clark documentando *Day's End*, 1975.



Figura 61: *Conical Intersect* sendo realizada, 1975, fotografia.



Figura 62: Vista de *Conial Intersect* durante sua demolição, 1975, fotografia.

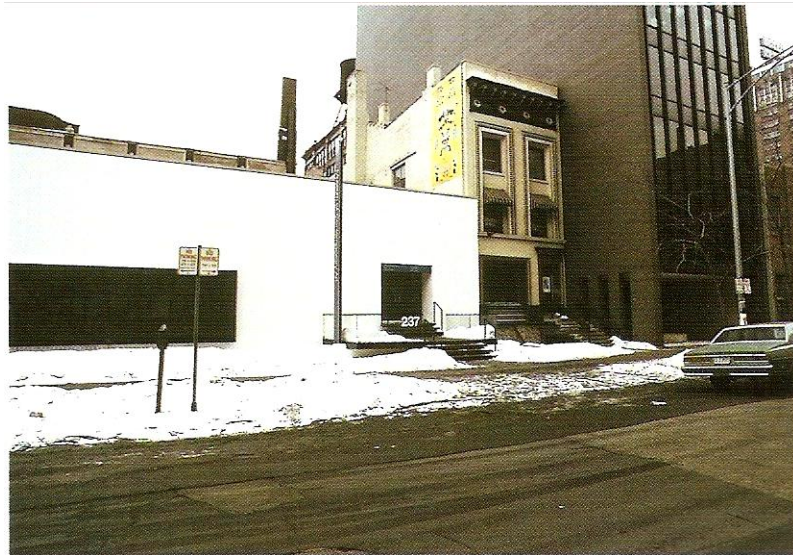


Figura 63: Vista do sítio de *Circus – Caribbean Orange*, 1978, fotografia.

**PARTE II - O CORTE EM CIRCUS-
CARIBBEAN ORANGE**

CAPÍTULO 1 - O CORTE MATEMÁTICO

desejo, desenho

Dentre as maneiras de se “constituir” uma imagem, Tisseron (1993) lembra que ela pode ser feita somente com os olhos, por exemplo, quando escolhemos acomodar um conjunto de objetos em detrimento de outro. Todo o olhar dirigido a um objeto constituiria por aquele que olha como uma forma de apropriações de imagens psíquicas ou de estados afetivos que ele ali projeta. Através da imagem visual, nós a isolamos do fundo contínuo de nossa percepção, e nossos desejos nos retornam de uma forma transformada. Para Tisseron, esse é o suporte representativo que constitui uma primeira forma de simbolização. Ele apresenta um exemplo: somente aquele sujeito que porta interiormente capacidade de se “apaziguar” pode encontrar uma paisagem ou um objeto “apaziguante”. E inversamente, sua capacidade a reconhecer um objeto ou uma paisagem como “apaziguante” permite-o de se apropriar um pouco mais dos estados afetivos e das imagens anteriores que ele ali associa. Qualquer imagem escolhida como objeto do olhar participaria assim da apropriação simbólica dos fragmentos da experiência anterior. A fotografia participa, então, do processo de introjeção pela escolha de um fragmento do mundo visível, no caso de Matta-Clark, de um objeto em transformação.

Ao criar uma imagem-objeto como um desenho, a dinâmica introjetiva seria, segundo Tisseron (1993), bem mais intensa do que quando nós nos contentamos em olhar um objeto. Toda a imagem é testemunha de um estado mental e afetivo face ao visível tanto quanto ao enquadramento de uma porção de espaço e de tempo. Antes de tudo, a operação do desenho é da ordem da *transformação*, porque existe a criação de uma forma que não existia anteriormente, mesmo que haja uma referência. A

operação que acontece, para Tisseron, é da ordem de estruturas psíquicas da capacidade de “envoltório”, ou “envólucro”. O desenho teria essa função de envolver, para restabelecer a continuidade que estava ameaçada de ser perdida, de envolver para devolver de uma outra maneira, de cortar para restituir, de costura na ferida, na chaga, permitindo a cicatrização.

A expressão desenho ultrapassa o âmbito da arte e se introduz na linguagem cotidiana dando nome a uma série de valores que pertencem ao fundamento de uma atividade essencial. Até para compreender ou dar nome a alguma coisa. Conforme Molina (2003), o desenho, mesmo sendo um termo que está presente como conceito de muitas atividades determinando valor e estabelecendo conhecimento, “está sempre relacionado com movimentos, condutas e comportamentos, que tem em comum o ser ordenador de uma estrutura, através de gestos que marcam direções generativas ou pontuais para estabelecer figuras diferenciadas sobre fundos diversos” (MOLINA, 2003, p. 17).

Se o desenho se estabelece como a fixação de um gesto que concretiza uma estrutura, ao relacionar atividades (primordiais de expressão e construção vinculadas ao conhecimento, à descrição de ideias, a coisas e a fenômenos de interpretação baseados na explicação de seu sentido por meio de configurações) a idéia de desenho não só ultrapassa o âmbito do discurso artístico, como o conceito que representa o desenho na arte e na arquitetura. Dessa forma, poderíamos dizer que o corte de Matta-Clark se caracteriza como um gesto de desenho, na medida em que se expande para além da estrutura arquitetônica, como os cibachromes. O gesto do corte no processo de Matta-Clark é um gesto em permanente estado de transformação: do suporte, do meio, da ferramenta, do espaço, do tempo (Fig. 64 a 67). O corte, como a fotografia, a arquitetura e o desenho teria a capacidade de realizar uma integração simbólica de elementos esparsos.

Molina (2003) diz que, a partir do estruturalismo, “qualquer ação humana acaba por ser uma marca dela mesma, e que qualquer comportamento formaliza sua estrutura e nos cria uma imagem análoga de sua razão mais profunda. As estruturas que determinam os gestos marcam a propriedade com que percebemos e reduzimos o mundo entrópico da percepção”. Os traços fixos dos gestos de Matta-Clark estão presentes em diferentes meios, no papel, na parede, na fotografia, no filme, no cibachrome. Esses gestos guardados nos documentos do artista nos ajudam a compreender o processo pelo qual o artista demonstra os seus conceitos sobre a arquitetura. Para Molina, é no gesto e na estrutura, como componentes do desenho, que se encontram os instrumentos para a interpretação das idéias que o desenho concretiza. O desenho, ao mesmo tempo que configura uma idéia, comunica e informa a estrutura com que cada pessoa capta um fenômeno.

Durante a Renascença, o termo italiano *disegno* surgiu para traduzir o ato de dar forma ao uso criativo da linha, em oposição à utilização da cor. Essa noção possuía uma dimensão espiritual (o ato de desenhar sempre possuiu uma conotação miraculosa inerente). Leonardo da Vinci acreditava nele como sendo uma manifestação do poder divino, simulando os trabalhos da criação de Deus, bem como da ciência (DEXTER, 2005, p.8).

Mesmo antes do surgimento da expressão *disegno* na Renascença pelos mestres italianos, que deu origem à palavra desenho também em outras línguas latinas, sempre existiu o dualismo entre arte e técnica. Por esse dualismo, Artigas (1967, p.109) compara o desenho a “um espelho, donde se reflete todo o lidar com a arte e a técnica”. Segundo o autor, o conflito entre arte e técnica, presente no conteúdo semântico da palavra desenho, está relacionado com o fazer histórico. Para o homem o fazer histórico consiste em criar “uma técnica para apropriação da natureza e o uso desta técnica para a realização do que a mente humana cria dentro

de si mesma” (ARTIGAS, 1967, p.109). Conforme Artigas, o desenho enquanto técnica produz objetos novos inseridos na vida real. O desenho enquanto arte é obra do homem, é desígnio, é intenção.

Para Bruce Nauman, “desenhar é equivalente a pensar. Alguns desenhos se fazem com a mesma intenção que se escreve: são notas que se tomam. Outros tentam resolver a execução de uma escultura em particular, ou imaginar como ela funcionará” (NAUMAN, 1991, p.33). Desenho no pensamento teria a função de formar uma idéia. O desenho como projeto é mais uma promessa de realidade, a materialização de um desejo. O desenho como desígnio é uma prática presente e onipresente: desde os primeiros anos da vida humana, é uma das ferramentas educacionais que acostuma o homem a ver concretizados e frustrados seus desejos – aprendendo a adequar o traço à vontade e a vontade ao traço.

É no desejo que surge a resposta da pergunta sobre o porquê da escolha do desenho como linguagem. Por que Matta-Clark teria escolhido o desenho como meio para esses projetos, essas promessas de realidade? Desenhos como índices de imagens em estado de construção - um desejo de escolha, um desejo de construção? Nesses desenhos pode-se ver, hoje, que eles guardam conexões sobre a forma de organização de todas as ideias e escolhas do artista, todas as suas escolhas, todas as suas ideias, todas as hierarquizações possíveis, todos os deslocamentos - o deslocamento tanto físico do artista com seu bloco, seu pedaço de papel, seu envelope, quanto o deslocamento de ideias de um meio para outro, da cabeça ao papel.

Os diferentes tipos de documentos deixados por Matta-Clark, como croquis, anotações, cartas, fotografias, neste momento adquirem uma importância menor no seu processo em relação à pluralidade de projetos distintos em que o instrumento do desenho gráfico é utilizado. O desenho enquanto desejo de realização de uma idéia, como instrumento de

projeto está presente nos esboços do restaurante *Food*, nos cortes gráficos do *Garbage Wall*, nos *still* dos seus filmes, performances, assim como nos diferentes tipos de projetos para a concepção dos cortes em edificações (Fig. 68 a 76), entre eles os desenhos para a intervenção no anexo do Museu de Arte Contemporânea de Chicago realizada em 1978 (Fig. 77 a 79). Mesmo sendo sua última intervenção sobre o objeto arquitetônico, Matta-Clark ainda deixou muitos projetos esboçados que refletem o seu pensamento em relação ao que desejava em termos de propostas arquitetônicas com um fim social. Desejos estes também expressos nas últimas entrevistas.

Desde os primeiros desenhos, o gesto tem uma intenção única, independente do suporte: romper a superfície. O desejo de romper uma superfície, não a penas a fotográfica no caso das fotocollages ou a parede no caso das intervenções, mas a superfície do desenho. De acordo com Flusser (1984), o gesto gráfico, como um ataque à superfície, à superficialidade dos corpos, é “a tentativa de penetrar, de não se contentar com a superfície, e de descobrir o que a sustenta”. Ele nos lembra o significado do termo: na origem grega da palavra, grafia quer dizer furo. Os desenhos de Matta-Clark guardam o desejo de romper a superfície, aquele mesmo presente nos tempos de convívio com o discurso sobre a arquitetura na Universidade Cornell. Desenhar é romper a superficialidade da arquitetura, romper a estrutura que está dentro e fora da superfície rompida: denunciar o abandono. O espaço privado abandonado perde o seu sentido sacro. Desenhar, romper, cortar adquire o significado único de tomar posse do objeto criando-o de novo, num ritual cíclico de intenções atrás da ação plástica. “Uma criação implica superabundância de realidade, ou, em outras palavras, uma irrupção do sagrado no mundo” (ELIADE, 1996, p.44).

Esses diferentes desenhos guardam um registro da construção das obras de Matta-Clark e antevêm a ação plástica que vai ser desenvolvida

posteriormente nas ações diretas sobre a arquitetura. Inicialmente, duas maneiras básicas da ação gráfica caracterizam esses documentos, ambos encontrados na concepção de *Circus-Caribbean Orange*: os desenhos e projetos mais espontâneos e rápidos que de alguma maneira instrumentalizam a idéia e preparam e antecipam a ação, como é o caso de *A W-Hole House* realizada em 1973 (Fig. de 72 a 74), e os que incluem modelos mais esquemáticos e complexos, que funcionam efetivamente como instrumento projetual mais elaborado com cálculos de eixo e perspectiva, que efetivamente passaram a ser aplicados nos cortes de *Conical Intersect* (1975) em Paris, ao lado do Centro Georges Pompidou (Fig. 75 e 76).

Para o artista Bruce Nauman (1991), fixar uma idéia seria o primeiro objetivo do desenho. Este ele chama o ato de conceitual. O objetivo não é a representação do objeto idealizado, mas "captar a energia" das idéias. Segundo ele, no processo do desenho como idéia existiria ainda a diferença entre a ideia visual e "corpo" físico, conforme ele explica: "os desenhos podem descrever-se como modelos para uma concepção mental que ganha corpo através do traço. Tanto desenho como objetos devem se tornar perfeitos só até o ponto onde a idéia e o corpo que lhe é dado se fazem claros para uma compreensão precisa. Não importa quanto se explore a oportunidade de autolimitação que se consegue na concretização das peças individuais, ela não deve impedir o questionamento da realidade e sua totalidade" (NAUMAN, 1991, p.33).

A realização de um desenho, dessa forma, tem na sua configuração o exercício de autolimitação e de introspecção. Aqui novamente se instala um dualismo no processo, entre a limitação imposta pela linguagem e o amplo campo das idéias que configuram a nossa percepção do mundo, o conhecimento do ser e a sua relação com o entorno. Em Matta-Clark a compreensão precisa está relacionada mais a aspectos da geometria, do que a precisão em termos representacionais, ou mesmo com o

estabelecimento de uma relação direta entre o desenho e o objeto, a partir do ponto de vista de um observador no espaço.

Matta-Clark se utiliza da dualidade do desenho em uma posição entre arte e técnica – desenho conceitual e desenho geométrico, dinâmico e matemático - para tornar palpável e visível seus pensamentos, assim como para experimentar outras relações ou proposições. Provavelmente influenciado por sua formação, ele utiliza como ferramenta de projeto o desenho, desde o mais livre e gestual até o mais técnico e calculado. Mesmo que seus projetos não apresentem o rigor do desenho geométrico em termos de apresentação e normatização, para ele a geometria presente na etapa inicial do processo de criação adquire certa importância na medida em que ela é o procedimento que o artista escolhe para “gerar formas”, e que também o permite trabalhar na escala da arquitetura e conceber uma complexidade formal prévia ao ato do corte direto na arquitetura. Em entrevista de 1978 com Judith Kirshner, ele esclarece que o seu ponto de partida projetual não é um conceito geométrico aplicado ao espaço. A geometria é que se torna importante por viabilizar o desejo de encontrar uma série de progressões para definir as linhas de corte que atravessarão a estrutura de uma parede ou do edifício.

A geometria adquire importância, porque a verdade é que não há outro procedimento de ordem espacial que possa gerar formas. Se houver outro, não sei qual possa ser. Quando se trabalha com linhas, toda a progressão de linhas é uma progressão geométrica; não como nos logaritmos, senão da linha ao plano, a diversos tipos de planos, a volumes, a algo mais além do volume, que é uma espécie de volume dinâmico. E esse volume dinâmico é o que mais me interessa ultimamente (MATTACLARK, 1978b, p. 324).

Inicialmente a proposta de Matta-Clark para o anexo do Museu de Arte Contemporânea de Chicago consistia em uma configuração de túneis internos em forma de X, dentro de uma estrutura formada por tubos rígidos e cabos de aço (Fig. 80). A referência dessa ideia inicial está nas propostas

para a *Jacob's Ladder*, um *site specific* desenhado para o *Documenta 6* em 1977 (Fig. 81 a 86). As referências não são apenas formais, como também de processo: primeiro, as relações entre interior, contexto e dinamismo; segundo, o desenho como projeto. Em uma dessas propostas, encontra-se um projeto que acabou não sendo realizado. Ao levar em conta elementos da região industrial de Kassel, o artista faz uma anotação reveladora da condição do processo como expectativa: ele escreve ao lado do desenho do projeto de intervenção junto a uma carta para Anne Alpert do dia 7 de junho de 1977 as seguintes palavras: "Esse será o trabalho da *Documenta*, se vier a ser realizado. Eu mal posso esperar para brincar com ele logo que ele estiver instalado" (Fig. 83).

Inicialmente, o volume dinâmico que tanto interessa a Matta-Clark pode ser relacionado com essa expectativa do brincar, do dinamismo que resulta de um jogo interativo. O dinamismo é casualmente uma característica também presente no processo de criação, durante as diferentes tomadas de decisão. O comprometimento do artista com a obra em construção aponta, nesse projeto particular e nessa anotação, para o potencial de "divertimento" de labirinto de possibilidades interativas, reagindo ao entorno, ou seja, a região industrial de Kassel. Nessa carta, conforme Crow (2006, p. 105), Matta-Clark refere-se ao projeto com entusiasmo para sua mãe: "Literalmente ocupado em um par de ideias por dia até achá-las de impossível execução por um motivo ou outro, nós estamos agora muito perto de algo próximo à ideia original." O desenho que ele anexa à carta mostra as quatro altas chaminés da zona industrial do *site*, formando eixos por meio de cabos de aço entrecruzados, os quais, ao centro, formavam uma espécie de célula, de construção suspensa no ar, como um desenho de uma teia, algo que se repete nos traços iniciais para *Circus* (Fig. 83 e 84).

O projeto, além de apontar para a intensidade da criação, mostra a interação com o entorno e o estado de expectativa do artista em relação

ao tempo do projeto e ao tempo da execução do referido projeto (Fig. 85 e 86). Na correspondência com a mãe em junho de 1977, ele também revela a importância do inacabado, do processo, do percurso da produção à possível execução. E mostra que o projeto é um sistema que troca informações com o meio ambiente, com as transformações, com os pontos de vista, com as metamorfoses e ainda com propostas anteriores. O sistema do artista permite essa série de apropriações, de desejos. E mostra um processo de sedução com o desejo: "mal posso esperar para brincar, quando estiver pronto", um desejo que leva do projeto à ação, à concretização. Trata-se do potencial dinâmico do projeto, que tem certos elementos vagos, que se modificam e o levam à execução.

Para o desenvolvimento do projeto de Kassel, Matta-Clark inicialmente percorreu a cidade em busca de edifícios abandonados que foram utilizados durante a guerra, a fim de referenciar as construções e a imagem da própria cidade. Descobriu uma antiga fábrica mas, por não poder utilizá-la, passou a dar preferência ao perfil industrial de Kassel com enfoque nas chaminés. Ao acaso, encontrou um grupo interessante de chaminés:

Lancei meu anzol na jovem e dinâmica zona industrial na outra orla do rio Fulda. Ali havia uma fábrica química que com três magníficas chaminés. As chaminés se correspondem de uma forma quase excitante, pois esta correspondência se dá continuamente interrompida pela central energética da fábrica [...] Em meu projeto pretendo envolver o espaço que há entre as chaminés. Para isso quero utilizar milhas de metros de cabo e em torno de 80 metros de rede. Os pontos agulares e os volumes, que serão definidos através deste material leve, porém muito estável, aparecem como um véu de nuvens urbano entre as chaminés. Uma alusão ao artista solitário que ocupa a malha e a entretém com a sua escala humana (MATTÁ-CLARK, 1977, p.112).

Refere-se aqui ao mesmo elemento prospectivo e retroativo do projeto, que, segundo Salles (2006), não avança sem interpretar e avaliar o que já foi produzido (depois de "ocupado em um par de ideias por dia até achá-

las de impossível execução por um motivo ou outro”), no qual uma decisão do artista, tomada em um determinado momento, tem a ver com outras anteriores e posteriores. O que faz retornar-se à pergunta elaborada por Morin:

Por que estamos desarmados perante a complexidade? Porque nossa educação nos ensinou a separar e isolar as coisas. Separamos seus objetos de seus contextos, separamos a realidade em disciplinas compartimentadas umas das outras. A realidade, no entanto, é feita de laços e interações, e nosso conhecimento é incapaz de perceber o *complexus* – aquilo que é tecido em conjunto. (MORIN, 2002, p.11).

E eu acrescentaria: à rede.

as redes

É no momento do desenho, do projeto, que o tecido da rede de idéias e de influências começa a aparecer.

Segundo Fer, 2006, a relação de *Jacob's Ladder* com o surrealismo acontece no ato de desenhar o espaço e no espaço, pela representação de linhas e de redes. Ele lembra também que há toda uma concepção linguística no desenho da última fase dos surrealistas, que aponta para a interconectividade de laços e de relações, uma rede de conexões que lembra a estrutura e a formação de linhas de força. Todos esses elementos conectam com os conceitos de incerteza, de inacabado, de mutabilidade, de imprecisão, de processo intermediário (projeto), que ligam a criação artística com o modelo da rede. O autor lembra também um dos últimos projetos - esse inacabado - de Matta-Clark para a *Documenta* de Kassel de 1977, em que o artista planejou envolver o espaço entre as chaminés com um desenho no ar. E retrocede no tempo mostrando o projeto intitulado *Rope Bridge* (1968); onde o artista construiu um túnel de cordas que atravessava o espaço do reservatório de Íthaca, em Nova York, também construindo um desenho suspenso no ar (Fig. 87). E

ele diz que o conceito de “desenho espacial” mostra que o desenho não pode ser direcionado somente a algo ligado a um plano do papel, mas à estrutura de uma rede. E afirma que, quando John Baldessari classificou Matta-Clark de “tanto minimalista como surrealista”, este se referia a essa qualidade de sonho do trabalho do artista. Mas Fer destaca a influência de Cornell na formação do artista, principalmente no que se refere ao conceito do *site-specific* e às influências do *Earth Art*, de 1969, mesmo que Matta-Clark exclua essa possibilidade. Mas ele localiza no trabalho de Eva Hesse *Rope Piece*, de 1979, outra influência importante para o artista. Segundo o autor, para Eva Hesse, ao usar materiais perenes e desenhar no ar, a ideia da rede de influências aparece mais explícita.

Metaforicamente Matta-Clark, em 1971, realiza uma *performance* concebida para a exposição de esculturas *in-situ* “Twenty-Six by twenty-Six” organizada pela Vassar College Art Gallery em Nova York intitulada *Tree Dance* (Fig. 88 e 89). A performance, conforme descrição do próprio artista, inicialmente demonstra a idéia de obra em processo e o seu fazer interligado a ações anteriores e posteriores:

[...] projetos de plantar parques, alguns flutuantes outro sobre rodas, o resto tão logo seja possível, uma *tree dance*, primeiro de maio em Vassar, originalmente para ser um exercício sobrevivência. Queria férias pagas em uma árvore. Cortado da raiz. Um baile [...] o corpo que trepa segue ascendendo, seus movimentos conquistam o espaço habitável esperando envolto suspenso, no alto e em bolsas de tela. Escalando-se relaxam com a brisa e as estações seguem. Dança ao final. Uma corda se içará por cima dos brotos, muitas ervas ruins deslocadas, outra primavera explosiva. Recordações (MATA-CLARK, 1971, p.112).

Mais do que uma referência relevante a partir do uso da rede e da ideia da obra como processo, esse trabalho nos remete às duas questões importantes para a análise do processo do corte em *Circus-Caribbean Orange*: o desenho como instrumento de criação e o estabelecimento de uma crítica ao espaço interior com relação ao contexto externo. Esta mesma postura crítica da relação interior/exterior aparece explícita no

trabalho *Tree Dance*. Matta-Clark cria um espaço habitável que acolhe o corpo. No entanto, esse espaço se estrutura como uma árvore: galhos suspensos distantes da raiz, a estrutura mais frágil da árvore. Distantes da raiz, à espera de liberdade. Ao mesmo tempo em que o artista lança uma crítica ao espaço privado da vida burguesa, ele utiliza a tela ou a rede para romper com a ideia do espaço habitável como um ambiente fechado. Mesmo que mantenha uma raiz, o habitável se estabelece pelo avesso, do interior para o exterior. A partir dessa performance Matta-Clark demonstra o que Fuão chama de “des-interiorização da casa”. Para Fuão (2010), em uma leitura crítica de *Splitting*, intervenção em que o artista literalmente divide uma casa em duas partes, a “des-interiorização da casa” é um questionamento ao “seu contexto (não há nada fora do texto, diria Derrida), uma dura crítica aos valores burgueses, à podridão escondida, o oculto, a *unheimlich*, e todo *modus vivendi* de nossa sociedade de consumo, preocupada com a aquisição de objetos de consumo” (FUÃO, 2010, p.52).

A partir de *Tree Dance* (1971), um espaço habitável, transparente e suspenso, Matta-Clark rompe com a ideia de que o hábito “é uma capa opaca que encobre o ambiente”. Para Fuão (2010), um espaço habitável em arquitetura traz ideia de espaço interior, protegido, fechado, reconhecível, familiar. Para o autor, os cortes de Matta-Clark, assim como a performance de 1971, rompem com a forma “habitual” de uso do espaço e a familiaridade, para trazer um outro sentido da realidade urbana, conforme ele explica:

o fantástico, a *inquietante estranheza*, o sinistro, a desorientação ou a falta de sentido não nascem da rejeição, da castração e repressão, embora possam atuar sobre eles. Eles são elementos intrínsecos à formação da realidade convencional, do sentido comum, do bom senso, do familiar. Representa um não sentido da realidade, um questionamento dentro da lógica social que se introduz na realidade para afirmar a própria debilidade da realidade, já que para dar sentido à sociedade e à cidade, foi necessário organizá-la de uma maneira ‘lógica’. Eles alimentam e reafirmam a realidade através de sua ocultação, enquanto

permanecem silenciosos. Por isso quando a *inquietante estranheza* aparece, tem a capacidade de desestruturar, desorientar e principalmente desestabilizar o centro onde se localiza o sentido ocidental (FUÃO, 2010, p.13).

Matta-Clark utiliza o estranhamento como provocação para desencadear o processo de assimilação de outro sentido da arquitetura a partir da metáfora, do jogo, do movimento. O corte metafórico rompe a superfície, uma idéia que se materializa prioritariamente com o gesto, um corte sobre o papel, lugar onde o artista se permite trabalhar sobre uma edificação sem restrições. Esse estranhamento se dá tanto no projeto quanto no espaço. O corte matemático, ligado à idéia da geometria, não estabeleceria uma relação direta entre observador e espaço. Mas é ele que permite o entendimento da geometria espacial, as formas como os elementos do desenho e da ação que se configuraram espacialmente. Por outro lado, o corte dinâmico, aquele que estabelece uma relação direta do observador a partir do movimento, é diferente do corte quando no estágio do projeto gráfico. As duas formas, o matemático e o dinâmico, permitem o processo de assimilação da espessura da superfície cortada, da profundidade da fissura. Elas oferecem a capacidade de abstração para vivenciar os distintos tempos do projeto simultaneamente.

Para Matta-Clark, o fato de poder trabalhar sem a imposição da permanência do edifício, mesmo que se trate de algo efêmero, representa um elemento "muito mais apaixonante", pois de outra forma o artista não poderia concretizar suas idéias:

Me interessa muito mais um encargo em branco, ainda que seja totalmente transitório, totalmente efêmero, que um trabalho nas condições que são estabelecidas para arquitetos ou escultores, para a maioria das pessoas que trabalham em condições "domesticadas" (MATTÁ-CLARK, 1978b, p.319).

Ao passar para projetos em edificações concretas, Matta-Clark se aproxima muito mais da crítica direta à arquitetura e ao fazer arquitetônico. O artista destaca que *Circus* desafia a característica de

“projeto instantâneo”, ou “obra cênica instantânea”, pois na obra existe uma complexidade interna que não permite uma visão única e de conjunto. Ao mesmo tempo o projeto desafia o que ele chama de “hábito da escultura”, um desafio da qualidade intrínseca do objeto que permite que se penetre em uma espécie de paisagem, como se fosse uma “extragaleria” ou “extramuseu”, conforme ele mesmo denominou ao fazer uma crítica à escultura. Para o artista, um simples objeto situado em um terreno não determina uma obra. E salienta, entretanto, a importância da existência do projeto como auxiliar de leitura de seu trabalho, para “que as pessoas compreendam o que gerou essa complexidade” (MATTI-CLARK, 1978, p. 317).

E continua na mesma direção:

Me interessa que as pessoas compreendam o que gerou essa complexidade. Eu vejo que, para a maioria das pessoas que entram aqui (na instalação), simplesmente as divertem com o fato de que o projeto tenha acontecido, tenha se desenrolado. Isso parece que é o que acontece com a maioria dos meios de informação. O processo é o que domina às pessoas, o que as excita e as interessa (MATTI-CLARK, 1978, p. 317).

Para Matti-Clark é importante dispor certas “pistas” de como se fazem buracos ou de como é possível cortar uma estrutura arquitetônica mantendo a sua “integridade”. Só assim as pessoas poderiam entender do projeto, instrumento capaz de concretizar uma idéia, e assim chegar ao conceito do desejo, do desenho conceitual. Dessa forma, ele desloca, descentraliza a importância do estranhamento na complexidade formal, e de como a forma se sustenta, para provocar a partir do estranhamento funcional, do deslocamento do sujeito, um olhar crítico sobre o espaço, sobre a casa. O mais relevante no processo de utilização do corte como meio não é o porquê e o de que modo, mas o processo de transformação e exposição da espessura da arquitetura e da rede de significados que se pode estabelecer. Para Matti-Clark todo o poder emana do processo. Há quem entenda que a compreensão se limita no

fato de como o projeto aconteceu – os meios de informação do projeto - A compreensão das linhas do corte a partir o projeto funciona tal qual a fissura, segundo Deleuze, onde o visível, o material, o ruído e o invisível, o imaterial, as idéias, o silêncio ocupam a espessura das bordas do corte, a espessura da arquitetura, o seu corpo além da superfície e do corte.

A fissura não é nem interior nem exterior, ela se acha na fronteira, insensível, incorporal, ideal. Assim ela tem com o que acontece no exterior e no interior relações complexas de interferência e de cruzamento, junção saltitante, um passo para um, um passo para o outro, em dois ritmos diferentes: tudo o que acontece de ruidoso acontece na borda da fissura e não seria nada sem ela; inversamente a fissura não prossegue em seu caminho silencioso, não muda de direção segundo linhas de menor resistência, não estende sua teia a não ser sob os golpes daquilo que acontece. Até o momento em que os dois, em que o ruído e o silêncio se esposam estreitamente, continuamente, no desmantelamento e na explosão do fim que significam agora que todo o jogo da fissura se encarnou na profundidade do corpo ao mesmo tempo em que o trabalho do interior e do exterior lhe distendeu as bordas (DELEUZE, 2009, p.158).

palavra e imagem: gestos do corte

Nos estudos para *Office Baroque* (1997), chama mais ainda a atenção a pluralidade de meios que o artista utiliza como suporte, material e linguagem para o desenho. tinta, caneta, grafite, luz, palavra, linha, imagem fotográfica (Fig. 90 e 91). Todas as ações conjuntas se refletem nos desenhos durante o processo de criação, que coincidentemente apareciam nas ações conjuntas do grupo *Anarchitecture* (1974). Ali palavras e frases eram registradas em um pedaço de papel para estabelecer jogos. Salles (2006) lembra o poeta modernista Mário de Andrade, que afirmava que o que o agradava na tão complexa natureza do desenho era seu caráter infinitamente sutil de ser, ao mesmo tempo, uma transitoriedade e uma sabedoria.

O desenho de Matta-Clark pode ser analisado, como acontece no processo de outros artistas e arquitetos, desde um princípio de visualidade

indispensável para a resolução de uma ideia, de um pensamento, até a execução. Tem a função de um diagrama, vital no funcionamento do pensamento, em que as ideias podem ser suspensas e destacadas como um *ready-made*. Às vezes, mesmo com a palavra, ou como um mapa, cartografias como forma de visualização espaço-temporal.

A relação palavra/imagem guarda um registro da construção das obras e antevê a ação plástica e de alguma maneira instrumentalizam a ideia. Já no caso dos desenhos do grupo *Anarchitecture* até mesmo a palavra, a linguagem verbal e visual se confundem a serviço da visualidade dos projetos, e se transformam em verdadeiras reflexões plásticas do projeto poético do grupo. A filosofia do grupo *Anarchitecture* era apresentada por Matta-Clark não com um sentido de antiarquitetura, mas, segundo palavras do artista, como "uma tentativa de clarificar ideias sobre espaço que eram descobertas pessoais e novas relações, antes de ter qualquer conotação política ou sociológica". Por isso, a correspondência escrita estabelecida entre os membros do grupo se transformava em uma reflexão plástica sobre o projeto poético.

A justaposição de palavras e de imagens, preservada nas cartas, prepara as ideias e discute o projeto, onde a repetição e o jogo de palavras auxiliam na pré-visualização e ganham relevância na medida em que sistematizam princípios e conceitos. Estabelecem um verdadeiro pensamento visual, que se adapta ao tamanho do suporte - no caso um envelope de correspondência tipo *aerogramme*, bastante comum nos Estados Unidos e em países da Europa, onde o texto é escrito no próprio interior do envelope, que se abre em forma de carta. Assim, o envelope se transforma em projeto, indo ao encontro da estética, da mobilidade presente nas ideias defendida pelo grupo. Esses recursos gráficos organizam as ideias em uma sequência narrativa, antecipando os passos das ações propriamente ditas. Há uma liberdade absoluta de interação de ideias, de ação, e uma organização enumerada das ações, como se

fosse um roteiro, uma rede ficcional, com instruções até mesmo sobre quem deve abrir o envelope (*to be open by Carol*), pessoa encarregada de transmitir posteriormente as ideias ao grupo (Fig. 93).

Os diagramas construídos pelo *Anarchitecture* às vezes substituem as palavras, e conceitos utilizados são visualmente expressos. Trata-se sem dúvida de uma característica de diálogo entre linguagens - palavra, imagem, corpo, gesto, tudo isso baseado em uma intersemiose (relação interna das diferentes linguagens - oral, escrita, representada, desenhada, projetada, imaginada). Os registros realizados pelo grupo não são feitos necessariamente na mesma linguagem das futuras realizações (Fig. 92). Há uma espécie de tradução, de adaptação desses códigos visuais, como um diálogo entre imagem e palavra. Os desenhos e projetos de Matta-Clark e do grupo *Anarchitecture* se transformam em fontes potencialmente indiciais da aplicação futura, do desenvolvimento da ação posterior.

Nessa relação intersemiótica, e apontando para as redes comunicativas de processo de produção, Fer (2006) aponta para as performances de Trisha Brown, que coreografou e atuou em diferentes performances na década de 60 e 70, usando redes e cordas. Um exemplo foi *Man walking down the side of the building*, de 1970. Foi ela quem se referiu a uma série de desenhos de Matta-Clark de 1973-74, e ela pensou logo que os desenhos pudessem ser dançados. Há nesses desenhos uma relação com a dança, com o corpo, ou com corpos, que se movem no espaço. É como se o artista desse instruções para os movimentos do corpo, apontando com setas a direção desses movimentos. Os diagramas parecem fazer os corpos acompanharem o movimento e o gesto da mão no desenho. Os movimentos são rotacionais e frenéticos, marcados por uma dinamicidade, flexibilidade, mobilidade e plasticidade. Um processo dinâmico que se modifica com o tempo.

o círculo e o sublime

O projeto inicial para *Circus-Caribbean Orange* (1978) com os túneis internos em forma de X foi abandonado, e, em seu lugar, foi proposto o que consistia de uma série de cortes circulares, resultado da intersecção de formas esféricas em negativo. *Circus-Caribbean Orange* apresenta no título a referência à forma circular esférica para a realização dos cortes, como explica o artista: “ao invés de cortar a laranja de maneira mais habitual, se cortou como os caribenhos cortam as laranjas. Logo tens laranjas cortadas em rodela horizontal” (MATTACLARK, 1978b, p.328 e Fig. 77 a 79).

A exaltação do conceito de sublime através dos cortes de Matta-Clark como qualificação da arquitetura através do sacrifício, da destruição, é uma constante nas intervenções do artista. Desde os atos de cortar em *Bronx Floors* (1972-73), a ideia se repete. Já as classificações de sublime matemático e sublime dinâmico adquirem um significado maior na obra de Gordon Matta-Clark, coincidentemente ou não, quando ele passa a utilizar a forma circular para definir o desenho dos cortes.

No entanto, essa maneira de abordar o espaço exaltando-o, sublimando-o através de um gesto mais agressivo o acompanha desde os tempos em que passou a viver nos *lofts*, adaptando-os à espaços habitáveis. Essa relação com o espaço, de acordo com as próprias palavras do artista em entrevista na época da realização de *Office Baroque* (1977), encontra influências nas proposições artísticas que surgiram a partir dos anos 60.

Penso que a situação *loft*, ao menos a primeira situação *loft*, na qual os artistas tinham constante diante de si suas necessidades de vivenda, foi um ambiente em que muitos se viram incentivados a transformar seu entorno real e ilusório, assim como a natureza de suas obras (MATTACLARK, 1977b, p.249)

A forma circular está presente conceitualmente no processo do artista desde as proposições *Agar-Agar* e do restaurante *Food*, 1971. Segundo

Moore (2006), a figura geométrica escolhida pelo artista estaria relacionada a uma idéia de processo circular presente desde as suas experiências alquímicas com os resíduos resultantes da “entropia social urbana”. Essa era a crítica de Matta-Clark em relação à sociedade de consumo, assim como acontece nos *Fake Estates*, resíduos de transformações urbanas, e nos cortes sobre edificações. O movimento circular, como um processo contínuo envolvendo interrupções, cortes e hiatos, ocorre durante todo o processo de Matta-Clark, desde os referenciais de obras anteriores e do contexto, quanto ao longo de sua atuação como artista. Tal elemento reforça a idéia da sua obra como um todo e pode ser vista como um processo único.

O princípio de canibalismo como renovação já aparecia nas propostas de Matta-Clark em 1971 com o projeto do Restaurante *Food*, - “chegou o momento de um novo canibalismo, que complete outra fase do desenvolvimento social e resolva a *malaise du siècle*” (MATTACLARK, 1971, p.29). Aqui já existe a idéia de processo circular, presente na reação destrutiva como meio de reconversão positiva e produtiva do canibalismo, de renovação e reconstrução, matriz do processo antropofágico desenvolvido pelos modernistas brasileiros. Dessa forma, o círculo transforma-se em referencial conceitual de processo contínuo de transformação – destruição, reconstrução – além de formal.

A casa de *Circus*, um edifício de três pisos adjacente ao Museu de Arte Contemporânea de Chicago, após a intervenção seria renovada pelo escritório de arquitetura Booth, Nagle & Hartray para convertê-la em galeria. Nas discussões com os arquitetos, além de não poder realizar uma abertura na vertical maior que 20 pés por questões estruturais, havia outras limitações nas paredes externas que também não poderiam ser alteradas pelo artista. Ao não poder modificar a fachada que seria reutilizada na reforma do museu, *Circus* era uma obra que se encontrava totalmente voltada à estrutura arquitetônica interna. A ideia do projeto era a de fazer

uma série de cortes circulares, que ofereciam uma visão interna da estrutura do prédio a partir de uma linha diagonal que atravessava da cobertura até o primeiro nível. Inicialmente Matta-Clark gostaria de fazer algo mais global, conforme suas próprias palavras:

de maneira que, ao entrar, se poderia captar inteiro, em uma única vista; esta idéia, por dizer assim, competia durante um tempo com a forma esférica, que também me interessava. Então recordei que não podia fazê-lo, porque era justamente o que não queriam que fizesse, mas teria sido bonito. Gostaria de ter podido fazer (MATTACLARK, 1978b, p.319.)

Em *Circus*, Matta-Clark retoma uma estratégia mais parecida com aquela já utilizada em *Office Baroque*, 1977, onde também houve uma impossibilidade de cortar o exterior da edificação. A estratégia foi atravessar vários níveis utilizando arcos de circunferência em todas as plantas até a cobertura.

No projeto final de *Circus*, em uma parte da elevação, Matta-Clark desenhou uma diagonal que ia desde o térreo até o telhado. Ao longo desse eixo ele projetou três círculos representando três cortes em forma de esfera, tendo cada um deles o diâmetro próximo à largura total do edifício. Matta-Clark explica a idéia como um jogo:

É como si tratasse de lançar uma bola ao espaço e ser capaz de atravessar superfícies – basicamente são projeções ou projéteis mentais [...] algo que a gente possa sentir, experimentar e compreender (MATTACLARK, 1978b, p.326).

Nos desenhos para *Officine Baroque*, 1977, Matta-Clark inicialmente idealizou cortes em série de segmentos do prédio em elipse, do teto ao solo do edifício abandonado. O desenho começou sobre fotografias que mostram o prédio, sendo as marcações dos cortes feitos com marcador preto. Um filme feito pelo artista sobre esse trabalho mostra bem os diferentes estágios do projeto: partindo das fotos, ele projeta os cortes, aproximando a linguagem do desenho com a da escultura.

Em uma série de *Cut Drawings* o artista cortava o próprio desenho, algumas vezes montado em papelão corrugado. Os cortes revelavam o interior do papelão, formado por uma estrutura oca semelhante aos cortes em parede, e que serviam para revelar o interior do papel e dramatizar sua materialidade. Ele fazia assim uma espécie de desenho “em negativo”, relativizando a questão da linguagem do desenho, como algo bidimensional e aproximando-o fisicamente à tridimensionalidade da escultura (Fig.94). As práticas surrealistas nos jogos dos *cadáveres exquis*, onde papéis eram dobrados, e os desenhos cortados como se fossem corpos em partes, procurando mostrar seu interior, trazem essa relação no trabalho de Matta-Clark, no qual o corte, a separação, a ruptura, a fenda, a divisão, a desintegração, serve para reconfigurar, muito mais do que para destruir, o campo da representação. Da mesma forma ocorre no plano espacial. O corte na arquitetura como um ritual da ordem do sagrado: destruir para reconstruir.

A partir do corte, na espessura à mostra, pode-se distinguir dois mundos em um mesmo contexto: um mundo público, externo, impessoal e universal, e simultaneamente um mundo privado, interno pessoal e particular. Ao mesmo tempo que o corte separa, rompe uma superfície, ele mantém o que restou daquele corpo revelando todas as marcas da superfície até a camada mais profunda. O gesto de Matta-Clark não se caracteriza como uma violação profana, ou seja, destruir por destruir. Aqui a destruição serve paradoxalmente para homogeneizar.

A estrutura do espaço sagrado, segundo Eliade, “constitui uma experiência não homogênea e primordial que corresponde a uma fundação do mundo” (Eliade, 1992, p.25). O espaço homogêneo sem rupturas, para esse autor, é uma característica da modernidade e do homem não religioso. O homem moderno, ao dessacralizar o mundo, assume uma experiência profana, onde em qualquer ato ou objeto, como a casa, por exemplo, inexistente a possibilidade de outro significado além da sua função.

Ao romper com o espaço original de uma edificação, Matta-Clark denuncia o caráter funcional e coloca em evidência um significado a partir de um centro, um ponto de atenção que se destaca na homogeneidade. "A fundação do mundo na homogeneidade caótica". Eliade ressalta que quando se estabelece uma comparação entre os espaços sagrado e profano, é importante não confundir experiência do espaço com conceito do espaço geométrico. A reflexão a partir de experiência sagrada se dá apenas no nível do pensamento.

No entanto, curiosamente é na figura circular com um centro único que Matta-Clark encontra a forma ideal para gerar uma série de progressões e, com isso, inserir vários centros. A multiplicidade de centros de atenção, no espaço físico e no espaço metafórico, se dá segundo uma ordem de desenvolvimento espacial que, ao mesmo tempo em que trabalha com a intersecção de vários círculos, encaminha o espectador para o interior da edificação. O centro, entretanto, é vazio, é um espaço subtraído, que conduz a uma sequência de outros centros vazios e de outros espaços da mesma casa. O círculo configura um centro vazio, um absímo, um hiato. Esse vazio apresenta experiências diferentes no olhar sobre o papel, no desenho, no projeto e no olhar no espaço, no interior da casa.

A utilização formal do modelo circular de Matta-Clark como referência para definição do desenho do corte apareceu na obra do artista pela primeira vez no projeto para o Pier 52 na cidade de Nova York em *Day's End* (1975). Nesse projeto predominaram os cortes em arcos resultantes de intersecções de círculos (Fig. 95). A questão da complexidade espacial ainda não estava associada a uma complexidade na transposição do plano gráfico para o plano espacial. O esquema gráfico para esse projeto concentrava-se mais na fachada oeste da edificação, e caracterizava-se pela intersecção de planos circulares que definiram as formas subtraídas. Pela própria característica do espaço, sem compartimentação interna, os

cortes encontravam-se apenas sobre os limites entre interior e exterior, sejam verticais, acesso à luz, ou horizontais, acesso à água.

Na série de desenhos realizados para Day's End, onde se vê claramente a intenção dos cortes e as projeções em movimento conforme a variação da luz do dia, os croquis do Matta-Clark sutilmente se apresentam como feitos por alguém que se encontra fora da lei. Conforme suas palavras, "se sigo colocando em juízo a maior parte da estrutura da propriedade legal e o sentido da intimidade das pessoas, posso nunca acabar do lado bom da lei".

A partir dessa intervenção, em *Conical Intersect* (1975) e *Office Baroque* (1977) o desenho do corte é derivado respectivamente de uma projeção cônica e cilíndrica, ou seja, o corte surge de uma intersecção de volumes: um em positivo - o edifício, e outro em negativo, que só existe no plano do desenho, do desejo e se materializa na espessura da arquitetura (Fig. 96). O dinamismo surge a partir da relação do sujeito com o vazio que gera as subtrações da estrutura arquitetônica. Dessa forma, o corte adquire uma característica matemática pela precisão necessária entre desejo e matéria dada da mesma forma que um projeto arquitetônico. Mas o desejo de Matta-Clark vai além de uma comparação formal entre *Conical Intersect*, *Office Baroque* e *Circus-Caribbean Orange*, onde está associado ao seu desejo de volume dinâmico:

O que realmente queria expressar com este modo de trabalhar é a ideia de transformar essa condição estática, fechada, da arquitetura num nível muito mundano, em uma arquitetura que incorpore uma geometria animada, ou esta relação viva e terna entre o vazio e a superfície. E também o vazio – a razão para que exista esse vazio é que os ingredientes possam ser vistos de uma maneira móvel, dinâmica. Há de vê-los movendo-te através deles; implicam em uma espécie de dinamismo cinético (MATTACLARK, 1978b, p.324).

Talvez não fosse exagerado dizer que Matta-Clark, depois desses exemplos, pensa por meio dos desenhos, pensa por meio do projeto. Em

entrevista em 1977, ele afirma o seguinte sobre a relação entre o desenho e o processo de corte: ele mesmo se pergunta por que fazer coisas que atravessam a parede, quando a própria superfície da parede pode ser mais interessante. E responde:

um simples corte, ou uma série de cortes, são atos tão poderosos quanto as ferramentas do desenho para redefinir situações espaciais e componentes estruturais. O que era invisível por trás da parede torna-se um participante ativo do desenho espacial da vida interna do edifício (MATTÁ-CLARK, 1977b, p. 252).

Mário de Andrade (1975) afirmava: “desenho é mais que ser apenas coisa de lápis e papel [...] o verdadeiro limite do desenho não implica de forma alguma o limite do papel, nem mesmo pressupondo margens”. Essas palavras hoje, depois de quase 40 anos, não nos deixam dúvidas daquilo que a arte conceitual reforçou como uma das características do desenho: o desenho como instrumento teórico, onde uma linha abstrata desde as primeiras marcas nas cavernas adquire algum conceito ou expressa algum pensamento.

Matta-Clark usa a expressão “ferramentas de desenho” para quebrar as barreiras entre arte e arquitetura, e mostrar como, por meio do desenho, pode-se atravessar os modos convencionais da visão e experimentar uma visão inesperada do interior do edifício, na espessura da superfície cortada.

O desenho seria uma das primeiras ferramentas utilizadas pelo artista nos cortes de *Circus-Caribbean Orange* (1978). Da mesma forma que existe uma pluralidade de propostas onde o desenho é utilizado, a linguagem do traço como gesto se diversifica além da superfície do papel. O gesto do desenho se amplia no corte sobre a arquitetura. Do plano bidimensional para o espaço.

Matta-Clark rompe com conceitos tradicionais sobre desenho e escultura, na medida em que para ele o desenho no espaço, o corte sobre paredes

e pisos, trazem a visibilidade do que antes estava escondido: a espessura. Uma vez descoberto aquilo que se mostrava parte de um interior fechado se revela e, de acordo com Matta-Clark:

passa a ser participante ativo em um desenho espacial da vida interior do edifício. O ato de cortar abrindo espaço de um lado a outro produz certa complexidade que implica percepção da profundidade. Provavelmente me interessam mais os aspectos de estratificação que as vistas inesperadas que se geram com as extrações: não é a superfície senão o canto vivo, a superfície cortada que revela o processo autobiográfico de sua fabricação. Há um tipo de complexidade que surge ao tomar uma situação completamente normal, convencional, ainda que autônoma, e redefini-la, traduzi-la em leituras sobrepostas e múltiplas de condições passadas e presentes (MATTACLARK, 1977b, p.252).

Para Graham (1999), a metodologia seccionadora, além de estabelecer um diálogo entre arte e arquitetura no próprio terreno da arquitetura, mantém vínculo com o entorno urbano e sua história, sua memória. É uma crítica à prática arquitetônica capitalista que estabelece uma competição onde edifícios novos tomam o lugar de antigas edificações. Ao invés de propor algo novo no espaço, Matta-Clark ataca o caráter destrutivo do ciclo de consumo ao manter expostas as feridas dessa destruição e simultaneamente manter acessível a memória da cidade.

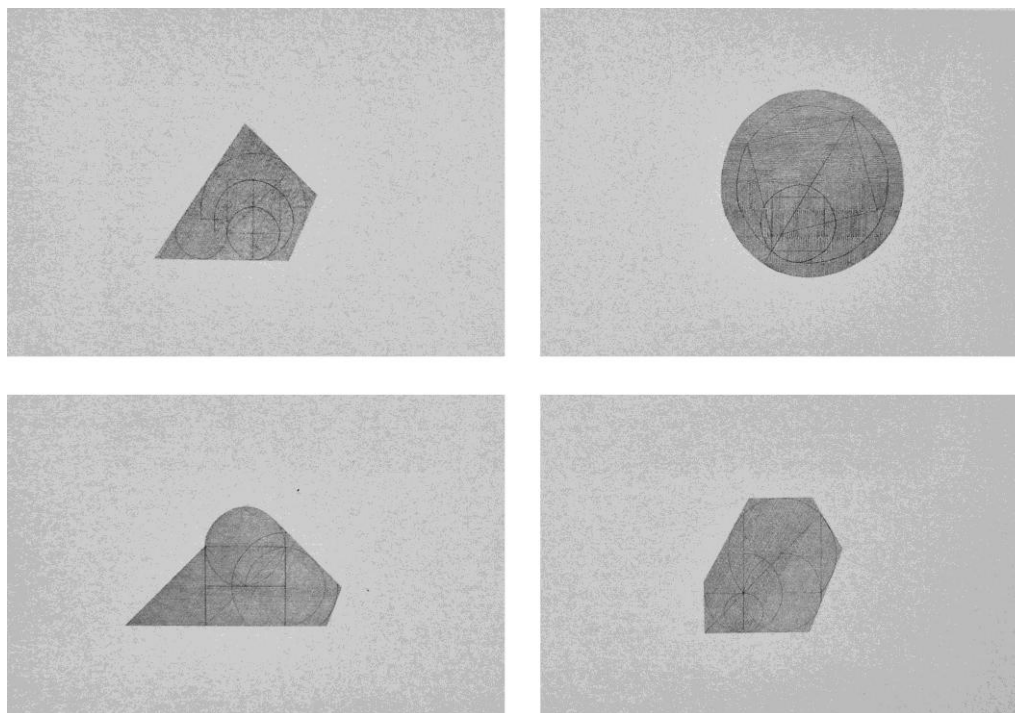


Figura 65: *Accumulative Reduction*, 1975, desenho.

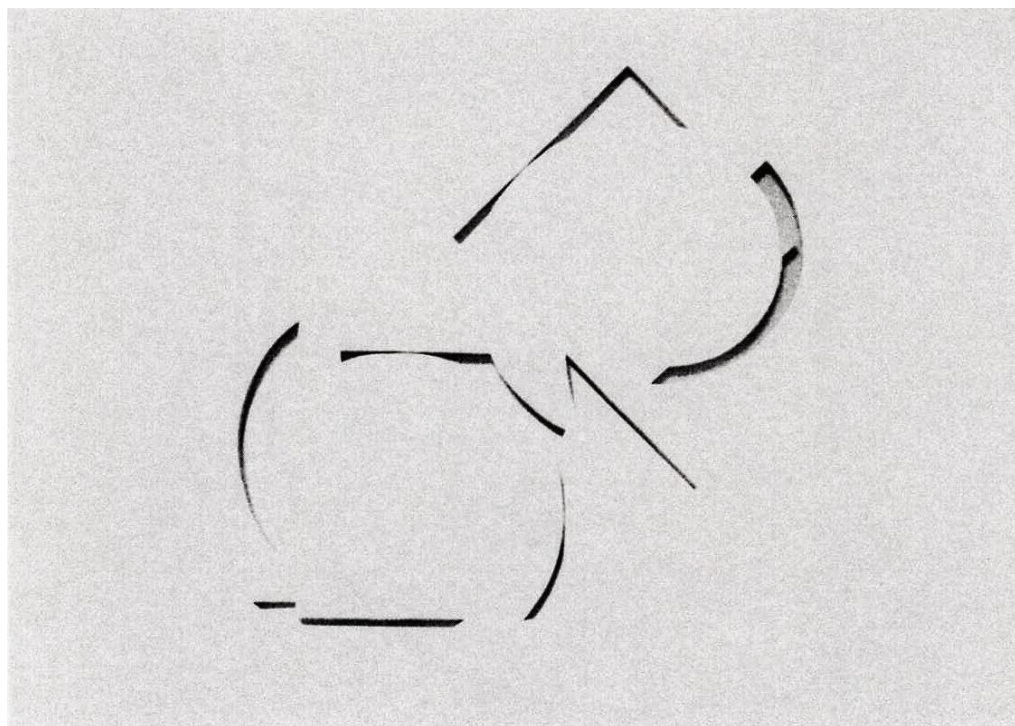


Figura 64: *Cut Drawing*, 1975, desenho cortado.

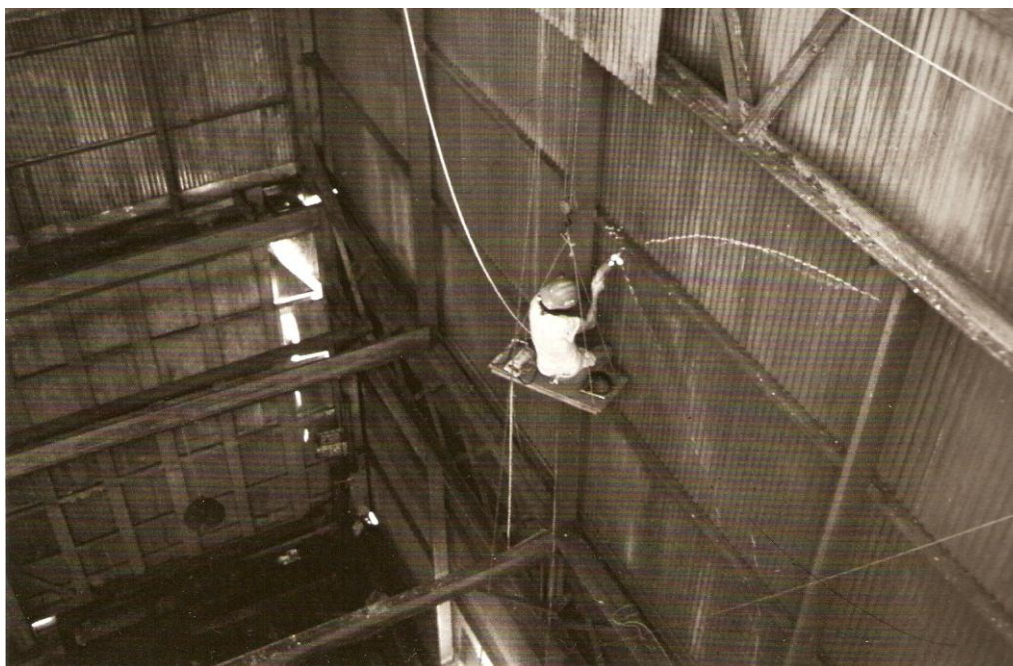


Figura 67: Gordon Matta-Clark cortando *Day's End*, 1975.



Figura 66: Gordon Matta-Clark realizando os cortes de *Splitting*, 1974.

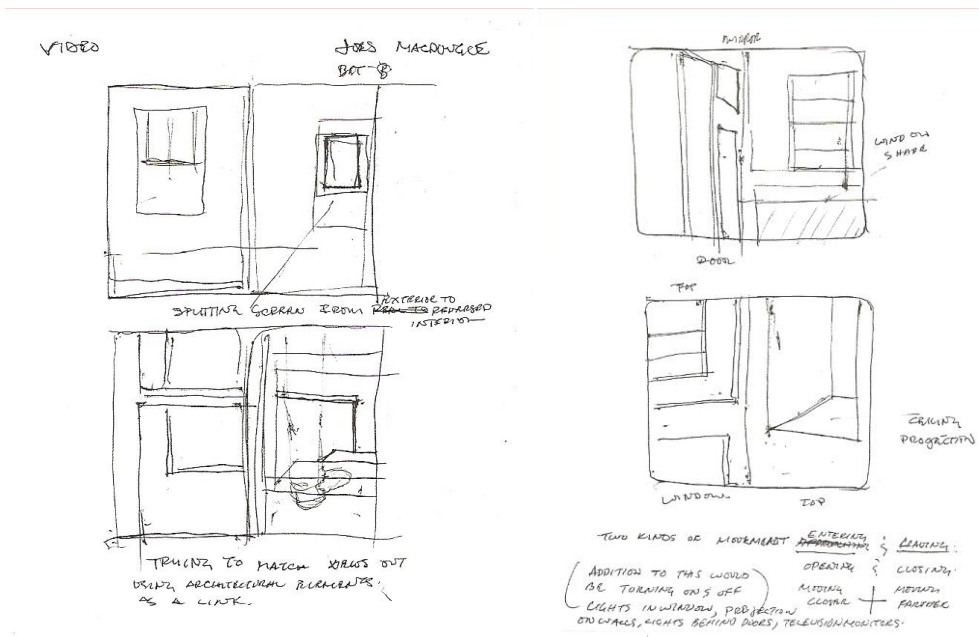


Figura 69: Esquema para Automation House, 1972.

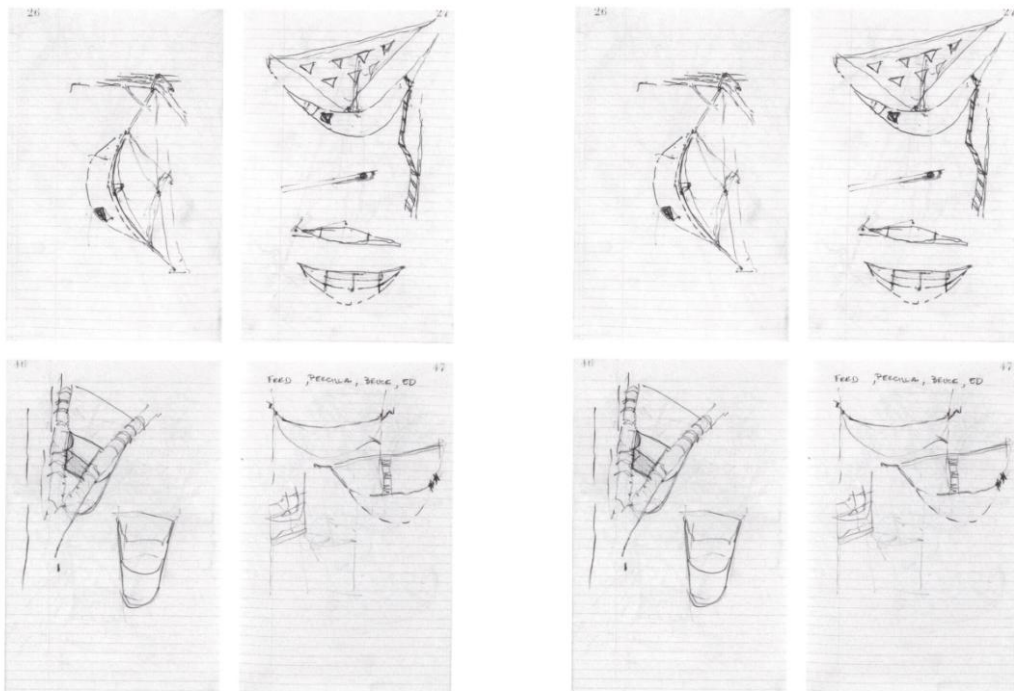


Figura 68: desenhos para Tree Dance, 1969-1971, desenhos.

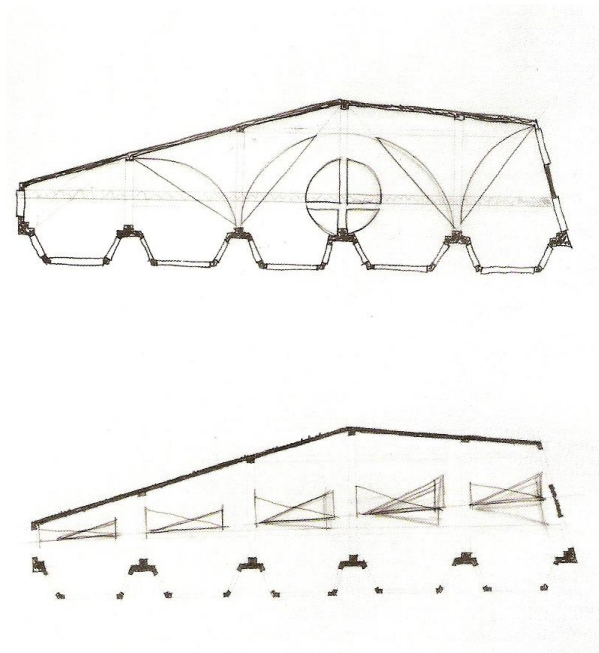


Figura 70: Estudos de corte para *Office Barque*, 1977, desenho.

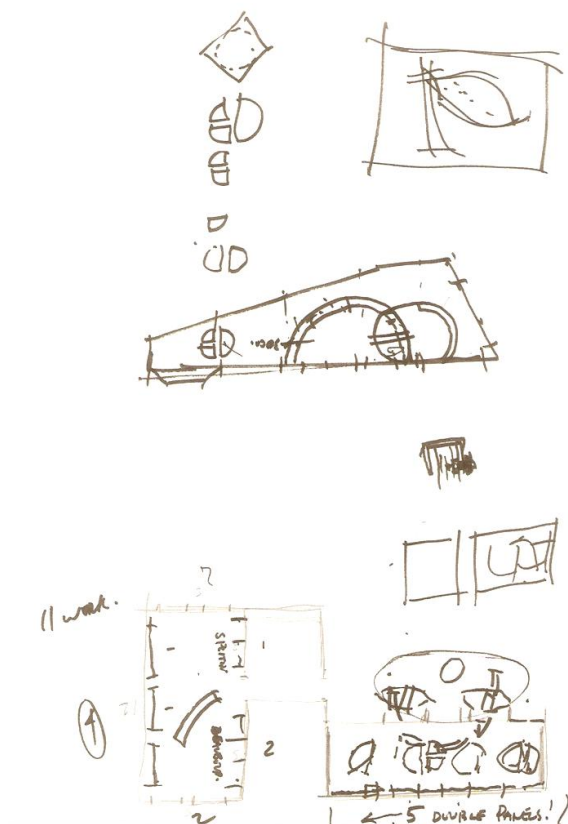


Figura 71: Plano de exibição proposto para o *International Cultureel Centrum*, 1977, desenho.

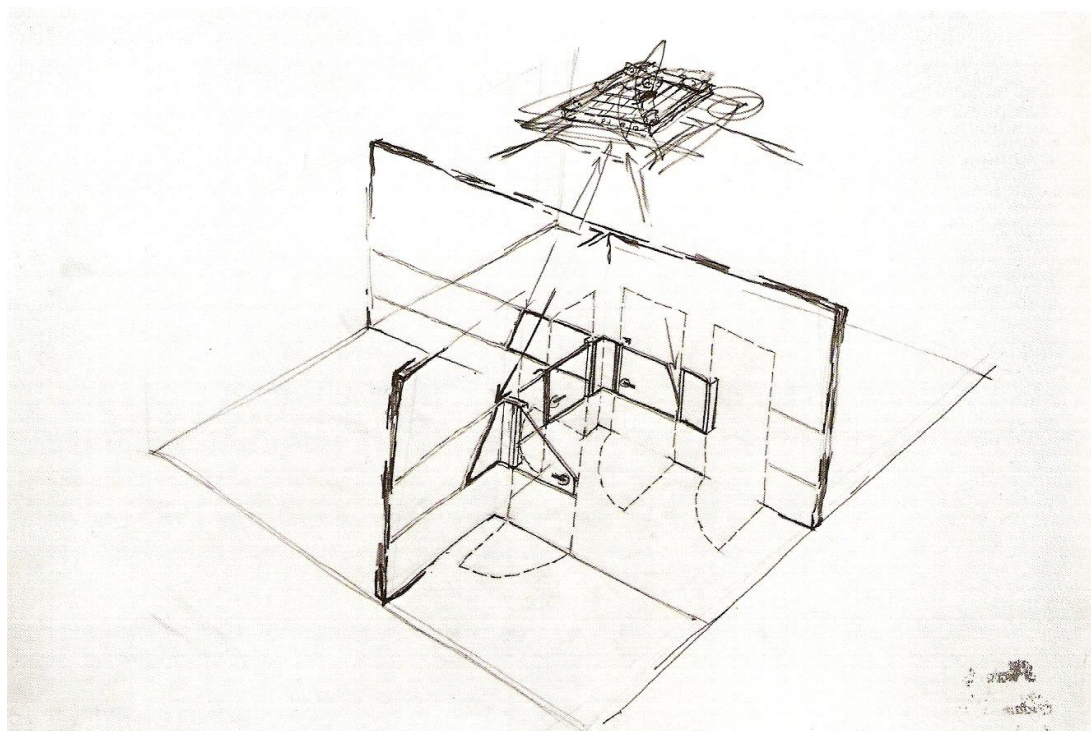


Figura 74: *A W-Hole House: Roof Top Atrium*, 1973, desenho.

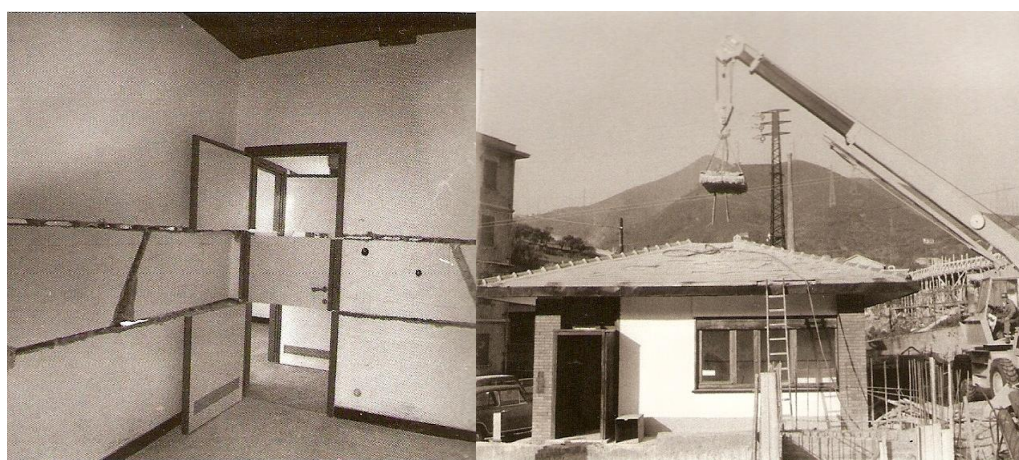


Figura 72: *A W-Hole House: Roof Top Atrium*, 1973, vista interior.

Figura 73: *A W-Hole House: Roof Top Atrium*, 1973.

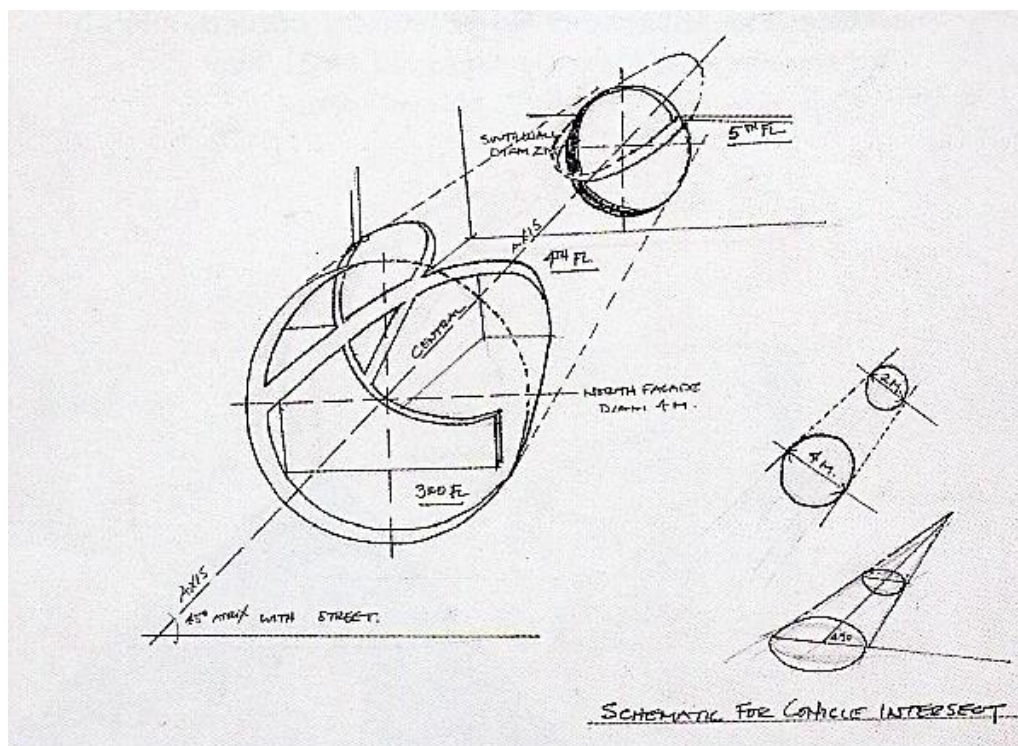


Figura 75: Esquema para *Conical Intersect*, 1975.

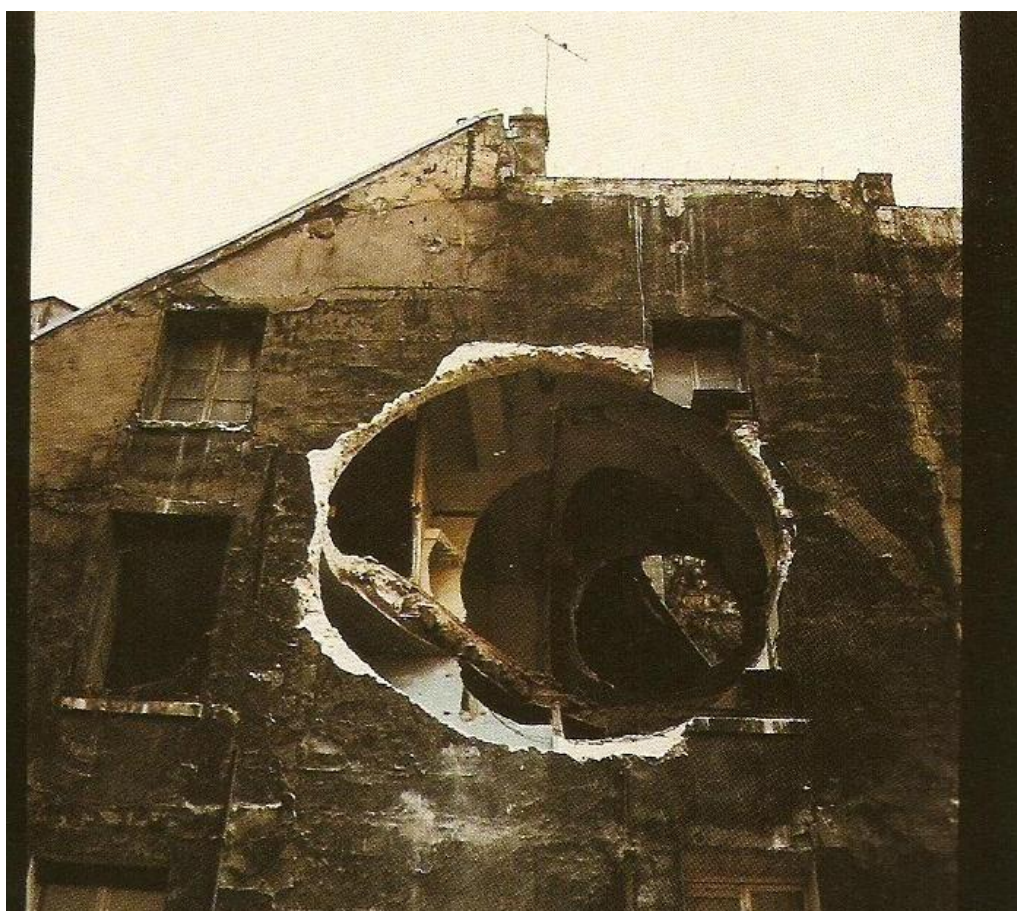


Figura 76: *Conical Intersect*, 1975, fotografia.

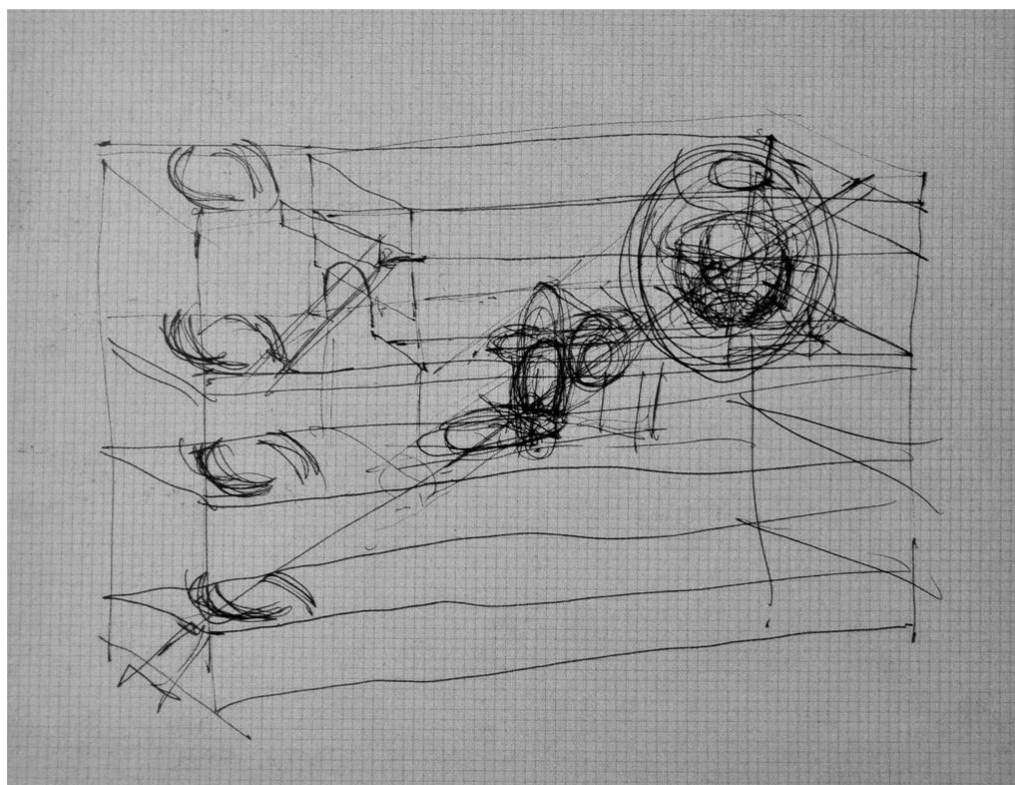


Figura 77: Proposta para o *Museum of Contemporary Art de Chicago*, 1978. Nanquim sobre papel quadriculado.

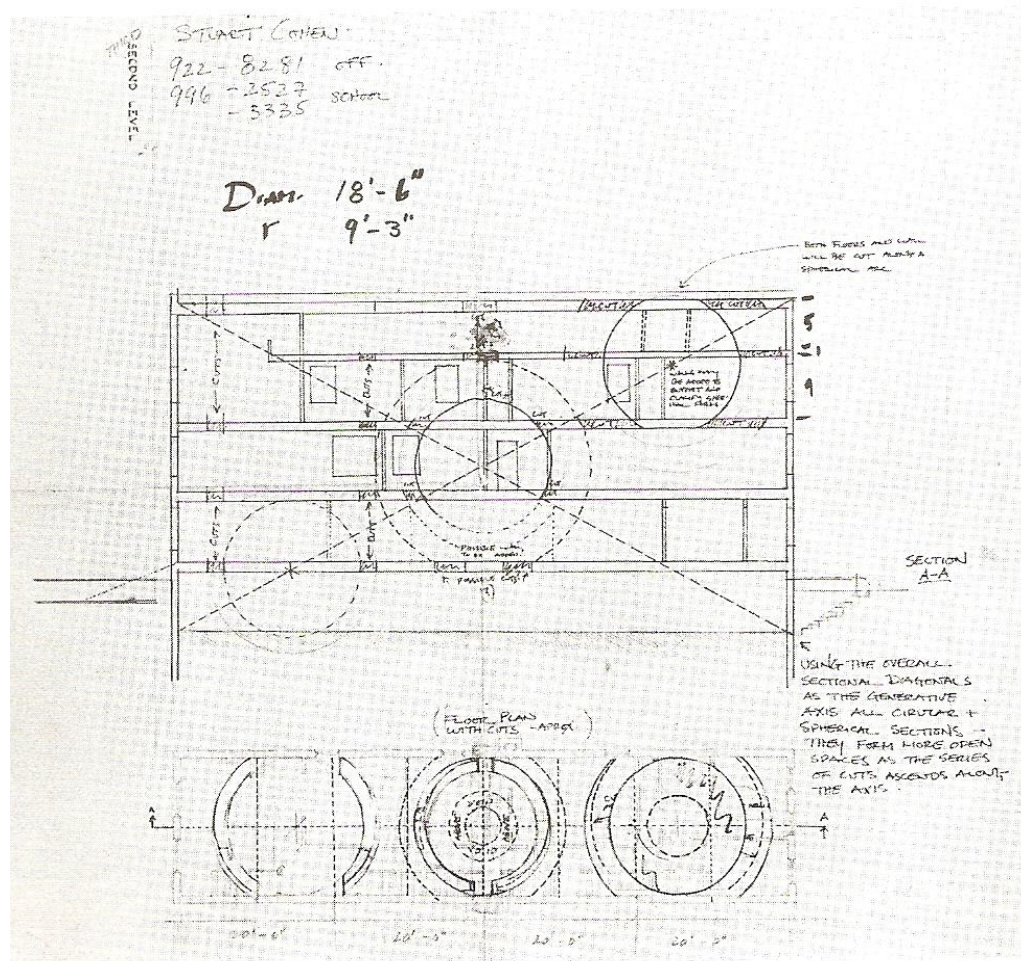


Figura 78: Corte e planta-baixa de Circus-Caribbean-Orange, 1978, grafite sobre papel.

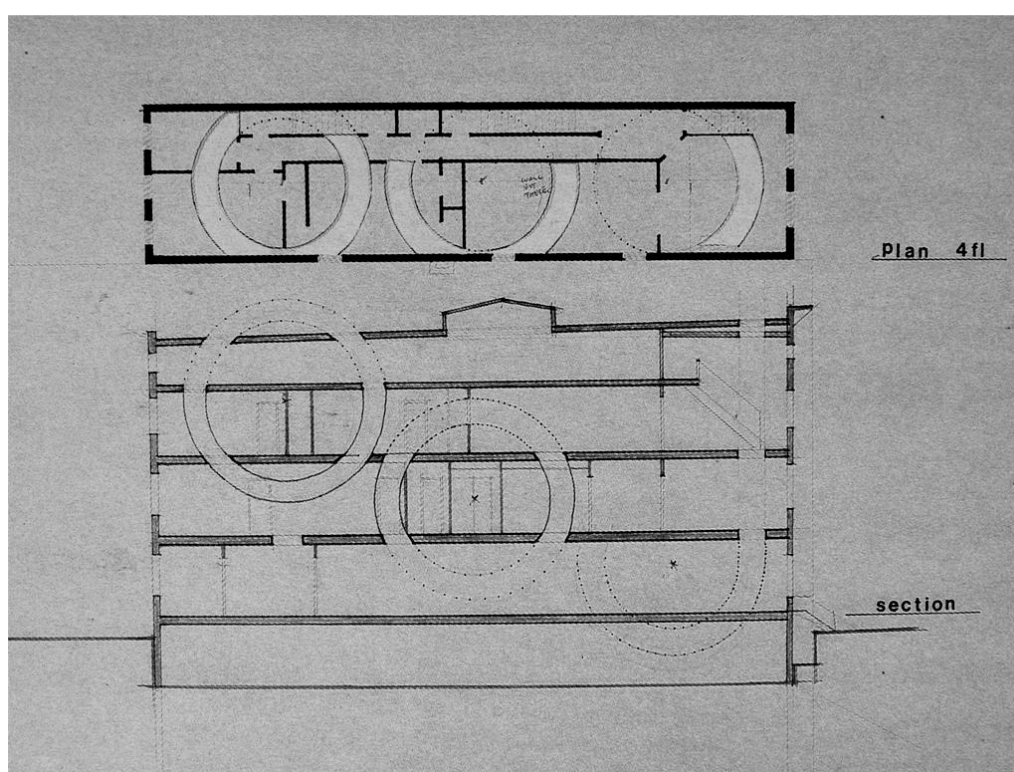


Figura 79: *Untitled (Elevation Plan for Circus)*, 1978, nanquim sobre papel.

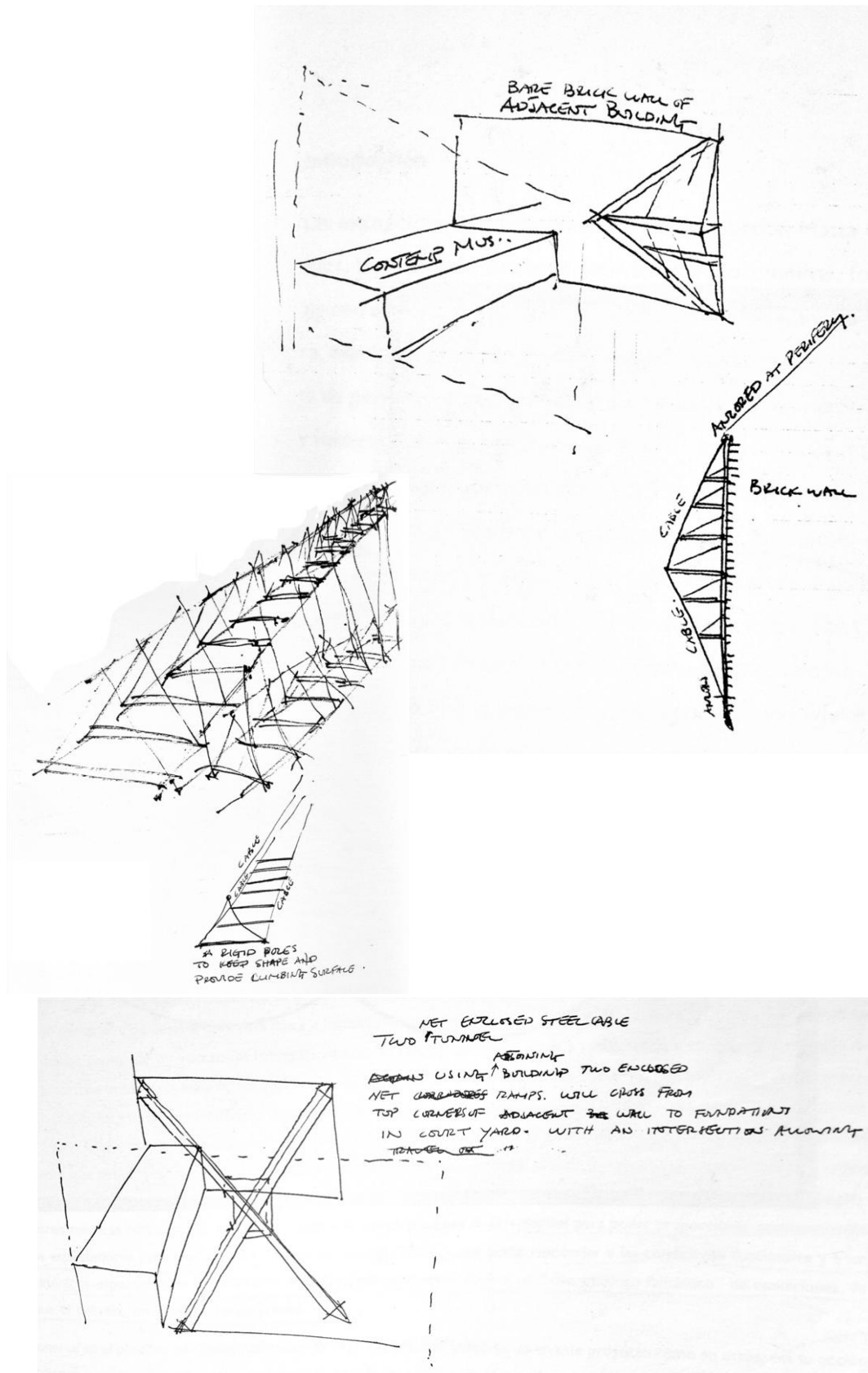


Figura 80: Propostas para Circus-Caribbean Orange, 1978.

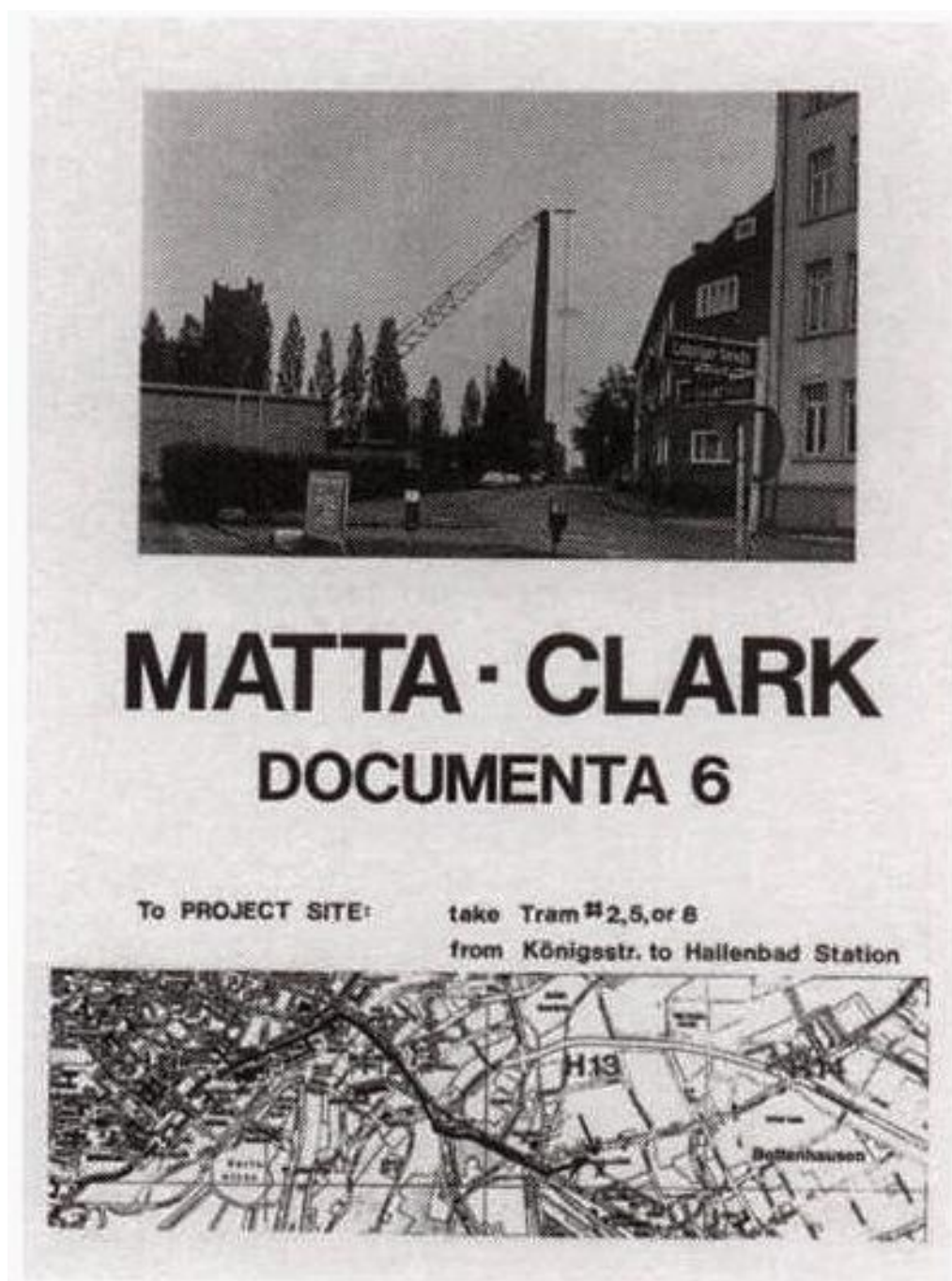


Figura 81: Cartaz para *Jacob's Ladder*, (*Documenta 6*), 1977.

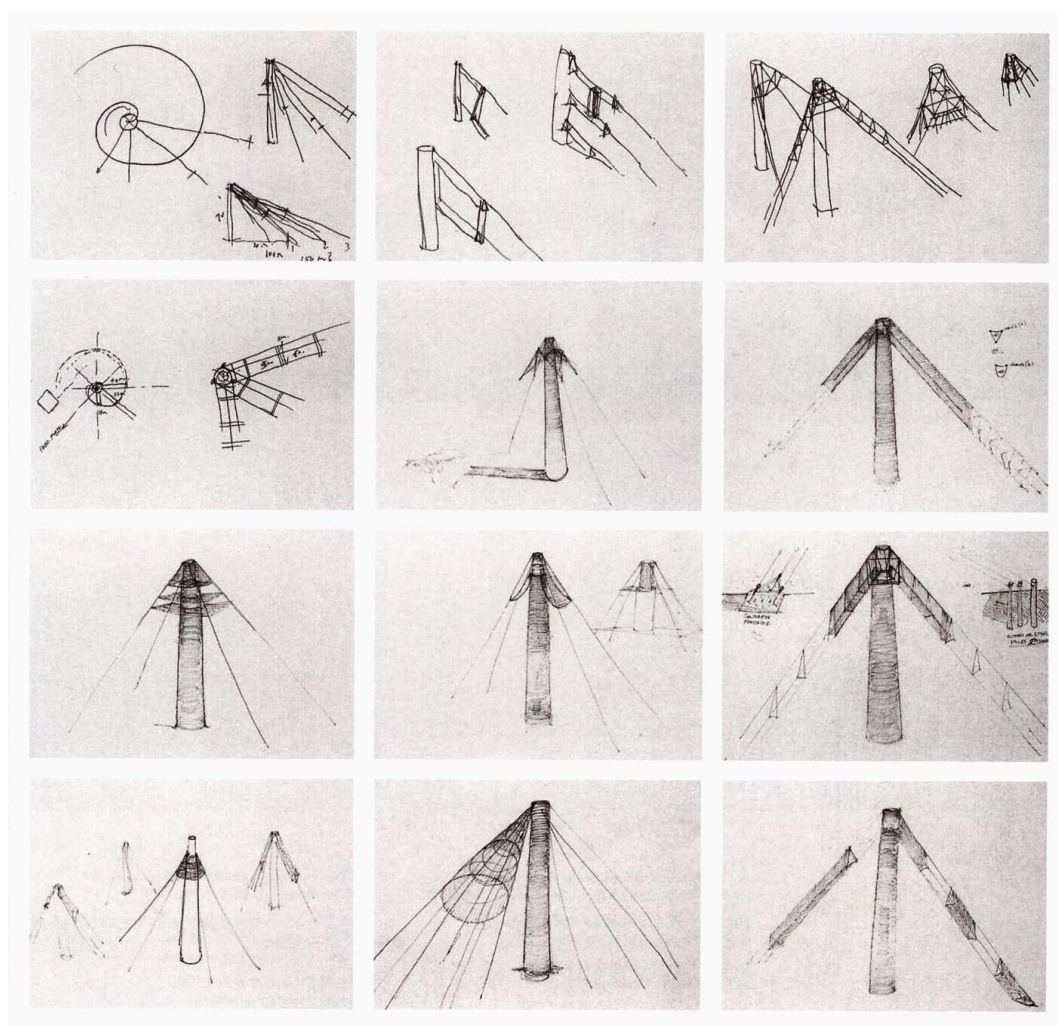


Figura 82: *Jacob's Ladder* (Proposal for Documenta 6, notebook), 1977, nanquim sobre papel.

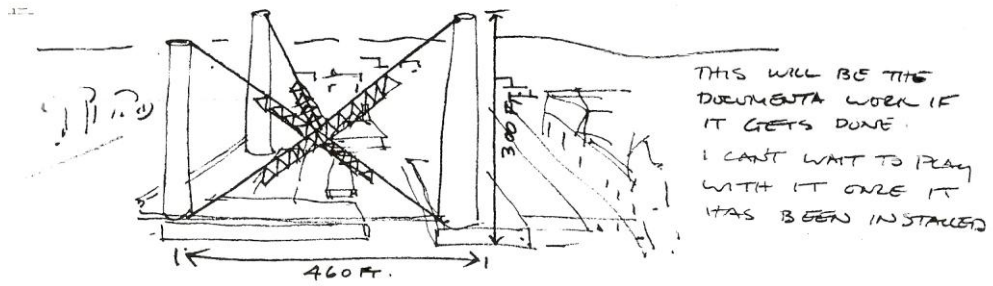


Figura 83: esboço para *Documenta 6* em uma carta a Anne Alpert, 1976.

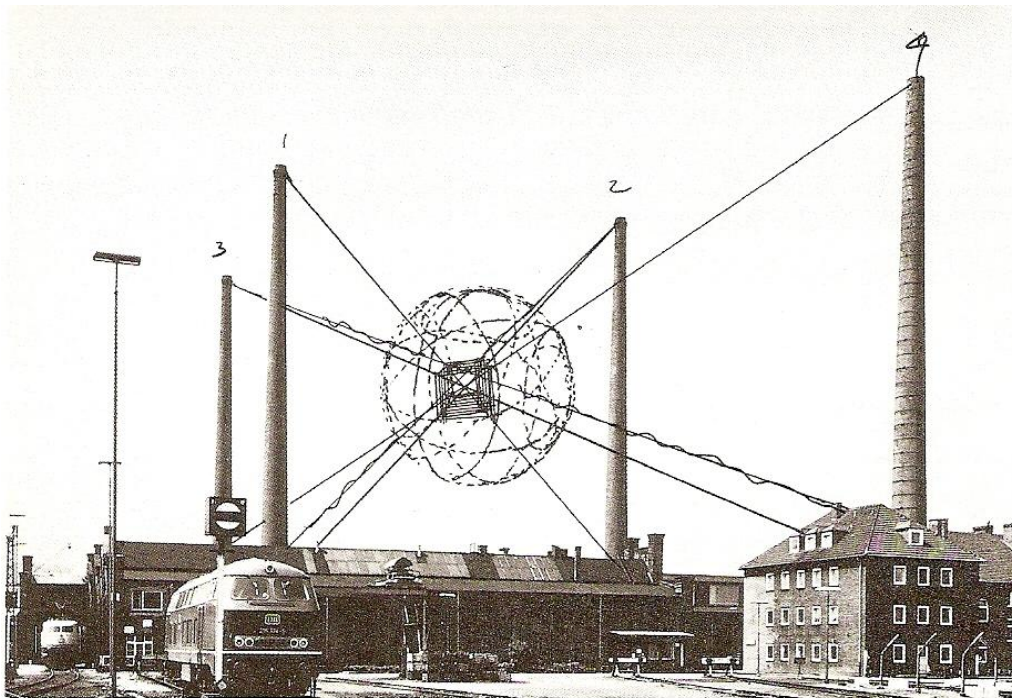


Figura 84: Proposta para *Documenta 6*, 1976, desenho sobre fotografia.



Figura 85: *Jacob's Ladder*, 1977, cibachrome.



Figura 86: Estudo para *Documenta 6*, nanquim sobre fotografia, 1976.



Figura 87: *Rope Bridge*, 1969, fotografia.



Figura 88: *Tree Dance*, 1971, fotografia.



Figura 89: *Tree Dance*, 1971, fotografia



Figura 91: Estudos para Office Baroque, 1977, crayon e nanquim sobre prova de contato.



Figura 90: Estudos para Office Baroque, 1977, desenho sobre papel e sobre fotografia.

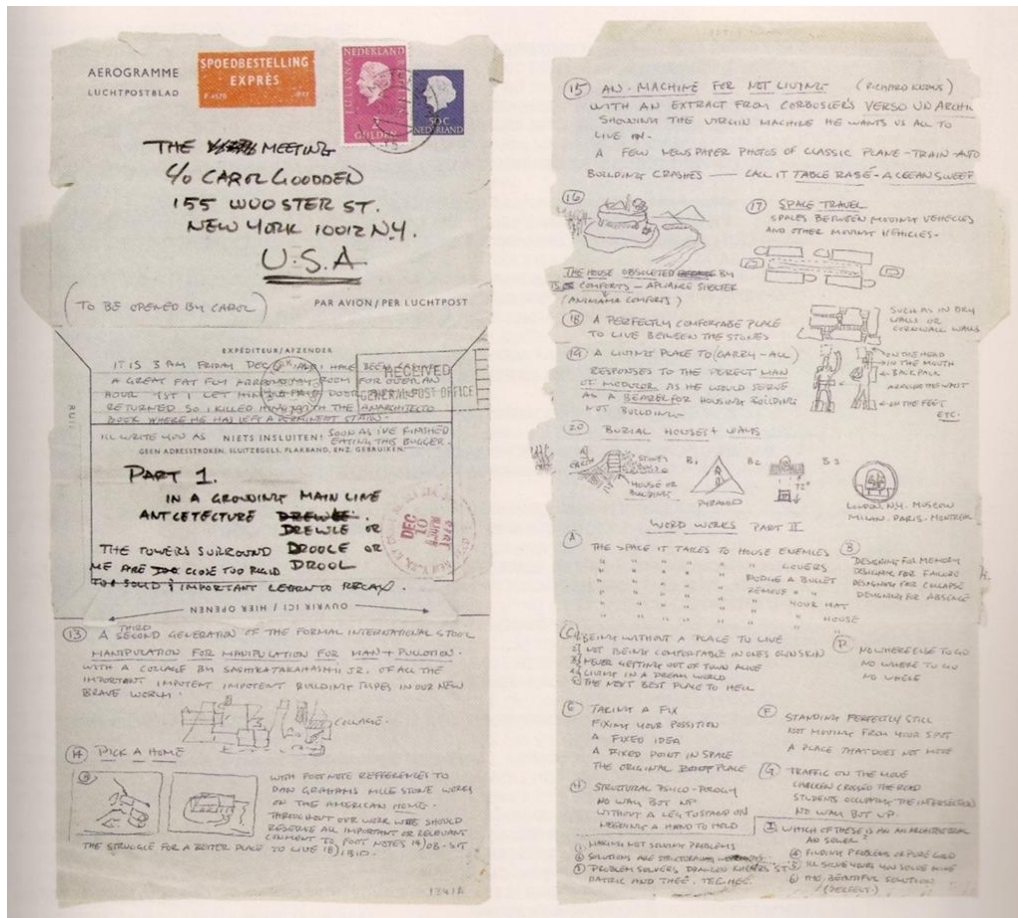


Figura 93: Projetos de G. M. C. para Anarchitecture em cartas para o grupo, 1973, tinta sobre papel.

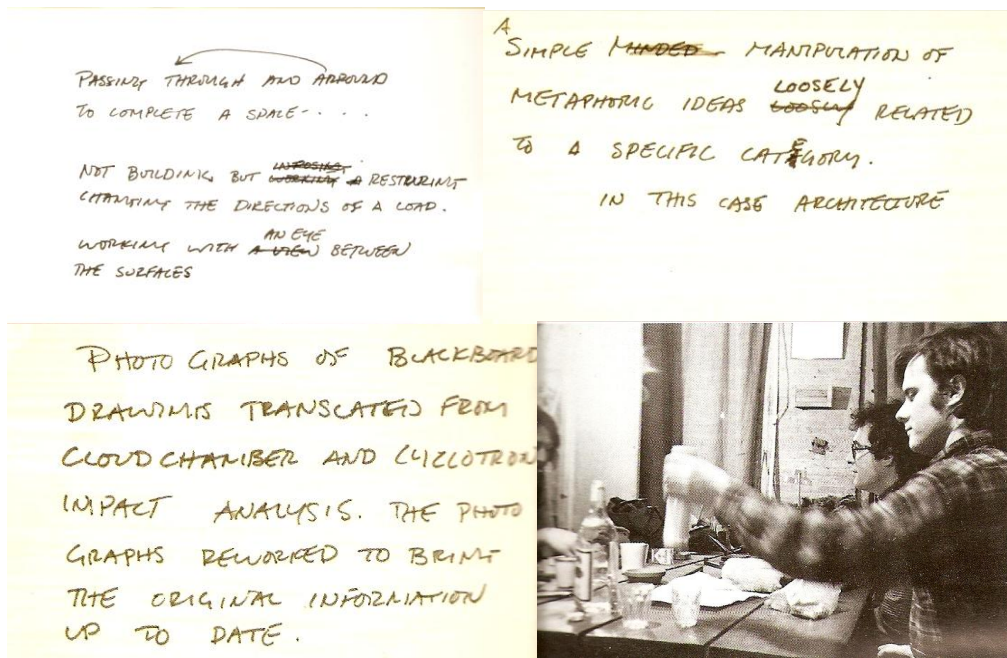


Figura 92: cartas de Gordon Matta-Clark e Figura 92b: Reunião do grupo Anarchitecture, 1973, fotografia.

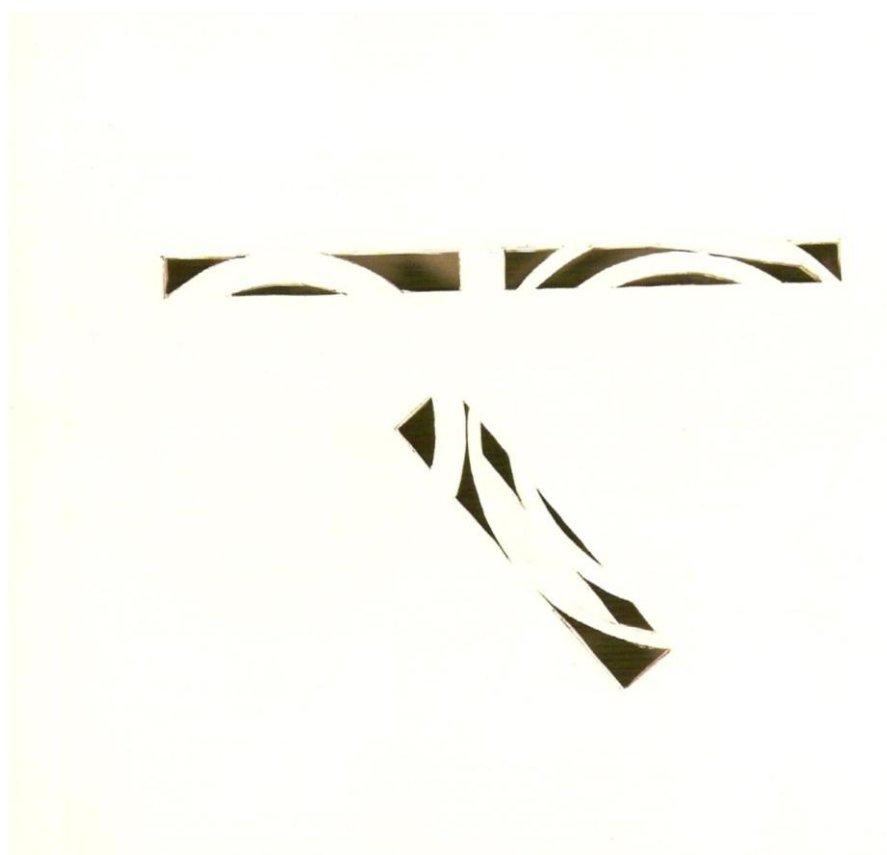


Figura 94: *Cut Drawing*, 1977, desenho recortado.

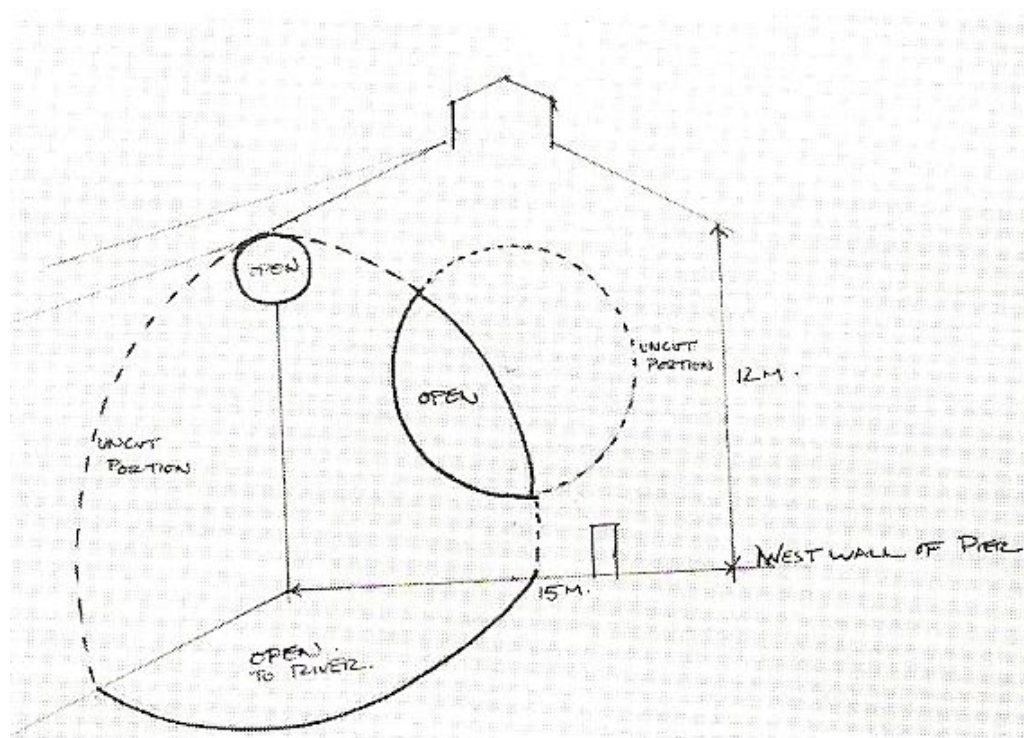


Figura 95: desenho esquemático de *Day's End*, 1975.

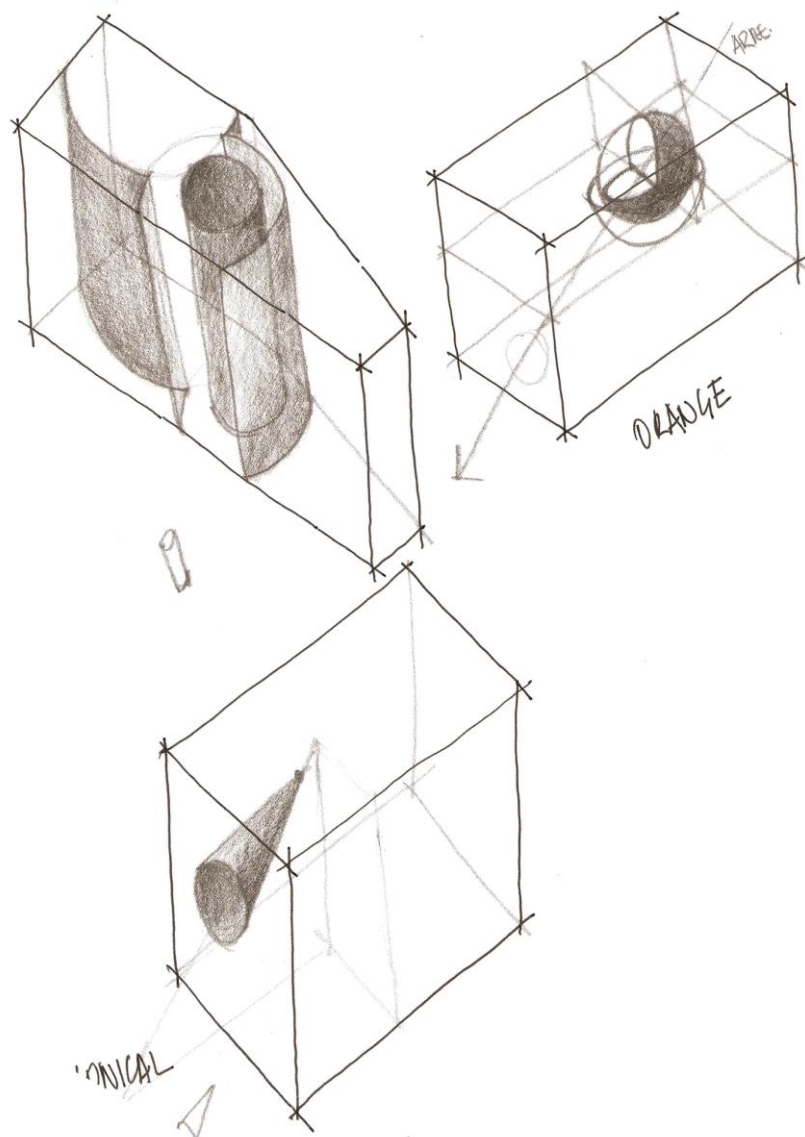


Figura 96: Daniela Cidade, síntese gráfica comparativa entre os desenhos para *Conical Intersect*, *Office Baroque* e *Circus-Caribbean Orange*, 2010.

CAPÍTULO 2 - O CORTE DINÂMICO

movimento, espaço

Quando Lee (2001) se refere ao sublime matemático a partir de Kant, ela estabelece uma relação de contraposição entre o espaço apenas em termos de forma e de escala, e ao processo de apreensão da complexidade do projeto. Segundo a autora, quanto mais nos aproximamos da complexidade formal ou estética produzida pelo corte, mais nos distanciamos do objeto. O sublime matemático seria uma economia de observação que se afasta de um processo de conhecimento que vai além da complexidade do projeto. O sublime matemático dessa forma afasta o corpo do objeto/espaço, apesar de tratar dos aspectos formais em um primeiro plano, para abstrair a escala e se concentrar na noção de tamanho em relação à grandiosidade do espaço fenomenológico.

Em contrapartida, o sublime dinâmico está ligado à temporalidade do trabalho, ao corte, à espessura, e ao resto (trabalho da fotografia) relacionado ao corpo. A exaltação ao sublime, nessa etapa, trata das relações que o artista estabelece a partir da experiência espacial. No entanto, é nessa relação com o volume dinâmico que os elementos conceituais, aquilo que está fora do objeto enquanto forma, são desenvolvidos. O projeto, o tempo de concepção dos cortes, os diferentes planos que são gerados no espaço a partir dos cortes, conforme Matta-Clark, é algo além do volume, que ele denomina volume dinâmico. A intenção do artista em *Circus*, assim como, nos projetos que se relacionam diretamente com este, *Conical Intersect*, *Office Barroque* seria transformar a condição estática e fechada da arquitetura.

O vazio obtido pelos cortes revela os elementos que "animam" a geometria, a estrutura primeira do edifício. O dinamismo do espaço inclui o olhar ou ação do sujeito também em movimento. Mas a ação continua

além da relação espacial. Ela envolve também o tempo, a estratificação das camadas que constituem a superfície cortada e a arquitetura como ruína contemporânea. A estratificação das camadas se refere à própria história e construção da edificação – “a superfície cortada revela o processo autobigráfico de sua fabricação” (MATTA-CLARK, 1977b, p.252). E a ruína fala da relação do edifício e seu contexto social e político, da exclusão e do abandono – “são muitos os aspectos da situação social que estou me manifestando contra: abrir um estado de fechamento que foi condicionado não só por necessidade material senão pela indústria que produz caixas suburbanas e urbanas” (MATTA-CLARK, 1978b, p. 250). Ambas tem como ponto de partida o cenário, o projeto *Circus* criado por Matta-Clark.

O título, *Circus-Caribbean Orange*, apresenta outro significado em paralelo à idéia apresentada no capítulo anterior. *Circus* ou *Caribbean Orange* se refere tanto ao corte de uma laranja na forma como os caribenhos o fazem, como aos anéis de um circo, um circo de inverno. Matta-Clark construiu uma esfera em negativo onde tanto o artista como os espectadores atuariam como atores. A idéia de circo é proposta por Matta-Clark justamente porque ele constrói um cenário completo para as pessoas (Fig. 97 a 100).

Circus significa o círculo através da qual operas. Significa um círculo em que circulas – um lugar para a atividade, um círculo para a ação. E é assim que eu tenho compreendido essa obra, que as pessoas recebam uma espécie de cenário para olhá-lo ou para caminhar através dele (MATTA-CLARK, 1978, p.328).

A crítica Judith Russi Kirshner estabelece uma comparação de *Circus* com o trabalho do escultor Richard Serra, dizendo que, em ambas as produções, há a necessidade de o público se movimentar, de ter a experiência do deslocamento para melhor apreensão do trabalho.

Diferentemente das intervenções anteriores com os cortes feitos pelo artista, em *Circus* o público poderia ter contato direto com a obra. Em

entrevista em fevereiro de 1978 concedida à Judith Kirshner, Matta-Clark demonstra sua satisfação em poder ver as pessoas deslocando-se através do espaço criado, situação que ele não havia vivenciado antes. A instalação de *Circus*, como se tratava de algo institucional e não mais uma iniciativa, como as anteriores do artista, produzidas ilegalmente, teve que ser acompanhada por uma série de cuidados, principalmente de ordem legal e de segurança, para evitar perigos aos visitantes durante a visita. O museu designou guias para atuarem no período em que o projeto permaneceu aberto ao público, de 28 de janeiro a 13 de fevereiro daquele ano.

Judith Russi Kirshner, diretora do Museu de Arte Contemporânea de Chicago naquela época, lembra os cuidados e a experiência com público durante a visita:

O mais surpreendente era como conduzíamos as pessoas através do edifício cortado. Tínhamos aqui uma obra que parecia impossível compartilhar com o público e, no entanto, foi muito acessível. Phil Berkman, chefe de segurança e artista, organizou um sistema para que os vigilantes, muitos dos quais eram também artistas, pudessem conduzir pequenos grupos através do edifício inteiro, levá-los pelos três pisos, e inclusive saltar por cima de alguns cortes para cruzar de uma sala a outra. Foi um evento extraordinário. O vigilantes desfrutaram com o que fizeram, e ninguém ficou ferido, nem sequer Lawrence Weiner, o único que conseguiu cair (KIRSHNER, 1985, p. 306).

Durante a permanência de Matta-Clark em Chicago, a artista Tina Girouard realizou uma performance denominada *Spread* (propagação) no mesmo espaço em que o artista realizava seus cortes (Fig. 101). Matta-Clark já havia trabalhado com a artista em performances anteriores, *Open House* (1974) e *Anarchitecture* (1974). Nessa realizada em *Circus*, havia 21 pessoas participando do trabalho como atores, segundo relata Tina Girouard:

Alguns atores passavam os materiais pelos cortes de Matta-Clark, outros simulavam os cortes com uma motosserra, e alguns outros

cantavam. A performance terminou com uma guerra de farinha. O público se encontrava fora, e de repente começou uma tempestade de neve, com a farinha se misturando com a neve que caía pelo corte de Matta-Clark no telhado. No final, havia uma coleção de materiais: serragem, farinha, neve, telas. Tudo aquilo permaneceu lá durante duas semanas, período em que Matta-Clark cortava as esferas (GIROUARD, 1980, p.334).

Assim como o movimento minimalista é essencialmente teatral em suas concepções da relação público/obra, levando o espectador a uma interação com o espaço de entorno, com a iluminação e talvez com a vertigem, o trabalho de Matta-Clark pode ser considerado sob esse mesmo aspecto de teatralidade, de captar por inteiro, em apreensão, em um lance de vista, todo o ambiente, para posteriormente o observador entrar em um processo de descoberta de suas nuances com o movimento. Pelo menos é o que se deduz da entrevista concedida pelo artista a Kirshner, em 1978, logo após a conclusão do projeto *Circus*. Ali ele enfatiza a questão da teatralidade ressaltando que o principal motivo que o teria levado a aceitar o convite era a possibilidade, pela primeira vez, de estar próximo de um público de museu, que pudesse transitar pelo interior de sua obra, como se fossem atores.

A questão da autonomia estética da obra em relação ao espectador é posta em questão neste caso em particular proposto por *Circus*. Aqui, parece que o artista constrói e se preocupa mais com as situações que se estabelecem entre o objeto, o observador móvel, e o espaço desse encontro. A obra acaba se constituindo nessa interação triangular diferentemente da situação do espectador que acompanha a obra como um transeunte que ao acaso se depara com uma obra em processo de construção ou destruição no contexto urbano (Fig. 102).

Nessa última intervenção, uma das diferenças em relação às suas obras anteriores de mesmo caráter em relação ao uso do corte, como *Conical Intersect*, *Office Baroque* ou *Day's End*, está no fato de não se tratar de um edifício em estado de abandono. Em *Circus*, como o próprio título já

denuncia, ao ter a presença do público, Matta-Clark não necessita do espaço em estado precário para reafirmar um estado de abandono. Mas o trata da mesma forma. Ou seja: ele continua provocando o espectador, ao subtrair partes das paredes, das portas e do piso.

Sobre a visitação de *Circus*, Matta-Clark lembra que o interesse do público estava em ver o mundo mais familiar transformado pelo corte, como uma “discreta violação” do seu sentido de valor e de orientação. Impressionava ao artista o fato de as pessoas terem que tocar na porta cortada para relacionar com algo que lhes é familiar. Conicidentemente é a porta cortada, o *punctun*, que me orientou para a compreensão da estrutura do espaço (Fig. 103 a 107).

O resultado do corte faz com que inicialmente o espaço deixe de se mostrar familiar. Aqui surge o estranhamento, que traz a surpresa de uma nova relação ou realidade. Conforme Fuão,

quando entramos em um lugar desconhecido, a emoção sentida é quase sempre a de uma indefinível inquietude. Depois começa o lento trabalho de familiarização com o desconhecido, e pouco a pouco o mal-estar se interrompe. Uma nova familiaridade se segue ao susto provocado em nós pela irrupção de um ‘outro’ (FUÃO, 2010, p. 12).

Fuão, em *A interioridade da arquitetura* (2010), sustenta que a familiaridade inexistente não somente pelo fato de estranhamento em relação ao espaço cortado sem acabamento. Mas, segundo ele, a reconstrução de uma nova familiaridade. Esta só poderá acontecer quando o centro de atenção é deslocado ou rompido com uma série de progressões, tal qual as criadas por Matta-Clark, deixando à mostra as marcas do corte, a camada mais interna, a espessura. Isso provoca a *inquietante estranheza*, que, conforme Fuão, “representa um não sentido da realidade, um questionamento dentro da lógica social que se introduz na realidade para afirmar a própria debilidade da realidade” (FUÃO, 2010, p. 13). No entanto, Matta-Clark demonstra um certo espanto ou

desapontamento, pelo fato das pessoas se refazerem do estranhamento quando percebem que a porta “funciona”.

Abrir o espaço interior para o público significa expor uma estranheza habitável. Não apenas para o artista ou para os demais que o acompanhavam, seja no momento dos cortes, das tomadas de imagens ou durante as performances, mas para uma necessidade de fato de ser habitada, vivida e experimentada. E não apenas um espaço para ser “visto” ou “entendido”. Este também era o entendimento de Richard Nonas, artista e amigo de Matta-Clark, ao se referir ao “espaço gloriosamente habitado, alegremente mutilado, cheio de ‘mais’, cheio do contínuo empenho de Gordon em tentar alcançar, cortar, rasgar, esticar, empurrar, [...]” (NONAS, 1999, p.339).

espaço fenomenológico

Quando Merleau-Ponty, em *O Olho e o Espírito*, afirma que “o olho vive nessa textura do visível e do invisível, como o homem vive em sua casa” (MERLEAU-PONTY, 1975), ele faz uma revisão da comparação do “problema do corpo” com a casa. Sempre encaixada na questão da corporeidade, a arquitetura aparece para representar um lugar onde objeto e sujeito interagem. Para Lee (2001), o trabalho de Matta-Clark segue os mesmos princípios fenomenologistas: a casa aparece como uma conexão entre as intervenções do artista e os interesses filosóficos, um espaço onde Matta-Clark incorpora e exercita a experiência da visão. Comparadas com a arquitetura como um todo, as experiências do trabalho de Matta-Clark reforçariam, segundo Lee, a convicção de que a visão é uma experiência da cinestesia, do sentido e da percepção do movimento corporal. Ao dar ao observador a oportunidade de se mover, de caminhar ao redor do trabalho para percebê-lo, Matta-Clark vai ao encontro das ideias de Merleau-Ponty, segundo as quais a percepção de uma casa é o resultado de uma visão de todos os lados. E aproxima-se da

lógica do labirinto, do circuito, como triunfo do deslocamento, do conduto, do fluido, dos cursos correntes interiores, dos dutos, dos cabos elétricos, dos obstáculos e das peregrinações, das portas fechadas e das proibições, das peregrinações impedidas, dos cárceres.

Para Merleau-Ponty o mundo sensível é a unidade indivisa do corpo e das coisas, unidade que desconhece a ruptura reflexiva entre sujeito e objeto. Ele opõe ciência e poesia. A ciência, segundo Merleau-Ponty (1999), manipula as coisas e renuncia a habitá-las. É o pensamento do sobrevôo, pensamento do objeto em geral. O pensamento sobrevoa o mundo, transformando-o em idéia ou conceito do mundo.

“Meu corpo está na qualidade das coisas” (MERLEAU-PONTY, 1964 p. 274), observa o filósofo, para falar do desejo de fusão próprio à criação artística. E ele sublinha que, com o surrealismo, o canibalismo deixou de ser algo exótico para transformar-se no próprio princípio da criação poética.

A noção de consciência perceptiva, que é fundamental para Merleau-Ponty, passa, em determinado momento, uma idéia de interioridade, de corpo, de carne. O corpo é o visível que se vê, o tocado que se toca, um sentido que se sente. Quando a mão direita toca a mão esquerda, há um acontecimento observável cuja particularidade é a ambiguidade. Ao tomar a experiência corporal como originária, Merleau-Ponty redescobre a unidade fundamental do mundo como mundo sensível. “As coisas do mundo estão incrustadas em minha carne, fazem parte do meu corpo; mundo está todo dentro e eu estou todo fora” (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 252).

Em *O olho e o espírito*, Merleau-Ponty (1984) retoma a crítica à ciência: “Quando um modelo foi bem sucedido numa ordem de problemas, ela (a ciência) o experimenta em toda a parte”. O pintor, segundo ele, “é o único que tem o direito de olhar para todas as coisas sem nenhum dever de apreciação. O corpo é puro sistema de fluxos. “Meu corpo está na

quantidade das coisas”, comenta o filósofo, para dar conta do desejo de fusão próprio à criação poética. Ele cita Cézanne, que diz que “a natureza está no interior”.

“O pintor emprega seu corpo”, diz Valéry. E, com efeito, não se vê como o espírito pudesse pintar. Emprestando seu corpo ao mundo é que o pintor transforma o mundo em pintura. Para compreender essas transsubstanciações, há que reencontrar o corpo operante e atual, aquele que não é um pedaço de espaço, um feixe de funções, mas um entrelaçado de visão e movimento (MERLEAU-PONTY, 1975, p. 88).

Mondzain (1996) usa o mesmo termo *transsubstanciação* para falar sobre a fotografia, afirmando que ela é o operador moderno da transsubstanciação, pelo efeito da luz, que realiza uma operação eucarística não sacramental. Poder-se-ia fazer aqui um paralelo à antropofagia: Absorver (digerir) as coisas do mundo e realizar na pintura o equivalente a uma parábola da visão. Pintar é digerir. Esses termos utilizados pelos fenomenologistas, tais como *transformação*, *metamorfose*, *reversibilidade da carne* e *transsubstanciação*, não levariam por acaso à direção dos ritos antropofágicos, do sangue, do eucarístico como sacrifício, nas noções de corpo trágico presente tanto em Matta-Clark como na arte contemporânea? Lembra-se aqui de Journiac, em *Missa por um corpo* (1969), quando ele distribuía, à guisa de hóstias, pedaços de *boudin* fabricados com seu próprio sangue, revelando a reminiscência da Eucaristia. Ou, em performances como as de Gina Pane, do grupo Fluxus, que trabalhava nos anos 70 com as noções de uma desalienação do corpo da sociedade industrial em ações extremas, radicais, exorcismos coletivos e ritos de sacrifício, de onde devam nascer, renascer, uma nova carne, reconciliando-se com aquilo que socialmente é mais sujeito à censura: humores líquidos do corpo, desejos irracionais, suores, excrementos, vísceras e entranhas. Atitudes que, nos Estados Unidos, tiveram seus paralelos, com o corpo substituído por bonecos e o sangue por *ketchup* como nas performances de Paul McCarthy.

Para os fenomenologistas, o enigma do espelho é o enigma da imagem, um não lugar onde as imagens nos enganam. O que constitui o enigma é a sua ligação, é aquilo que está entre elas. Esse é o espaço da reflexão, uma interrogação singular sobre a atividade do espírito. A primeira sombra, assim como o espelho, é a história de uma separação, de uma ausência na qual o sofrimento se refletia no espelho, inverso, no prazer de contornar uma forma, como um carinho à distância. A teologia negativa tem a posição extrema que diz que todos os males da Terra estão nas imagens, convocando-nos a perceber o espelho virgem como um espírito puro. Vejam-se a iconoclastia e o banimento das imagens pela reforma protestante. As imagens que passam a ser consideradas superstição. A posição contrária, do cristianismo - platonismo, restabelece no visível a fonte de uma reflexão suscetível de se elevar, a partir das sombras e dos reflexos, à claridade das coisas, de suas imagens e de suas ideias.

As ideias defendidas por Merleau-Ponty, as quais transferem ao corpo o meio e a medida para a nossa comunicação com o mundo, tornaram-se as perspectivas utilizadas por artistas dos anos 60 e 70. Em *A fenomenologia da percepção*, Merleau-Ponty usa a figura da casa para falar da "estrutura da percepção":

Vejo a casa vizinha sob um certo ângulo, ela seria vista de outra maneira da margem direita do Sena, de outra maneira do interior, de outra maneira ainda de um avião ou do interior da própria casa, ou mesmo de um avião; a casa *ela mesma* não é nenhuma dessas aparências. O que essas palavras significam? Ver não é ver sempre de algum lugar? Dizer que a casa não pode ser vista de nenhum lugar é certamente dizer que ela é invisível. [...] A casa *ela mesma* não é a casa vista de nenhum lugar, mas a casa vista de todos os lugares. O objeto completo é translúcido, sendo metralhado por todos os lados por um número infinito de olhares em todos os níveis, não deixando nada escondido (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 103,106).

Essa casa que se torna "translúcida" parece dialogar com as questões que unem Matta-Clark à fenomenologia e ao conceito de corpo, e, conseqüentemente, à ideia da antropofagia simbólica:

Uma de minhas obsessões é a criação de profundas incisões metamórficas no espaço/lugar. Não pretendo criar um campo de visão, de cognição totalmente novo, se não reutilizar o antigo, a forma acumulada de ver e pensar. Assim, por um lado, altero as unidades de percepção existentes que costumavam utilizar-se para discernir a totalidade de um objeto, por outro, dedico boa parte de minha energia a negação, a proibição. Em nossa sociedade existem muitas coisas que se dirigem intencionalmente à negação: proibida a entrada, proibido pisar, proibida a participação, etc. (MATTA-CLARK, [s.d.], p. 132).

A profusão de cortes, as vistas, a passagem de luz, todos esses elementos parecem trabalhar em uma ideia de antítese do que era a estrutura primária da construção: linear, racional, impassível, indiferente, fria. Baldessari (apud JACOB, 1996, p.19) afirma que, embora por mais estranho que pareça, Matta-Clark mostra-se nesse trabalho tanto minimalista como surrealista; um minimalista de segunda geração com um conceito de *macabro* - pela questão da autópsia do corpo, de fragmentação, o que o uniria às ideias de Francis Picabia do canibalismo (Fig.105 a 107).

A obra de Matta-Clark vai se prender àquilo que estaria no interior dessas suas práticas e da sua vocação à dinâmica da transgressão/reconhecimento. Pois é por meio dessa dinâmica que funciona a ficção poética tão importante aqui para a compreensão da arquitetura através dos cortes de Matta-Clark.

habitar o labirinto

O percurso pelo interior de *Circus* se aproxima do espaço labiríntico; no entanto, não como uma simples desorientação, mas como um movimento no espaço físico simultâneo ao movimento do pensamento, de uma nova construção do espaço, da experiência espacial e da arquitetura.

Perguntado sobre a reação do público ao seu trabalho, Matta-Clark tece alguns comentários sobre a questão das diferenças de recepção de suas obras na América e no continente europeu. Ao ser questionado se ainda que custe descrever, verbalizar ou visualizar o projeto, há algo que o agrade quando pessoas que não sabem nada da obra tem acesso ao interior de seus ambientes, e a possível reação física e imediata que se estabelece com as linhas, as sombras, as luzes e a profundidade provocada no observador, respondeu: "Sim, me divertem certas reações das pessoas, especialmente as de toda essa multidão que passa pelo museu com suas peles." E continua; "O melhor pagamento para mim seria ficar invisível, podendo ouvir e gravar o que as pessoas dizem" (MATTACLARK, 1978, p. 321).

Ao falar sobre a intervenção no anexo do museu de Arte Contemporânea de Chicago, o artista ressalta que o que realmente o interessou foi um comentário sobre a obra: "você utiliza a gente como figura-figura, em lugar de figura-fundo" (MATTACLARK, 1978, p. 324). Isso significaria um espaço, um vazio, que utiliza o ser humano como forma de torná-lo animado, de dar algum sentido – o do lugar – inserido em uma geometria animada. Não se trata de um movimento óptico, do sujeito em relação ao fundo – o espaço – mas de uma sublimação, de um rompimento da relação figura/fundo para causar um deslocamento onde sujeito e espaço não percebem essa distinção.

É exatamente no ato do corte e na relação direta com o espaço criado pelo ato que se situa o interesse de Matta-Clark. Richard Nonas, dois anos após a morte de seu amigo, lembra de Matta-Clark como um criador de "epifanias espaciais personalizadas", capaz de mudar as pessoas quando as experimentavam. Para Nonas (1999) o espaço, o seu sentido e a sua força, era o centro de sua obra: Gordon convertia os edifícios em "lugares que se experimentavam como objetos [...], os espacializava ao reobjetivá-los como lugar [...], os recriava como uma espécie de ação que nos

incluía; logo os reconstruía como um objeto individual e imediato” (Nonas, 1999, p.338).

Aqui podemos fazer uma relação entre a crítica à arquitetura realizado por Matta-Clark e o conceito de “deslocação” utilizado por Goetz, como um evento que está diretamente relacionado ao espaço contemporâneo e crítica do lugar. Para Goetz:

a primeira deslocação é a queda fora do Paraíso. Não somente no sentido que os primeiros homens, na narrativa da Gênese, foram expulsos de um lugar único e perfeito, mas no sentido que eles entraram num espaço em que reina a divisão dentro/fora. Eles entraram num espaço compartilhado, isto é, no espaço tal como ele será para os homens a partir de então (GOETZ, 2002, p. 26).

O paraíso é um espaço onde não existe lugar, onde não existem diferenças, ou, ainda conforme Goetz, “um espaço onde as diferenças não implicam em nenhuma heterogeneidade, um espaço sem alteridade e sem negatividade, um meio sem borda e sem limite” (GOETZ, 2002, p. 28). O paraíso é antilabiríntico. Ser expulso do paraíso é entrar em um espaço fraturado, onde existe sempre mais de um lugar, onde a arquitetura se torna necessária. No entanto, a arquitetura é suficiente para fazer um lugar existir.

Para Goetz, o lugar é:

um espaço finito, delimitado e ordenado em relação a outros lugares. O lugar é, por outro lado, essencialmente orientado pelas dimensões antropológicas da física aristotélica: alto/baixo, a frente/atrás, direita/esquerda. Lugar é um espaço sentido, apropriado por nós, mas também um espaço orientado e de orientação e, enfim, um espaço que dá lugar aos sentidos e ao pensamento. O lugar será, portanto também um espaço poético no sentido que o homem habita poeticamente a terra (GOETZ, 2002, p. 39).

Goetz não vê a habitação como um instrumento, uma construção. Para ele é a condição para virmos ao mundo, para estarmos no mundo e para

ter um mundo. Dessa forma, aquele que é privado da casa é excluído dessa habitação comum. Ele é excluído não só da casa, como do mundo. Fuão afirma que a casa está em nós, o corpo que habitamos é a nossa casa. Para onde vamos a carregamos e, assim, somos capazes de habitar qualquer lugar desde que ligados a ele emocionalmente. Para isso, um novo de espaço é necessário, distinto do espaço clássico e moderno.

Como acontece nos espaços depois dos cortes de Matta-Clark, o conceito de deslocação proposto por Goetz evoca distanciamento, perturbação e desagregação do sentido, assim como a *inquietação estranha* retomada por Fuão. A deslocação pode dar origem a novas ordens discursivas, a novos regimes de visibilidade, a novas formas de compreender o espaço. A deslocação é uma forma de deslocamento que "indica mudar de direção, desviar, desarticular, afastar, tirar do lugar, transferir, decompor, desconjuntar, desarticular" (MORAES, 2006). Pode-se aqui fazer um paralelo com o deslocamento no interior do labirinto. O labirinto seria ao mesmo tempo paraíso e prisão, o lugar da morte e da vida. O espaço exterior ao labirinto é espaço da saída, a queda no abismo.

Para Goetz, o muro é de fato o que estrutura a arquitetura, e a compartimentação é uma parte essencial da construção do conhecimento de sua filosofia desde os princípios albertianos de arquitetura. Porém, isso não é tudo. Para esse autor, a arquitetura é a organização dos lugares, independente da existência ou não de limites construídos fisicamente. Um lugar que se abre sobre um outro lugar, e sobre o lugar de todos os lugares. O lugar comum: o mundo. As delimitações, os fechamentos, o muro presente nos lugares transformam-se em espaço de jogo, assim como acontece com o espaço labiríntico.

O edifício não é um objeto, mas uma estrutura ou uma estrutura-objeto. De qualquer forma, a arquitetura joga com o espaço, o faz existir, o modifica e o singulariza (GOETZ, 2002, p. 25). Poder-se-ia dizer que as intervenções

de Matta-Clark, ao adotar o abandonado e atuar no que está condenado a desaparecer, faz com que o espaço passe a existir novamente, ao alterar, por meio do corte, a própria estrutura da arquitetura. Uma reconstrução do espaço, onde a arquitetura torna-se singular, rompe com a lógica usual, com a dialética dentro/fora, espaço fechado/aberto. Rompe com a lógica do labirinto estático, abrindo outros labirintos.

Fuão propõe a partir desse princípio, então, ver o espaço arquitetônico como "um estado de uma situação em constante mudança" (FUÃO, 2004, p. 2). Sendo o labirinto espaço para a desorientação, Fuão lembra que é no labirinto que se encontra a origem da arquitetura. Porém, ele ressalta que essa condição labiríntica não deve se limitar à busca de um novo nomadismo. Não há necessariamente a necessidade de um deslocamento físico do sujeito em relação ao espaço.

O labirinto não é somente uma expressão espacial, mas também temporal. O tempo é como a duração de nossa permanência no espaço. O tempo como expressão do estado labiríntico depende de dois fatores segundo Santarcangeli: um relacionado à extensão e à complexidade da estrutura espacial e o outro relacionado à nossa inteligência ou capacidade de intuição. Portanto, a conjugação de duas situações opostas - uma objetiva e externa, outra subjetiva e interna -, que estabelecem o tempo real. Trata-se também de dois tipos de representações. Bergson, ao tratar das relações entre corpo e movimento, fala da coexistência temporal de sistemas distintos, um que pertence à ciência, e o outro à consciência, "onde todas as imagens regulam-se por uma imagem central, nosso corpo, cujas variações elas acompanham" (BERGSON, 1999, p. 21).

Para Constant, a qualidade do espaço depende de uma relação lúdica que busca uma complexidade desse espaço. Para isso, o artista que pertenceu ao grupo Internacional Situacionista, propõe o conceito de espaço dinâmico em contraposição ao espaço estático: "uma construção

estática do espaço é incompatível com as mudanças contínuas do comportamento que se podem produzir em uma sociedade sem trabalho. As atividades lúdicas conduzem inevitavelmente a uma dinamização do espaço” (CONSTANT, 1996, p. 86). O espaço dinâmico se caracteriza pela variedade de elementos existentes que levam o sujeito a uma variação no percurso onde existe tempo para o desejo.

Matta-Clark desenvolve uma crítica similar ao espaço superficial e estático, por meio do recorte, tendo como resultado o espaço labiríntico. A imagem passa a integrar esse jogo de conhecimento através dos desdobramentos do espaço. Assim como o conceito de labirinto cretense que se liga ao bidimensional, nada impede que ele se estenda ao tridimensional, partindo dos projetos de corte ao ato das incisões.

Nos cortes de *Circus*, encontram-se também as relações entre edificação labiríntica, dança labiríntica e culto labiríntico da morte e seu contrário, a fertilidade. Para Muller, principalmente em seu trabalho sobre a *Terra Mater*,

[...] o labirinto é a casa da Terra Mãe, onde ela celebra as núpcias sagradas do Pai Celeste. O círculo, a dança em forma de concha, *circuitus*, é um ato mágico, um mistério. A 'atadura' e a 'desatadura' das figuras dançantes representam a morte e o renascimento. Por tal motivo, Virgílio relaciona a dança de Tróia a uma cerimônia fúnebre, a lembrança da fundação da cidade e a história das famílias nobres (SANTARCANGELI, 2002, p. 184).

Assim, a dança labiríntica está ligada tanto à morte, ao culto dos ancestrais, como à garantia da confirmação da vida, que surge da morte. O que nos remete novamente à escolha da forma circular por Matta-Clark.

Santarcangeli salienta um paradoxo: diferentemente do que ocorre em outras expressões e linguagens artísticas, que possuem, segundo o autor, um caráter labiríntico, a arquitetura do século XX é absolutamente antilabiríntica. A ambiguidade e o paradoxo se explicam, ainda segundo ele, porque a arquitetura atual está preocupada com o social, é laica, é

desmitificadora. Assim, ela não é absolutamente sagrada e propõe a igualdade de condições e importância dos indivíduos que usam o edifício. Propõe a máxima abertura e nitidez possíveis. Não haveria nada de tão diferente desse princípio arquitetônico que um lugar para o sacerdote (*sancta sanctorum*). Por isso, há pouco lugar para a curva, para a caverna artificial. Tudo é linear e reto.

Conforme Santarcangeli (2002), no período maneirista-barroco a forma do labirinto torna-se um emblema. A visão de mundo nova, atormentada e problemática, que surge a partir do século XVII, reflete-se também nas representações labirínticas que expressam a incerteza do mundo e do homem que o habita: mundo como um labirinto poético que não pode ser representado pelas regras clássicas. Hocke (1961 apud Santarcangeli) vê, no período maneirista, a importância da metáfora do espelho que se converte em imagem alucinatória da angústia, da morte, do tempo. Hatherly diz que "o espelho confirma e multiplica a subjetividade, liga-se então à possibilidade de criar o labirinto, agora já não como uma edificação, mas como uma área de especulação" (SANTARCANGELI, 2002, p. 22).

Santarcangeli (2002), ao tentar definir o labirinto em suas reflexões, percebe que nem sempre ele se constitui em um sistema de caminhos, assim como nem sempre é uma rede de passagens, nem é enganoso e também nem sempre apresenta encruzilhadas. Para este autor, não é fácil achar uma definição para os labirintos. Pode-se, sim, reconhecer os vários tipos de labirinto.

Eco (2002, p. 15-16) a partir de Santarcangeli sintetiza em três os modelos fundamentais de labirinto. O primeiro é chamado labirinto univariado. Visto de cima apresenta uma trama indescritível, que, num primeiro momento, parece impossível a alguém percorrê-lo e encontrar a saída. No entanto, baseia-se no modelo de um "novelo", com duas pontas, de forma que quem entra somente encontrará uma saída. Segundo ele, este é o labirinto

clássico, aquele que não tem a necessidade do fio de Ariadne, porque constitui-se no próprio fio de Ariadne. Para que não se transforme em monotonia, encontra-se no centro um Minotauro. O problema desse labirinto não é “por onde vou sair”, mas como “sairei vivo”. O labirinto univário é uma imagem complexa, porém ordenada por um sujeito que o construiu.

O segundo tipo é o maneirista; sua estrutura ramificada não nos permite um percurso contínuo por um fio, mas um percurso com infinitas ramificações, nas quais somente uma nos levará à saída. Noventa e nove por cento das possibilidades conduzem a um ponto morto. Isso faz com que se possa voltar infinitas vezes ao mesmo espaço já percorrido, o que implica na descoberta de uma regra complexa para se encontrar a saída. No entanto, por mais complexo que seja esse interior desse tipo de labirinto, existe um *dentro* e um *fora*.

O terceiro labirinto é o rizoma, ou rede infinita, onde cada ponto pode se conectar com outros tantos pontos, e a sucessão de conexões não tem fim. Esse modelo é o empregado por estruturalistas como Foucault através de uma metáfora para se referir às conexões possíveis entre imagens e elementos culturais. Podemos aqui fazer um paralelo ao ponto de vista pós-moderno de análise de imagens (imagens onde umas se conectam com as outras incessantemente e só adquirem sentido através dessas conexões).

Essa mesma idéia é compartilhada por outros autores. Para Deleuze, o labirinto do contínuo “não é uma linha que dissociaria em pontos independentes, como a areia fluida em grãos, mas sim é como um tecido ou uma folha de papel que se divide em dobras até o infinito ou se decompõe em movimentos curvos, cada um dos quais está determinado pelo entorno consistente ou conspirante” (DELEUZE, 1988, p. 14).

Na ideia de desdobramento do espaço, presente neste último tipo de labirinto proposto por Santarcangeli, não existe um interior e um exterior, assim como não existe o certo ou o errado. A escolha de um percurso errado pode dar lugar a uma nova solução ou possibilidade. Dentro de um mesmo labirinto se abrem vários outros, assim como uma dobra existe na própria dobra. O sujeito que concebe esse tipo de labirinto não pode ter concebido e estabelecido de antemão sua estrutura. Conforme Eco, “o rizoma é como um livro em que cada leitura altera a ordem das letras e produz um novo texto” (ECO, 2002, p. 16). O autor enfatiza que essa ideia não é nova. Um tipo de livro com essa estrutura pode ser encontrado na tradição cabalística. No entanto, todo o pensamento da razão desde a Grécia busca uma ordem ou uma lei, reduzindo assim a complexidade do labirinto:

Enquanto o labirinto evocava a imaginação, o Pensamento da Razão procurava eliminá-lo. Naturalmente, quanto mais o Pensamento da razão procurava eliminá-lo mais a imaginação mística – o que quer dizer o mesmo que o Pensamento do Mistério – o reformulava e o pensamento hermético desde a Cabala e o Renascimento até os nossos dias está aí para demonstrá-lo. Por um lado a Racionalidade, que pretendia reduzir a complexidade do labirinto, por outro a Sabedoria, que pretendia conservar intacta a complexidade do Irracional (ECO, 2002, p. 16).

Eco finaliza sua apresentação ressaltando a importância do pensamento contemporâneo em elaborar técnicas de racionalidade para movimentar-se no labirinto sem reduzi-lo a uma ordem definitiva, mas que também permita deslocamentos transitáveis. Trata-se de conciliar as ideias opostas dos que desejam destruir o labirinto e daqueles que por ele têm o prazer de transitar. Para o autor, aqui se situa uma ciência intermediária que permite conviver com e no labirinto.

Para Constant, essa experiência pode ser transportada a uma estrutura espacial - o plano urbano - onde o comportamento do sujeito é criado e recriado continuamente na construção e reconstrução dos cenários. Para

tratar o espaço de vivência como um labirinto, Constant, na mesma ideia de labirinto rizoma, propõe o espaço labiríntico dinâmico:

A liberação do comportamento exige um espaço social, labiríntico e, ao mesmo tempo, modificável. Não há um centro em que se deva chegar, senão um número infinito de centros em movimento. Não se trata de extraviar-se no sentido de perder-se, senão no sentido mais positivo de encontrar caminhos desconhecidos. O labirinto muda de estrutura pela influência accidental dos extravios. É um processo ininterrupto de criação e destruição, a que chamo de *labirinto dinâmico* (CONSTANT, 1996, p. 87).

“Cada labirinto é uma escritura secreta em um espaço bidimensional ou tridimensional: uma chave” (SANTARCANGELI, 2002, p. 57). O sentir labiríntico do mundo se estende para a poesia, a arte, a arquitetura, ultrapassando o signo e o jogo. Hoje, o labirinto não é só uma concepção de mundo, mas o mundo se torna labiríntico. Dessa forma, conforme Santarcangeli, o caráter simbólico do labirinto não se perde, mas adquire novos valores a partir da combinação e variação de todas as possibilidades que se pode encontrar.

O estudo do labirinto torna-se relevante aqui nesta pesquisa quando o relacionamos com o espaço e o seu significado. Convém refletir não só o traçado e as diferentes tipologias criadas a partir das formas ou dos percursos possíveis, mas quais relações se estabelecem entre os espaços e gerados em uma obra como *Circus* com o ato de cortar de Matta-Clark, buscando uni-lo ao pensamento arquitetônico contemporâneo.

Nesse sentido, o percurso pelo espaço labiríntico que se estabelece, se assim olharmos *Circus* a partir do que existe hoje em termos de imagens iconográficas, este não acontece pelo movimento no espaço físico, mas pelo movimento do pensamento, de uma nova construção do espaço, da experiência espacial e da arquitetura. Conforme Fuão, “não é o fato necessariamente de vagar pelo labirinto, numa espécie de novo

nomadismo, que nos encontraremos, mas sim, talvez, o permanecer estático ante a sua imensidão e complexidade” (FUÃO, 2004, p. 2).

O que Santarcangeli não fala especificamente é sobre a relação entre arte e espaço labiríntico. Ou seja: assim como não seria necessária uma estrutura com paredes ou muros para configurar um labirinto. Podemos ingressar em um espaço labiríntico apenas através de imagens, tais quais as fotomontagens e *cibachromes* de Matta-Clark, utilizando-se o modelo do labirinto-rizoma de Santarcangeli.

Segundo o autor, entretanto, ainda sobrevivem, como em uma resistência, alguns movimentos e tendências que prezam o mistério, o sagrado, as trevas, a curva. Elementos que, segundo ele, marcariam o renascimento de um componente labiríntico na arquitetura, o que marcaria o predomínio do polo noturno, lunar, da alma humana. Portanto, para se descobrir um projeto labiríntico dentro do rico contexto da arquitetura moderna e contemporânea, ter-se-á que levar em conta, segundo o autor, determinadas correntes secundárias. Estas seriam, segundo ele, as arquiteturas situadas no campo da euforia, da fantasia, que buscam imagens no limite do absurdo, e que às vezes se aproximam do campo do patológico, da monstruosidade. O autor situa essas *arquiteturas heterodoxas* como *hiperintelectuais* próximas à escultura. Santarcangeli cita a obra do carteiro francês Ferninand Cheval, que foi um dos ídolos do Surrealismo e dos dadaístas, como exemplo dessa *escultura labiríntica*, um mundo de sonhos, guiado por um princípio: construir um palácio com pedras de formas estranhas encontradas em seu caminho, com uma lógica da justaposição e da *collage*. O autor cita também o caráter labiríntico-minóico de Gaudí e seu Parque Güell, como exemplo desse caráter instintivamente contra a clareza e a hiper-racionalidade da arquitetura moderna. Outra questão salientada por Santarcangeli é a característica comum entre caverna e labirinto: a impossibilidade de alcançar a volta à construção, com um único olhar.

Considera-se que o trabalho de Matta-Clark se aproxima da ideia de rompimento de labirintos, de superações que se aproximam da quebra de um arquétipo do modelo. Diz Santarcangeli:

Os homens se dão conta nos sonhos que estão avançando por um caminho estreito e incômodo, onde resulta difícil avançar [...] Subimos penosamente de uma pedra a outra, soltamos de um arbusto a outro, nos afundamos no pântano. E ao contrário quando nos parece que a situação chegou a um limite sem saída, logo descobrimos no sonho um caminho transitável [...] às vezes, o impedimento representa uma barreira, uma parede, outras as formalidades que precisavam ser contornadas ou rompidas (SANTARCANGELI, 2002, p. 159).

Fuão, em *O Sentido do espaço em que sentido, em que sentido* (2004), lembra que o sentido do espaço não está nas relações físicas e concretas que configuram o espaço arquitetônico. Ele só se estabelece a partir do sujeito. "Não existe um espaço objetivo, autônomo do ser humano. Existem diferentes maneiras de perceber e compreender esse espaço bruto, lá fora, sem significação, à espera de minha chegada" (FUÃO, 2004, p. 2).

Para Goetz (2002), a arquitetura, o espaço arquitetônico, faz parte de nós desde que nascemos. Porém, em seguida, esse sentimento nos abandona com uma tal discrição que separa-se de nós sem que notemos a sua *surda presença*, a não ser quando nos deparamos com algum monumento. Segundo ele, essa é a propriedade mais notável e certa da dimensão arquitetônica: a arte mais espetacular, cujos monumentos e maravilhas do mundo foram, durante muitos séculos, a fonte das emoções, é coincidentemente a arte de saber ficar desapercibida, de ocupar um lugar sem se deixar ver.

Dessa forma, a arquitetura é reduzida a sua função monumental, por valorizar ou por voltar a fazer parte de nós somente quando perpetua um acontecimento ou uma ideia. Essa redução tende a encobrir outra função: a provisória. A arquitetura como espaço de jogo, como propõe Goetz (2002).

Santarcangeli (2002) cita Wolters para falar da relação do labirinto com o jogo e a dança. Segundo Wolters, a dança ou o jogo sempre tiveram conexão com o labirinto, no sentido de que o desenvolvimento de suas ações apresentavam sempre duas fases: a primeira de um certo emaranhado do labirinto, e a segunda a celebração da ordem recuperada (a descoberta). O mistério do mundo ficava assim representado como um esquema enigmático, cuja resolução passava pelos recursos do conhecimento e da razão.

Santarcangeli (2002) estabelece relações da infância e do jogo com o labirinto e com o ato de adquirir conhecimento, ao citar os ritos de passagem da Grécia antiga onde a dança representa o caminho de construção e reconstrução de todo o cosmos: a representação do espaço (cosmos) se contrapunha a do tempo (órbita), e a dança cíclica de jovens representava a fonte da vida, que surgia da morte. Espaço e tempo, vida e morte, cosmos e órbita, sagrado e festa (dança) estavam sempre unidos e tinham o mesmo valor.

Essa estrutura representa também na dança e no jogo os ritos de fecundidade: o movimento, o Sol ao redor da Terra, as estações, onde aparecia a figura de uma jovem vestida de festa, a primavera.

Santarcangeli (2002) conclui dizendo que assim como um recinto sagrado se constrói para rezar, dançar e jogar, o labirinto também representa jogo e dança que possuem significados mágicos: o jogador deve ter atenção e se proteger contra os enganos para adquirir conhecimento, e não pode abandonar o jogo antes de haver cumprido as obrigações. Mas, acima de tudo, joga-se errando, perdendo-se, para reencontrar (descobrir, adquirir conhecimento): um modelo de iniciação, adivinhação e triunfo da inteligência sobre o engano para encontrar a saída.

iluminação e esquecimento

Quanto à questão da iluminação e da luz empregada no projeto *Circus*, Matta-Clark cita e enaltece a sua forma de absorção, dado que remete à questão da antropofagia da luz. Stoichita (1997) cita Hegel para falar da ambiguidade entre luz e obscuridade; o filósofo afirma que, na iluminação absoluta (*in der absoluten Klarheit*), não se pode ver nada, tanto quanto na obscuridade absoluta. Assim, a luz pura e a sombra pura seriam duas condições que representam a mesma coisa. Só se pode ver bem por meio do trabalho e da assimilação das modulações: tanto na sombra iluminada como na iluminação sombria. A metáfora da iluminação e da sombra como elemento de memória e esquecimento aparece também em *A divina comédia*, de Dante. Segundo Weinrich:

Nas esferas celestiais do Paraíso esse problema óptico da memória oprime o peregrino Dante, e essa dificuldade específica se torna tanto maior quanto mais ele se aproxima do centro de luz do Paraíso, onde a Trindade está eternizada na 'luz viva' (*vivo lume*). Aqui, para a profunda perturbação de Dante, vê-se também que "luz demais" (*troppa luce*) pode prejudicar a memória. Com efeito, da luz ofuscante das esferas celestiais, especialmente do Empíreo, emana um perigo de esquecimento, porque as impressões visuais são percebidas com contornos ofuscados, portanto de maneira imprecisa (WEINRICH, 2000, p. 64).

O trabalho de Matta-Clark traz presente dois desses elementos: a iluminação, como se fosse uma iluminação sublime, e o abismo, ou a sensação de queda iminente no abismo. Além da memória, memória de um lugar, e seu esquecimento. Aprender a esquecer para poder lembrar. Pessoa (apud LOURENÇO, 1998) diz o seguinte: "Procuro esquecer-me do modo de me lembrar que me ensinaram." O esquecimento pode ser um buraco de memória onde a gente coloca as coisas. O esquecimento é escuro por natureza, abrigado na profundidade.

Valéry já dizia que adormecer significa esquecer. Por isso, não poder esquecer é comparado à insônia. Platão já utilizara essa imagem do livro,

em que o esquecimento aparece como lacuna no texto, a ser preenchido com o pensamento, o que o torna mais enigmático. No decorrer de *Lete*, estudo sobre as formas do esquecimento através da história, Weinrich (2000) relaciona o caso da memória com a iluminação, assuntos que aparecem subjacentes no trabalho de Matta-Clark. O primeiro caso de hipermnésia - retirado de uma história de Cícero, é o do homem de grandes talentos intelectuais. Temístocles foi contemporâneo do pioneiro na arte da mnemotécnica, Simônides. A passagem relata um oferecimento de Simônides a Temístocles dos seus serviços de mnemotécnica, a fim de que este pudesse recordar de tudo o que desejasse. A resposta deste último foi um desejo do contrário: "Ihe seria mais útil uma arte do esquecimento, porque do espírito desse homem nunca mais saiu tudo o que dentro dele fora despejado" (Cícero apud WEINRICH, 2000, p. 33).

Há uma outra história citada por Weinrich retirada da ficção de Borges na história de Funes, o memorioso. Irineo Funes era um jovem uruguaio, morador de uma fazenda que, após uma queda de cavalo, fica paralítico. Ao ter batido com a cabeça, passa a desenvolver uma hipermnésia, em vez da amnésia. Mas a virtude de uma infalível memória, como no caso relatado anteriormente, comprometia de forma determinante a razão. Borges nos conta que "o jovem não apenas se recordava de cada folha de cada árvore de cada morro, mas ainda de cada uma das vezes que a tinha percebido ou imaginado" (BORGES, 2007, p. 106-107). O autor continua: "Tinha aprendido sem esforço o inglês, o francês, o latim, o português. Suspeito, contudo, que não fosse muito capaz de pensar. Pensar é esquecer diferenças, é generalizar, abstrair. No mundo entulhado de Funes não havia senão detalhes, quase imediatos" (BORGES, 2007, p. 108).

Mas o que fazer com uma memória que impede a formulação de conceitos, contrariando sua função de agregar sentido às imagens que

armazena? Haveria uma arte de esquecer que pudesse substituir a luz da razão? A proposta terapêutica do Dr. Alexander Lurija, citado por Weinrich, traz um paradoxo: a receita para esquecer é registrar a memória em um papel. Assim, desobrigada da lembrança, a mente pode ser livre para o esquecimento.

À questão da iluminação no projeto de *Circus*, Matta-Clark responde ele mesmo para Kirshner:

O primeiro elemento que vi foi a luz, e o fato que o edifício estava orientado para o sul, em relação ao sol. Não creio que esse elemento resultou em algo com tanto peso como eu pretendia, mas é realmente muito difícil incorporá-lo de todo em uma obra. O que é certo é que a luz é um fator muito real, e de toda maneira, se tivesse que fazer dez trabalhos no futuro estou certo de que, destes dez, haveria uma alta percentagem daqueles que jogariam com a luz (MATTACLARK, 1978, p. 318)

A vertente fenomenológica na obra de Matta-Clark a partir da iluminação em função da relação com o sagrado e o sublime, tem como referencial o trabalho *Day'End* realizado no Pier 52 (Fig. 108 a 112), um pier abandonado na região do baixo Manhattan, próximo às ruas *Gansevoort* e *West*, em New York:

O pier era uma relíquia industrial intacta do século 19, de ferro e estanho ondulado, com aspecto de um enorme templo cristão, cujo escuro interior estava apenas iluminado por zenitais a 15 metros de altura. Os cortes iniciais foram feitos no solo cruzando o centro e formando um canal, que enchia com a maré, com dois metros e sessenta de largura por vinte e um metros de comprimento. Uma abertura em forma de vela dá acesso ao rio. Uma forma similar no telhado, diretamente sobre este canal, permite a entrada de um pedaço de luz, que traça um arco sobre o solo até ser captado por uma ranhura cheia de água, ao meio dia. Durante a tarde o sol entra por outra abertura semelhante a um olho de gato na parede oeste. Primeiro um linha fina, e logo uma forma definida de luz continua entrando lentamente no pier até iluminá-lo por completo ao entardecer. Abaixo do "buraco mural" outro grande corte de um quarto de círculo que abre o solo no canto sudoeste para uma turbulenta vista das águas do rio Hudson. A água e o sol se movem constantemente na edificação durante o dia, o que vejo como

um parque interior, um templo de sol e água (MATTÁ-CLARK, 1977, p. 238).

Reflexo das mudanças nas prioridades econômicas da região, e principalmente pelo advento do sistema de containers, o edifício em questão fazia parte do chamado *Westside waterfront*, e foi construído em 1879, e, depois de um longo tempo, abandonado; passou a integrar um projeto de revitalização da área que a partir de 1969, ocupava-se da conversão dos espaços portuários em áreas de recreação para a população. Entretanto, a região com suas inúmeras áreas desertas passou a ser ocupada à noite por gays e prostitutas, e começou a ser chamada de *sexhunter playground* (parque de diversões dos caçadores de sexo), pelos jornais sensacionalistas, além de se tornar um local inseguro (Fig. 113).

O trabalho de Matta-Clark no local, desenvolvido de maneira não autorizada pela prefeitura nos meses de julho a agosto de 1975, consistiu em fazer recortes nas paredes laterais do hangar. No dia marcado para a inauguração, 27 de agosto, o trabalho foi interditado pelas autoridades da *New York City Economic Development Administration*, que abriu um processo contra o artista. Em sua defesa, Matta-Clark alegou que o prédio era de *domínio público* e que sua ação era uma contribuição artística à *decadência da cidade*. Os projetos e desenhos de Matta-Clark mostram os cortes, o maior deles na fachada oeste do edifício, que dava para o rio Hudson. Os cortes ainda continuavam pelo plano horizontal. A forma na fachada oeste era a de um *olho de gato*, como o próprio artista o chamou, e direcionava a luz do sol, começando como um arco fino no amanhecer até ir gradualmente crescendo, fazendo uma espécie de jogo com o interior escuro do edifício, como se fosse uma coreografia entre luz e sombra. Paradoxalmente, era no final do dia que o trabalho funcionava melhor, o que, segundo Lee (2001), coincidia com a condição da história do próprio prédio. Outros observaram que o uso da luz no trabalho trazia um caráter sacro, fazendo com que o edifício parecesse com uma

enorme catedral. Lee (2001) cita Holly Salomon, quando ela esteve pela primeira vez no local e teve a sensação de estar em uma basílica, e de estar vendo um Michelangelo (Fig. 111). Já Joel Shapiro, também citado por Lee (2001, p. 130), afirma que o píer foi provavelmente uma das mais bem-sucedidas intervenções de Matta-Clark, tanto pela escala como por dar um aspecto assustador, como se fosse um abismo. Ele se refere especificamente à relação da escala com o corpo humano, e à experiência da proporção. As observações de Shapiro relacionam as questões de escala trabalhadas anteriormente pelos minimalistas, e passa pela experiência corporal desenvolvida nas reflexões de Merleau-Ponty.

A luz no processo desse trabalho surge como uma *meia cegueira*, como uma impossibilidade de completude, para tornar-se conceito. A partir desse *meio*, o artista propõe um processo possível de participação na paisagem, no entorno do Pier a partir de uma falha, de uma violação, apontando para a invenção de uma fenomenologia do sublime como possibilidade regeneradora do lugar (Fig. 110 e 111).

Para tornarmos operatório esse conceito de inscrição do sublime, seria possível inverter a situação de buraco, falta, violação como falha na arquitetura, e considerarmos agora um excesso de percepção como modelo. Podemos remeter o trabalho de Matta-Clark à pesquisa pictórica de um artista latino-americano que vale-se desse mesmo princípio: o venezuelano Armando Reverón. Oramas (1998) afirma que o excesso de luz na paisagem equatorial, esse sublime que cega, e todo o processo de digestão desse excesso, tornou-se mais do que um desafio: converteu-se numa parábola:

a parábola desse pintor singular, desse paisagista moderno, começa pela memória desse gesto: obviar uma visão que tem limites, evitar esse olhar de desdém na irreparável presença de um corpo monumental, para buscar uma outra visão ancorada em infinitos, ilimitada, na qual todos os corpos se desfazem em sombras, isto é, como rastros e espectros. Mais do que qualquer outra, a pintura de Reverón é, pois, 'escritura das sombras', e o é

por assim ser, como nenhuma outra, pintura da luz equatorial (ORAMAS, 1998, p. 174).

Oramas evoca o modelo da "ruína" para fazer o caminho de ligação entre excesso e deserto. Na mesma lógica que em traços deixados por um edifício estaria a sua origem, a ruína articularia o antes e o depois. Na cegueira provocada pelo excesso, estaria a melancolia da mudança dessa mesma paisagem.

Na obra de Matta-Clark, a luz excessiva que superexpõe as superfícies ausentes convive simultaneamente com a escuridão e as sombras como uma revelação imaginativa e conceitual do interior e sua relação com o exterior. Nesse espaço onde o vazio participa de um processo de ver aquilo que não poderia ser visto, estaria a manifestação de um sublime projetado sobre o próprio espaço. Além de espaço de projeção de uma falha, de uma subtração, o espaço interior aparece como sublimação da imaginação. O conteúdo político do trabalho desloca-se para o meio empregado pelo artista, que é o Pier abandonado.

O conteúdo político estaria na intenção de "marcar um momento triste da história", de acordo com as próprias palavras do artista ao se referir ao abandono de uma zona histórica da cidade de Nova York. *Day's End* seria uma apresentação do processo de sublimação no mesmo espaço da edificação a partir do corte. Uma fenomenologia do sublime que recupera algo perdido. Uma utopia regenerativa: o processo de cura pelo corte

um edifício mostrando suas entranhas: a interioridade

No projeto intitulado *Conical Intersect* (1975), Matta-Clark parte da forma de seção circular - cone - para intervir no espaço. A partir da violação do espaço doméstico com a intersecção de um volume cônico negativo que atravessa a edificação, a estrutura e as partes do espaço interno passam

a ficar expostos e a estabelecer diferentes relações entre o sujeito, o espaço interior e exterior da edificação e a sua relação com o contexto. Portanto, a partir das relações dentro/fora, revelação/ocultação, passado/presente, construção/destruição, Matta-Clark traz a crítica ao processo de reformulação urbana com a violação do espaço doméstico ou a metáfora da devoração que Baudrillard usa para reforçar essa crítica à cultura de massas que vão ao lugar para consumirem e serem consumidas:

O projeto Beaubourg, *Conical Intersect*, foi concebido um ano antes, quando tive a primeira notícia do projeto de construção do Centre Georges Pompidou como centro de cultura contemporânea. A ocupação dos números 27-29 da Rue Beaubourg consistia em duas modestas casas urbanas construídas em 1699 para o Sr. E Sra. Leiseville que pareciam ser edifícios "para ele" e "para ela". Estes edifícios eram os últimos que permaneciam em pé no projeto de modernização do distrito Les Halles-Plateau Beaubourg. O trabalho era interessante como contrapartida não monumental ao grandioso armazém como ponte ao Centro que se encontrava logo atrás. Durante duas semanas poeirentas as pessoas nos observaram enquanto medíamos, cortávamos e retirávamos os escombros do vazio em forma de tronco de cone. A base do cone era um círculo de quatro metros de diâmetro que atravessava a parede norte. O eixo central formava um ângulo de aproximadamente quarenta e cinco graus em relação à rua. Conforme decrescia a circunferência do cone, se retorcia atravessando paredes e saía pelo telhado. Esta forma oca se converteu em um "som e luz" para os transeuntes ou em um extravagante estandarte de isolamento e ventilação para os inquilinos (MATTACLARK, 1977, p. 245).

Em setembro de 1975, Matta-Clark foi convidado pela Bienal de Paris para realizar um projeto no bairro de *Les Halles*, que passava por uma controvertida e profunda transformação urbana. Seu primeiro projeto foi o de realizar um buraco no Centro Georges Pompidou, que estava ainda sendo construído e que também gerava polêmicas. Como isso não foi viável, ofereceram ao artista a utilização, durante duas semanas, de dois imóveis juntos ao novo Centro e que estavam por ser demolidos. O projeto *Beaubourg*, ou *Conical Intersect*, ou *Etant d'art pour locataire*, como ficou

conhecido, ocupou os dois últimos prédios que permaneciam de pé no projeto de modernização do distrito de *Les Halles*. Matta-Clark imaginou o corte em forma de cone, cuja base era um círculo de quatro metros de diâmetro que atravessava a parede da fachada norte. Jerry Hovagimyan, que colaborou com Matta-Clark no projeto, lembra que o título *Conical Intersect* foi escolhido a partir de um filme de Anthony McCall intitulado *Line Describing a Cone* (linha descrevendo um cone). O filme começava com um ponto de luz, e o fecho do projetor formava progressivamente um cone de luz na sala. Afirmou Hovagimyan:

Gordon e eu falamos muito do filme, e foi isso que tentamos fazer no *Beaubourg*. De fato, essa foi a primeira imagem em Gestalt total, que se utilizou em um edifício, foi a primeira obra verdadeiramente completa. Antes de *Conical Intersect*, só havia o corte do todo em pedaços (DESIRENS, 1999, p.246).

Como era um edifício do século XVII, tudo o que havia no interior do cone foi retirado à mão, utilizando martelos, serrotes e serras de arco. O edifício tinha paredes de um metro de largura, e toda a madeira e gesso foram retirados com cuidado (Fig. 113 a 116). Durante as duas semanas de trabalho, a obra sofreu severas críticas da imprensa, tanto da direita como da esquerda. Os de direita criticavam o projeto dizendo que o mesmo constituía-se em uma crítica ao projeto de modernização do Beaubourg. Jornais de esquerda, como o *L'Humanité*, atacou o artista por cortar um edifício em perfeito estado, em penetrar na intimidade de uma residência violando-a, e, ainda por cima, de algo que poderia ser aproveitado e utilizado como projeto de habitação social.

A obra foi acompanhada por milhares de pessoas que transitavam na rua, e os transeuntes podiam ver o Centro Georges Pompidou através do cone, assim como todo o interior do edifício, como se fosse uma endoscopia. Podiam inclusive ingressar no edifício. Infelizmente, uma vez terminado o corte, as autoridades trataram de tapar a entrada impedindo a entrada do

público, assim como aconteceu em *Days'End* e mesmo em *Circus* pelo museu. Matta-Clark conta sobre as críticas negativas recebidas:

Na Europa, eu tive tão pesadas, absolutamente devastadoras críticas sobre meu trabalho [...] baseadas nas noções européias de responsabilidade social. Meu diálogo político ou de orientação social se baseia em uma história de três ou quatro ataques duríssimos da imprensa por parte de gente que pensa que o que estou fazendo é explorar o sagrado de certo tipo de espaço doméstico. [...] Existem tabus incorporados ao conceito de edifício e que também afetam a questão do que se pode ou não fazer com ele (KIRSHNER, 1978, p. 321).

o furo, o buraco, o vazio

Finalizar eliminando. Abstração de superfícies. Não construir, não reconstruir. Espaço não construído. Criar complexidade espacial com novas aberturas em velhas superfícies. Penetração de luz no espaço ou mais além das superfícies recortadas. Romper e entrar. Na borda da demolição estrutural, separar as partes em um ponto de desmoronamento. Traduzir o diagrama a seu contexto estrutural. O que existe além da superfície do edifício? Mais que usar a linguagem, usar as paredes. Olhar através do objeto. A ambiguidade, o que existe e o que não, tanto como a totalidade. Vazio usurpável. O que ocorre quando se libera o peso? E funciona. Energia contida (MATTACLARK, s/d, p.89).

A subtração real e metafórica transformando o edifício em lugar desnudo, também nos remete às reflexões de Cauquelin sobre lugar. A autora relaciona o lugar com o atributo do vazio incorporal, a partir dos estóicos. Segundo ela, existe lugar quando passa a haver corpo onde antes não havia nada, e, retirando-se o corpo, o lugar torna-se vazio. A natureza do vazio não possui outro caráter que não seja o de ser apta para conter corpos. “É impossível pensar o lugar (topos) separadamente do vazio” (CAUQUELIN, 2008, p. 37). Ela prossegue:

O lugar emerge do vazio como aquilo que repentinamente é ocupado por um corpo, mas esse mesmo lugar volta a ser vazio se esse corpo lhe for subtraído. De alguma maneira, o lugar também é intangível, sempre prestes a se esvanecer na medida do movimento dos corpos, de suas idas e vindas. Efêmeros, imponderáveis, os lugares também são incorporais, assim como

sua antítese, o vazio. Eles surgem e se dissolvem, segundo as determinações dos corpos que eles contentam em enquadrar (CAUQUELIN, 2008, p. 38).

O jornal *L'Humanité* associou a imagem do furo, do buraco, com um esvaziamento, como se remetesse a um esvaziamento de toda a memória cultural da cidade, com referência ao lamentado deslocamento do mercado de Halles a partir de 1969, para a modernização do bairro: "Um furo nos foi dado, praça aberta no coração da cidade, como se quisessem esvaziar toda a marca do passado, toda a memória" (Lee, 2001, p. 187).

A destruição era ainda mais significativa se for considerada a posição geográfica dos *Halles* como se fosse o coração de Paris (Fig. 115 e 116). Por isso, a reforma do *quartier* foi comparada às reformas efetuadas pelo Barão Georges Haussmann durante o Segundo Império napoleônico, uma história que Benjamin trata exaustivamente no *Livro das passagens* (2006). As fundações do mercado eram da idade média, época de Luis VI, quando um mercado ao ar livre foi aberto em 1137. Muitos séculos depois, o lugar foi coberto com pavilhões de ferro e vidro, já no final do século XIX. Coincidentemente, essa nova construção de ferro e vidro marcara o início da era moderna em Paris. Mas, assim como aconteceu no SoHo, em New York, as transformações urbanas e econômicas de Paris fizeram com que o velho mercado fosse considerado obsoleto, por questões de higiene, e até mesmo por ter se transformado em local de prostituição. Os pavilhões começaram a ser desmontados em agosto de 1971, e muitos deles foram transferidos para o parque *La Villete*, em Paris. *Les Halles* foi escavado para a construção de uma grande estação de entroncamento de metrô e trens suburbanos, além de um *shopping center* chamado *Forum des Halles* (Lee, 2001).

Le Trou des Halles, O "buraco do Halles" (Fig. 131), como foi chamado o trabalho de Matta-Clark pela imprensa, serviu como uma metáfora da modernização; um furo, um buraco, que aparentemente não tem

nenhuma função a não ser “esvaziar o antigo *quartier Les Halles*”, como disse o *L’Humanité* (LEE, 2001, p. 189).

Em 1971, o presidente da França Georges Pompidou lançou um concurso internacional para a construção de um centro para a arte contemporânea no *Beaubourg*, que contou com a participação de 681 projetos. O júri chegou a uma decisão sobre o projeto vencedor, elegendo o projeto de Renzo Piano e Richard Rogers. A nacionalidade dos arquitetos, um italiano e outro inglês, tornou-se um assunto de debate entre os franceses, com o argumento de que não havia um diálogo do projeto com o restante da arquitetura do *quartier*.

Silver (1994) descreveu o projeto como “um edifício com suas tripas de fora” pelo fato de as tubulações estarem apresentadas ao exterior, com um código de cores conforme a utilização dada para as mesmas. O projeto era comparado a um organismo, a um corpo, com todas as suas funções, elemento que, de alguma maneira, dialogava com as ideias de Matta-Clark. O desejo dos autores do projeto em colocar as estruturas para fora era uma maneira de esvaziar o interior, para maximizar suas possibilidades.

Baudrillard, em um artigo denominado “O efeito Beaubourg”, compara o Centro a um processo orgânico de assimilação/absorção, ao afirmar que o Beaubourg funciona como um “incinerador que absorve toda a energia cultural, devorando-a [...] convenção insensata de todos os conteúdos que aí vieram materializar-se, absorver-se, aniquilar-se” (BAUDRILLARD, 1997, p. 156). Ele fala em um processo interno de circulação, comparando-o à circulação de um corpo:

Dito isso, a circulação dos fluídos é desigual. Ventilação, arrefecimento, redes elétricas- os fluídos ‘tradicionais’ circulam aí muito bem. Já a circulação do fluido humano é menos bem assegurada (solução arcaica das escadas rolantes nos cilindros de plástico, deveríamos ser aspirados, propulsados, sei lá, mas uma mobilidade que esteja à altura dessa teatralidade barroca

dos fluidos que constitui a originalidade da carcaça)
(BAUDRILLARD, 1997, p. 156).

O filósofo faz uma crítica ao Centro como uma espécie de monumento de dissuasão cultural:

O mal entendido é, pois, total quando se denuncia Beaubourg como uma mistificação cultural de massa, como um conversor cultural de massa: As massas, estas, precipitam-se para lá para gozar essa morte, essa decepção, essa prostração operacional de uma cultura por fim verdadeiramente liquidada, incluindo toda a contracultura que não é senão a sua apoteose [...] A rigor, o único conteúdo de Beaubourg é a própria massa, que o edifício trata como conversor, como uma câmara escura ou, em termos de input-output, exatamente como uma refinaria trata um produto petrolífero ou um fluxo de matéria bruta (BAUDRILLARD, 1997, p. 164-165).

Curiosamente, Baudrillard usa a metáfora da devoração para reforçar essa crítica às culturas de massas, que vão ao lugar para consumirem e serem consumidas: "A massa é a esfera cada vez mais densa onde vem implodir todo o social e onde vem devorar-se num processo de simulação ininterrupto" (BAUDRILLARD, 1997, p. 168). E continua: "Decerto que obedecem ao imperativo da dissuasão: dá-lhes um objeto para consumir, uma cultura para devorar, um edifício para manipular. Mas ao mesmo tempo visam expressamente, e sem o saberem, esse aniquilamento." E compara o Beaubourg a um grande buraco negro:

Os sistemas estelares também não deixaram de existir, uma vez dissipara a sua energia de radiação: implodiram segundo um processo, num primeiro momento lento e depois acelerando progressivamente- contraem-se como uma aura fabulosa e tornam-se sistemas involutivos, que absorvem todas as energias que os rodeiam até se tornarem buracos negros onde o mundo, no sentido em que o entendemos, como radiação e potencial indefinido de energia, se anula (BAUDRILLARD, 1997, p. 175)

a profanação e os museus

A obra de Agamben aproxima-se dos princípios e das atitudes de Matta-Clark, ao centrar-se, e do elogio da coragem do abandono: abandonar as soluções fáceis, apresentadas na modernidade; abandonar a aposta que tudo poderia ser resolvido pelo cumprimento de normas; abandonar até mesmo (no caso de muitas intervenções, principalmente as primeiras realizadas por Matta-clark) o estado de direito.

Matta-Clark fala diversas vezes de sua relação com o museu, como espaço de abrigar a obra (a sua obra), e da intervenção de *Circus* realizada no próprio prédio do museu, entre outras anteriores, como, por exemplo, uma das primeiras intervenções com o corte realizada no Museu de Arte de Lima, no Chile. Em entrevista à Kirschner (MATTA-CLARK, 1978, p. 322), salienta o fato que toda a crítica que Matta-Clark recebeu na Europa teria sido devido ao fato, talvez contraditório, de o projeto de intervenção no *quartier* do Beaubourg ter sido financiado pela própria instituição - o Museu - que, por princípio, deveria zelar pela sacralização e não pela profanação. Ao responder à questão, Matta-Clark salienta que o público americano possui culturalmente uma mentalidade apolítica, mas que esse dado não impediu que ele fosse criticado nos Estados Unidos, não pelos seus atos de profanação de espaços públicos, mas pelas suas forças de destruição e de renovação, ou seja, pelo seu estilo, o que trouxe, segundo ele mesmo, um dilema adicional ao seu trabalho.

Matta-Clark separa bem esses atos ou projetos ligados à ideia de profanação, de intervenção no espaço do museu (lembrando que ele exalta em outras entrevistas a importância do pó, dos transeuntes-visitantes circulando entre a obra, e do registro do corte, do pó que se desprende da serra e se deposita), aos de realizar uma obra para ser conservada no espaço do museu.

Perguntado por Kirshner após a realização de *Circus* se gostaria de fazer projetos que fossem conservados em um museu, ele responde:

Não, não disse que gostaria de ter (projetos) que fossem no museu, se isso fosse algo referente a pequenas gravuras nas paredes, **a uns buraquinhos espalhados por aqui e por ali** (grifo nosso) a coisas pelo meu estilo. A verdade é que isso não me excita (MATTA-CLARK, 1978, p. 333).

Para Agamben (2007) a impossibilidade de usar tem o seu lugar próprio no museu. Ele ressalta que todas as potências espirituais do homem - a arte, a religião, a filosofia, a ideia de natureza, a política - retiraram-se "docilmente" para o museu.

Museu não designa, nesse caso, um lugar ou um espaço físico determinado, mas a dimensão separada para a qual se transfere o que há um tempo era percebido como verdadeiro e decisivo, e agora já não é. O Museu pode coincidir, nesse sentido, com uma cidade inteira (Évora, Veneza, declaradas por isso mesmo como patrimônio da humanidade), com uma região (declarada parque ou oásis natural) e até mesmo com um grupo de indivíduos (enquanto representa uma forma de vida que desapareceu). De forma mais geral, tudo hoje pode tornar-se Museu, na medida em que esse termo indica simplesmente a exposição de uma impossibilidade de usar, de habitar (Talvez venha daí a crítica da esquerda francesa do uso do edifício do *quartier* como qualidade social de abrigo para os que não o possuem - a observação é minha), de fazer experiência (AGAMBEN, 2007, p. 73).

E Agamben continua afirmando que o Museu tem hoje a mesma função do Templo como lugar de Sacrifício:

Aos fiéis do Templo - ou aos peregrinos que percorriam a terra de Templo em Templo, de santuário em santuário - correspondem hoje os turistas, que viajam sem trégua num mundo estranhado em Museu. Mas enquanto fiéis e peregrinos participavam, no final, de um sacrifício que, separando as vítimas na esfera sagrada, restabelecia as justas relações entre o divino e o humano, os turistas celebram, sobre a sua própria pessoa, um ato sacrificial que consiste na angustiante experiência da destruição de todo possível uso [...] Por isso, enquanto representa o culto e o altar central da religião capitalista, o turismo é a primeira indústria do mundo, que atinge anualmente 650 milhões

de homens. E nada é mais impressionante do que o fato de milhões de homens comuns conseguirem realizar na própria carne talvez a mais desesperada experiência que a cada um seja permitido realizar: a perda irrevogável de todo uso, a absoluta impossibilidade de profanar (AGAMBEN, 2007, p. 73).

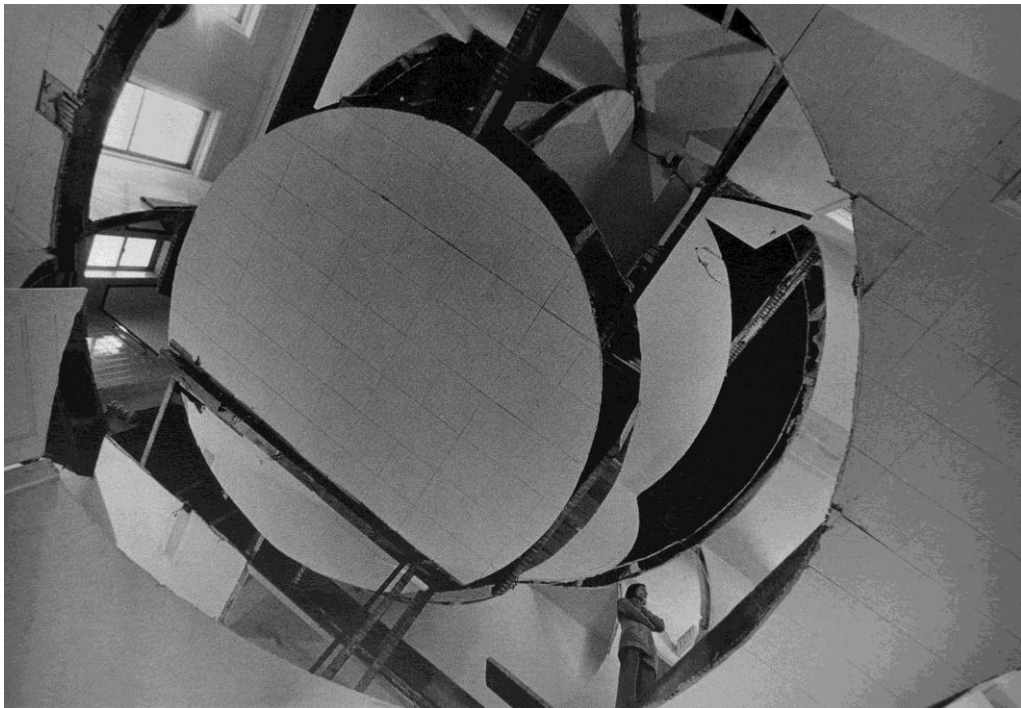


Figura 98: *Circus – Caribbean Orange*, 1978, fotografia realizada durante a visitação.

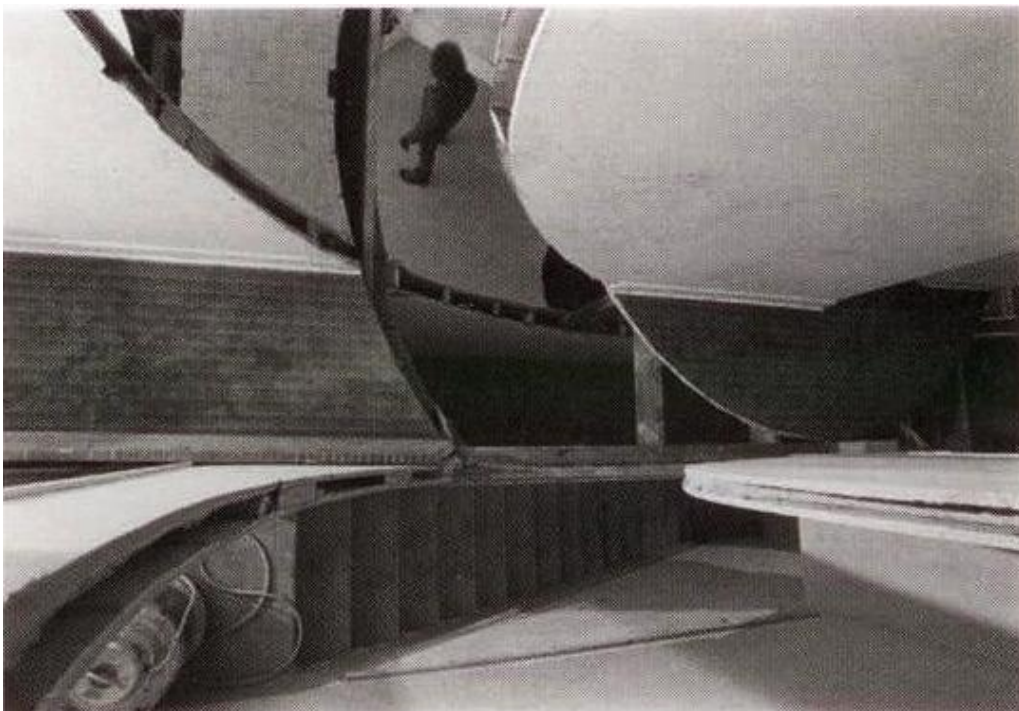


Figura 99: *Circus – Caribbean Orange*, 1978, fotografia realizada durante a visitação.



Figura 100: *Circus – Caribbean Orange*, 1978, fotografia realizada durante a visitação.

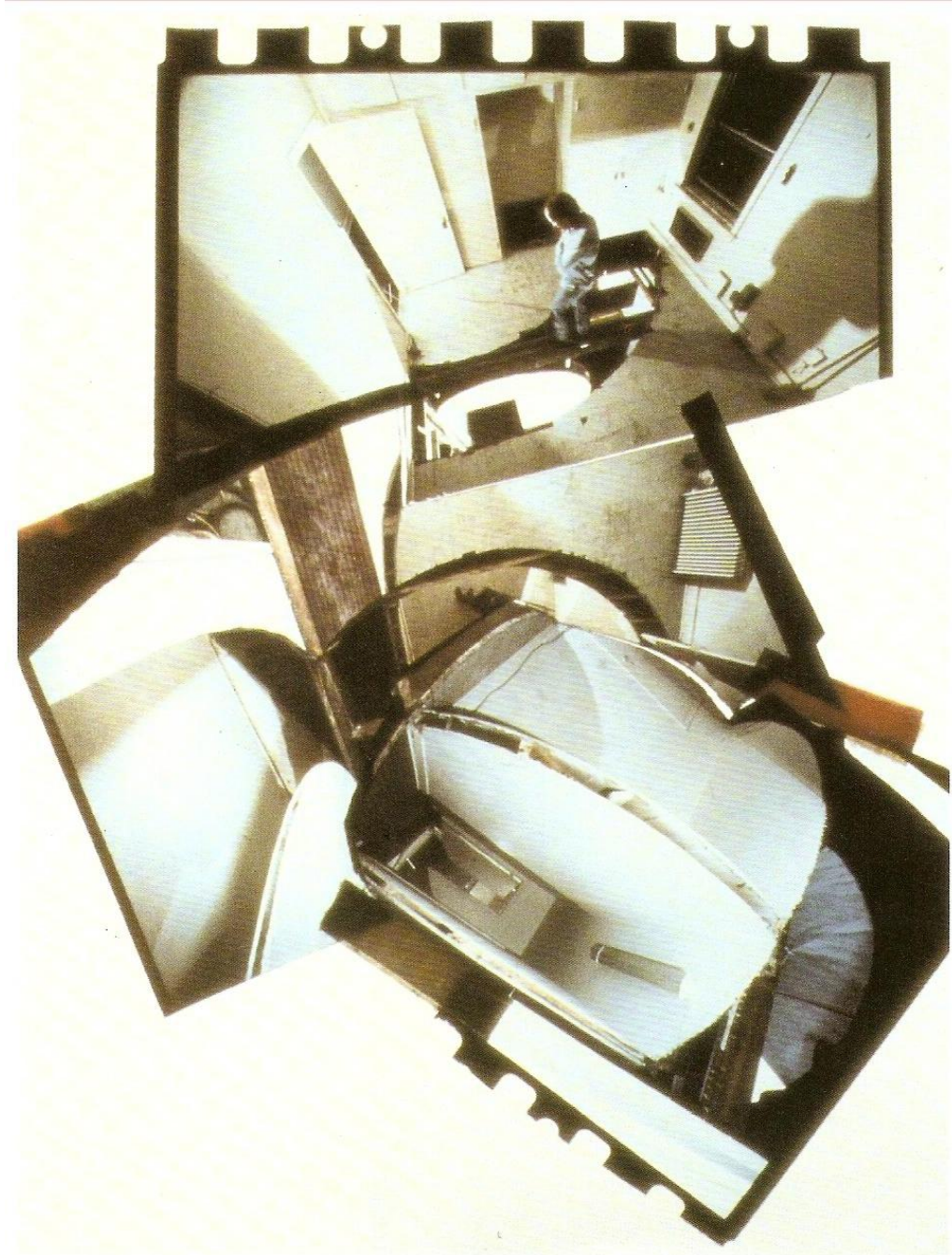


Figura 101: *Circus-Caribbean Orange*, 1978, cibachrome, 104x78,7cm.

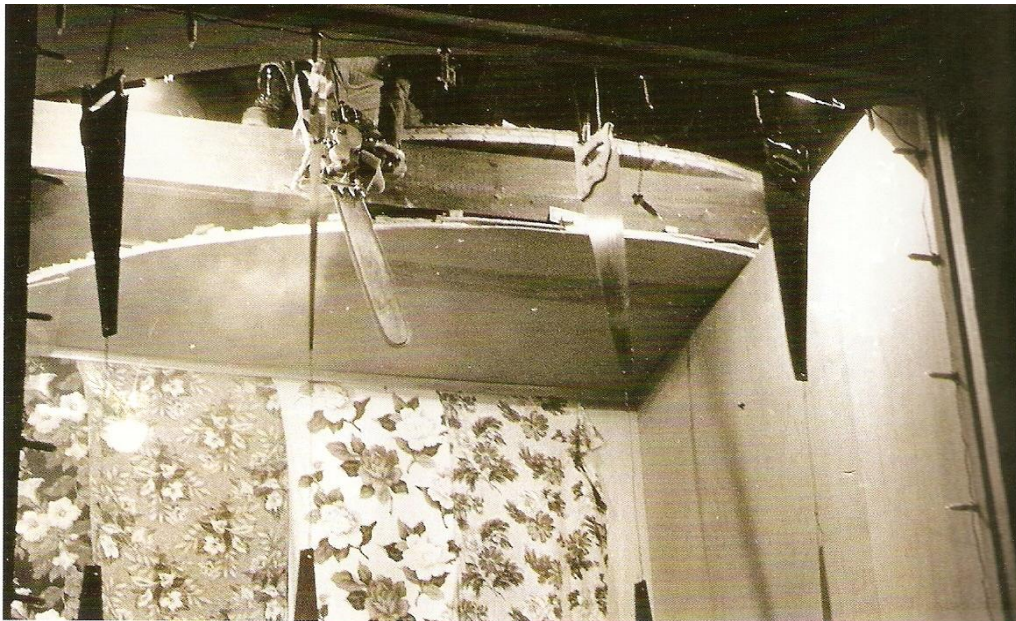


Figura 102: Tina Girouard, Gordon Matta-Clark realizando *Circus-Caribbean Orange*, 1978, performance.



Figura 103: Vista de *Conical Intersect* durante sua demolição, 1975, fotografia.

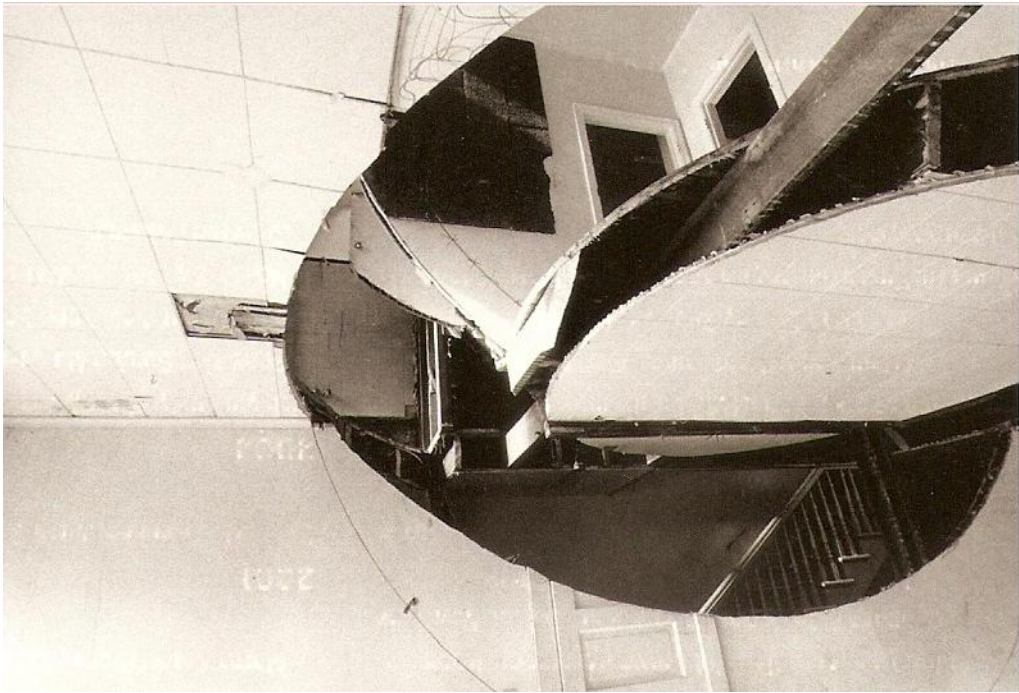


Figura 105: *Circus-Caribbean Orange*, 1978, fotografia.

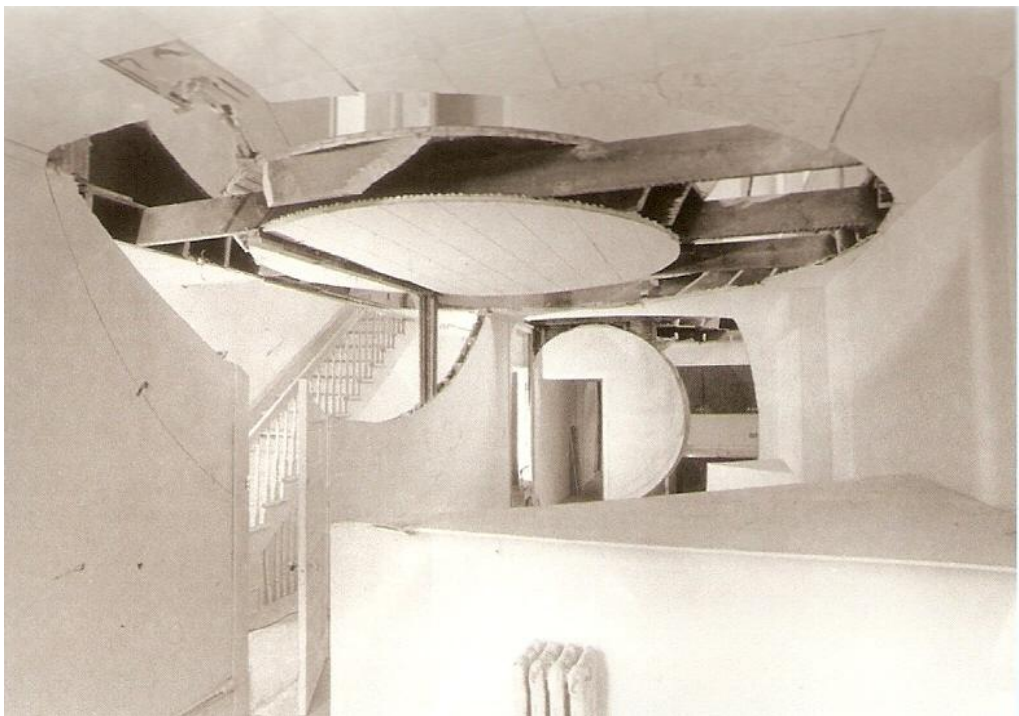


Figura 104: *Circus-Caribbean Orange*, 1978, fotografia.

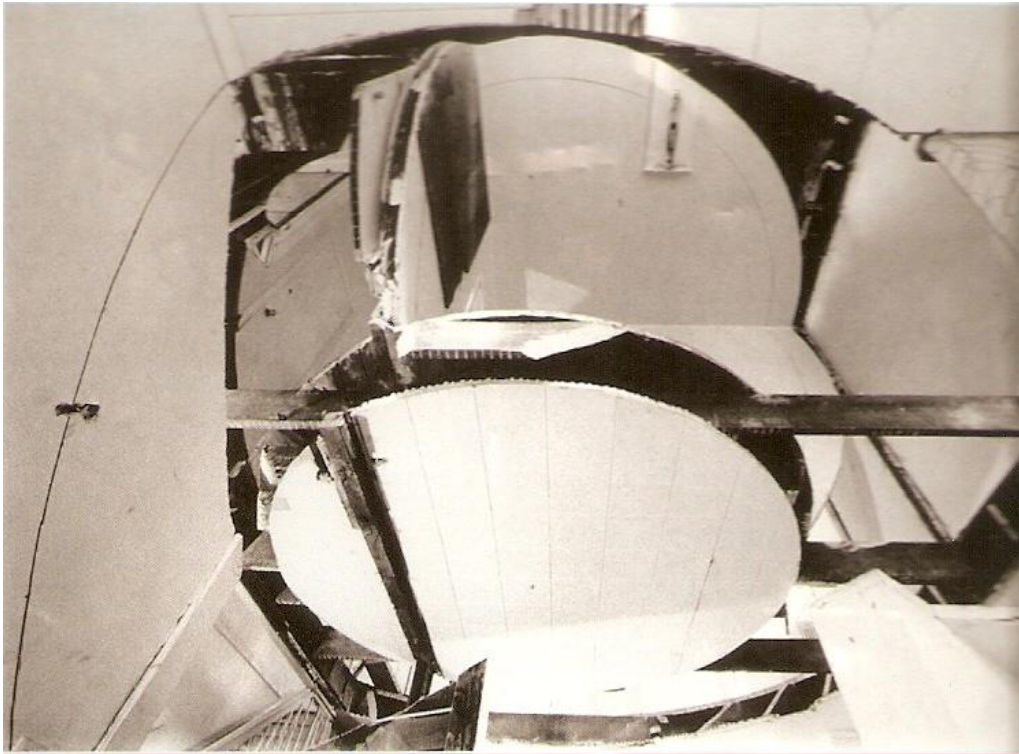


Figura 106: *Circus-Caribbean Orange*, 1978, fotografia.

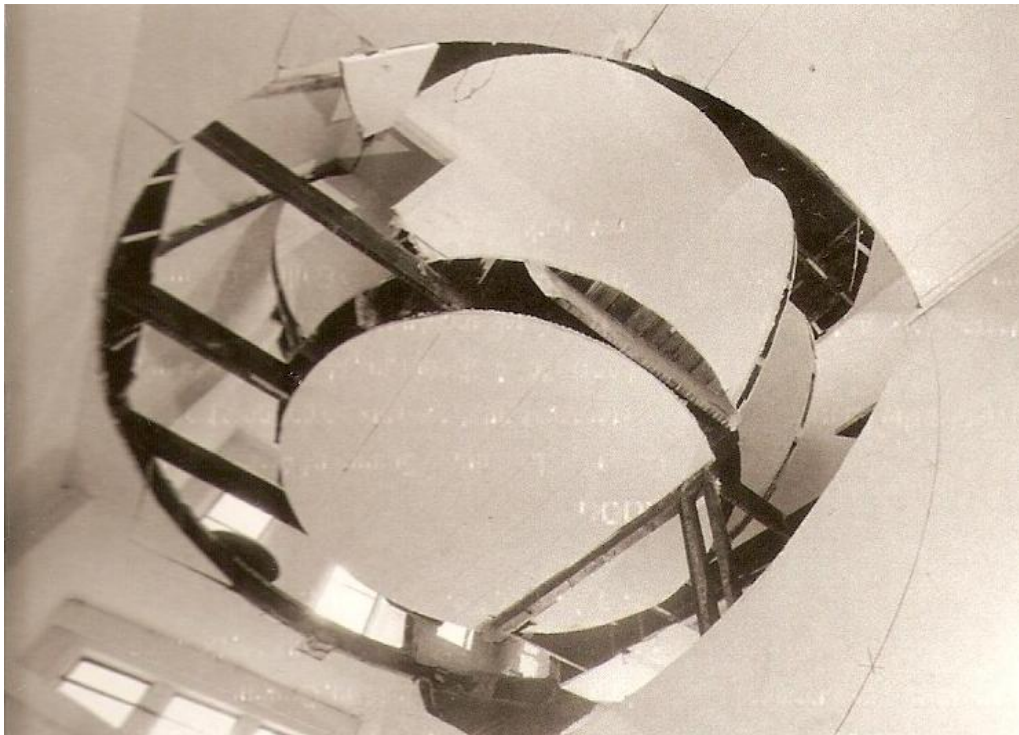


Figura 107: *Circus-Caribbean Orange*, 1978, fotografia.



Figura 108: *Circus-Caribbean Orange*, 1978, fotografia.



Figura 109: Interior do Pier 52, 1975, fotografia.

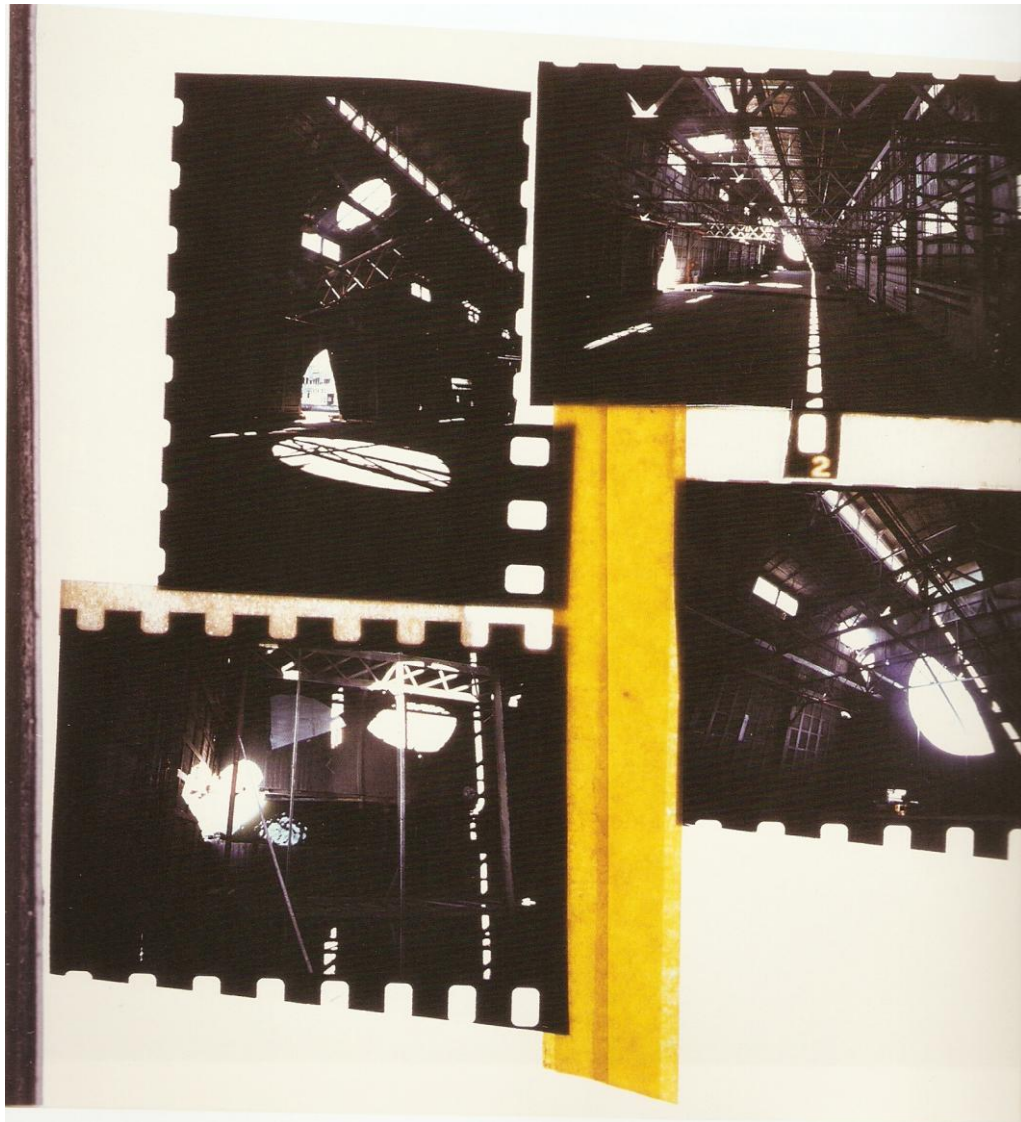


Figura 110: *Pier 52: Day's End*, 1977, cibachrome, 76,2x97,8cm.

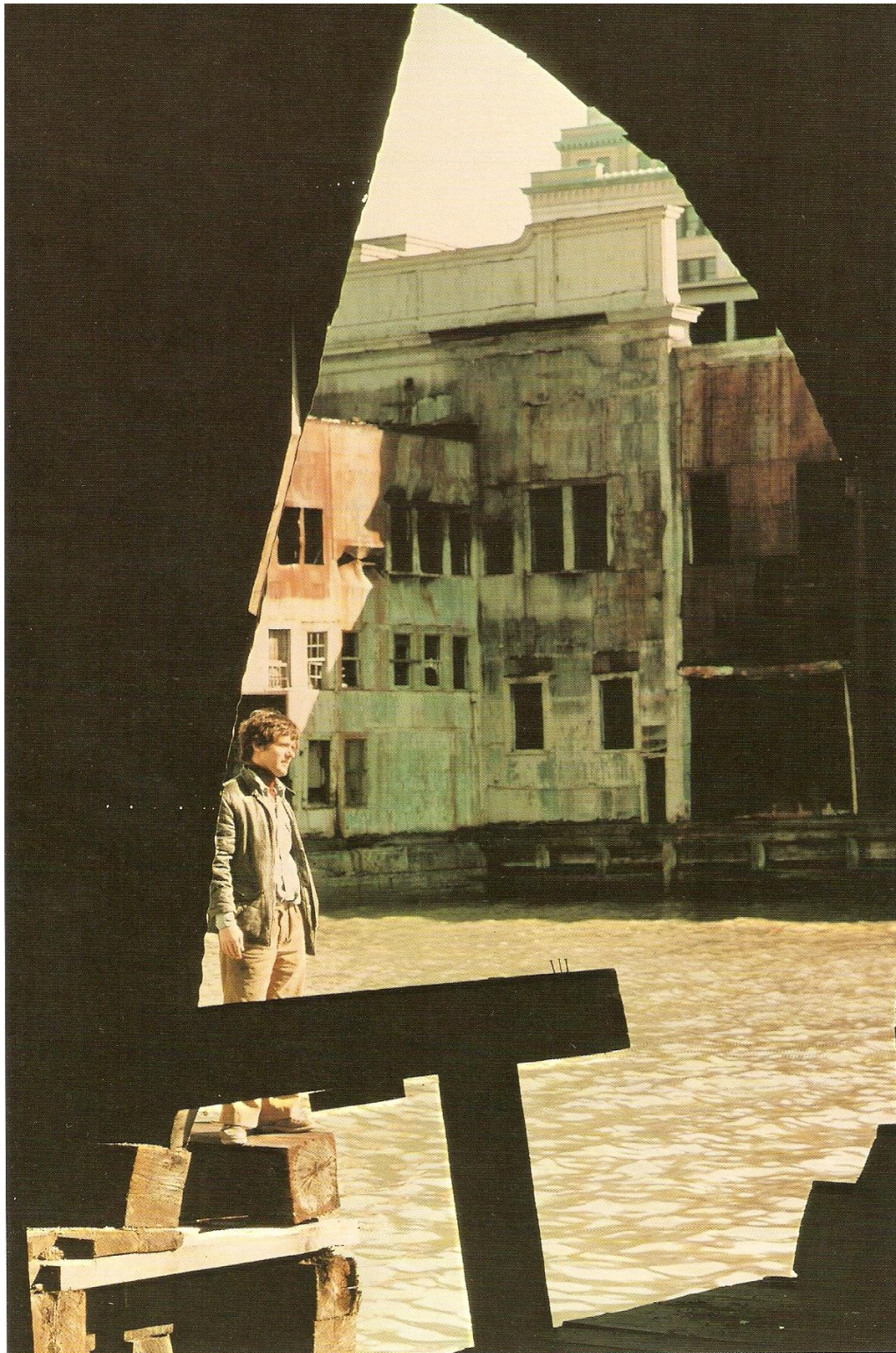


Figura 111: Gordonn Matta-Clark no Pier 52, durante a realização de *Day's End*, 1975, fotografia.

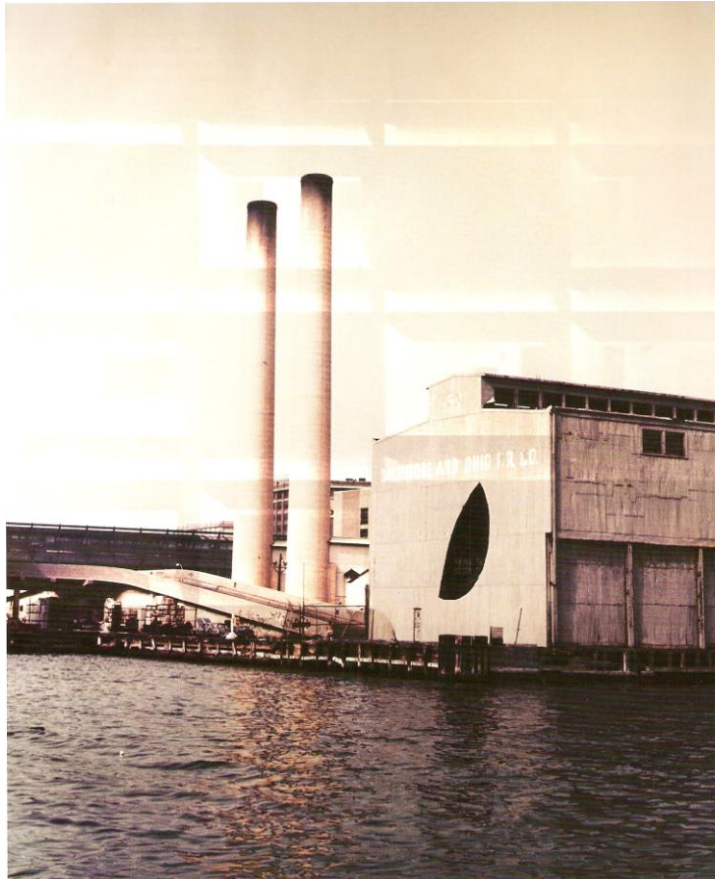


Figura 112: *Day's End*, 1975, fotografia, vista externa e interior.

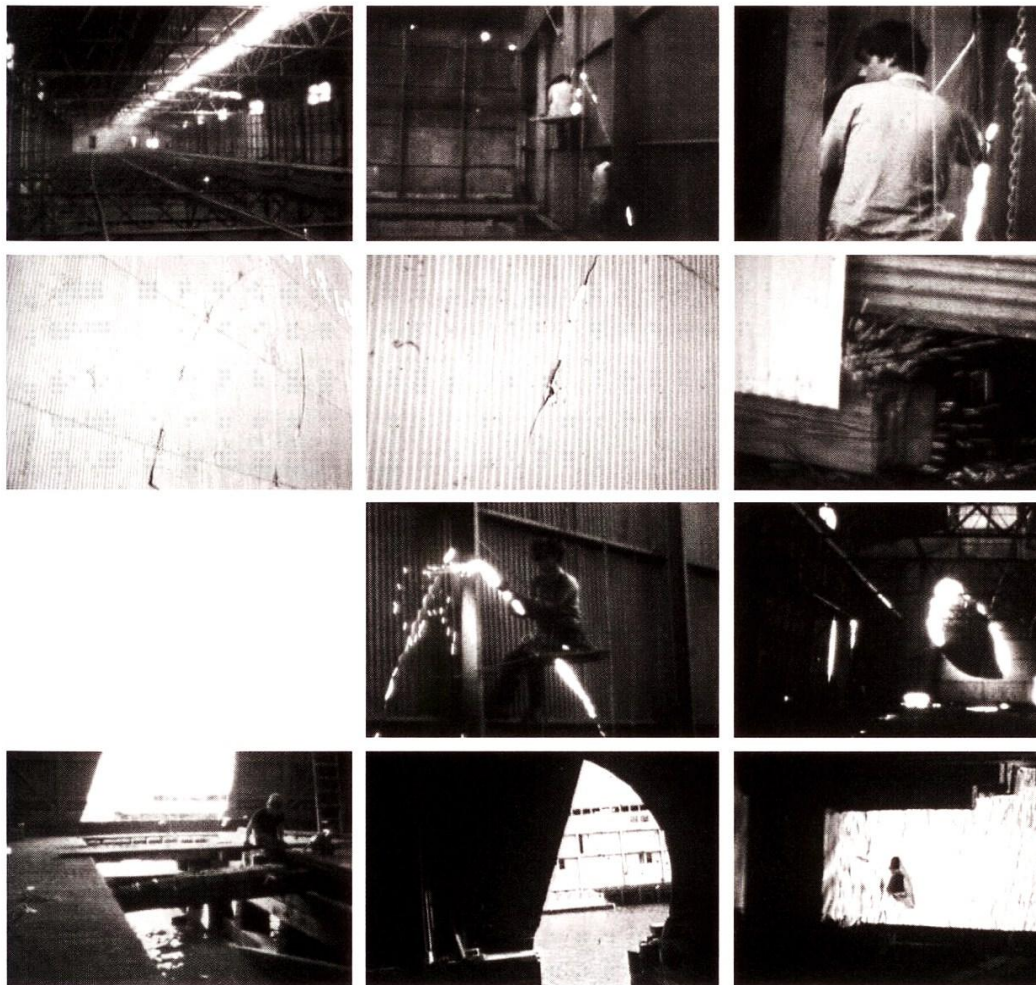


Figura 113: *Day's End*, 1975, filme super 8, colorido.

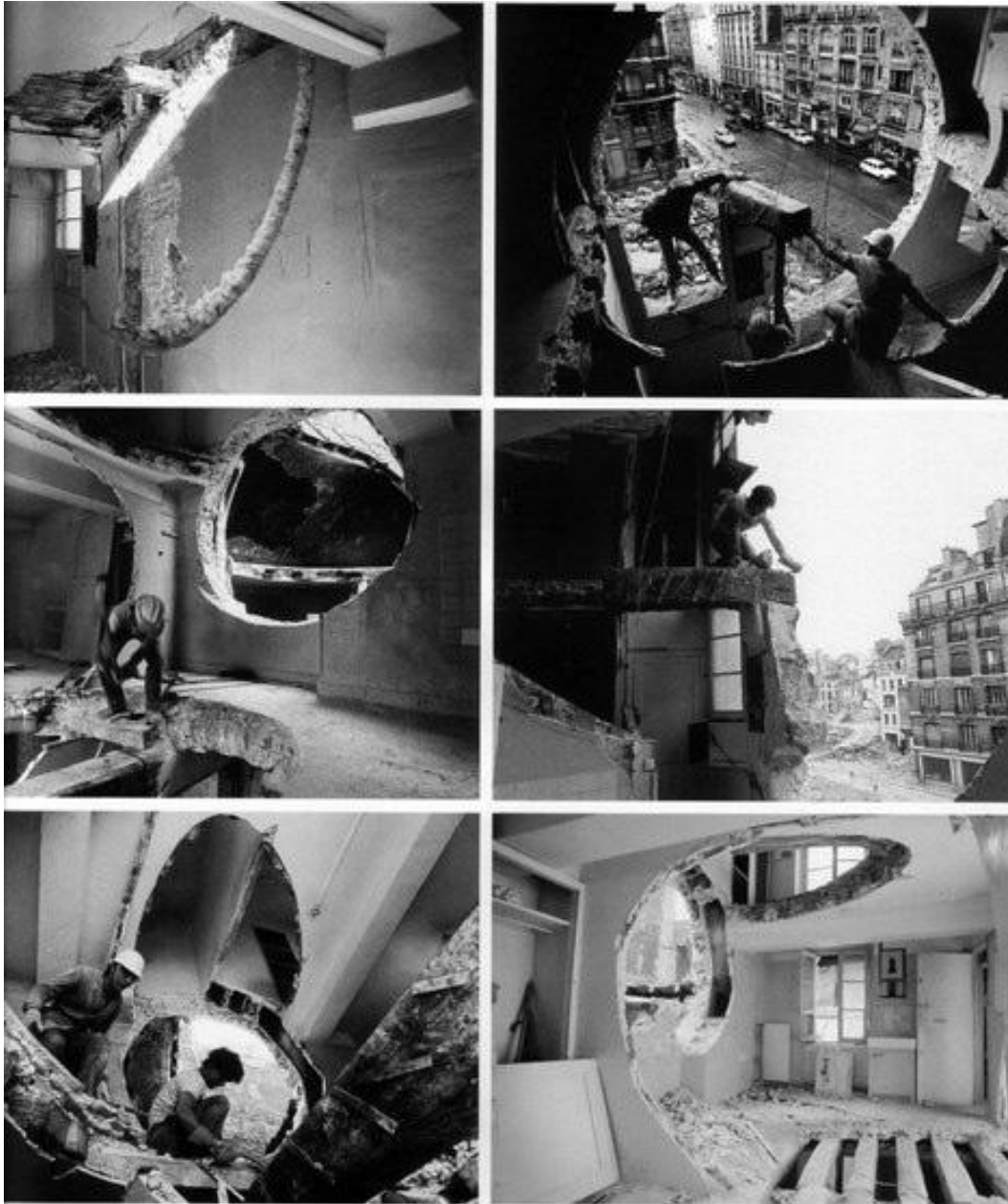


Figura 114: Gordon Matta Clark e Jerry Hovagimyan realizando os cortes de *Conical Intersect*, 1975, vídeo realizado por Marc Petitjean, branco e preto.

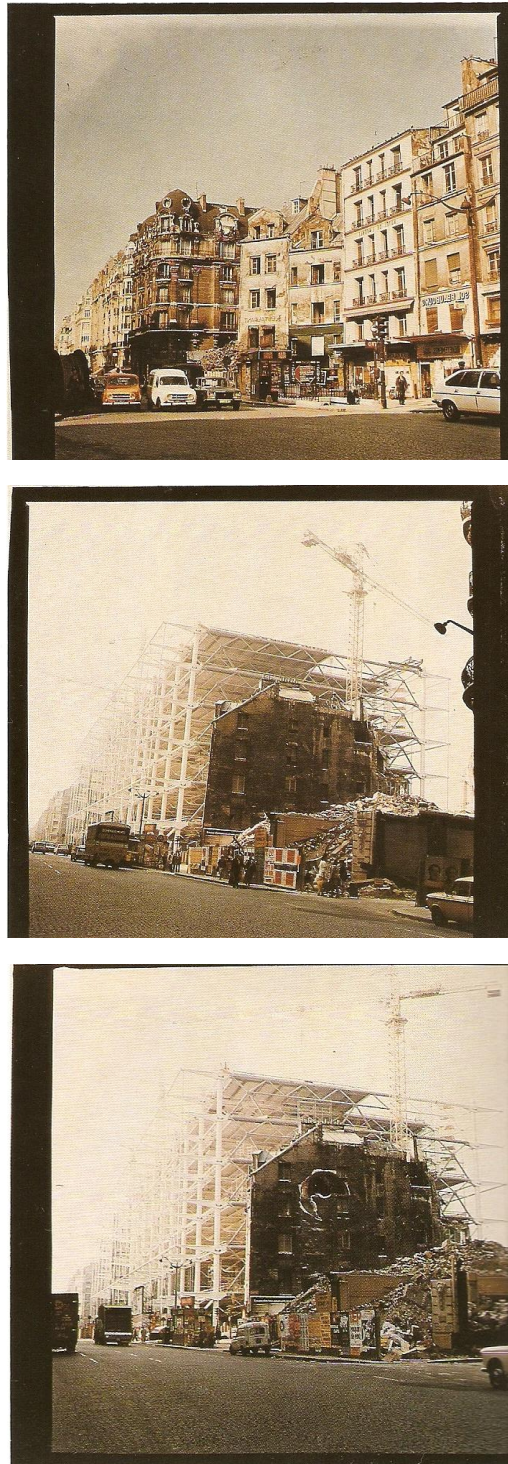


Figura 115: Processo de transformação do entorno de *Conical Intersect*, 1975, diapositivos.



Figura 117: Vista de *Conical Intersect* durante sua demolição, 1975, fotografia.

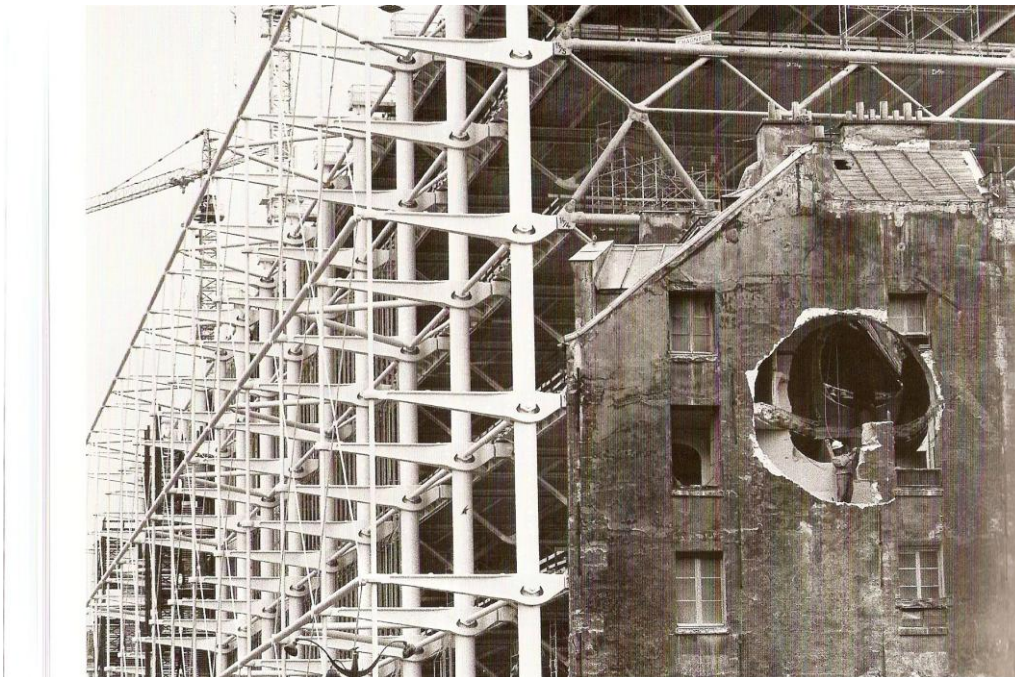


Figura 116: Vista da realização de *Conical Intersect*, 1975, fotografia de Florent Bex.

**PARTE III - O INTERMINÁVEL
TRABALHO DO CORTE**

CAPÍTULO 1 - O CORTE FOTOGRAFICO

o corte que constroi

Michaux (1979) salienta as forças antagônicas que o artista utiliza para que ele possa progredir em seu processo de criação: ao enfrentar inúmeros obstáculos que a ele se apresentam, a figura maior da criação aparece como um percurso descendente interminável pelo universo subterrâneo, cuja realidade não pode ser alcançada se não por meio de violentas ações de destruição.

Martelar, serrar, raspar, lixar, retirar, furar o papel, desenhar são movimentos que Matta-Clark utiliza como que em uma guerra de libertação, cujo objetivo é a liberdade, e o preço a pagar é a ruína. Prisioneiro de suas próprias impossibilidades e totalmente preocupado em superar aquilo que o limita, o poeta, o artista, é o vanguardista de seu próprio campo de batalha, um operário demolidor de seu próprio canteiro de obras. Essa imagem demonstra bem que a criação artística é um trabalho de força destinado à liberação de algo. Como se fosse um edifício, sem janelas, sem escadas, sem portas, a obra a ser conquistada se apresenta como uma sucessão de estruturas duras e obscuras (Fig. 117 a 119).

Como único meio de avançar nesse universo de resistências, Bouchier cita a metáfora de Michaux para localizá-lo nos métodos de ataque às estruturas, na demolição de paredes, enfim, para retirar tudo o que obstrua a paisagem a fim de se reencontrar o espaço do vazio. Isso sem nenhuma finalidade específica que não seja o desejo de ver o que está por trás, o que está escondido. E ela pergunta: "O que destrói o artista, se não uma parte dele mesmo, se não sua memória, sua biografia?" (BOUCHIER, 2006, p. 184).

Assim como Michaux, outro escritor, Blanchot (1973) vai na mesma direção de que só o apagamento, a destruição de algo anterior dá acesso à mudança: “Apagar (ao escrever por cima) aquilo que não foi ainda escrito e que a reescritura não somente recobre, mas restaura obliquamente ao redescobri-la, nos obriga assim a pensar naquilo que havia sido anteriormente escrito. Por isso, escrever é antes de tudo um processo de decifração infinito.”

Porque é na própria dinâmica de seu apagamento que o novo aparece como clareira, nos escombros de sua própria destruição. A obra nasce na passagem. Ele é o próprio lugar da passagem. O poema de Michaux exprime bem o trabalho do negativo, exemplificado por um conjunto de forças resistentes ao seio das quais aparece o trabalho de Matta-Clark.

Didi-Huberman (2000) lembra que, para Benjamin, é a imagem que fica, e não o evento que passou, que constitui o fenômeno original da história. A imagem é essa “dialética do parado”, na qual a história se desagrega e se constitui. Pode-se dizer que, segundo Benjamin, a imagem ocupa o mesmo lugar de importância na história que a razão ocupa na filosofia de Hegel: a imagem “desmonta a história que ela segue, e em a seguindo, ela monta, ela remonta o tempo” (DIDI-HUBENMAN, 2000, p. 9). A imagem seria então as peças do quebra-cabeça do tempo na história: a imagem quebra-cabeças, o brinquedo animado.

Há muitas maneiras de abordar esse quebra-cabeça. Uma delas é a do jogo. Essa atividade infantil consiste em produzir - tanto com os seres como com as coisas - brincadeiras. Nós nos distraímos facilmente: prazer do turbilhão, espasmos de risadas, cálculos de pensar invertido, situações desmontadas, complexidades de brincadeira. A criança maliciosa no bom sentido tem a falsa inocência e o verdadeiro poder de um espírito crítico, até revolucionário. Essa atitude aparece na arte de inventar situações (o jogo como relação, relação com o corpo) e na arte de tirar partido de suas máquinas favoritas (o jogo como objeto).

Didi-Huberman (2000) se refere a um texto famoso de Baudelaire intitulado "A moral dos brinquedos", que parece dar uma ideia da dialética das imagens segundo Benjamin.

É um texto muito curioso, que começa com uma lembrança "Há muitos e muitos anos [...] eu não me lembro bem [...] isso me remete aos tempos da infância" e termina com uma teoria do conhecimento e da "alma" dos objetos (a expressão *quebra-cabeça* vem exatamente daí, dessa teoria da suspensão antes do conhecimento). Entre a lembrança da infância e a questão quebra-cabeças, o leitor descobre, em cinco ou seis páginas, todo o poder dialético do brinquedo: espaço saturado de uma sala onde "o teto desaparece saturado por uma floração de brinquedos que pendiam como estalactites maravilhosas", como que oferecendo um verdadeiro "fenômeno original da arte" - a "primeira iniciação da criança com a arte" - escreve Baudelaire - e por consequência, do conhecimento (DIDI-HUBERMAN, 2000, p. 6).

Como tal, esse fenômeno original não produz nada mais do que uma dialética da imagem. Duplo regime e duplo ritmo: tudo se joga entre o *inanimado* do objeto e a *animação* de sua construção ou manipulação. Lembremos do cavalo-de-pau, do fantoche, e porque não da casa da Humphrey Astreet em Englewood. Há toda uma regra estrutural da morte e da vida na ontologia do brinquedo. Mas há mais: tudo se desenrola entre um tempo da coisa *desmontada* e um tempo *do conhecimento* pela montagem. É um turbilhonamento: tudo passa pela construção e pela destruição. Remeto aqui à idéia desenvolvida por Matta-Clark em *Splitting* (1974): uma fotocollage onde estão presentes os elementos citados acima, como o destruir, o construir, a destruição do espaço e a reconstrução com os fragmentos como um jogo de montar. Tudo isso para descobrir que a fotografia permite ao artista que dela se utiliza engajar-se num processo constante de reconstrução. Esse é o mesmo princípio e função do corte na arquitetura, o corte gráfico (Fig. 120).

Didi-Huberman (2000) lembra a importância do tempo na experiência do brinquedo e em consequência na experiência artística. Como não ver, em certas situações, que duas temporalidades trabalham em conjunto? Que a

inflexão turbilhonária da destruição não acontece sem o autêntico desejo do conhecimento? (Experimentar o mecanismo, fazê-lo andar no sentido inverso?) Como não admitir que, para saber o que é o tempo, devemos ir ver como funciona o interior do relógio? E, em consequência, arriscar-se, e se abandonar ao prazer de desmontá-lo mais ou menos ansiosa e sistematicamente ou mesmo com violência – quebrá-lo ou, como Matta-Clark, cortá-lo. Didi-Huberman observa que Baudelaire fala em *brinquedo científico*, *Joujou*, estereoscópio, telescópio, mas também kaleidoscópio e outras lanternas mágicas. O mundo dos brinquedos não teve por acaso um papel fundamental no desenvolvimento das ciências ópticas e, sobretudo, no surgimento da “arte das sombras e luzes”- como a fotografia e o cinema, e, posteriormente, o vídeo?

Esse mesmo instante, para Baudelaire, nos ensina muito sobre a temporariedade do brinquedo e do jogo – qualquer coisa que também está presente em qualquer imagem dialética – segundo Benjamin. O tempo presente do brinquedo é sempre algo que diz respeito ao turbilhão do rio do futuro (projeção). Ele rompe a todo momento a continuidade da história. Para Benjamin, o brinquedo é sempre algo do gênero da arqueologia: reminiscência da infância, ele ao mesmo tempo nos joga a um tempo hipotético da modernidade.

Essa fenomenologia do brinquedo teria então permitido a Benjamin, via Baudelaire, melhor compreender o duplo regime temporal da própria imagem, essa “dialética do parado”, que produz uma visualidade *original* e irregular, aos trambolhões, ao mesmo tempo turbilhonária e estrutural: ligada à *desmontagem* da história como à *montagem* de um conhecimento mais sutil e mais complexo do tempo.

Assim, Didi-Huberman (2000) lembra que ainda que Benjamin fale da imagem dialética como de um processo onde o passado se vê através do telescópio do presente, existem dois lados da moeda: de um lado o valor do choque, da desmontagem, de alguma violência, e, de outro, o lado

da montagem, da paciência. No próprio telescópio, nós temos uma visão de perto e uma visão de longe, é só invertê-lo. A criança se distrai em ambos os lados. E certamente depois vai ter vontade de desmontar o telescópio.

Didi-Hubermann (2000) afirma que Benjamin parece ter sido apaixonado pela palavra caleidoscópio. Ele sabia bem o papel desempenhado por esse brinquedo em Paris no século XIX, inventado em 1817; ele fez furor, concorrendo com o quebra-cabeça chinês. Esse tubo misterioso cumpriu um papel importante de *brinquedo dialético* e mesmo como acessório de *magia branca*. O material visual do caleidoscópio é da ordem da disseminação, uma desmontagem errática da estrutura das coisas, a mesma estrutura do labirinto. No interior do caleidoscópio, os fragmentos são erráticos, mas eles estão fechados dentro de um tubo, uma caixa inteligente, que os organiza por complementaridade, por espelhamento, em uma montagem de simetrias multiplicadas (o programa). A magia do caleidoscópio vem exatamente disso: da perfeição fechada e simétrica das formas visíveis, deve sua riqueza à inesgotável imperfeição aberta e errática de um monte de escombros. Ora, essa fenomenologia do caleidoscópio exprime não somente a estrutura da imagem – sua dialética, seu duplo regime – como também o duplo regime do conhecimento sobre a imagem e sobre a arte, em consequência – o regime da desmontagem e da montagem.

Lembremos também do recurso da *remontagem*, tão caro ao cinema: se manipularmos um livro – um *flip-book* – com uma série de imagens contínuas, estaremos recriando o movimento, mas um movimento em cascata. As diferenças se aproximam, as suas analogias e seus contrastes sofrem uma espécie de metamorfose. Cada imagem é um fotograma isolado, um filme que nós manipularemos à mão. Eis, para Didi-Huberman, a imagem dialética.

E essas formas originárias do movimento não tem nada de simples, nem nada de puras. Porque elas representam o tempo da alteração, da perturbação. O movimento turbilhonário é por si o sintoma dessa alteração. E esse movimento do sintoma, sintoma do envelhecimento, por exemplo, se for pensado aqui em uma série de fotos de uma flor ao desabrochar até murchar, é o tempo da infância, pois se pode montá-lo e remontá-lo.

Essa estrutura do caleidoscópio, para Benjamin segundo Didi-Huberman (2000), é um paradigma de um modelo teórico. Ele surge no contexto onde se interroga a estrutura do tempo. Sob o ângulo da simetria dos espelhos, o caleidoscópio caracterizaria o *curso da história* destinada, de um dia a outro, a se quebrar nas mãos de uma criança, quer dizer, do revolucionário. O curso da história, sob o ângulo da catástrofe, pode ser comparado ao uso de um caleidoscópio nas mãos da criança, cujo caleidoscópio deva ser quebrado.

Enfim, o caleidoscópio pode ser visto sob o ângulo benjaminiano sob o aspecto de desmoronamento interior, assim como as peças de vidro, agitadas no interior do tubo, fazem ver o movimento de sua queda e de seu choque. Em um texto memorável de 1932, Benjamin exemplifica assim o tempo da reminiscência – a memória involuntária tão cara à Marcel Proust e, para terminar, uma sensação de uma *quebra interior* (Fig. 121).

A projeção possui na verdade uma história mal conhecida, cujas raízes estão também na Psicanálise, na Geometria, na ótica e na representação pictórica. A palavra projetar significa imaginar, premeditar, prever, mas também expulsar, jogar, lançar. São palavras que designam atividades psíquicas e corporais. É a criança que se projeta constantemente enquanto brinca. Em resumo, a projeção, quer cinematográfica quer de vídeo, requer uma certa penumbra, e a constante instalação de uma câmara obscura. Seria como se a pureza do fenômeno artístico tivesse um oposto, um negativo. Um teatro de sombras. Poderia ser essa a causa de a projeção ser considerada ao longo dos séculos como *a arte da impostura*,

às luzes da moral e da religião. Impostura esta que sempre foi o assunto predileto de Marcel Duchamp e uma das heranças de Matta-Clark. A arte, ou esta necessidade de projetar ou de criar uma imagem do mundo, também estaria próxima a essa ideia de impostura, de *crime perfeito*. Tudo isso remete às ideias de Benjamin, que associou o caleidoscópio à queda, numa experiência onde o sujeito se transforma em um brinquedo de seu próprio movimento. Há, logo depois, o surgimento de imagens projetadas, a cada passo renovadas, como se fosse um jogo físico com a própria queda. O resultado de tudo é a constituição de um conhecimento – ou até de uma sabedoria – que traz como consequência imediata um outro movimento – a vontade de criar um trabalho em arte.

imagem e movimento

Na relação imagem e movimento, como forma de conhecimento do espaço, Matta-Clark dizia que as suas obras fotográficas utilizam o espaço como se fosse o seu cenário.

Terminada a obra, ela se converte em lugar, em um ponto de referência para os modos de atravessar o espaço e voltar os olhos para a obra. Mas ainda é uma maneira de olhar as pessoas quando a ocupam (MATA-CLARK, 1978, p. 232).

Ao se apropriar das edificações para desafiar as leis da perspectiva, Matta-Clark desmonta a lógica da construção arquitetônica. Em *Circus*, assim como em todos os projetos anteriores, depois de concluída a ação com o corte, ele faz uma série de fotos de diferentes eixos de visão, filmes em alguns casos, e utiliza o procedimento da *collage* para criar uma imagem como forma de reconstrução (Fig. 122 e 123).

Os cortes de Matta-Clark, ao romperem com a lógica dentro/fora, estrutura/superfície, centro/borda, constituem o cruzamento de dois ou mais acontecimentos que se encontram em um mesmo espaço. A imagem fotográfica em si se apresenta como uma *collage*, assim como o

espaço depois das intervenções também apresenta características dos procedimentos da *collage*, onde se destaca o corte. No entanto, a maneira de o artista tratar o espaço traz uma reflexão sobre o tempo. Não o tempo de permanência no espaço, ou o tempo de cada fragmento, mas a sobreposição de cada acontecimento. O tempo de cada forma de cortar – corte no papel, corte no espaço, corte fotográfico e corte na imagem.

Mas o mais importante é que ao documentar os estágios sucessivos de desconstrução dos edifícios, ele passa a agregar o elemento temporal; ao se referir a dimensão temporal da arquitetura, e da história de uma construção e sua destruição.

A referência ao espaço adquiriu um caráter contraditório a partir da arte moderna, exatamente pelo seu caráter efêmero. Segundo Mèredieu, “ele aparece tanto como uma realização material tangível, ligado às noções de massa, volume, gravidade e peso, quanto, ao contrário, como uma realização imaterial e impalpável conferida aos seres e objetos a simples dimensão do plano, da superfície” (MÈREDIEU, 1994, p.324).

O caráter dinâmico, imaterial, fragmentário, cumulativo de ideias ou imagens torna o espaço contraditório. Assim, a arquitetura no imaginário passa a ter uma analogia com as imagens fotográficas, pois, ao paralisar o tempo, paralisa e registra uma imagem irreversível do que já não existe mais. A linguagem das colagens com fragmentos de arquitetura e a linguagem do labirinto também se aproximam dessa forma de percepção do espaço contemporâneo, composto pela justaposição de espaços e ritmos descontínuos, apontando para o sentido do inacabável trabalho do negativo fotográfico, sujeito a diferentes interpretações.

Em função das histórias e dos projetos de cada fotógrafo, a fotografia será considerada ou como a arte das metamorfoses, das transformações e das declinações, ou como a arte da transgressão, da perversão e do

desvio. Essa segunda perspectiva de uma fotografia como uma atividade desnaturada polimorfa poderia incitar-nos a pensar que a fotografia seria a infância da arte, de uma arte que renasceria atual e diversamente graças à fotografia.

A referência temporal de sobreposição de fragmentos e exposição do interior podemos buscar na série de fotografias intitulada *Papel de Parede* (*Walls Paper*) feitas no Bronx durante o ano de 1972. Exibindo as paredes expostas, as fotografias realçavam as ruínas dos edifícios como uma grade. Ao apresentar essa série de fotos em rolos contínuos, como se fossem uma cascata caindo do alto da parede, ele acaba estabelecendo uma relação das imagens obtidas com a função de papel de parede, inserindo a ruína para o interior da edificação, tal qual ele faz com os cortes de *Circus*.

documentação fotográfica

As séries mais importantes de Matta-Clark envolvendo documentação fotográfica e trabalho com os cortes aconteceram no período 1970 e 1974. Sob o título geral de *Bronx Floors*, a série é composta de secções retangulares ou em forma de L que ele retirava acompanhada de documentação fotográfica feita pelo próprio autor em diferentes pontos de vista (Fig. 124 a 127).

Entretanto, foi quando pela primeira vez onde os fragmentos de pisos do Bronx foram exibidos, no número 112 da Greene Street em 1972, que começou a se estabelecer a questão de seu estatuto como obra de arte. Exibindo os fragmentos em uma posição vertical, Matta-Clark fez com que esses pedaços passassem a ser considerados esculturas (Fig. 129 e 133). Além da superfície de linóleo, o que chamava a atenção era o desnudamento do sistema estrutural interior que sustentava o assoalho. Ao

mostrar o sistema estrutural, ele começava a estabelecer um verdadeiro diálogo entre arte e arquitetura.

As relações entre arte e arquitetura, assoalho e secção de assoalho (fragmento), parede e papel de parede, presente e passado, reflete-se na série de trabalhos fotográficos dos assoalhos do Bronx. A noção de buraco começa a aparecer nessas fotografias, onde há a percepção de se penetrar na imagem. Parece uma paródia ao tratamento albertiano do espaço, uma janela, com uma série de contrastes entre elementos verticais e horizontais.

Inicialmente a fotografia do trabalho acaba gerando uma espécie de metáfora sobre a transparência da experiência visual. Feita pelo próprio artista, que ao que tudo indica deitou-se ao chão para fotografar, ele coloca o espectador em uma posição privilegiada. E nesse colapso do espaço arquitetônico no interior do espaço pictórico, Matta-Clark sugere outras maneiras de como pode funcionar a relação de conteúdo/continente.

Dessa forma, a noção de buraco na série *Bronx Floors* não só aparece com o sentido de romper a experiência visual clássica, mas como resultado de um ritual – o corte. No buraco, elemento resultante do corte, ainda se sobrepõe à renovação da linguagem da arquitetura ou da renovação do movimento no espaço da habitação. Relembrando Shüller (2007, p.2):

não nos assuste o buraco. Sai do buraco linguagem renovada, baluarte de mundos renovados. Para que o ir e o vir se revigore, importa que o buraco se mantenha aberto. O vigor da renovação aproxima a filosofia das artes. Linguagem que não se renova fecha o buraco, aniquila a vida.

As fotografias de Matta-Clark mantêm a lógica do espaço tradicional, sendo um lugar que está em relação com o todo, e, ao mesmo tempo, coloca o sujeito em outra lógica baseada na deslocação, o espaço

“entre”, aquilo que está no entorno dele mas não está lá. A ruptura contra o princípio da arquitetura, como arte de comandar, do poder que não dispensa o princípio da localização e do sentido que a fundamenta (a arquitetura) – o sentido se desloca para um estado crítico e não de fundamentação, uma compreensão daquilo que não é arquitetura – *anarchitecture*.

Atacar o espaço interior da habitação foi um projeto abandonado por Matta-Clark – sendo retomado em *Office Baroque* e *Circus*, não pelo risco de trabalhar sem autorização (o que ele continuará a fazer em outras intervenções), ou de ser atacado dentro desses edifícios, mas por um desejo de mudança de escala, de deixar de trabalhar somente no interior para atacar a edificação como um todo, como um objeto em crise, conforme salienta Bois (1997).

O desejo de escala estava diretamente relacionado com uma intenção social e política: uma crítica ao isolamento, à propriedade privada sem distinção entre os segregados e aprisionados em suas “caixas suburbanas e os confinados nas caixas dos bairros de maior nível socioeconômico”.

Na busca de uma dimensão crítica ao ciclo eterno de consumo arquitetônico, em que a noção atual da ruína clássica que perdura no tempo é substituída pela demolição ou ruína instantânea, Matta-Clark utilizava estruturas arquitetônicas para criar ruínas com o sentido de revelar um significado arquitetônico, antropológico e social encoberto pela promessa de “limpeza urbana”, presente nos processos de modernização realizadas desde Haussmann no século XIX.

a experiência da casa na fotografia

Dos cortes realizados sobre as edificações o que restou do trabalho concreto foram os documentos fotográficos. Matta-Clark não experimenta somente o estranhamento pelos pontos de vista inusitados no espaço e na

fotografia, característica da nova visão de Moholy Nagy ou as sobreposições exploradas pelo surrealismo, mas sobretudo como forma de experiência e conhecimento do espaço, a partir do movimento, movimento do sujeito, movimento do espaço.

Considero meu trabalho como um cenário único em perpétua metamorfose, um modelo para a ação constante das pessoas sobre o espaço, assim como no espaço que as rodeiam. Os edifícios são entidades fixas na mente da maioria das pessoas – a noção de espaço mutável é praticamente um tabu – inclusive na própria casa (MATTA-CLARK, [s.d.], p.132).

A relação corte espacial e corte fotográfico em *Circus* revela o uso da câmera como subtração de uma variedade de pontos de vista, que a mobilidade do olhar e a percepção visual nos oferecem, como uma operação mental de reflexão e revalorização da experiência da mesma forma quando explorada em *Bronx Floors* (Fig. 132). A imagem fotográfica toma outra dimensão ao se confrontar com a arquitetura. Soulages (1998), ao citar alguns fotógrafos contemporâneos, que têm como tema comum a arquitetura, e se poderia aí incluir Matta-Clark, identifica através de suas imagens ora um caráter poético, ora uma mistura de ironia e de crítica, ora um mundo estranho revelado pela fantasia e o sonho. E avança, identificando a fotografia como um processo desencadeador do imaginário e do inconsciente. Dessa forma, então, “os fotógrafos teriam transformado a nossa visão de arquitetura; ela não funciona mais no sentido da imediatez do olhar”. (SOULAGES, 1998, p. 295). As imagens, assim como o próprio espaço, prescindem de um olhar diferenciado, o olhar do fotógrafo, o olhar do artista, que resulta em uma experiência que vai além do visual, do visível e retiniano.

Quanto à fotografia, Merleau-Ponty ressalta a questão do movimento baseado em observações de Rodin:

As vistas instantâneas, as atitudes instáveis petrificam o movimento – como mostram tantas fotografias em que o atleta fica para sempre congelado. Ninguém o degelaria

multiplicando as vistas. As fotografias de Marey, as análises cubistas, a Mariée de Duchamp não se mechem: provocam um devaneio zenoniano sobre o movimento. Porque o cavalo fotografado no instante em que não toca no solo, em pleno movimento, portanto, com as pernas quase dobradas por baixo dele, tem a aparência de estar saltando do lugar? E, em compensação, como é que os cavalos de Géricault correm na tela, numa postura, entretanto, que nenhum cavalo a galope jamais assumiu? É o artista que é verídico, e a foto é que mentirosa, porquanto, na realidade, o tempo não para. A fotografia mantém abertos os instantes que a arrancada do tempo torna logo a fechar, ela destrói a "metamorfose" do tempo. Que, ao contrário, a pintura torna visível. A pintura nunca estará fora do tempo porque está sempre carnal (MERLEAU-PONTY, 1975, p. 297-298).

A fotografia é o veículo escolhido para a representação, e é por essa representação que o objeto, ou parte dele, aparece ao nosso olhar, ora mediante um projeto, uma maquete, como anotação de um processo, ora como suporte de inserção final do corte.

Ao se falar em métodos tradicionais de fotografia de prata, haverá sempre a interface em negativo, devido à presença de uma matriz construída, elaborada em sua espessura física. É o fator que aproximaria a obra de Matta-Clark, a fotografia e a casa. E que, no caso da exposição dos fragmentos junto às imagens de *Bronx Floors*, paradoxalmente, é uma imagem invertida: ele próprio apontando ausência, simultaneamente uma pseudopresença e um signo de ausência, sinal de um passado inacessível, quem sabe recuperável, mas imperturbável, perpetuamente presente: ausência marcando presença (Fig. 134). Um mistério que trabalha no momento cego, por detrás das aparências, e que é o lugar onde se forma o desejo. Presença afirmando ausência, ausência afirmando presença. Distância ao mesmo tempo afirmada e abolida, que, segundo Phillipe Dubois (1998), provoca o desejo, o milagre. Milagre da multiplicação. Milagre da alquimia.

Há aqui um outro princípio que se insere no coração dos edifícios escolhidos por Matta-Clark: o de desprezo ou desgaste do conceito de

aura, de objeto único; a ausência do sujeito (do referente ou do autor) na representação, substituído por sua imagem, por seu fragmento, no caso dessa série específica de Matta-Clark, e também a desapareição, a descontinuidade, a ausência de certos atributos do objeto, como: peso, volume, relevo, perfume, profundidade e principalmente sentido na criação de uma imagem. Ou mesmo a condenação à ausência, ao desaparecimento, como é o caso das suas construções fragmentadas. A ausência de nobreza, marcada por uma certa precariedade nos materiais; a própria "pobreza" reivindicada; a ideia de simulacro, de rastro, de vestígio, de traço, e uma desconstrução da função do autor - um trabalho constante de separações e de lutos, todos eles negros como o negativo fotográfico. É aí que se consumiria a perda da *aura*.

As matrizes originais e os negativos também apresentam a mesma dialética da inversão na construção da imagem. Esse tema é a tal ponto negligenciado que certos textos parecem postular uma epifania, uma adoração direta à prova *positiva*, talvez por sua evidente legibilidade aos olhos do público, e por ela acabar sendo a única difundida, apreciada, comercializada, comentada. Mas onde e como ficam o indício, o negativo? Tanto na fotografia como na arquitetura existe uma etapa de estruturação da matriz, que prevê uma lenta elaboração na espessura do negativo.

Didi-Ubermann (1997) lembra do grau zero da impressão: toda a marca deixada por uma aplicação direta de dedos, da mão ou de moldes antropométricos; traços no chão; queimaduras; corrosões; pulverizações em torno de um corpo, quando retiradas deixam visível a sua impressão em negativo, ou seja: a impressão de ausência de algo. As fotografias e os fragmentos dos cortes nos edifícios do *Bronx* ou da intervenção *Office Baroque* incluem esse gesto técnico, esse princípio, esse paradigma: o do contato com a origem e a perda da origem, a perda e a possibilidade de recuperação por meio de um negativo, como um Sudário, e que pode ser

trabalhado infinitamente. É a articulação entre a perda e o resto, a disseminação do único, a aderência cega ao referente. Pode-se citar como antecedente Marcel Duchamp e, após, Johns, Morris, Bruce Nauman, para ilustrar na prática plástica tais procedimentos; e arquitetura.

ausência e perda e a fotografia

O negativo - a imagem inversa - já estava presente desde a série fotográfica *Bonx-Floors* (1972-74). Creio que o trabalho *Circus-Caribbean Orange* toca exatamente nessa relação de característica própria do negativo, de relevação e ocultação nos arquivos, nas câmaras escuras. Assim como a luz intensa apaga as sombras, o negativo muitas vezes é escondido dos processos fotográficos, ocultado. E serve para uma metáfora à arquitetura, à casa e à relação arte/arquitetura: ao mostrar o interior do processo, o negativo, se conclui que é a partir das sombras e dos reflexos que se pode chegar à claridade.

Crê-se que as intervenções de Matta-Clark ressaltam as questões de perda e de resto, que são, conforme Soulages, intrínsecas ao processo fotográfico: perda da história, perda da alma, mas restos infinitos, com a recuperação dessa história, dessa perda, através de uma obra que revela seu interior e que permite um reaproveitamento desse negativo, desse espaço interior, ao colocá-lo à mostra. Perdas infinitas, restos infinitos.

O que o trabalho de Matta-Clark remete em seus experimentalismos é algo da mesma ordem de uma economia do modo negativo, economia no sentido de um regime de organização, um princípio, uma forma de articulação do processo, que está casualmente presente também na fotografia. E que se encontra também na maior parte das vezes paradoxalmente oculto no processo como um todo da formação e na dialética da imagem. É como se o responsável por toda a difusão da

ação e de suas consequências permanecesse eternamente condenado a uma ocultação, como em um labirinto.

De fato, se se falar de contemporaneidade, não se pode tratar hoje em dia de *autonomia* de uma obra, ou de um meio. A arte contemporânea é *heteronômica*, ou híbrida por natureza. Porque a miscigenação tornou-se uma regra da contemporaneidade, arquitetura e fotografia não param de estabelecer contatos, de trocar, de se misturar, de se contaminar mutuamente, obedecendo à lógica da transversalidade. E ambas trabalham com esse princípio da inversão.

Curiosamente, é nos trabalhos de Matta-Clark que se tem a oportunidade de refletir sobre a questão da fotografia relacionada à passagem pelo modo inverso, e a ocultação do mesmo poderia ser o próprio indício de solução do crime perfeito. A marca presente e escondida de uma imagem cuja principal vocação e intenção é coincidentemente a mesma de toda a arte contemporânea: ser apenas um rastro, um vestígio, uma impressão de algo que passou por ali. Não matará (ponto). Esse é o negativo do ato de matar. Mas há nessa frase o desejo implícito da morte. É esse caráter implícito do desejo, nos contrários, que constrói os mecanismos dos sonhos.

Os cortes de Matta-Clark se revelam como “um silêncio fértil que atravessa o corpo no instante em que resiste” (VILELA, 2010, p.234). Para Vilela,

a fotografia acolhe os vestígios das coisas numa linguagem do silêncio que permite pensar o sentido de um corpo no silêncio em que resiste; isto é, pensar o breve instante em que o silêncio de um corpo que cai surge, a um tempo, como resistência, acontecimento e testemunho. Pensar a possibilidade de transmissão do silêncio permite pensar o testemunho enquanto acontecimento do silêncio (VILELA, 2010, p. 234).

Vilela nesse fragmento de texto se refere aos “furiosos” que viveram no “edifício maldito” e esquecido no centro de Lisboa – o Hospital Psiquiátrico Miguel Bombarda. Corpos e edifícios, lugares contemporâneos.

A fotografia de Matta-Clark possui também esse poder do sonho de revelar uma presença pela qual ela manifesta a ausência, a perda. Ela nos coloca em presença da ausência diante de um silêncio. Mondzain fala de imagens que curam e de imagens que matam, referindo-se a uma tradição esotérica, mas que também representa a ciência entre vida e morte. Mas ela ressalta que a prática das imagens sempre termina na imagem natural, em que acontece a vitória da vida sobre a morte. A imagem para ela, entretanto, tem sempre presente o componente de natureza de ressuscitação, mesmo no coração da melancolia. Creio que o trabalho de alguns artistas contemporâneos, como Christian Boltansky, situa-se nesse dado de transformação/inversão de dados autobiográficos, e que eles realizam uma espécie de viagem, em que a questão do negativo está presente. Essa não é a minha vida, mas poderia ser. Assim é lançada a estrutura da ausência no corte, como mutilação de um corpo já em processo de degradação, o corte no interior da casa. É nessa espessura e na capacidade de realização do negativo que a imagem e o corte vão se definir. A expressão do inconsciente passa pelo negativo, que representa a insatisfação. Lacan dizia que a coisa deve ser perdida para que ela possa ser representada. Eu diria que a coisa deve ser perdida para que ela possa ser transformada. E toda a transformação contém implicitamente uma dose de transgressão, de violência. É a partir desses vestígios, desses rastros, que se traça a ficção, o imaginário, a invenção nos cortes de Matta-Clark.

Didi-Hubermann (1997) afirma que, numa impressão, a matriz transmite fisicamente, e não apenas visualmente, a semelhança do referente. Assim, o objeto impresso privilegia o contato material, manifestando, segundo o autor, uma aderência excessiva ao seu referencial de representação. O autor insiste na diferença que separa a forma obtida pela marca, da imitação no sentido clássico, relacionada à ideia, ao desenho ou à invenção, que supõe distância, mediação, optatividade. A impressão, ao contrário, exclui toda a distância do referencial, reduzindo ou retirando

toda a mediação, pois a imagem impressa se constitui no contato de matéria à matéria. O autor afirma ainda que a marca conduz a uma ambiguidade ou dialética entre visibilidade e ausência, e ainda problematiza as noções de contato e distância, diferença e semelhança, reprodução e unicidade.

Wall (2003) dizia que, nos anos 70, a fotografia em relação à arte conceitual representava o ideal moderno da autorreflexão do meio como sistema. Ele fala da importância da fotografia como ato performático, como enunciado performático. Isto é, por meio da fotografia, pode-se ter dois tipos de indicialidade: o primeiro ligado àquela ideia renascentista, ligado ao corte temporal, ao passado sempre em fuga (o que foi); o segundo, da Idade Média e da contemporaneidade, ocupando o horizonte de um presente eterno, o índice se fazendo presente como uma espécie de experiência presente. Ora, o que tem em comum o trabalho de Nan Goldin, Ana Mandieta, de Dennis Oppenheim e de Matta-Clark? Para todos eles o ato pessoal é tomado como prova, com a presença corporal do fotógrafo – o EU estava lá, eu fiz aquilo, eu realizei o corte. As fotos de Jean-Marc Bustamante, por exemplo, são fotos que sugerem a falta de algo. Um vazio que leva a um fantasma. As fotos apontam para uma realidade, mas ao mesmo tempo mostram que a fotografia nunca pode representá-la: uma operação da fantasia, uma imagem mental, um fantasma. Os cortes de Matta-Clark apontam para esse fantasma: a ausência marcada pela presença. Há aqui uma constatação que se faz logo urgente: por que utilizar como meio privilegiado para se purgar, como interface principal, a fotografia?

Pensou-se logo no conceito de sujeito enfraquecido, que usa um instrumento pobre, presente na contemporaneidade, em contrapartida ao modelo de sujeito pleno da modernidade, que usa um instrumento artístico com aura. E porque a fotografia é escolhida como meio de expor essas fraquezas, esses fantasmas, esses desejos. Interessante é pela fotografia, o

artista passa do segredo à ostentação, da história geral à particular, à fotobiografia. E me vem logo a ideia da busca da espessura dessa fotografia. Inicialmente porque a fotografia parece ser um instrumento pobre, tênue, fino, sem espessura aparente (Fig. 134). A espessura da fotografia contemporânea não seria criada exatamente nessa trama de confessions, nesses atos de autópsia, nesses cortes, nessas ausências, na espessura da arquitetura?

O ato de cortar abrindo um espaço para chegar a outro produz uma certa complexidade que implica na percepção da profundidade. Provavelmente me interessam mais os aspectos de estratificação que as vistas inesperadas se são geradas com as extrações. Não penso na superfície, nem somente a borda, mas a espessura, a superfície cortada que revela todo o processo autobiográfico de sua construção. Há um tipo de complexidade que surge ao tomar uma situação que em outras circunstâncias seria completamente normal e convencional, ainda que autônoma, e defini-la, retraduzi-la em leituras sobrepostas e múltiplas de suas condições passadas e presentes (MATTA-CLARK, 1976, p. 63).

Em referência a Benjamin, lembra-se a ideia que ele faz da memória, relacionada a uma busca arqueológica, a um sítio, onde os objetos que são descobertos nos falam acima de tudo de outros objetos. Como na exumação de um corpo, corpo do negativo, corpo da matriz ou de um objeto, em que se procuram as origens pelas dobras, pelos interstícios. O que vemos, o que nos olha, diria mais tarde Didi-Hubermann. Mas a metáfora da morte é latente em todo o signo, em toda a imagem, sobretudo na fotografia. Pela presença, todo o signo se tornaria ausente. A simples presença do modo negativo criaria uma nostalgia da ausência, uma melancolia que vêm da possibilidade de proliferação, do número. A vida é tudo o que avança, se multiplica e se transforma, em direção à morte. O negativo é aquilo que procura permanecer, e ser indestrutível, que aspira à eternidade. Os negativos são imagens mortas e, como tais, eternas. É justamente esse aspecto de nostalgia da ausência que me

impressiona tanto na fotografia como nos espaços trabalhados por Matta-Clark.

o corte como ruína na fotografia

Na obra de Matta-Clark, o suporte escolhido, seja a edificação, a fotografia ou cibachromes, carrega consigo a capacidade política do trabalho: a procura do artista por formatos e técnicas não convencionais para falar de temas como as transformações e o habitar, a capacidade de nos fazer pensar sobre o entorno e o interior da arquitetura de maneira diferente. O trabalho do artista apresenta o potencial político que se desdobra para interpretações mais amplas sobre o conceito do sublime na paisagem urbana e suas relações com a fotografia, e na maneira como um desastre se interpõe no meio, revelando determinadas fissuras e chamando a atenção para possíveis perguntas e respostas políticas. Mas não é o panfleto ou o sensacionalismo de luta pelo espaço na cidade a razão de determinados trabalhos iniciais do artista. Antes de tudo, situo aqui o sublime como possibilidade de regeneração, reconstrução. O sublime extrapola a percepção, promovendo um processo de teatralização do extremo, do ilimitado, no espaço fenomenológico, apontando para uma purificação da experiência espacial no interior da habitação.

Ruína lembra sublime, e o conceito de sublime se refere tanto às ruínas clássicas como às contemporâneas. O sublime tem a origem no trágico, no patético, que qualifica as formas de sacrifício, da abnegação e do heroísmo humano quando enfrenta os perigos incontroláveis da natureza. Por isso a erupção de um vulcão, um terremoto, ou uma tempestade possuem uma estética do sublime. Diante da força, há uma possibilidade de retomada da vida. O conteúdo político das manifestações do sublime poderia estar situado nas transmutações do homem por amor (a uma causa), que poderia levar também a uma transformação pelo sofrimento,

ou por uma paixão, finalizando com o processo de regeneração, de cura. Nesse mesmo sentido, os cortes de Matta-Clark: a reconstrução depois do trauma, do corte.

A noção de ruína, presente nos trabalhos de Matta-Clark mais especificamente, aparece em um diálogo mais evidente com Smithson, em um trabalho intitulado *Partially Buried Woodshed*, de Smithson, de 1970. O trabalho consistia-se em uma casa de madeira abandonada, que foi instalada pelo artista no campus da *Ken State University*, em 1970. Coberta por uma montanha de terra, que provocou a quebra do pilar central da estrutura da casa, a instalação mostrava o processo de deteriorização até se transformar em ruínas, o que ressalta a capacidade de *desarquiteturação*, uma espécie de negativo do processo de arquitetura, conceito presente no trabalho de ambos os artistas.

Nossos sentimentos apresentam-se geralmente em conflito quando em frente aos restos da destruição: de um lado, o horror da destruição, da perda; de outro, a curiosidade pelas pequenas histórias de heroísmo, de sublimação, de cicatrização. Atrás de tudo, a política de ocupação territorial e suas fissuras. Isso é revelado primeiro pelos cortes e depois pela fotografia. Haveria algo de sublime na própria estética da linguagem fotográfica que a transformasse em um meio privilegiado na escolha dos artistas para se debruçar sobre essas ruínas contemporâneas (DAN GRAHAM, 1999, p.211)? Como é possível que a ruína, aquela que enaltece o poder de destruição da natureza, como o mar, tentando tomar de volta um espaço que foi interposto entre ele e a paisagem pelo homem nos produza uma estética na contemplação?

A ruína está cada vez mais presente em forma de fotografia nas paredes dos museus e galerias atuais. A estética da ruína representa transformação, presença do passado e possibilidade de reconstrução. A ruína, conforme autores como Olivares (2006) e Fuão (1988), é uma categoria simbólica que vem do Renascimento. O homem do Renascimento tinha a plena

consciência que estava vivendo em um período de esplendor. Por isso, volta-se ao passado, à Roma e Atenas, que ficaram como ruínas. A ruína representa uma associação entre presente e passado gloriosos. Entretanto, a ruína é bipolar: ela simboliza na filosofia e na literatura tanto aspectos nobres de transformação e de melhora, de renovação, como de destruição e de tragédia irremediáveis.

Essa característica de bipolaridade talvez seja o elemento que permita, tanto no terreno da imagem, não só na fotografia, como também na escultura e na arquitetura, transformar a ruína como uma chave para processar nossas contradições internas. Conforme Fuão (1988), "as ruínas só aparecem carregadas de significado na medida em que expressam visualmente o soterramento do tempo presente e a possibilidade de recriação de um tempo passado que não voltará a se repetir".

Lembrando Michaux, o artista tem muito pouco controle sobre o processo em que se engaja na construção de coisas, de imagens, assim como tem pouco controle sobre o seu próprio destino. O poeta lembra desses inúmeros obstáculos, onde a figura da criação aparece ao artista como um caminho descendente e a realidade pode ser alcançada através de atos de destruição: martelar, serrar, cortar. Michaux estabelece aqui, filosoficamente, o sentido do desenho como ruína, como traço, como o gesto de, ao representar, também conseguir se reparar.



Figura 118: Gordon Matta-Clark trabalhando em *Splitting*, 1974, fotografia.

Figura 119: Execução de *Circus-Caribbean Orange*, 1978, fotografia.



Figura 120: Gordon Matta Clark trabalhando em *Office Baroque*, 1977, fotografia.

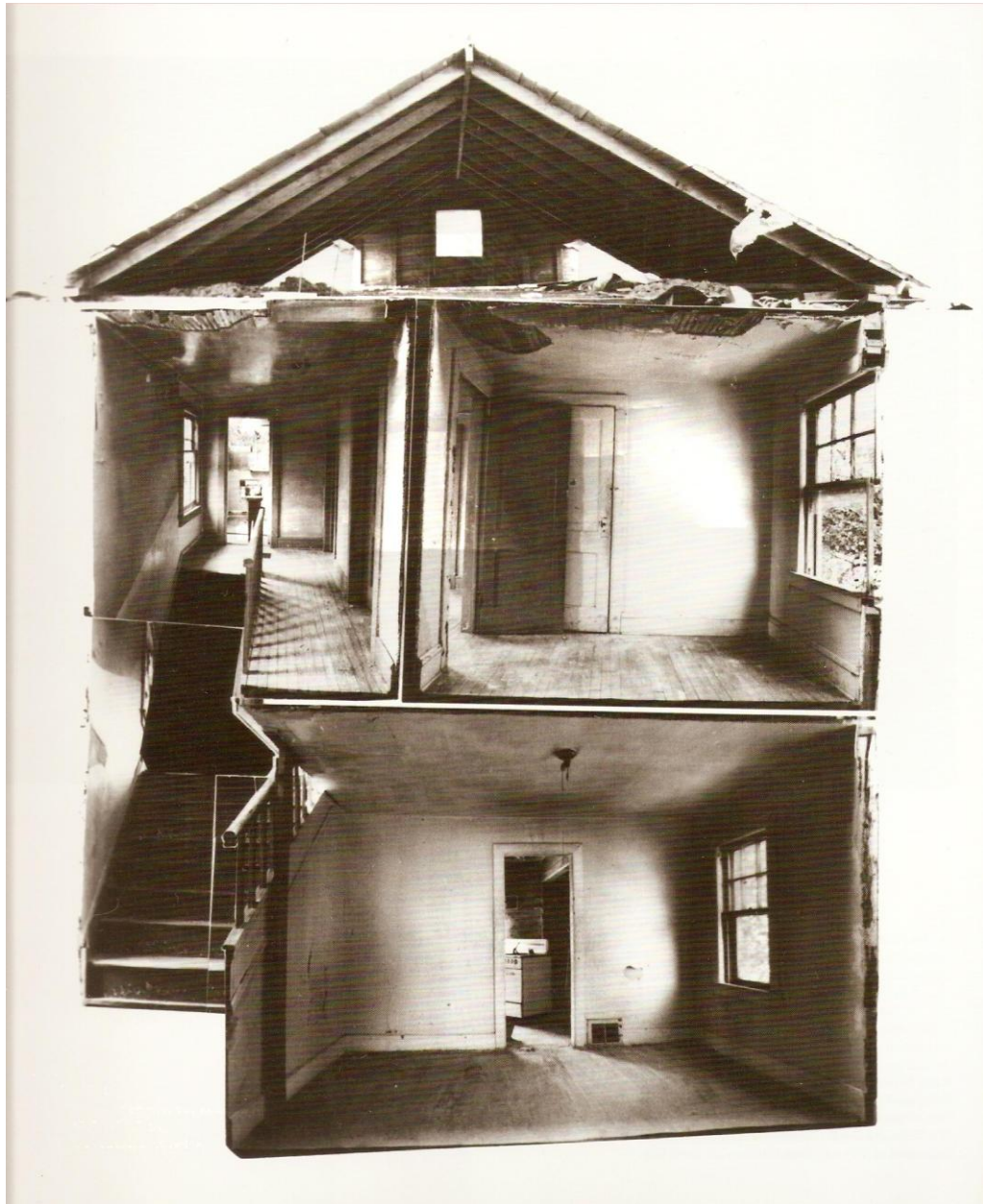


Figura 121: *Splitting 32*, 1975, collage com 5 fotografias.



Figura 122: *Circus-Caribbean Orange*, 1978, cibachrome, 101,6x76,8cm.



Figura 124: Gordon Matta-Clark fotografando no Pier 52, 1976.



Figura 123: Matta-Clark filmando non Restaurante Food, ca. 1971.

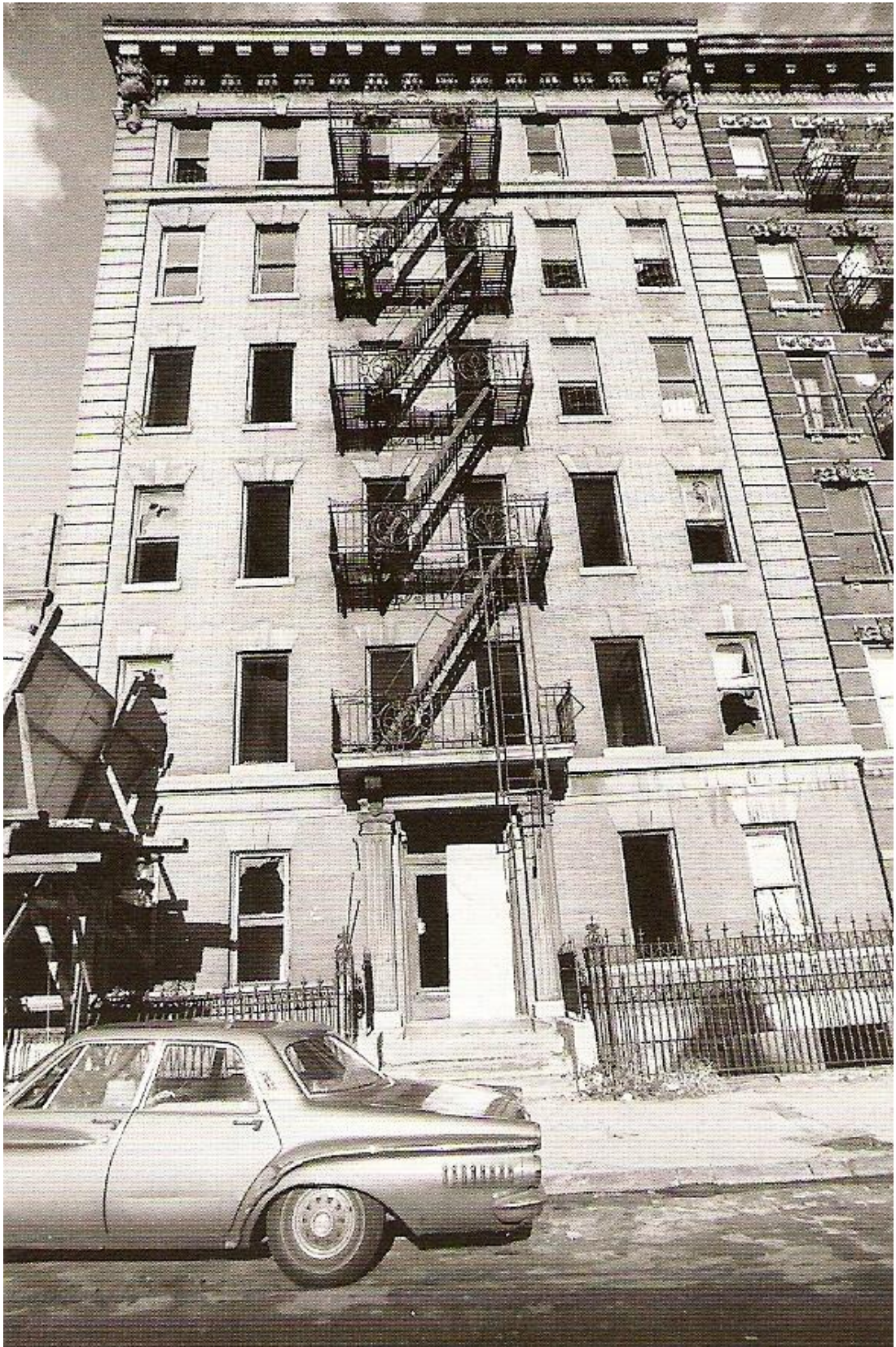


Figura 125: Vista externa do edifício de *Bronx Floors: Threshole Bronx*, 1972, fotografia.

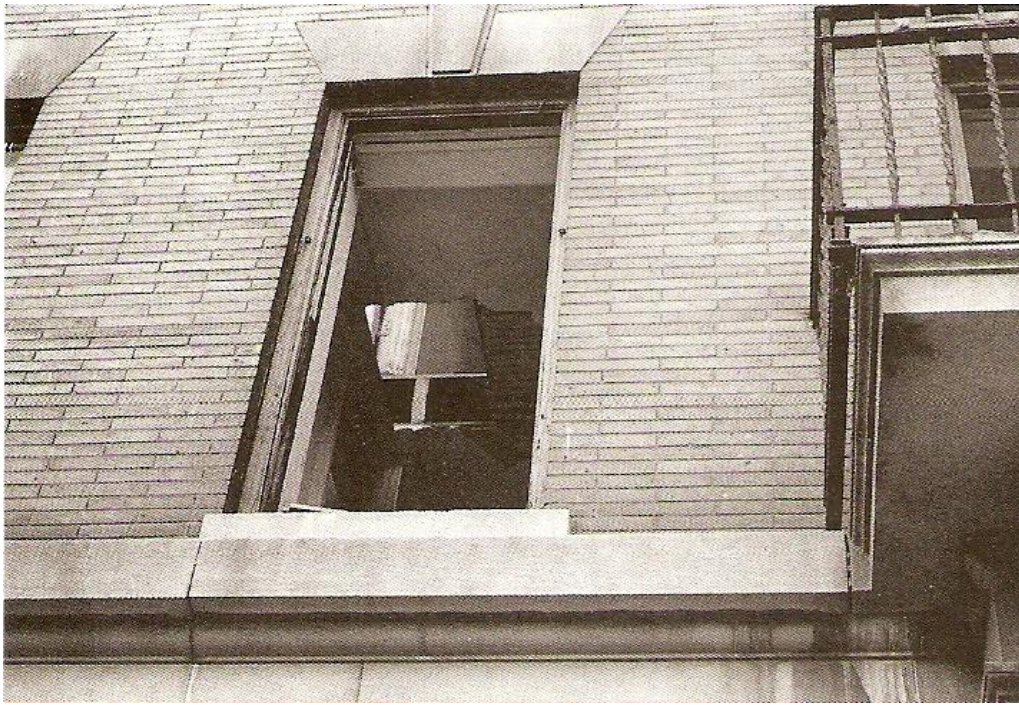


Figura 127: *Threshold*, 1973, fotografia.



Figura 126: *Bronx Floors*, 1973, fotografia.



Figura 129: Gordon Matta-Clark realizando *Bronxs Floors*, 1972-1973.



Figura 128: *Bronx Floors: Floor Above, Ceiling Below*, 1972, fotografia.



Figura 130: *Bronx Floors*, 1973, fragmento do piso e fotografias.



Figura 131: Carol Gooden em *Bronx Court*, 1973, performance.



Figura 132: *Bronx Floors*, 1973. Fragmento.

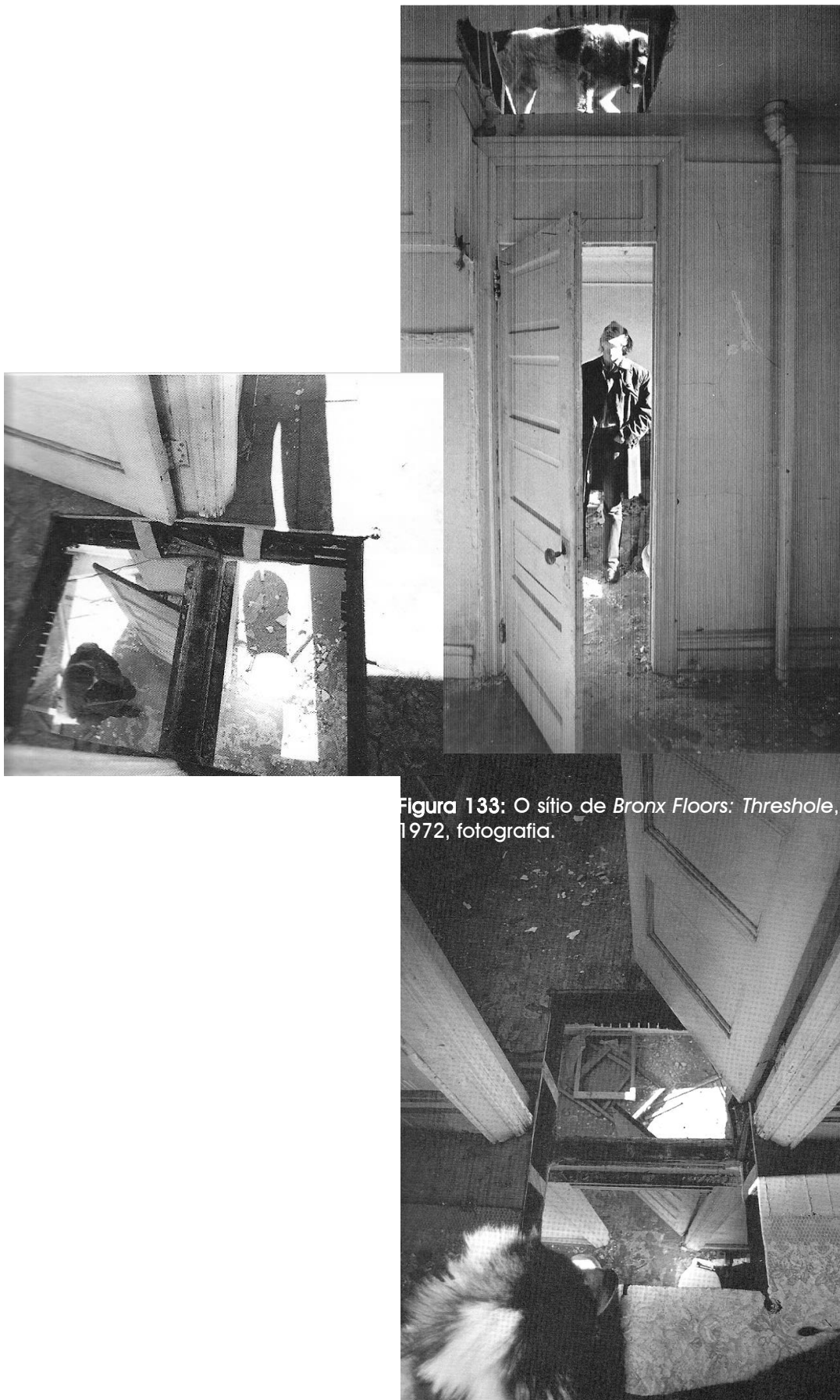


Figura 133: O sítio de *Bronx Floors: Threshold*, 1972, fotografia.

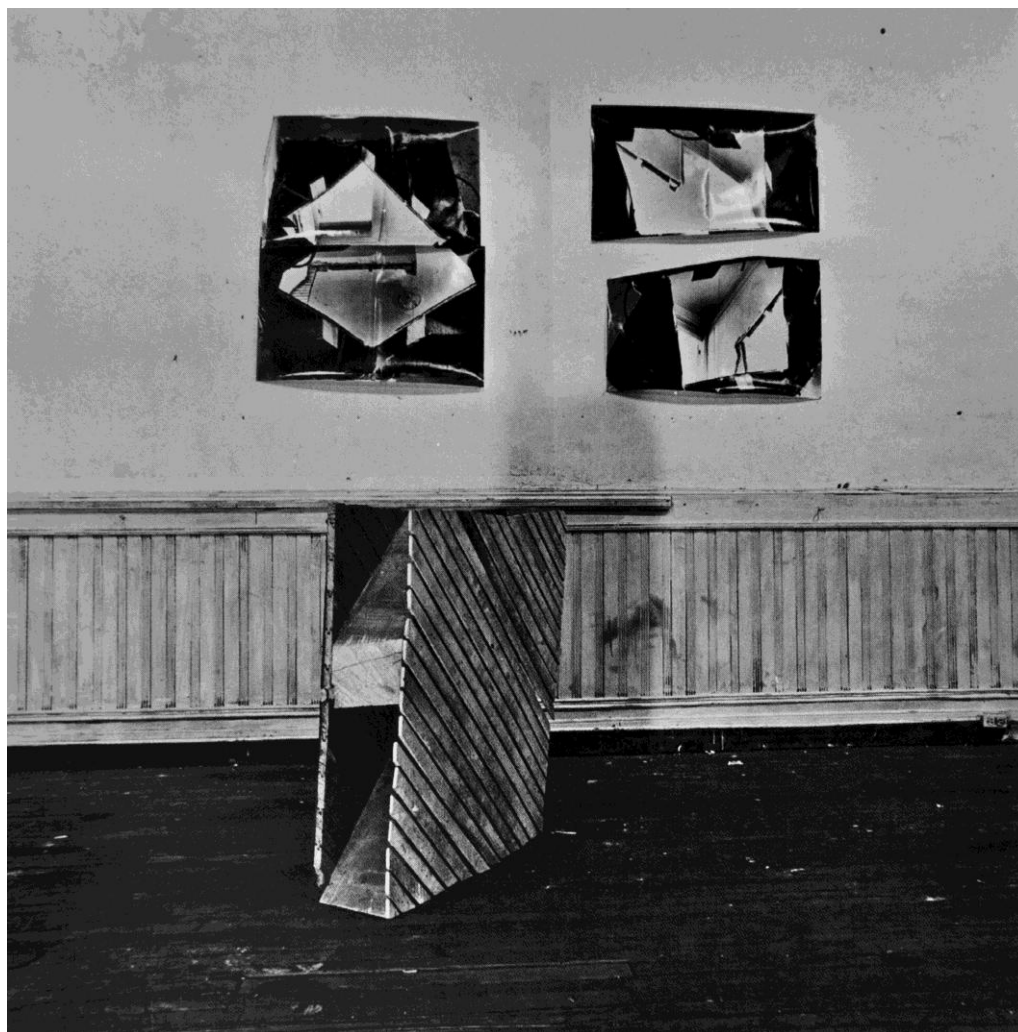


Figura 134: *Bronx Floors*, de 1972, fotografia. *Fragmento de piso e fotografias*, 1972, vista da exposição no 112 da Greene Street.



Figura 135: *Conical Intersect*, 1975, fotografia.

CAPÍTULO 2 - O TRABALHO INTERMINÁVEL DO CORTE

as fotocollages

Breton usará a imagem do labirinto para falar do recorte fotográfico, pois essa forma de estruturação do espaço também escapa da lógica convencional das justaposições. A fotografia tem a capacidade de colocar em cheque os modos de produção da imagem. A escrita surrealista estaria próxima da ideia da fotografia, porque traz ela a ideia do texto latente, inconsciente e surpreendente de formação autônoma da imagem. Breton confere à fotografia o mesmo papel transgressor da escrita. Nela, a ideia de autor ou de sujeito criador é posta em xeque. Lautreamont sempre dizia que a *collage* rompe com a barreira da criação individual, apropriando-se das ideias dos outros.

Matta-Clark se apropria literalmente das edificações para, além de se apropriar das ideias dos outros, utilizá-las como ato crítico transformado em construção concretizada no contexto temporal e assim, transformando também o contexto espacial. A estrutura do labirinto aparece aqui como modelo de iniciação para adquirir um conhecimento, o do espaço e do tempo (Fig. 135 e 141).

Para reconstruir essa relação espacial que não existe mais como espaço concreto, é preciso utilizar-se da ideia de automatismo de afloramento de uma imagem latente com mensagens contraditórias, que aproxima o processo de *collage* fotográfica do labirinto, da alucinação, do estranhamento, da desambientação.

O labirinto como forma privilegiada de percurso-impasse foi uma constante em todas as culturas e períodos, e não se apresentou de forma igual ao longo da História. As formas, o traçado, a relação com o centro, a lógica matemática, assim como a questão temporal, estão relacionadas

com as circunstâncias da experiência do sujeito. Portanto, a estrutura arquetípica do labirinto “reflete o modo de pensar o mundo porque reflete o modo como o homem se adapta à forma do mundo” (ECO, 2002, p. 14).

A *collage* era uma prática plástica comum na poética surrealista e dadaísta: a canibalização dos jornais, das fotos, das imagens impressas, de reproduções de todos os gêneros. O desmembramento de corpos e o rearranjo de seus fragmentos em novas formas são práticas que revelam também uma espécie de antropofagia. A *collage* figura em uma das formas mais diretas dessa *antropofagia estética*, pois em seu desenvolvimento procede-se essencialmente o corte e a assimilação. Para Ottinger (1998), a *collage* remete ao canibalismo porque ela tem a tendência de confundir os registros formais e semânticos mais diversos e heterogêneos. Seu método é por essência aditivo e assimilacionista:

Se a *collage* de Magritte segue efetivamente uma estética “canibal”, no sentido que Lévi-Strauss e Oswald de Andrade dão a esse termo, é porque ela visa à absorção, à fusão de categorias julgadas heterogêneas ou contraditórias. Michel Foucault analisou detalhadamente a hibridação originada, nos quadros de Magritte, da proximidade e das justaposições das palavras com as imagens. Os quadros com palavras, introduzidos em 1927 com *La Clef des Songes* (a chave dos sonhos) procedem também da lógica da *collage* (OTTINGER, 1998, p. 267).

Ele lembra que raros foram os pintores que praticaram esse canibalismo semântico como Matisse, que fazia, segundo ele, “colagens pintadas à mão”. E conclui:

Como fará com a *collage*, Magritte tardará a retomar essa afinidade de sua arte com o espírito das metamorfoses. Em 1950, pinta uma série de quadros dedicados à representação de petrificações que afetam objetos, animais e personagens. As metamorfoses pertencem a um mundo marcado por um princípio de continuidade entre as coisas e os seres, entre os seres e o cosmos. Esse mundo é o dos gregos antigos, dos pitagóricos para quem a metamorfose é apenas uma forma

prematura de metapsicose. É também o mundo dos índios iroqueses, para quem o aprendiz de feiticeiro, destinado a cantar para os componentes de seu grupo, deveria comer os passarinhos novos, beber a água das cascatas mais ruidosas, a fim de se aproveitar de suas virtudes musicais. O mundo das metamorfoses é o mundo dos magos e dos feiticeiros. É o mundo dos poetas que trocaram as facas dos antropófagos pelas tesouras necessárias para suas colagens (OTTINGER, 1998, p. 269).

É o mesmo princípio da prática plástica de Matta-Clark, que se apropria da qualidade dos corpos arquitetônicos, a fim de aproveitar suas virtudes e transformá-las em um trabalho plástico. Poder-se-ia dizer que Matta-Clark realiza suas *collages*, primeiramente utilizando-se do próprio material da arquitetura e de seu contexto. Aqui reside sua principal aproximação com o Dadaísmo: o desafio à rigidez da linguagem como devoração das convenções.

A metáfora da corporeidade acompanha a melancolia do planeta Saturno (versão latina do devorador deus Chronos) e carrega a metáfora da devoração. Há uma estrutura de carne, um corpo, que perpassa do começo ao fim: algo devora/algo é devorado. Aqui entram algumas questões que surgem no trabalho de Matta-Clark, ligadas à questão da melancolia. Por que o melancólico fala de seu próprio vazio? Estará ele morto? Pode um vivo estar morto? O melancólico não é aquele que perdeu seu caminho, sua casa, seus próximos? A melancolia não é a oposição ao desejo? É possível executar uma obra sem desejo? O melancólico não parece mergulhado em uma imanência, enquanto o artista busca a transcendência? Lembro aqui do artista francês Opalka, que há décadas pinta quadros e fotografa depois o seu rosto, a cada dia que passa. A melancolia aí é representada. A melancolia aí é purgada. E aqui lembram-se de todos os artistas que trabalham com a noção do arquivo, como Rosângela Rennó, ou Arthur Bispo do Rosário, com a criação de um inventário, um mundo paralelo, um infraordinário de Georges Perec. Eles se alimentam, eles engolem, como saturno, essas coleções, esses pedaços de vida, esses fragmentos de um espaço

arquitetônico, de uma construção, projetando restituir aí uma vida, talvez na eternidade, como imaginou Arthur Bispo. Tudo se inscreve na criação de uma memória, à qual se refere Didi-Hubermann, quando cita Benjamin: memória como atividade de busca arqueológica, lugar onde os objetos encontrados nos falam mais de outro objeto. Como na exumação de um corpo enterrado depois de muito tempo no deserto (DIDI-HUBERMANN, 2000).

As operações realizadas por Matta-Clark são subtrativas e, como o ato fotográfico, cortam, engolem partes do corpo da realidade. Um conhecimento íntimo do corpo da arquitetura resulta desse corte com bisturi efetuado na “carne” do mundo. Janelas, paredes e imagens fotográficas são engolidas para incitar o espectador a uma endoscopia do espaço da arquitetura. “O que há além da superfície do edifício?” (MATTACLARK, ca. 1970, p. 89).

O jogo de desmontagem, busca do conhecimento pela remontagem, enfrentamento de pontos de vistas opostos, características presentes nas *collages* de Matta-Clark, são as mesmas que surgem na arquitetura a partir dos cortes desse artista, pois o mais revelador no percurso de conhecimento do seu trabalho foi o ato do corte sobre as edificações como um ritual antropofágico.

Em entrevista concedida à Kirshner, ele lembra o fato de nunca ter exposto seus trabalhos fotográficos (ainda que inúmeras retrospectivas após a sua morte fossem consagrar espaços cada vez maiores à sua obra fotográfica). Ele ressalta a importância da fotografia e do ato de cortar em sua poética:

Gosto muito da ideia de cortar - da mesma maneira que corto edifícios. Gosto da ideia que o processo sagrado do enquadramento fotográfico seja igualmente violável. E creio que transpus minha maneira de tratar as estruturas à minha maneira de tratar as fotografias. Essa convenção rígida, muito acadêmica, literária, que existe em torno da fotografia, não me interessa. Bem, não é que não me interesse, mas creio que, para

o que eu faço, é necessário romper com ela. Comecei tentando usar múltiplas imagens para procurar captar a experiência completa da obra. São tentativas de 'ir descobrindo' o que há no espaço. Basicamente, são caminhos para atravessar o espaço. Tu passas através de inúmeros caminhos; podes percorrê-los movendo apenas a cabeça, ou, simplesmente, os olhos, que desafiam a câmara. Já se sabe que é muito fácil enganar uma câmara, superar uma câmara. Com o campo de visão periférica do olho, qualquer movimento leve da cabeça nos daria mais informação do que a câmara teria nos dado (MATTA-CLARK, 1978, p. 232).

Para Krauss (1990), a especificidade da fotografia reside na dimensão física, e não somente metafórica da luz. A fotografia aparece como a possível materialização, condensação e precipitação do corpo imponderável da luz. Nadar dizia que a fotografia dá ao homem o poder de criar, ele próprio, a seu modo, ao materializar o espectro impalpável, aquele que some numa fração de segundos da superfície do espelho, num *frisson* no interior da bacia do revelador (KRAUSS, 1990, p. 19).

O que a fotografia retém do real é como um esqueleto, ou um ossário luminoso. Essa luminosidade que se encontra escondida, oclusa no interior das dobras, a fotografia a revela. Trabalhando entre as sinuosidades e as superfícies, entre os cheios e os vazios, ela trabalha à moda dos escultores: "a sombra é fugidia", dizia Nevelson. "Eu apenas a paraliso e lhe dou uma substância sólida. Eu fico contente que uma sombra possa ter um peso, uma substância e uma forma como o resto" (NEVELSON apud MÈREDIEU, 1997, p. 30).

A imagem fotográfica fornece peso e figura à sombra. A dupla ação da luz, no momento da tomada da foto e da impressão no papel fotográfico, seguida pela fixação da imagem na obscuridade do laboratório fotográfico, repousa sobre uma sábia manipulação do material luminoso. Trata-se, a cada vez, de dosar e de avaliar a dupla (e a inversa) quantidade de sombra e de luz que vai entrar e se infiltrar nessas películas tão sensíveis e tão profundas do material fotográfico.

A própria maneira pela qual é descrito o processo de fixação química da imagem fotográfica, os materiais utilizados na preparação das placas (mercúrio, sais de ouro e de prata) - tudo isso relembra as operações de ordem da alquimia, porque a luz funciona como *matéria-prima* do fotógrafo. Pode-se fazer aqui uma metáfora de ordem monetária: ouro, prata, metais preciosos, mas também moeda sonante, atestando a dimensão material da fotografia - e da luz - e sua consequente validade e convertibilidade na troca entre o signo fotográfico e seu referente. O trabalho do fotógrafo é como aquele do alquimista: trata-se de transformar em ouro tudo aquilo que existe em imaginação dentro da câmara escura. Uma das primeiras experimentações de Matta-Clark, *Photo-fry* (1969), fragmentos de emulsões de fotografias *pollaroid* cozidas, apresenta uma relação com a alquimia e com a transmutação de metais em ouro. Essa mesma metáfora é utilizada no processo de transformação da arquitetura por meio do corte.

A arquitetura, assim como a imagem fotográfica, pode ser iluminada pelo seu interior, e por transparência. Não são os objetos que são reproduzidos nos trabalhos de manipulação por solarização de Man Ray, por exemplo, mas seu esqueleto, seu ossário interior. A matéria parece imergir do caos da forma. A imagem muda se metamorfoseia, transforma-se em mancha, halo, contorno ou massa indistinta.

Para Baque (1998) é o fato de a fotografia revelar o imaterial e o espectral que a leva ser constantemente vista como uma recusa ao estatuto da matéria. Um reflexo desprovido de corpo, de carne ou de matéria. Mas essa percepção desconhece alguns elementos, como os sais de prata, e os diferentes substratos do suporte fotográfico, que são suscetíveis de todas as transformações. Fotógrafos como Lucas Samaras e Tom Drahos fornecem "carne e sangue" à imagem fotográfica, com manipulações, cortes e intersecções nas camadas do material sensível, reencarnando as

imagens fantásmicas, dando corpo à luz, assim como Matta-Clark nas suas *fotocollages*.

Nas *fotocollages* ele retoma o corte apresentado em uma série de fotografias. O corte sobre a superfície do material fotográfico aparece como uma metáfora do ato do corte, como revelador da espessura/especificidade. Porém é no corte da arquitetura e nas fissuras a mostra que se encontra a possibilidade de trazer para o campo da arquitetura um conhecimento sobre a espessura e a especificidade da obra arquitetônica e sua contextualização.

Collage é (in)definição de definições, definição contida dentro ou fora da figura. O contorno é a definição forçada de indefinições, é conceito. Conceito é sempre contorno. Por isso, o recorte está sempre definindo não só as figuras recortadas como também tudo o que está fora do incluído. Recortar, definir, contornar significa também rejeição, aceitação, castração, eleição, convenção. A fenda provocada pelo corte magnetiza as partes seccionadas, dá orientação, sentido, significado, sexualidade, brilho. É sobre esse espaço aberto do recorte onde se dá a transformação do material da collage, da matéria, do tempo. É nele que os elementos passam a ser re-descobertos (FUÃO, 2006, p. 6).

Para Fuão, o ato do recorte, os fragmentos, os encontros, a cola e a continuação são movimentos que caracterizam o ato criativo da collage. No entanto, ele ressalta que é o corte, no sentido de capturar, selecionar a imagem, o recurso básico da *collage*: “todo o recorte é uma captura, no sentido estrito de que o objeto é raptado pela imagem” (FUÃO, 1992, p. 88).

Nesse entendimento, o corte utilizado por Matta-Clark se afirma de muitas formas: 1) gráfica: o desenho como linha de corte; 2) literal e mecânica: o corte na edificação; 3) fotográfica ou fílmica: o corte do corte; 4) na manipulação das sobras: o corte na imagem do corte; 5) em negativo: os fragmentos, os vazios deixados após a ação.

Foi a partir dessas reflexões iniciais sobre a fotografia, da sua manipulação como contribuição para o conhecimento da arquitetura, que se começou a ter interesse pelo trabalho de Matta-Clark, inicialmente pelas fotocollages e *cibachromes*. No entanto, ao percorrer seu processo de trabalho, as fotocollages abriram um outro caminho de investigação que não pode excluir o ato de cortar, principalmente o recurso do corte como revelador da espessura, não só da fotografia de prata que aparece constantemente no trabalho de Matta-Clark, mas principalmente da arquitetura. A fotografia é o meio para chegar à arquitetura.

O corte em suas fotocollages e *cibachromes* hoje permite uma aproximação entre a fotografia e a arquitetura, pelo fato de revelar as camadas, as passagens e as especificidades dos meios. A partir dessa ideia, o corte como ação apropriativa, como devoração da qualidade do outro, adquire um duplo sentido: um como ação da assimilação, do conhecimento e reconhecimento da arquitetura, e outro como crítica do lugar.

Dessa forma, o remanejamento espacial depois do ato do corte pelas *collages* convida o espectador a refletir sobre a relação entre o sujeito e a construção, entre construção e sentido da arquitetura. Sendo assim, a crítica à arquitetura não consiste apenas na crítica à superficialidade. De acordo com Rouillé:

Ao abrir as construções à luz, as trocas entre interior e exterior e a circulação do olhar os recortes desconstróem as normas da arquitetura, ao mesmo tempo em que produzem efeitos visuais esclarecedores. Mas, sobretudo porque sempre executados em edifícios prometidos à demolição suas obras são totalmente efêmeras, condenadas a um transformar-se em um dejetos, a uma desapareição certa, sob a ação de uma inevitável entropia. É essa transformação futura tão longe de todas as pretensões de toda a arquitetura que é ligada à perenidade e que vem afirmar a *anarchitecture*, o que reafirma a obra fotográfica e os filmes de Matta-Clark (ROUILLÉ, 2005, p. 533).

Poder-se-ia dizer que a fotocollage de Matta-Clark vai além da *collage* formalista, a cubista, ou a da surpresa, conforme classificou Fabris (2004)¹⁷. Ela caracteriza-se como um terceiro tipo de *collage*, em que o corte e o interior do corte dão a terceira dimensão. O plano projetivo único, em que as imagens são projetadas e se faz a representação da arquitetura e o projeto, é rompido e transforma-se num plano múltiplo de experiência espacial.

Matta-Clark nesse sentido foi o precursor de uma geração de artistas que recusaram a forma tradicional da fotografia – ampliações em tamanho padrão, exibidas em molduras com vidro, alinhadas nas paredes do museu. Ao utilizar-se do recurso da imagem dentro da imagem, Matta-Clark criava em suas *collages* um movimento de *mise-en-abîme* que, de alguma forma, se referiam à própria imagem.

do positivo ao positivo

Gordon Matta-Clark cortava as tiras de diapositivos em 35mm com um tipo de faca muitas vezes resultando pedaços com bordas irregulares. Os fragmentos escolhidos para compor uma *collage* poderiam ser, tanto essas formas mutiladas, como as sobras dos seus recortes. Além dos fragmentos fotográficos, ele utilizava no arranjo com pequenas peças, característica do filme utilizado, partes ainda menores e fitas adesivas. No entanto, o procedimento realizado sob a mesa de luz é uma parte do processo. As *collagens* caracterizam-se como sobras, pois depois de realizadas elas são ampliadas em papel fotográfico. As fotografias é que passam a fazer parte do processo da realização da obra de Matta-Clark.

17 Fabris (2004) fala de dois tipos de *collage*: a *collage* formalista e a *collage* da surpresa. A *collage* formalista é a cubista, preocupada com as questões pictóricas, com a forma e a estrutura. A *collage* da surpresa é a *collage* dadaísta, *collage* do maravilhoso, da desambientação e da estrutura labiríntica. A *collage* da surpresa é também a *collage* surrealista, aquela que subverte a realidade. Não é uma simples montagem fotográfica que se utiliza de fragmentos fotográficos para compor um todo. Estes partem do princípio de que o observador já conhece os códigos visuais e culturais, e que a justaposição traz o novo sentido, em um processo de adição/subtração dos sentidos anteriores desses códigos. Max Ernest não usa a expressão foto-montagem, mas sim *collage*-fotográfica.

Matta-Clark começou a fazer cibachrome¹⁸ em 1977, com a ajuda de seu amigo John Birmingham. Conforme Briony Fer, quando Matta-Clark se mudou para o loft da 20th Street, ele mesmo construiu um quarto escuro, onde ele e Birmingham ampliavam as collages. Após descoberta e dominada a técnica, ele realizou novas impressões de projetos anteriores. Ao possibilitar a impressão diretamente do filme positivo, o cibachrome possibilitava uma grande qualidade e durabilidade da profundidade da cor com uma tecnologia avançada até para os dias de hoje. Cibachome permitiu Matta-Clark trabalhar em grande formato também em trabalhos fotográficos (Fig. 135 a 141).

Bill Viola (apud MÉRIEDIEU, 2005) disse nos anos 80 do século passado que pressentia o “fim da era da câmara obscura”, que se caracterizava, segundo ele, por uma estética dominada pela incidência dos raios luminosos e da perspectiva renascentista. A imagem fotográfica se transformava, segundo ele, para algo mais próximo daquilo que era antes do renascimento, ou seja, uma imagem mental, um fantasma, e não mais um corte no tempo, uma ação suspensa, um efeito de luz. Platão, segundo Agambem (2007, p. 131-155), falava da *pintura interior*, definida como uma metáfora, que foi retomada mais tarde por Freud. Platão fala de uma substância em nossa alma que seria como uma cera, em alguns mais abundante, em outros menos, em alguns dura, em outros mole. Tudo o que vimos ou ouvimos ficaria nessa superfície sensível, como uma emulsão fotossensível, uma gelatina fotográfica, que imprime uma imagem sem a matéria, como o cibachrome, ampliação de um positivo de grande formato da redução da matéria na imagem fotográfica – cibachrome uma imagem sem matéria – o fantasma do objeto cortado, como a cera que recebe a marca do anel sem o ouro.

18 Cibachrome foi o nome utilizado para o processo que hoje se conhece por lfochrome, utilizado por artistas a partir de 1974. O cibachrome é um tipo de papel fotográfico utilizado para ampliações de diapositivos – o positivo do positivo em grandes dimensões.

O fantasma medieval, herdado de Platão, também se forma assim nessa ausência da coisa percebida. O fantasma então estaria ligado a todos esses pontos, como uma espécie de centro da constelação psíquica: à linguagem, à memória, à sensação, ao intelecto e ao sonho. A palavra talvez não consiga transmitir isso tudo.

Aristóteles, conforme lembra ainda Agambem (2007), já falara desse fantasma que aparece durante o sonho. Ele diz que aqueles movimentos, aquelas marcas produzidas pelas sensações permanecem nos órgãos do sentido não só durante a vigília, mas também durante o sonho, assim como a flecha continua se movendo mesmo quando se separou do arco que a pôs em movimento. E a adivinhação no sonho, tão cara à Antiguidade, tão cara à Idade Média, explica-se graças a esses fantasmas dos sonhos que nos levam a realizar, uma vez despertos, as ações que costumamos associar inconscientemente a eles, ou, então, com a maior receptividade da fantasia, durante o sono ou o êxtase, aos movimentos externos.

Tanto na Idade Média como na obra de muitos artistas contemporâneos, o fantasma se converte em uma experiência extrema da alma, na qual ele pode levar-se até o limite deslumbrante do divino, ou então se precipitar no abismo vertiginoso da perdição e do mal - a beleza do demônio, por exemplo. Uma recorrência da Idade Média era curiosa: tratava-se de atrair o olhar pelo efeito do medo e de desatar esse nó da armadilha usando a estratégia da palavra, da voz. O *mise-en-abîme*, que foi a marca de Dante em *A divina comédia*, ao confundir o escritor-relator com o personagem tentado pelos pecados capitais e o maquiésmo do bem e do mal- o mesmo *mise-en-abîme* que Pierre Mabilie - precursor dos construtivistas, retoma lá pelos anos 40 como o espelho, como um reflexo, como uma imagem invertida, que nega a separação do material e do imaterial, para revelar assim a proximidade e a analogia entre as representações mentais e os objetos, entre o homem e o cosmos. Isso

explicaria por que tanto a Idade Média como a Contemporânea foram e são tão "idólatras" e, ao mesmo tempo, tão "iconoclastas".

É o entrecruzamento de temas comuns a duas eras - a medieval e a contemporânea - a confissão, as penitências, os mártires, as musas, o duplo, a morte e o sono como morte, a leitura do destino a partir da contemplação dos astros e das runas, e das vísceras, o lugar do veneno e o lugar da cura, a arte e a dor, a autobiografia, a ascensão divina, o rito de possessão demoníaca, o transe estático, todas as migrações teóricas da cultura medieval para a contemporaneidade, presentes no modelo do labirinto como ideia primordial, emblema e modelo (Fig. 141).

Assim, a fotografia contemporânea possui um elemento "purificador" muito próximo daquilo que Aristóteles, citado por Agambem (2007), considerou como causa de um efeito purificador sobre as emoções que nós sentimos no nosso cotidiano – a catarse. Dormindo e sonhando com essa fantasmologia medieval, expiando seus males, preparando-se como Hieróclites para, caso aconteça algum evento trágico, eu já esteja devidamente preparado, vivendo e morrendo por antecipação, para neutralizar qualquer surpresa de uma possível tragédia, o descobrimento de crime perfeito, imaginando dor e sofrimento antes que eles aconteçam, penitenciando, preparando-se para melhor cair no abismo e não haver danos, sentindo-se atraído por esses medos, por essas armadilhas visuais que provocam uma letargia de prisioneiro e que só a palavra, a voz em sua autonomia, desata. A palavra catarse aparece na obra desses artistas como efeito purificador.

E foi pensando sobre o pó que pousa sobre um livro antigo, o pó do tempo que é transportado para os livros, o pó que só existe nos livros, o pó que se desprende dos cortes de Matta-Clark e que ele se refere inúmeras vezes como o transitório, o pó da arqueologia, das cavernas, dos sótãos, e que remete a Mondzain (2003), e nos fantasmas dos artistas. Ela pergunta: Se toda a imagem é o resultado de um luto, de um trabalho de

separação, de preparação, de antecipação, então como se constituirá a legitimidade e o senso de julgamento sobre esses *objetos icônicos*, essas fotografias, se eles são o resultado de um processo emocional, de uma paixão, de um envolvimento? Como se constituirá a legitimidade de meu (ou nosso) julgamento?

Mondzain se refere a esses dois arquétipos empregados desde a Idade Média e que se repetem de diversas maneiras na literatura até os dias de hoje. Em o "rei nu" e o "pintor do quadro invisível", o estratagema é atrair o olhar para uma superfície, um plano de inscrição, por um estratagema qualquer - em Matta-Clark o corte, o buraco - e de desfazer esse nó e essa angústia pela demonstração. Pode-se dizer que a crítica dura e absolutamente devastadora que Matta-Clark sofreu na Europa vem desse princípio, desse tabu, conforme ele mesmo afirma em entrevista a Kirschner.

Matta-Clark afirma na mesma entrevista que o ataque duríssimo que sofreu por violar o espaço doméstico - a profanação desse espaço - vem desse princípio:

Há alguns tabus muito aperfeiçoados que já estão incorporados ao conceito do edifício, da casa, e que também afetam a questão do que se pode fazer com ele, ou do que não se fazer com ele. (MATTACLARK, 1978, p. 231).

Para Agambem,

Profanar não significa simplesmente abolir e cancelar as separações, mas aprender a fazer delas um novo uso, a brincar com elas. A sociedade sem classes não é uma sociedade que perdeu ou aboliu toda a memória das diferenças de classe, mas uma sociedade que soube desativar seus dispositivos, a fim de tornar possível um novo uso, para transformá-las em meios puros. (AGAMBEM, 2007, p. 66).

Assmann, ao se referir à obra de Agambem no prefácio de *Profanações*, diz que é através dela que se pode resistir a tudo, que se pode tentar uma

nova política, um novo ser humano, uma nova comunidade, pensando e promovendo o avesso da vida nua, a potência da vida, e a vida humana como potência de ser ou não ser. De alguma maneira, para Assmann, toda a obra de Agambem – e poder-se-ia dizer por consequência a de Matta-Clark – é procurar devolver à comunidade aquilo que historicamente foi subtraído do uso comum, pela sacralização (no caso de Agambem) e pelo abandono, pelo pó (no caso de Matta-Clark). Diz:

Profanar - conceito originalmente romano- significa tirar do templo (fanum) onde algo foi posto, ou retirado do uso e da propriedade dos seres humanos. Por isso, a profanação pressupõe a existência do sagrado (sacer), o ato de retirar do uso comum. Profanar significa assim tocar no consagrado para libertá-lo (e liberar-se) do sagrado. Contudo, **a profanação não permite que o uso antigo possa ser recuperado na íntegra** (o grifo nosso), como se pudéssemos apagar impunemente o tempo durante o qual o objeto esteve retirado do seu uso comum. O que se pode fazer é apenas um novo uso (ASSMANN, 2007, p.10).

E continua:

Assim, por exemplo, apoiando-se em Benjamin, para quem o capitalismo é visto como religião, Agambem insiste em apresentar 'a profanação do improfanável' como a 'tarefa política da geração que vem': trata-se de libertarmos-nos da asfixia consumista em que estamos metidos, e se trata, ao mesmo tempo, de afastar-nos da sacralização do eu soberano de Descartes e chamar a atenção para o impessoal, o obscuro, o pré-individual da vida de todos nós (ASSMANN, 2007, p.10).

Agambem salienta em uma entrevista concedida à Folha de S. Paulo, em 18/10/2005, a importância e o significado da ação de profanar:

O que está realmente em questão é, na verdade, a possibilidade de uma ação humana que se situe fora de toda relação com o direito, ação que não ponha, que não execute ou que não transgrida simplesmente o direito. Trata-se do que os franciscanos tinham em mente quando, em sua luta contra a hierarquia eclesiástica, reivindicavam a possibilidade de um uso de coisas que nunca advém propriedade. E talvez "política" seja o nome dessa dimensão que se abre a partir de tal perspectiva, o nome do livre uso do mundo. Mas tal uso não é algo como

uma condição natural originária que trata de restaurar. Ela está mais perto de algo de novo, algo que é resultado de um corpo-a-corpo com os dispositivos do poder que procuram subjeter, no direito, as ações humanas. Por isso tenho trabalhado recentemente sobre o conceito de "profanação" que, no direito romano, indicava o ato por meio do qual o que havia sido separado na esfera da religião e do sagrado voltava a ser restituído ao livre uso do homem (AGAMBEM, 2005, p.7).

o desaparecimento processado através do desenho e da fotografia

Graças à representação no desenho e na fotografia, o objeto pode ser visto duas vezes, mas de maneiras diferentes: primeiro ao vivo, mais tarde em imagem. Podemos dizer que o desenho como projeto também antecipa o objeto, mas a consideração que passamos a fazer trata da desaparecimento do objeto real seguida de sua reaparição para nos aproximarmos das idéias de Serge Tisseron quando retoma Freud e para tratar da filosofia da condenação à desaparecimento, da ruína, nas escolhas de Gordon Matta-Clark para suas intervenções.

Esse mecanismo desaparecimento/aparição evocaria para Tisseron o jogo da bobina descrito por Freud através da história de seu neto Ernest: Freud tentava fazer o neto compreender e se acostumar com as ausências da mãe atirando ao longe uma bobina, e depois fazendo o objeto voltar para ele. Em uma versão mais completa desse jogo, Ernest acompanhava seu gesto através de duas onomatopéias: ele pronunciava "for" (quer dizer, "longe" em alemão) no momento em que atirava a bobina longe. Depois ele pronunciava "da" (quer dizer, "perto" em alemão) no momento em que ele a remetia para perto do menino.

Este jogo, que foi chamado na literatura psicanalítica como o jogo do "for-da", é seguidamente interpretado pelos analistas como uma das formas do trabalho do luto. O pequeno Ernest teria aprendido, graças à sua bobina, a realizar o luto de sua convivência com a mãe. Ele teria aprendido a sentir progressivamente a imagem da mãe no interior de seu

pensamento como uma presença segura suscetível de compensar a ausência real.

A fotografia, em primeiro lugar, representa, ela própria, uma maneira de fazer desaparecer, e após fazer reaparecer um objeto. O “momento cego” da tomada da foto (quando o obturador se fecha para a visão do fotógrafo, permitindo a entrada da luz que vai gravar a película fotográfica em uma fração de segundos) simbolizaria esta perda da imagem, seguida de um reencontro. Mas é, segundo Tisseron, o momento da revelação da fotografia – ou aquele de sua descoberta, se a imagem não foi revelada pelo próprio autor da foto – que evoca mais precisamente a segunda etapa do jogo “for-da”: a imagem perdida na lembrança é recuperada como miraculosamente preservada sobre o suporte de papel. O pequeno Ernest, ao se familiarizar com o ir e vir de sua mãe, assimilava pouco a pouco, vencendo a ferida que este ir e vir havia inicialmente causado. Ele teria aprendido através do jogo a não mais remoer aquele sofrimento, e a conviver com isso. A fotografia participa ela própria desse processo.

Portanto, Tisseron lembra um ponto obscuro que subsiste nesta reaproximação: no jogo descrito por Freud com seu neto Ernest, trata-se, para a criança, de se assegurar da presença de sua mãe no interior dele sob a forma de um objeto interno carregado de todas as qualidades que a criança precisa sentir naquele momento, principalmente a estabilidade. No caso específico da fotografia, Tisseron lembra que dificilmente se pode imaginar que o fotógrafo venha a provar esta necessidade de estabilidade em relação a todos os objetos cujas imagens ele fixa.

Isto porque em fotografia, a procura por uma segurança se desloca do objeto ao processo. O menino do jogo da bobina fica confrontado à ameaça de se sentir esquecido por sua mãe, ou, pior ainda, ser realmente esquecido por ela. É por isso que ele reativa constantemente a lembrança dela – e da relação que o liga a ela – através das etapas sucessivas do seu jogo. Ele tenta por aí se sustentar em uma representação. Ao contrário,

o fotógrafo-artista, como Matta-Clark, não procura se assegurar da estabilidade do mundo que o cerca. A imagem que ele capta lhe assegura o contrário: que a cidade, a arquitetura, transformam-se constantemente. Buscaria o que o artista Matta-Clark senão a garantia da passagem daquilo que ele percebe como transformação à representação?

O ato de fotografar, lembra bem Tisseron, é fazer constantemente esse caminho da percepção como um estado psíquico saturado pelos sentidos no qual se encontra o fotógrafo-artista, no nosso caso Matta-Clark, no momento da tomada da foto à representação (a imagem fotográfica que subsiste como testemunha, como documento deste processo).

A procura por essa segurança é que teria, à luz de Tisseron, uma relação com a atitude psíquica da criança que joga para reforçar a presença maternal nela própria. Tisseron afirma que sob a ameaça de ser esquecida, a criança ficaria fragilizada e enfraquecida no que diz respeito à sua capacidade de representação. Mas há uma reação contrária, segundo ele: o sentimento de abandono psíquico é acompanhado de uma intensificação das atitudes de percepção- através da qual a criança tenta se assegurar de sua existência no mundo- às custas da atividade de representação. Por isso, ressalta Tisseron, "fotografar é assegurar que o caminho que leva da percepção à representação encontra-se aberto".

Este conjunto de considerações nos permitiria, segundo Tisseron, a modificar a imagem habitualmente associada principalmente à fotografia: aquela de uma arte com "efeito medusa", que "petrifica" e que "mata". A relação privilegiada que a fotografia estabelece com a morte não estaria ligada àquilo que seria nela uma forma de "mortificação" simbólica. Vimos, através de Tisseron trazendo a dúvida de Michaux, que, se a morte está ali presente, é porque ela é, de todos os acontecimentos que podem ocorrer ao homem, aquele cuja introjeção reativa mais explicitamente os problemas da separação primária na relação mãe-criança. Façamos de

conta que aquele que está por morrer, por se separar de nós, não é mais o amigo da história de Michaux, mas a arquitetura condenada a desaparecer. Por isso, lembra Tisseron, a morte é pensada sob o modelo de um novo nascimento na maior parte das religiões. Matta_Clark não “petrifica” as ruínas do Bronx ou do SoHo, como Pompéia, simplesmente para lembrar que houve um passado glorioso naquele local. Pelas múltiplas operações de ruptura e de reencontro que ele mobiliza, sua arte proporcionaria esse reencontro com as operações e riscos dos trabalhos psíquico de separação. Estes riscos são vencidos pelo artista através de um imaginário da transfiguração (transformação e melhoramento). Separar-se sem morrer, lembra Tisseron, é o dilema inconsciente que leva a sua marca em toda a tentativa de distanciamento.

As fotografias e os desenhos de Matta-Clark não “matam” o objeto da representação, a arquitetura já doente, condenada a morrer. Eles nos asseguram que, qual seja a distância que nos separe de nossas escolhas na arquitetura da cidade, o caminho da percepção à representação continua aberto.

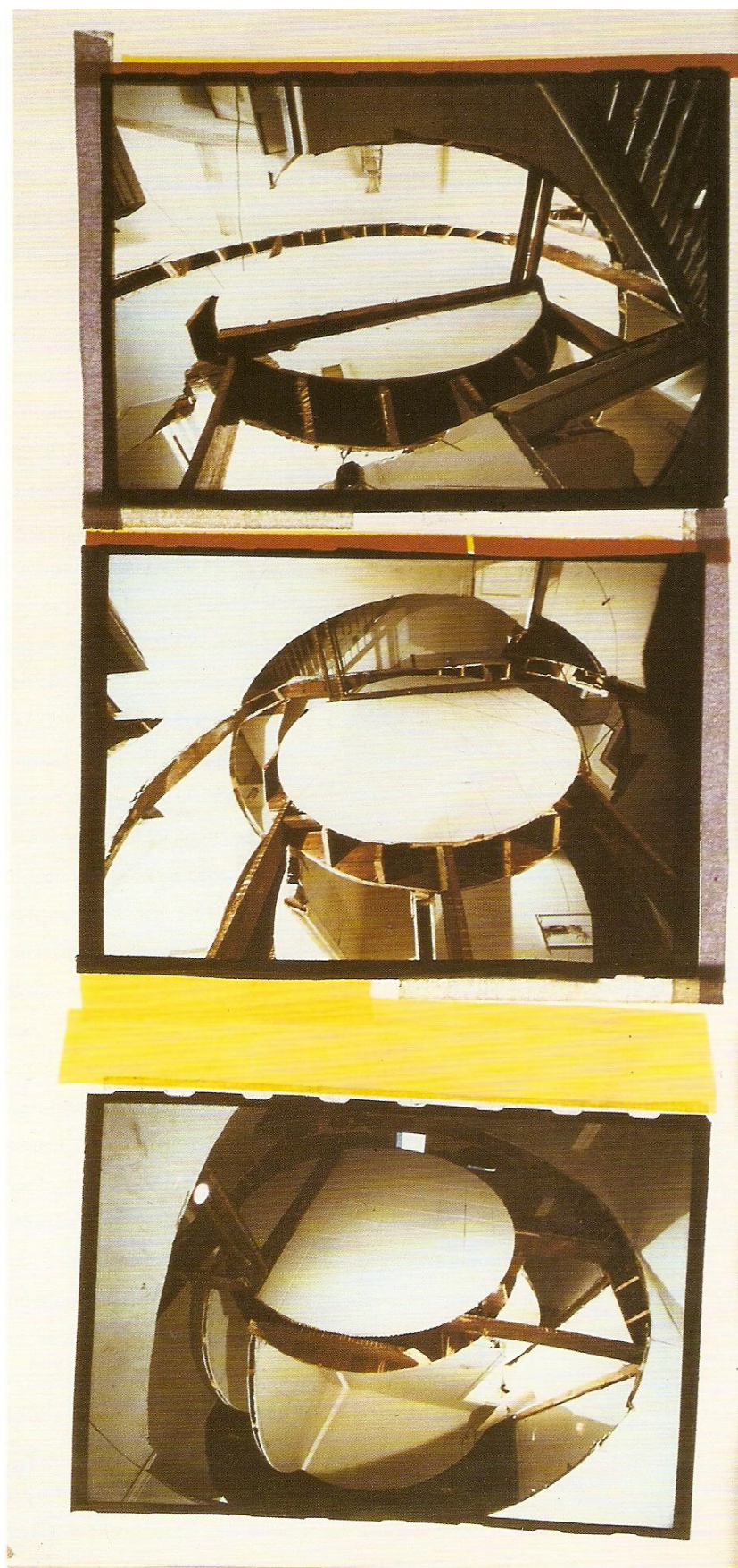


Figura 136: *Circus-Caribbean Orange*, 1978, cibachrome, 101,6x50,8cm.

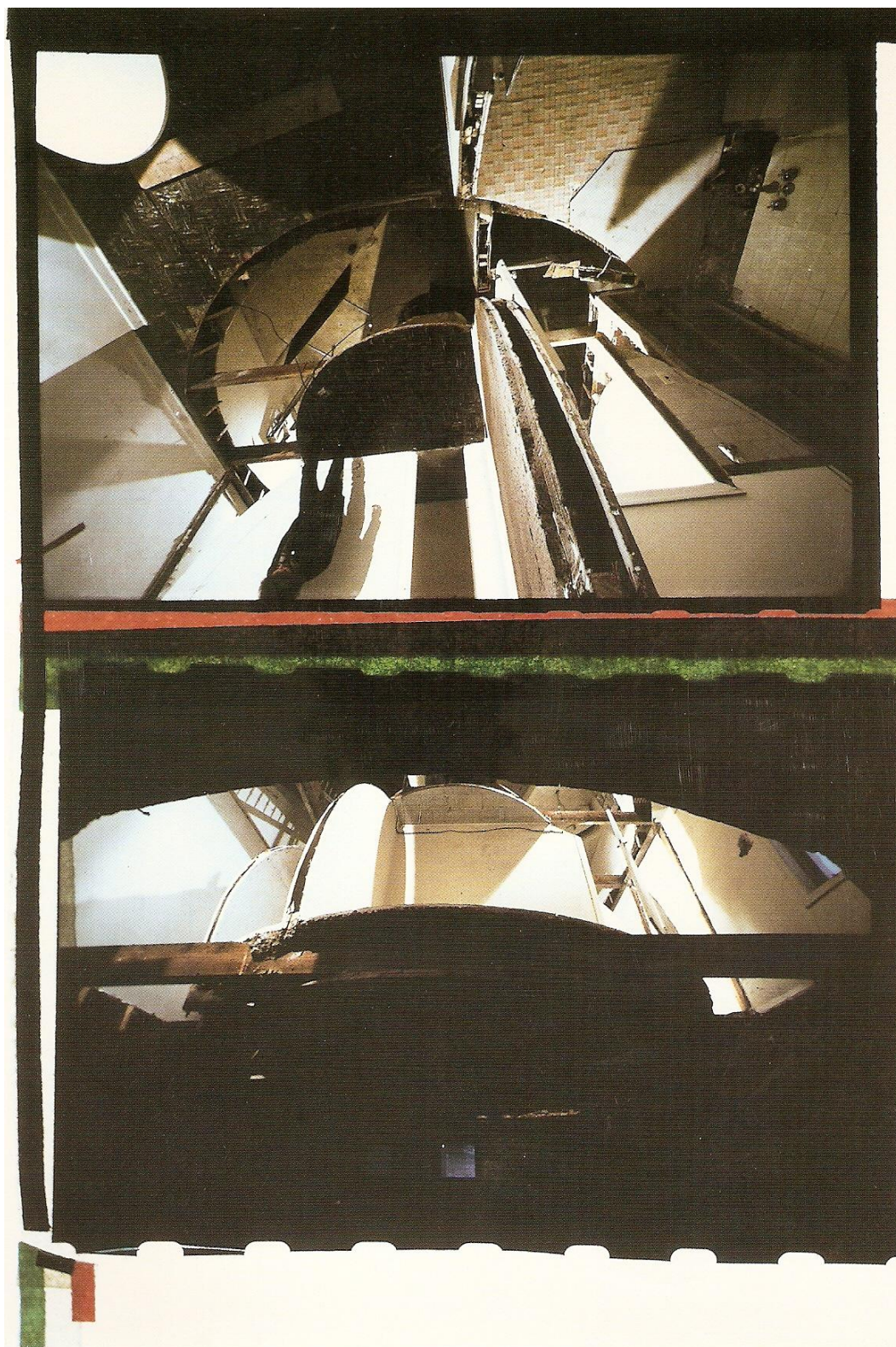


Figura 137: *Circus-Caribbean Orange*, 1978, cibachrome, 101,6x76,2cm.

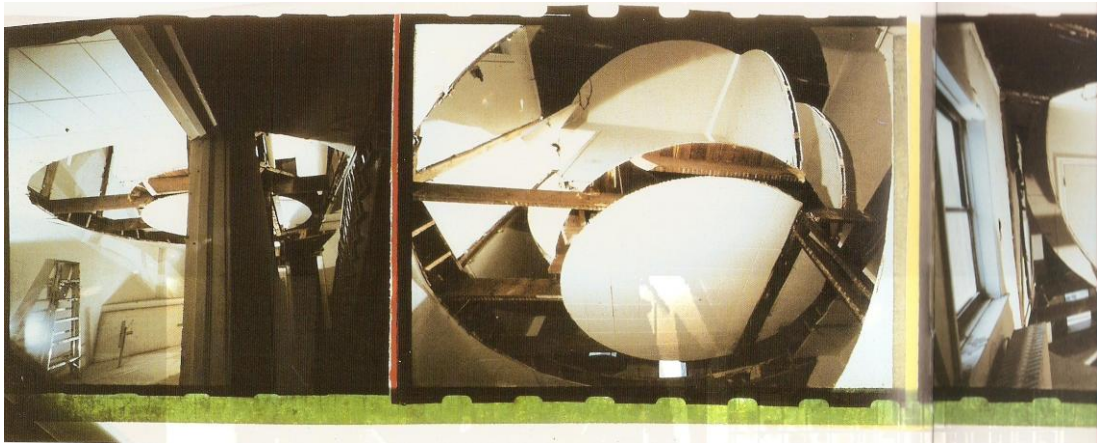


Figura 138: *Circus-Caribbean Orange*, 1978, cibachrome, 24,8x101,6cm.

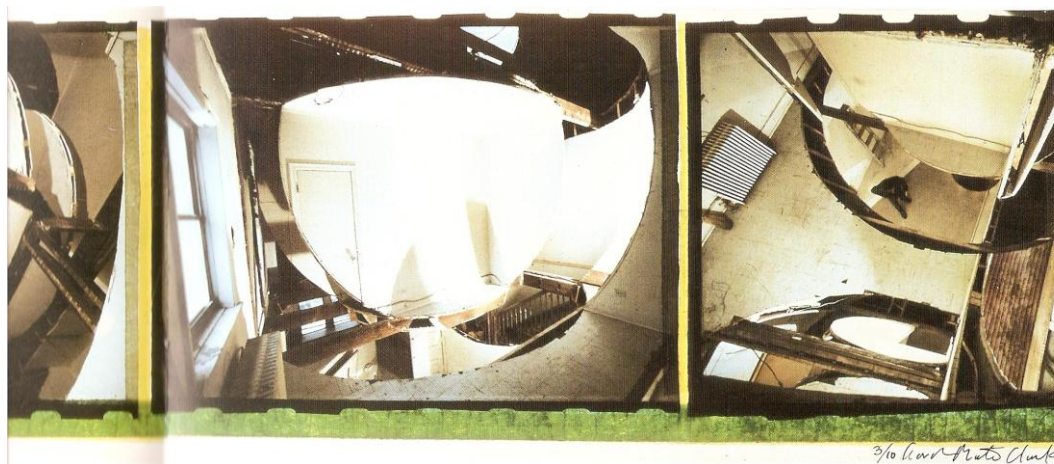


Figura 139: *Circus-Caribbean Orange*, 1978, cibachrome, 24,8x101,6cm.

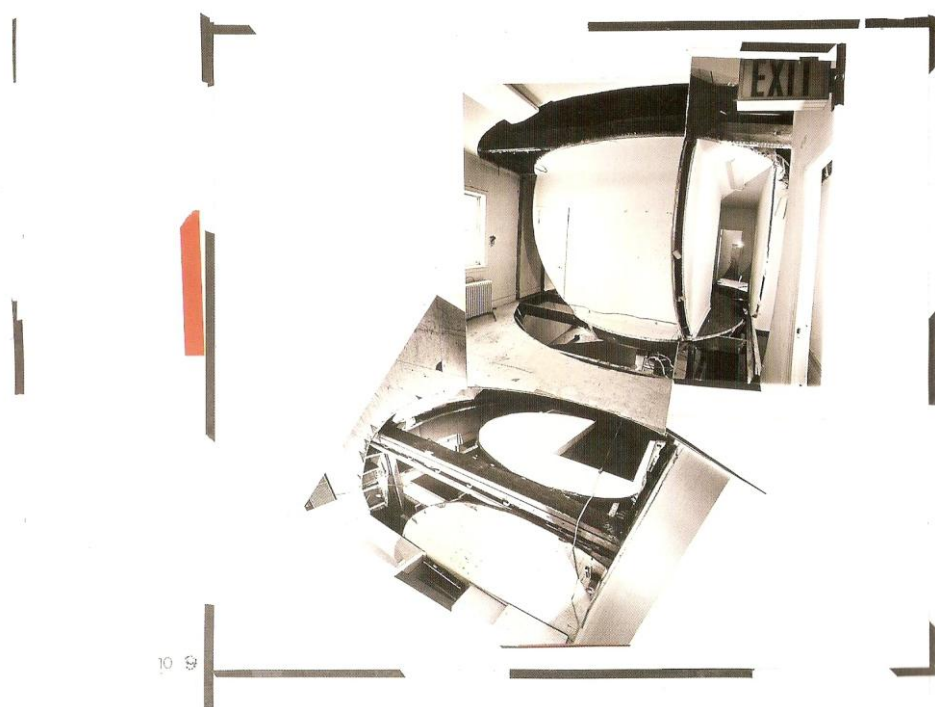


Figura 140: *Circus-Caribbean Orange*, 1978, cibachrome, 50,8x101,6cm.

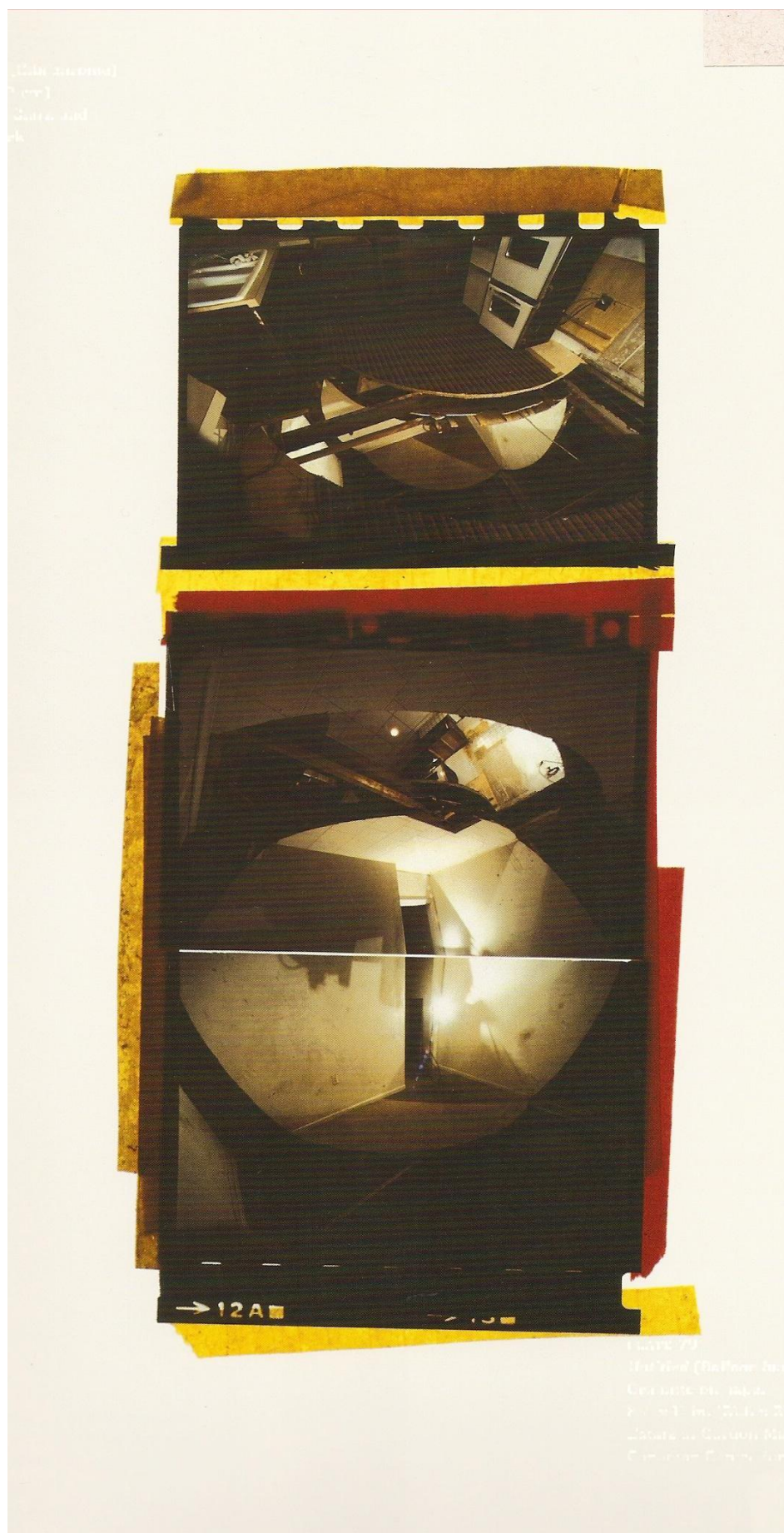


Figura 141: *Circus-Caribbean Orange*, 1978, cibachrome, 181x95,3cm. 311



Figura 142: *Circus-Caribbean Orange*, 1978, cibachrome, 101,6x76,8cm.

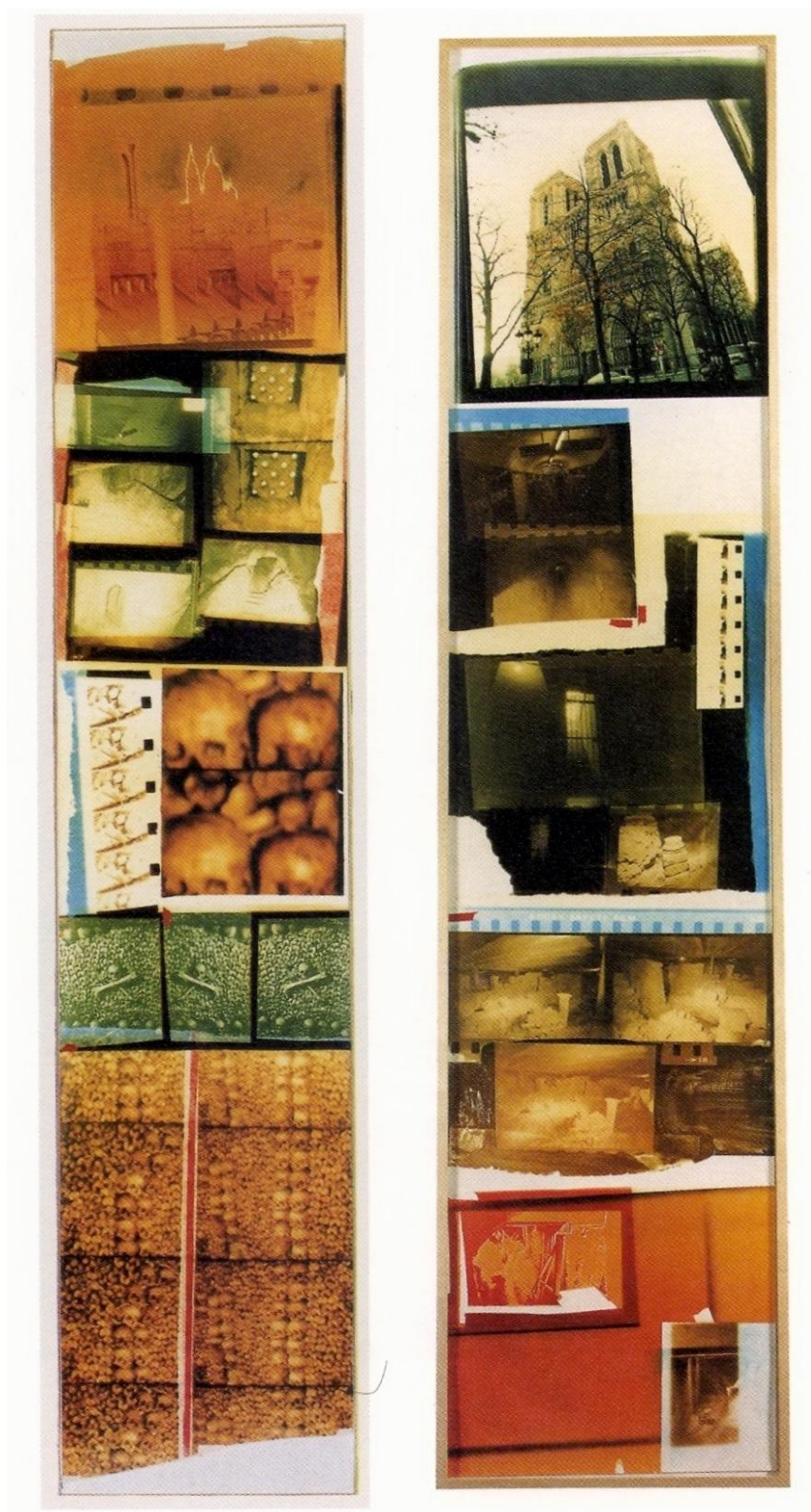


Figura 143: *Underground Paris: St. Michel e Nôtre Dame*, 1977, cibachrome, 254,6x55,9cm.



Figura 145: *Underground Paris: Les Halles*, 1977, cibachrome, 239x56cm



Figura 145: *Underground Paris: Paris Ópera*, 1977, cibachrome, 226,1x50,8cm.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Começar esta conclusão pelo meio significa começar pelo meio da obra. *Circus-Caribbean Orange* situa-se exatamente neste meio apresentando uma síntese e uma procura por uma reorientação. Pensemos nos os cortes de Matta-Clark como elemento central no cruzamento da arquitetura com a arte para falar do meio arquitetônico. O percurso realizado seguiu uma linha de corte. Não é o modelo de um fio de Ariadne, pois esse é sempre rompido, e demonstra um processo constante de construção e reconstrução, onde o significado do corte aparece sempre com o mesmo sentido – um rompimento, uma separação, uma destruição. E simultaneamente uma renovação com um novo significado atravessado por um ritual de passagem – um desejo, um hiato. O corte em movimento marcado pelo gesto circular que abre o espaço à luz e rompe, metaforicamente com o movimento circular forçado do sistema capitalista, crítica principal de Matta-Clark. O ato político do artista rompe labirintos, tempos, espaços e por conseqüente a lógica capitalista de construção e reconstrução do meio da arquitetura.

A *inquietante estranheza* no labirinto rompido por Matta-Clark pode começar em uma aparente desestruturação do espaço que nos conduz a uma experiência da cinestesia, do sentido e da percepção. Depois de *habitados* nos espaços de corte criados por Matta-Clark a estranheza nos conduz a outra experiência que é a da sinestesia. Um espaço estranho surge rompido e ferido pelo corte, cuja marca de destruição já estava lá, silenciosa. O que Matta-Clark faz, e só poderia fazê-lo através da arte, é nos provocar e nos ferir para ir além da experiência espacial. Uma provocação que me faz refletir sobre a arquitetura que só encontrei ao passar pela experiência da arte.

No projeto para *Circus-Caribbean Orange*, Matta-Clark amplia mais ainda o desejo de corte. Nesse projeto ele disse que gostaria de poder atravessar

o edifício por inteiro, como um arremesso de uma bola da cobertura e além do nível mais baixo da edificação. Ele expressa a sua vontade de poder realizar materialmente esse projeto que não pode ser realizado em 1978:

O que eu gostaria de ter feito é, por assim dizer, estender o edifício de verdade até acima, quero dizer, tanto de baixo, como de cima, como um motivo alquímico em que há essa clara dicotomia do equilíbrio entre acima e abaixo. Se pensas no refúgio como uma forma de ser, e certamente é, já que incorpora a plena extensão de nosso potencial humano (MATTACLARK, 1978b, p. 326).

Com o desejo de habitar a parte mais interna de um edifício no sentido vertical, abaixo do nível do solo, Matta-Clark acreditava que o edifício poderia ser mais que uma "micro-arqueologia". Poderia ser uma espécie de "micro-evolução ou alguma classe de expressão inteiramente interiorizada de um total desenvolvimento genético ou evolutivo" (MATTACLARK, 1978b, p. 326).

Em sua última entrevista em 1978, ele enfatiza a importância de uma certa extensão do edifício que incorpore o subsolo e o céu. Algo metafísico incorporado à arquitetura e longe da especulação imobiliária. O artista, por experiência pessoal, lembra o potencial humano que "ao longo da nossa evolução e através de todo tipo de condições climáticas distintas, as pessoas sobreviveram em covas e em cima de árvores". Nessa declaração é evidente o desejo de uma des-interiorização da casa e uma conseqüente expansão do sentido de habitação além da estrutura da edificação.

A "des-interiorização da casa" conforme Fuão (2010) é um questionamento ao seu contexto e uma dura crítica aos valores burgueses da nossa sociedade de consumo, preocupada com a aquisição de objetos de consumo.

Dessa forma, poderíamos lançar um conceito de arquitetura a partir da *Anarchitecture* de Matta-Clark: arquitetura representa também o seu entorno. O tecido urbano é arquitetônico. Se as idéias da *Anarchitecture* expandem a arquitetura para todo o contexto urbano, por outro lado, os *Fake Estates* se voltam para o interior menos acessível do tecido urbano.

As cavernas e os buracos do ano de 1977, quando Matta-Clark retornou à Paris após a realização de *Connical Intersect* (1975), aparecem em sua obra com a mesma intenção dos cortes construídos sobre o processo de destruição urbana, ainda como resultados de uma pesquisa sobre detritos urbanos, retomando um tema que o artista já havia trabalhado em 1970, com *Garbage Wall* (o Muro de Lixo). Ali ele faz uma comparação de equivalência entre detritos e as construções feitas a partir desses detritos. Esses restos infinitos, aos quais se refere Soulages em seu texto sobre a fotograficidade, podem ser muito bem comparados ao processo de transformação dos lugares, porque o que restaram deles são imagens fotográficas, fragmentos. E são esses fragmentos nas instalações de Matta-Clark que ele consegue dar um significado ao edifício, e só o consegue pela extirpação, autópsia, separação de uma parte do todo. Dessa forma, o procedimento de escavação também chegaria ao mesmo resultado.

Em 1977, Matta-Clark desenvolve uma série de fotografias intitulada *Underground Paris* (Subterrâneos de Paris) onde ele utiliza um formato de collage e de justaposição de fotos de quatro sítios das catacumbas de Paris: Les Halles, Notre-Dame, Opera e St. Michel. Ao justapor lugares enterrados no subsolo com o solo urbano da cidade e seu ambiente, Matta-Clark dramatiza o encontro entre o passado e o presente, entre a perda e o resto.

As catacumbas de Paris refletiam em seu significado todo o interesse político de restos da história presentes nas preocupações de Matta-Clark. O processo de escavação traz à consciência do observador um fantasma,

um espectro. Ele fala de perdas infinitas, de “projetos e fantasias perdidos” (Fig. 142 a 144). Em uma entrevista à Wall (1976), ele afirmou:

De fato, a próxima área que me interessa é uma expedição ao subterrâneo; uma busca aos espaços esquecidos enterrados sob a cidade, tanto como uma memória histórica, como recordações provenientes de projetos e fantasias perdidas, tais como o famoso *Phantom Railroad*. Essa atividade incluiria o levantamento de planos e a escavação desses níveis perdidos, e a reintrodução à sociedade dessas perdas. Ainda que a idéia original levava a possíveis atos subversivos, agora me interessava mais o ato da busca e o descobrimento. Essa atividade deverá retirar a arte da galeria e introduzi-la em cloacas (MATTÁ-CLARK, 1976, p. 68).

Na série das catacumbas de Paris, o artista incluía negativos fotográficos em suas montagens, os quais eram ampliados em grande formato, um cibachrome pelo inverso, revelando o negativo como positivo. Tudo remete à questão da perda e do resto tratados por Soulages como específicos da fotograficidade.

Já a busca de uma especificidade para a arquitetura, partindo-se dos cortes de Matta-Clark, o resultado estaria na superfície silenciosa. Valores éticos, políticos e sociais, muitas vezes esquecidos, se revelam no negativo da arquitetura e se revelam no negativo como um positivo da confluência com a arte. Surge estranheza que, antes de buscar uma lógica da intenção que rompe com a lógica usual do espaço, nos faz pensar sobre o caráter subjetivo da arquitetura enquanto espaço de vida.

Matta-Clark utiliza o estranhamento como provocação para desencadear o processo de assimilação de um outro sentido da arquitetura a partir da metáfora, do jogo e do movimento propiciados pelo gesto do corte.

Inicialmente o corte é uma forma de apropriação em dois sentidos. Desde as primeiras intervenções, além do uso do corte como uma especificidade de apropriar-se da arquitetura como um processo antropofágico, o processo de apropriação também está relacionado ao seu significado de

tomar posse sem permissão, de ir contra a corrente . No entanto, no processo de trabalho de Matta-Clark, as expressões apropriação, corte como um ato entre o profano e o sagrado, carregam um outro significado muito mais relevante para se discutir a arte como meio de acesso à arquitetura. A apropriação através do corte em Matta-Clark caracteriza-se pela dupla contravenção: uma pela ilegalidade, sem permissão, aprovação ou concessão dos responsáveis pelas edificações, e a outra, talvez pior, pela forma de construir um espaço que anda no sentido oposto: o da destruição. Destruir construindo.

Essa dialética traz a alternância da propriedade e do impróprio, da propriedade e da apropriação, do inapropriado: esse jogo acontece seguidamente na obra de Matta-Clark. Em primeiro lugar, há a posição adotada pelo artista em relação ao fragmento que levou o artista a atuar como uma espécie de coletor de amostras, de legista, ao extrair e preservar vários elementos, como se fosse um arqueólogo urbano. Matta-Clark desde a sua infância conviveu em lugares que passavam por um processo de profundas transformações. Esse meio se tornou extremamente enriquecedor para os seus interesses de investigação.

Implicitamente, nessa preocupação estava a questão de que uma propriedade não significa alguma coisa que se possa simplesmente alugar ou vender para alguém. Mas tem a ver com toda a noção de individualidade, de vizinhança, de convivência. Matta-Clark se aproxima da noção de alma de uma propriedade "Eu cedo àquilo que possuo, como se fosse a algo que tivesse vida, uma alma, diferente daquela que antes ela possuía: eu cedo a minha alma".

Podemos hoje, com certo recuo temporal, admitir que quando o artista passou a "ocupar" a área do Soho, a "reciclá-la" e "digeri-la", para usar ainda a paródia da antropofagia, ele colocou em prática um processo de transformação. Ao se utilizar da apropriação de uma zona industrial alienada, abandonada e descentralizada da cidade, ele passou a dar ao

lugar alguma função social, a de produzir e difundir a cultura e a arte, por mais discutível que fosse o resultado ou o tema. Portanto, interrogar-se sobre a noção de apropriação nas artes visuais e na arquitetura é penetrar em um mundo complexo, em razão da diversidade de modalidades de apropriação e dos riscos desse princípio. Apropriação é considerada aqui como um componente do processo criador. Por outro lado, na atuação constante com os cortes também existe a intenção de certa destruição no processo de criação - romper a superfície para aceder à essência.

Os documentos deixados por Matta-Clark - constituídos por esboços, anotações, entrevistas, fotografias do processo, *collages* e *cibachromes*, referências múltiplas e complexas - aliadas ao fator transitoriedade e desaparecimento das edificações oferecem a possibilidade de pensarmos sua obra como processo. Para tanto, é preciso fazer do processo do artista uma obra em constante transformação e que não se esgotou na última manifestação artística de Matta-Clark. É preciso considerá-la como um processo que se expande ao longo do tempo, permitindo uma abordagem que a considera em permanente estado de questionamento.

Num exame mais recuado dos projetos de Matta-Clark, pode-se fazer uma relação entre memória, destruição e abandono, ao considerar o elemento urbano e as construções da cidade em permanente estado de mudança e de adaptação, com períodos de destruição, valorização e restauro: a destruição e a construção. As intervenções com os cortes são uma forma de revelar a espessura da arquitetura. tentativa de penetrar, de não se contentar com a superfície, e de descobrir o que a sustenta.

O sistema do artista permite essa série de apropriações, de desejos. Um desejo que leva do projeto à ação, à concretização. Trata-se do potencial dinâmico do projeto, que tem certos elementos vagos, que se modificam e o levam à execução. Desde os primeiros desenhos, o gesto tem uma intenção única, independente do suporte: romper a superfície. O desejo

de romper uma superfície, não apenas a superfície da emulsão fotográfica no caso das fotocollages ou da parede no caso das intervenções, mas a superfície do desenho.

Os desenhos de Matta-Clark guardam o desejo de rompimento com a superfície, aquele mesmo presente nos tempos de convívio com o discurso sobre a arquitetura na Universidade Cornell. Desenhar é romper a superficialidade da arquitetura, romper a estrutura que está dentro e fora da superfície: é denunciar o abandono. O espaço privado abandonado perde aí o seu sentido sacro. Desenhar, romper, cortar adquirem o significado único de tomar posse do objeto criando-o de novo, num ritual cíclico de intenções atrás da ação plástica. “Uma criação implica superabundância de realidade, ou, em outras palavras, uma irrupção do sagrado no mundo”.

Há uma pluralidade de projetos distintos em que o instrumento do desenho gráfico é utilizado. Desenho entendido aqui enquanto desejo de realização de uma idéia, como instrumento de projeto. Este está presente nos esboços do restaurante *Food*, nos esboços dos seus filmes, performances, assim como, nos projetos dos cortes em edificações.

O corte metafórico rompe a superfície, uma idéia que se materializa prioritariamente com o gesto, primeiramente um corte sobre o papel, lugar onde o artista se permite trabalhar sobre uma edificação sem restrições.

Matta-Clark se utiliza da dualidade do desenho em uma posição entre arte e técnica – desenho conceitual e desenho geométrico, dinâmico e matemático - para tornar palpável e visível seus pensamentos, assim como para experimentar outras relações ou proposições. Provavelmente influenciado por sua formação, ele utiliza como ferramenta de projeto o desenho, desde o mais livre e gestual até o mais técnico e calculado.

O corte matemático, ligado à idéia da geometria, não estabeleceria uma relação direta entre observador e espaço. Mas é ele que permite o

entendimento da geometria espacial, das formas como elementos integrantes do desenho e da ação que se configuraram espacialmente.

Por outro lado, o corte dinâmico, aquele que estabelece uma relação direta do observador a partir do movimento, é diferente do corte quando no estágio do projeto gráfico. As duas formas, o matemático e o dinâmico, permitem o processo de assimilação da espessura da superfície cortada, da profundidade da fissura. Elas oferecem a capacidade de abstração para vivenciar os distintos tempos do projeto simultaneamente. Matta-Clark relaciona essa sensação ao sublime matemático, um momento que evoca o poder da razão, como único meio de elevar o pensamento ao infinito. O trabalho de Matta-Clark com os cortes evocaria essa sensação de sublime matemático, ao provocar a dinâmica, a sinestesia, o movimento (da iluminação) e a temporalidade do trabalho, além da monumentalidade e do sentimento de medo a eles implícitos.

Os movimentos circulares, presenças formais constante nas suas últimas intervenções, se intensificam em *Circus-Caribbean Orange* e apontam para um sentido de movimento e de dinamismo, e de um convite ao espectador para "entrar" e penetrar no trabalho, em um espaço de apelo fenomenológico, onde uma série de reações orgânicas são lembradas: espasmo, vômito, tremor. Todas remetem ao processo digestivo - e mesmo antropofágico - onde o tempo do engolimento e da digestão é lembrado pelo percurso interno da obra por parte do observador. O objeto se torna translúcido, formado por um infinito número de pontos de vista. As relações de negativo/positivo, de sombra/luz, dão a obra uma sensação de vertigem e um sentimento de espasmo, de um corpo que cai, transformando a obra em uma espécie de crítica do artista em relação à experiência espacial de um corpo que se desestabiliza, da vertigem e mesmo da ascensão desse corpo.

Nesses desenhos pode-se concluir hoje que eles guardam conexões sobre a forma de organização de todas as ideias e escolhas do artista, todas as

hierarquizações possíveis, todos os deslocamentos - o deslocamento tanto físico do artista com seu bloco, seu pedaço de papel, seu envelope, quanto o deslocamento de ideias de um meio para outro, da cabeça ao papel.

Mais do que uma referência relevante a partir do uso da rede e da ideia da obra como processo, esse trabalho nos remete às duas questões importantes para a análise do processo do corte em *Circus-Caribbean Orange*: o desenho como instrumento de criação e o estabelecimento de uma crítica ao espaço interior com relação ao contexto externo. Esta mesma postura crítica da relação interior/exterior aparece explícita no trabalho *Tree Dance*. Matta-Clark cria um espaço habitável que acolhe o corpo.

Dessa forma, poderíamos dizer que o corte de Matta-Clark se caracteriza como um gesto de desenho, na medida em que se expande para além da estrutura arquitetônica, como nos *cibachromes*. O gesto do corte no processo de Matta-Clark é um gesto em permanente estado de transformação: do suporte, do meio, da ferramenta, do espaço, do tempo. O corte, como na fotografia, na arquitetura e no desenho teria a capacidade de realizar uma integração simbólica de elementos esparsos.

Os cibachromes e as fotografias no interior do interminável trabalho do corte são como o silêncio de um corpo arquitetônico esquecido, abandonado, mutilado.

Quando Matta-Clark morreu, em agosto de 1978, aos 35 anos, vítima de câncer no fígado, ele deixou uma rica memória pessoal traduzida em ações e trabalhos. Sua obra foi preservada pelas anotações de seus projetos, pelas fotografias, e ele será sempre lembrado por seus cortes e pela sua atitude interrogativa quanto ao espaço e lugar.

Mas uma das questões mais importantes desenvolvidas por Matta-Clark talvez tenha sido o estatuto da fotografia em seu trabalho como artista, um

estatuto tanto de documentação como de obra final com os cortes, material que ficou para a posteridade. A obra torna-se visível através e por intermédio da imagem fotográfica, incluindo o processo de sua execução, e as características que especificam a fotograficidade, expressão cunhada por Soulages (2005). A sensibilidade e a sedução das superfícies trabalhadas, a possibilidade de reprodução e o processo de luto nestas perdas acabam inevitavelmente por acontecer no momento em que o obturador é disparado. A partir dali, nada será como antes. São perdas infinitas que produzem, ainda segundo Soulages, restos infinitos. Mas Matta-Clark não usa a fotografia para falar da fotografia, mas da arquitetura, das perdas e dos restos infinitos. Matta-Clark utiliza a fotografia para expressar a perda da obra e o conseqüente processo de luto: o luto pelo momento construído e arquitetado pacientemente, que foi perdido ou destruído. Isto porque suas ações aconteceram no próprio terreno onde a arquitetura tinha o destino de não permanecer, a não ser através de imagens fotográficas.

Didi-Hubermann (2001, p. 9) diz: “as coisas da arte começam muitas vezes ao contrário das coisas do mundo. A vida começa por um nascimento, uma obra pode começar sobre o império da destruição: reino de cinzas, recurso do luto, retorno de fantasmas, necessária aposta sobre o esquecimento”. Eu diria que as coisas da arquitetura deveriam começar pelas coisas da vida. E a vida começa com um rompimento.

Em entrevista no ano de 1978, alguns meses antes da morte de Matta-Clark, Kirshner lhe pergunta como começaria a descrever o seu projeto para *Circus-Caribbean Orange*. “Começaria no princípio? No primeiro piso?” Perguntou ela. E Matta-Clark responde perguntando: “onde está o princípio?”

E me pergunto como concluir um trabalho onde o próprio objeto de estudo permanece sem um fim determinado? Como chegar a conclusões quando as questões ainda se fazem necessárias? As inquietações de

Matta-Clark sobre a arquitetura e o seu lugar, desde os anos de universidade em Cornell, foram questões que motivaram as suas experimentações alquímicas, as apropriações em edifícios, a revelação das propriedades falsas, o gesto plástico e político do corte - no corte sobre o papel, sobre o espaço, no corte fotográfico e no corte sobre a imagem, com todas as suas ferramentas, a caneta, o grafite, o serrote, o martelo, a serra elétrica. As inquietações de Matta-Clark permanecem nos seus trabalhos e em mim. As indagações ocorridas no interior desse processo de pesquisa introduzem mais problemas do que respostas. Mas permitem aproximações tanto com a história da arquitetura, quanto a praxis.

Se o corte é um dos objetos de estudo desta pesquisa, a idéia de corte se desloca para operações de rompimento tanto com a academia nos moldes tradicionais como a conhecemos, incluindo seus métodos de estudo, como a própria maneira de pensar a arquitetura e sua relação com a vida cultural, social e política.

Se o corte em uma de suas múltiplas significações representa a separação de algo, essa idéia perpassa toda a produção do artista como uma enorme inquietação, colocando as fraturas em evidência para só assim compreender o seu sentido de forma ampla. O corte para Matta-Clark é muito mais do que uma linha que passa pelo interior do objeto arquitetônico. Para ele o corte revela as camadas extratificadas da casa ampliadas chegando até o contexto social, cultural e político. Através da análise da obra do artista pude detectar a potência da operação de cortar e tudo o que implica nesse ato fazendo passar do domínio da arquitetura à arte e vice-versa.

O corte como ato e prática poderia ser um meio através do qual o artista luta contra a angústia de todas as perdas, sejam elas a morte ou as transformações urbanas. O trabalho interminável do corte substituiria a

realidade do desaparecimento pela satisfação imaginária de uma presença eterna, ao abrigo de todas as transformações.

As foto-esculturas de Matta-Clark, cortadas e autopsiadas por um processo de integração inversa, lembram a eminência de um vandalismo sobre a cidade, onde o ato mais importante é salvar os pedaços para ativar a memória: cataclismas, desastres imobiliários, que retomam o conceito de sublime negativo de Deleuze, aglomerações fotográficas que unem arte e arquitetura em um campo sem limites, como uma rede, um tecido de itinerários espaço-temporais.

Mas a fotografia, o corte, os pedaços de edificações não se afirmam por eles mesmos: eles interagem e se afirmam nesta vasta rede de lugares, nos espaços público-privados da paisagem urbana contemporânea.

O experimentalismo, marca da obra de Matta-Clark, estabelece uma dilatação dos limites da arquitetura, abrindo-os para as fronteiras do território da arte. Partamos do princípio de que os destinatários da arquitetura do século xx – os atores sociais - não eram sequer considerados. Imaginemos a arquitetura como um sistema fechado em si mesmo. Os cortes de Matta-Clark aparecem como rompimento dessa lógica, sabotar a arquitetura. Sabotar a construção, para introduzir o silêncio.

Sabotar vem de Sabot, palavra francesa que significa tamanco, calçado feito de uma única peça de madeira. A ação de sabotar é um ato material que tenta impedir o funcionamento de uma máquina, de uma engrenagem. Uma tentativa de contrariar o ritmo dos acontecimentos. O termo, segundo o dicionário Robert, teria a sua origem bem no início da revolução industrial (1870), quando o operário deliberadamente jogava o tamanco na engrenagem para contrariar ou neutralizar um processo de continuidade. A sabotagem, nesse sentido, é uma ação política. É a abertura de um silêncio no barulho da engrenagem. A forma de

sabotagem de Matta-Clark é o corte. É a sua maneira de dizer: menos com esse ritmo. Chega. Falamos demais, construímos demais. Precisamos de menos. Precisamos de ações substrativas. Precisamos de silêncio. Nesse sentido o lugar do silêncio é o lugar da política. E é o lugar da arte e também da literatura.

Publicado pela primeira vez em 1853, *Bartleby o escriturário: uma história de Wall Street*, do escritor americano Hermann Melville, é um livro que também possui essa mesma extraordinária capacidade de antecipação da qual falamos e se refere a limites, paredes e silêncios. Essa obra literária já foi tomada como modelo por outros autores como Cunha (2006) para falar sobre o silêncio na pintura. O narrador da história é um bem-sucedido advogado de Wall Street, que contrata Bartleby como ajudante de escritório. Este se mostra um funcionário prestativo e eficaz, até que um dia, sem nenhuma razão aparente, responde a um pedido do advogado com uma frase desconcertante: "preferiria não fazer". Esse ato, mais do que uma insubordinação, transforma-se em desacato que ultrapassa o senso comum do ritmo das coisas. Uma sabotagem, um corte que rompe com a organização de todo um sistema.

Esses cortes, essas negatividades são ações, são praxis. O ato de cortar, de negar, tanto de Matta-Clark como de Bartleby, poderia ser considerado ação política porque fora da lógica do *stablishment*, da lógica do capitalismo, e até mesmo da continuidade das coisas. Tudo o que é público está relacionado ao Estado, ao *stablishment*. É o comum. No ato de negar, de cortar, de romper, está se pondo em prática uma ação fora do comum.

O tema da Trienal de Arquitetura de Lisboa deste ano, um dos eventos mais importantes da Europa nessa área, pode ser considerado um tema político. O título: *Falamos de casas: Quando a arte fala arquitetura - Construir, desconstruir, habitar*. Em um dos núcleos da exposição, que trata da África e do Brasil, alguns escritores dos países não-europeus, dois

africanos (um de Luanda e um de Maputo) e um brasileiro, o pernambucano Fernando Monteiro, foram escolhidos para escrever sobre o significado "da casa e do ato de criar o lugar da moradia".

O curador geral da Trienal, Delfim Sardo, e os demais curadores-adjuntos conceberam então três instalações para as três histórias criadas pelos escritores, cujo conteúdo dos textos ficcionais foi transferido fisicamente para a integração do ambiente em uma espécie de "tradução" das palavras em objetos. Além de tratar da relação da palavra e da arte com a arquitetura, a escolha dos curadores parece revelar bem uma preocupação dos países do primeiro mundo com os países periféricos. Uma reação à situação onde a Europa aparece como um conclave, um chá da tarde de velhas senhoras com suas *madalenas*, cercadas de muros, protegendo suas fronteiras por todos os lados.

E Luanda e Moçambique não foram escolhidos ao acaso. São duas cidades, que até os anos 60 tinham o domínio colonialista português, com sua arquitetura sólida da década de 40, 50 e 60. Aquela arquitetura que não levava em consideração os seus atores sociais, mas que foi atingida pela guerra civil. A velha arquitetura, se permaneceu colonialista como monumento a tal situação política, encontra-se agora corroída em suas entranhas pela guerra, condenada ao abandono. Não haveria lugar mais indicado para Matta-Clark, se vivo fosse, realizar um trabalho.

Construir, destruir, a dialética tão presente em Matta-Clark, o silêncio de um lugar arrasado, que nos remete à metáfora de Michaux, da arte como um terreno de batalha onde o artista aparece como alguém em um campo de forças antagônicas, e a figura da criação como um percurso descendente. E onde a realidade não pode ser alcançada senão por meios violentos de destruição. Serrar, cortar, sabotar com o objetivo de construir, onde o preço a pagar é a própria ruína. Vanguardista, demolidor de seu próprio canteiro para libertar. Para buscar o menos. O silêncio, a surda presença. Não haveria terreno mais propício à criação do que um

lugar como Luanda, escolhido para ser entregue a esses projetos de reconstrução. No pátio, na casa.

Falar de casas é falar do homem contemporâneo. Falamos anteriormente em redes, relacionando esse modelo com o trabalho de Matta-Clark, rede periférica das manifestações artísticas contemporâneas e comum ao minimalismo, à arte conceitual, à *arte povera*, à semiótica, onde os muros das galerias ou dos museus são elementos que as integram. E onde a fotografia, com sua estrutura ortogonal as enquadra, as organiza, onde a *collage* as estrutura. Os ensaios anarquitetônicos de Matta-Clark, suas *fotocollages*, conseguem apreender o conteúdo desta situação que dificilmente seria apreendida de outra maneira e simultaneamente, nos planos objetivo e subjetivo. Esse é o campo da arte.

Mais do que um modelo de rede, podemos aqui falar preferencialmente em uma teia. A teia de Duchamp, em *Witch Cradle*, filme de 1943, que inspirou *Tree Dance*, de Matta-Clark em 1971, referência que o perseguiu até o seu último projeto, *Circus* em 1978. Pois rede é algo aberto. Já a teia é algo que cola-amarra, algo pegajoso, matéria da *collage*. Terreno da cognição.

Bartleby, o escriturário de Melville, preferia não responder quando perguntado por que escolheu viver entre quatro paredes, no escritório. E, mesmo em um escritório, preferia não ter a sua privacidade invadida. A negação do personagem é uma espécie de rebeldia. Rebeldia à autoridade do seu chefe, rebeldia à lógica do capitalismo. Por causa desse ato de rebeldia, ele acabou preso, cercado "Os muros ao redor, de espessura impressionante, isolavam todo os sons atrás dele" (MELVILLE, 2003, p. 86). Um silêncio agora se abria na história o que permitiu que o personagem dormisse profundamente, "com reis e conselheiros". conforme termina Melville o último capítulo de seu livro.

Cartas extraviadas, casas extraviadas, condenadas ao abandono, à destruição. Embora sem a melancolia de Bartleby, Matta-Clark procurava achar o silêncio, procurava provar que a arquitetura não é algo fechado em si mesmo. Isso tudo com uma extraordinária capacidade de antecipação, o que faz com que sua obra seja constantemente redescoberta. Apesar de sua vida breve. Apesar de um destino, que geralmente marca os que nascem gêmeos e que determina que aquele que fica não consiga sobreviver por muito tempo sem a companhia de seu duplo. A experiência adquirida revela uma imersão no campo duplo e confluyente da arte e da arquitetura com as suas fraturas em evidência. Há aqui a presença constante do duplo processo de desenvolvimento da cidade, onde a necessidade de progresso provoca uma certa violência ao apropriar e desapropriar os espaços urbanos. Mas é também nesse duplo sentido que a cidade funciona como uma obra aberta, uma celebração à descontinuidade. Nos paradoxos da propriedade, a abertura de um novo modelo, a redefinição do termo "in progress" da modernidade para a era da globalização, da alteridade.

Ao emergir nesse campo de duplicidades e de confluências, ficam algumas questões em aberto: as subjetividades que emergem desses cortes, desses lugares cortados em pedaços pela arquitetura poderiam definir um lugar contemporâneo? Existiria lugar ideal onde arte e arquitetura se unem para recompor a singularidade individual, o subjetivo, reproduzindo-se indefinidamente? Que tipo de leitura de mundo nos propõe um artista como Matta-Clark, que ao correr os riscos de cortar, despedaçar, separar, nos mostra também um projeto de adesão?

REFERÊNCIAS

sobre gordon matta-clark

ATLEE, James. **Towards Anarchitecture: Gordon Matta-Clark and Le Corbusier**. In: Tate Papers: <https://www.tate.org.uk/research/tateresearch/tatepapers/07spring/attlee.htm>. acesso em 24 de agosto de 2010.

BOIS, Yve-Alain e KRAUSS, Rosalind E. **Formless: a user's guide**. New York: Zone Books, 1999.

CORBEIRA, Dario Corbeira. **Construir... o desconstruir? Textos sobre Gordon Matta-Clark**. Salamanca: ediciones Universidad de Salamanca, 2000.

CRAWFORD, Jane. Gordon Matta-Clark uma comunidade utópica: o Soho na década de 1970. In: Rangel, Gabriela e CUEVAS, Tatiana. **Gordon Matta Clark: desfazer o espaço**. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2010. Publicado originalmente em *Arte y revolución / Art & Revolution*, Madrid, 2007.

CROW, Thomas. Gordon Matta-Clark. In: DISERENS, Corinne, et al. **Gordon Matta-Clark**. Nova York: PHAIDON, 2006.

DISERENS, Corinne. **Gordon Matta-Clark**. Valência: Instituto Valenciano de Arte moderna, 1999. Catálogo de exposição.

DISERENS, Corinne, et al. **Gordon Matta-Clark**. Nova York: PHAIDON, 2006.

FER, Briony et al. **Transmition: the art of Matta and Gordon Matta-Clark**. San Diego: San Diego Museum of Art, 2006. Catálogo da Exposição.

FER, Briony. Celluloid Circus: Gordon Matta-Clark's color cichromes. In: SUSSMAN, Elisabeth. **Gordon Matta-Clark: You are the measure**. Nem York: Whitney Museum of Art, 2007. Catálogo da Exposição.

GIROUARD, Tina. . In: DISERENS, Corinne. **Gordon Matta-Clark**. Valência: Instituto Valenciano de Arte moderna, 1999. Catálogo de exposição. Entrevista concedida a Richard Armstrong em outubro de 1980.

GOODEN, Caroline. In: DISERENS, Corinne. **Gordon Matta-Clark**. Valência: Instituto Valenciano de Arte moderna, 1999. Catálogo de exposição. Entrevista concedida a Richard Armstrong em outubro de 1980.

GRAHAM , Dan. Gordon Matta-Clark. In: DISERENS, Corinne. **Gordon Matta-Clark**. Valência: Instituto Valenciano de Arte moderna, 1999. Catálogo de exposição.

HERRERA, Hyden. Manhattan seven. **Art in America**. Nova York, p. 50-58, julho-agosto, 1977.

HERTZ, Bette-Sue. Double triangle: the madness of the unexpected. In: FER, Briony et al. **Transmition: the art of Matta and Gordon Matta-Clark**. San Diego: San Diego Museum of Art, 2006. Catálogo da Exposição.

KARSTNER, Jeffrey, NAJAFI, Sina, RICHARD, Frances. **Odd Lots: revisiting Gordon Matta-Clark's Fake Estates**. Nova York: Cabinet Books, 2006.

KIRSHNER, Judith Russi. Entrevista com Gordon Matta-Clark. In: DISERENS, Corinne (Org.). **Gordon Matta-Clark**. Valência: Instituto Valenciano de Arte moderna, 1999. p. 313-325. Catálogo da exposição. Entrevista com Gordon Matta-Clark em 1978.

KIRSHNER, Judith Russi. Non-Uments. In: DISERENS, Corinne (Org.). **Gordon Matta-Clark**. Valência: Instituto Valenciano de Arte moderna, 1999. p. 56-62. Catálogo da exposição.

LEE, Pamela M. **Object to be destroyed: the work of Gordon Matta-Clark**. Cambridge: The MIT Press, 2001.

MATTA, Roberto. **Tate Magazine**, n. 4. (2003). Entrevista concedida a Hans-Ulrich Obrist. Disponível em: <<http://www.tate.org.uk/magazine/issue4/matta.html>>. Acesso em: 22 maio 2008.

MATTA, Roberto. Mathématique sensible: architecture Du temps Matta. **Revista Minotaure**, França. 1938.

MATTA-CLARK, Gordon. Completion through removal. In: MOURE, Gloria. **Gordon Matta-Clark: obras y escritos**. Barcelona: Polígrafa, 2006. Anotação de catálogo, ca. 1970.

MATTA-CLARK, Gordon. Disecciones de edificios de Gordon Matta-Clark. In: MOURE, Gloria. **Gordon Matta-Clark: obras y escritos**. Barcelona: Polígrafa, 2006. Texto mecanografado, sem data.

MATTA-CLARK, Gordon. Twenty six by twenty six (Tree Dance) In: MOURE, Gloria. **Gordon Matta-Clark: obras y escritos**. Barcelona: Polígrafa, 2006, p.92. Telegrama, 1971.

MATTA-CLARK, Gordon. A Matta's proposal. In: MOURE, Gloria. **Gordon Matta-Clark: obras y escritos**. Barcelona: Polígrafa, 2006, p.29. Carta enviada a St. Lee Junior, 1 de agosto de 1971b.

MATTA-CLARK, Gordon. In: DISERENS, Corinne. **Gordon Matta-Clark**. Valência: Instituto Valenciano de Arte moderna, 1999. p. 203-209. Catálogo da exposição. Entrevista concedida a Liza Bear em 21 de maio de 1974.

MATTA-CLARK, Gordon. Work with abandoned structures. In: MOURE, Gloria. **Gordon Matta-Clark: obras y escritos**. Barcelona: Polígrafa, 2006. Texto mecanografado, ca. 1975.

MATTA-CLARK, Gordon. Excertos do rascunho de uma entrevista com Donald Wall para *Arts Magazine* 1975. In: Rangel, Gabriela e Cuevas, Tatiana. **Gordon Matta Clark: desfazer o espaço**. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2010. Escrito de 1975b

MATTA-CLARK, Gordon. My understanding of art. In: MOURE, Gloria. **Gordon Matta-Clark: obras y escritos**. Barcelona: Polígrafa, 2006, p.204. Texto mecanografado, ca. 1975c.

MATTA-CLARK, Gordon. Carta de Gordon Matta-Clark dirigida a Robert Lendenfrost. In: MOURE, Gloria. **Gordon Matta-Clark: obras y escritos**. Barcelona: Polígrafa, 2006. p.369. Carta escrita em 1975d.

MATTA-CLARK, Gordon. Disecciones de edificios de Gordon Matta-Clark. In: MOURE, Gloria. **Gordon Matta-Clark: obras y escritos**. Barcelona: Polígrafa, 2006. Entrevista concedida a Donald Walls em maio de 1976.

MATTA-CLARK, Gordon. Three proposals por Documenta 6 In: MOURE, Gloria. **Gordon Matta-Clark: obras y escritos**. Barcelona: Polígrafa, 2006, p.112. Publicado na no catálogo do Documenta 6, Kassel, 1977.

MATTA-CLARK, Gordon. Entrevista con Gordon Matta-Clark. In: MOURE, Gloria. **Gordon Matta-Clark: obras y escritos**. Barcelona: Polígrafa, 2006. Entrevista realizada em Amberes, setembro de 1977. Publicada pela primeira vez no catálogo Gordon Matta-Clark, International Cultureel Centrum, Amberes, 1977b.

MATTA-CLARK, Gordon. Entrevista con Gordon Matta-Clark. IN: DISERENS, Corinne. **Gordon Matta-Clark**. Valência: Instituto Valenciano de Arte moderna, 1999. p 313-325. Entrevista concedida a Judith Russi Kirshner em 1978.

MATTA-CLARK, Gordon. Entrevista con Gordon Matta-Clark. IN: MOURE, Gloria. **Gordon Matta-Clark: obras y escritos**. Barcelona: Polígrafa, 2006. p 317-335. Entrevista concedida a Judith Russi Kirshner em 1978b.

MELLADO, Justo Pastor. Missed communication. In: FER, Briony et al. **Transmition: the art of Matta and Gordon Matta-Clark**. San Diego: San Diego Museum of Art, 2006. Catálogo da Exposição.

MOURE, Gloria. **Gordon Matta-Clark: obras y escritos**. Barcelona: Polígrafa, 2006.

NEMSER, Cindy. The alchemist and the phenomenologist. In: **Art in América**. Março/Abril, 1971.

NONAS, Richard. El hora ahora de Gordon. In: DISERENS, Corinne (Org.). **Gordon Matta-Clark**. Valência: Instituto Valenciano de Arte moderna, 1999. p. 338-339. Catálogo da exposição.

PAPAPETROS, Spyros. Oedipal and edible: Roberto Matta Echaurren e Gordon Matta-Clark. IN: SUSSMAN, Elisabeth (Org.). **Gordon Matta-Clark: you are the measure**. New York: Whitney, 2007. p. 70-82. Catálogo da exposição.

Rangel, Gabriela e CUEVAS, Tatiana. **Gordon Matta Clark: desfazer o espaço**. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2010.

RICHARD, Frances. Spaces between Places: The evolution of Fake Estates. In: **Odd Lots: revisiting Gordon Matta-Clark's Fake Estates**. Nova York: Cabinet Books, 2006.

VIDLER, Anthony. Architecture-to-be: notes on the architecture in the work of Matta and Gordon Matta-Clark. In: FER, Briony et al. **Transmission: the art of Matta and Gordon Matta-Clark**. San Diego: San Diego Museum of Art, 2006. p. 59-73. Catálogo da Exposição.

WALKER, Stephen. **Gordon Matta-Clark: art, architecture and the attack on modernism**. Londres: I.B. Tauris. 2009.

WALL, Donald. Disecciones de edifícios de Gordon Matta-Clark. In: MOURE, Gloria. **Gordon Matta-Clark: obras y escritos**. Barcelona: Polígrafa, 2006. Entrevista com Gordon Matta-Clark em maio de 1976.

geral

AGAMBEN, Giorgio. **Profanações**. São Paulo: Bontempo, 2007.

ANDRADE, Mário. Do desenho. In: **Sobre desenho**. Aula inaugural pronunciada na FAU-USP, em 1967. São Paulo: Centro de estudos Brasileiros do Grêmio da FAU-USP, 1975.

ARTIGAS, Vilanova. O desenho. In: **Sobre desenho**. Aula inaugural pronunciada na FAU-USP, em 1967. São Paulo: Centro de estudos Brasileiros do Grêmio da FAU-USP, 1975.

BAQUÉ, **La photographie plasticienne**. Paris: Regard, 1998.

BAUDRILLARD, Jean. **A Arte da Desaparição**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1997.

BELLUZZO, Ana Maria M. Trans-posições/Trans-positions. In: Fundação Bienal de São Paulo. **XXIV Bienal de São Paulo**. Núcleo histórico: antropofagia e histórias de canibalismo. São Paulo: FBSP, 1998, v. 1, p. 66-85.

BENJAMIN, Walter. **Passagens**. Belo Horizonte: Editora UFMG; São Paulo: IMESP, 2006.

BERGSON, Henri. **Tempo e memória: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito**. São Paulo Martins Fontes, 1999.

BERTHET, Dominique (Org.). **Art et appropriation**. Guadalupe: Rouge, 1998.

BLANCHOT, Maurice. **Le pas au-delà**. Paris: Gallimard, 1973.

BOIS, Alain e KRAUSS, Rosalind. **Formless: a user's guide**. New York: Zone Books, 1997.

BORGES, Jorge Luis. **Fumes, o Memorioso**. Buenos Aires: Alfaguar, 2007.

BOUCHIER, Martine. **L'art n'est pas l'architecture: hierarchie, fusion, destruction**. Paris: Archibooks, 2006.

BOURGEOIS, Louise. **Destruição do pai reconstrução do pai**. São Paulo: Cosac&Naif, 2000.

BOURRIAUD, Nicolas. **Estética relacional**. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

BUREN, Daniel. **Daniel Buren: textos e entrevistas escolhidos**. Rio de Janeiro: Centro de Artes Helio Oiticica, 2001.

CABRAL, Claudia Plantá Costa. **Grupo Archigram 1961-1974: uma fábula da técnica**. Tese de Doutorado. Escuela Técnica Superior de arquitectura de Barcelona, UPC, Barcelona, 2001.

CAUQUELIN, Anne. **Aristote**. Paris: Seuil, 1994.

CAUQUELIN, Anne. **A invenção da paisagem**. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

CAUQUELIN, Anne. **Frequentar os incorporais: contribuição a uma teoria da arte contemporânea**. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

CIDADE, Daniela Mendes. **A cidade revelada: a fotografia como prática de assimilação da arquitetura**. 2002. Dissertação (Mestrado em Teoria, História e Crítica da Arquitetura) - PROPARG, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2002.

CONSTANT. El principio de la desorientación. In: ANDEOTTI, Libero e COSTA, Xavier. **Situacionistas: arte, politica, urbanismo**. Barcelona: Museu d'Art Contemporani de Barcelona, 1996.

CUNHA, Eduardo F. Vieira da. **Entre l'oeil ET l'illumination: recherché sur une pratique plastique**. Paris: Université Paris I, Sorbonne, 2001. Tese de Doutorado.

CUNHA, Eduardo F. Vieira da. **Fuhro, um voyeur sonâmbulo**. In: Zero Hora, Caderno de Cultura, p.3, Porto Alegre, 3 de outubro de 2006.

DELEUZE, Gilles. **El pliegue**. Barcelona: Paidós, 1988.

DELEUZE, Gilles e GUTTARI, Felix. **O que é a filosofia?** São Paulo: Editora 34, 1992.

DELEUZE, Gilles. **Lógica do sentido**. São Paulo: Perspectiva, 2009.

DEXTER, Emma. Status. In: **Vitamin D: new perspectives in drawing**. Londres: Phaidon, 2005.

DIDI-Huberman, Georges. **L'Empreinte**. Paris: Centre Georges Pompidou, 1997. Catálogo de Exposição.

DIDI-Huberman, Georges. Connaissance par le kaleidoscope. In: **Études Photographiques**, Paris, maio 2000. n. 7 Paris: Société Française de Photographie, 2000.

DIDI-Huberman, Georges. **Génie du non-lieu: air, poussière, empreinte, hantisse**. Paris: Les Éditions de Minit, 2001.

DUBOIS, Phillippe. **O ato fotográfico**. São Paulo: Papyrus, 2003.

ECO, Umberto. In: SANTARCANGELI, Paolo. **El libro de los laberintos**. Madrid: Siruela, 2002.

ELIADE, Mircea. **O sagrado e o profano: a essência das religiões**. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

FABRIS, Annateresa. **Fotografia e Surrealismo**. Seminário de Teoria e Crítica da Arte. Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais. Porto Alegre, UFRGS, 2004. Palestra proferida

FLAM, Jack. **Robert Smithson: the Collected Writings**. Berkeley: UCLA Press, 1992.

FLUSSER, Vilém. Arte de retaguarda. In: LIMA, Sergio. **Collage**. São Paulo: Nassao Ohno, 1984.

FONSECA, Tania Mara Galli. A cidade subjetiva. In: FONSECA, Tania Mara Galli e KIRST, Patrícia Gomes (Org.) **Cartografias e devires: a construção do presente**. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2003.

FONSECA, Tania Mara Galli. **A alma paradoxal da casa**. In: <http://www.triplov.com/letras/Tania-Fonseca/2007/Alma-da-casa.htm>. Acesso em 23 março 2010.

FOUCAULT, Michel. **De outros espaços**. 1984. In: <http://www.ufrgs.br/corpoarteclinica/obra/outros.prn.pdf>. Acesso em 13 agosto 2010.

FRAMPTON, Kenneth e LATOUR, Alessandra. Notes on American Architectural Education. In: **Lotus International**, n. 27, 1981. p. 5-39.

FUÃO, Fernando Freitas. **Ruinias: a fotografia como fragmento da arquitetura**. 1988. Disponível em: <http://www.fernandofuao.arq.br/>. Acesso em: 14 agosto 2010.

FUÃO, Fernando Freitas. **Arquitetura como collage**. Tese de Doutorado. Escuela Técnica Superior de arquitectura de Barcelona, UPC, Barcelona, 1992.

FUÃO, Fernando Freitas. **A fotografia como transfiguração do negativo em positivo**. 1994. Disponível em: <http://www.fernandofuao.arq.br/>. Acesso em: 30 outubro 2010.

FUÃO, Fernando Freitas. **O sentido do espaço. Em que sentido, em que sentido?** 2004, <http://www.fernandofuao.arq.br/textos/sentido.pdf>. Acesso em 10 novembro 2008.

FUÃO, Fernando Freitas. **As bordas do tempo**. 2006. Disponível em: <http://www.fernandofuao.arq.br/>. Acesso em: 28 outubro 2009.

FUÃO, Fernando Freitas. **A interioridade da arquitetura**. Porto alegre: PROPAR-UFRGS, 2010. (inédito)

FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO. **XXIV Bienal de São Paulo: Núcleo Histórico: antropofagia e histórias de canibalismo**. v. 1. São Paulo: A Fundação, 1998. Catálogo.

GOETZ, Benoît. **La dislocation: architecture et philosophie**. Paris: La Passion, 2002.

GONÇALVES, Flavio. **Où se trouve le dessin? Une idée de dessin dans l'art contemporain**. Paris: Université Paris I, Sorbonne, 2000. Tese de Doutorado.

GONÇALVES, Flavio. **Fragmentos e transportes imperfeitos : algumas estratégias de construção de imagens**. Porto Alegre: UFRGS/PPGAVI, 2009.

- HEGEL, Georg. **Princípios da filosofia do direito**. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- JACOBS, Jane. **Morte e vida de grandes cidades**. São Paulo: Martins fontes, 2000.
- JOPPOLO, Appropriation ou syncretisme? In: BERTHET, Dominique. **Art et appropriation**. Guadalupe: Ibis rouge, 1998.
- KRAUSS, Rosalind E. **Le photographique**. Paris: Macula, 1990.
- KRAUSS, Rosalind E. **La originalidad de la Vanguardia e Otros Mitos Modernos**. Barcelona: Alianza Forma, 2002.
- LEFEBVRE, Henry. **O direito à cidade**. São Paulo: Centauro, 2001.
- LÉRY, Jean de. **Histoire d'un Voyage fait e la terre du Brésil, 1578**. Paris: Plon, 1967.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. **Structural Anthropology**. New York, 1963
- LOURENÇO, Eduardo. **Mitologia da saudade**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- MARX, Karl. **Economic and Philosophical Manuscripts**. Oxford: Oxford University Press, 1977.
- MELVILLE, Herman. **Bartleby, o escriturário**. Porto Alegre: L&PM, 2003.
- MÈREDIEU, Florense de. **Histoire matérielle & immatérielle de l'art moderne**. Bordas: Paris, 1994.
- MÈREDIEU, Florense de. **Arts e nouvelles Technologies**. Paris: Larousse, 2005.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. **A Fenomenologia da Percepção**. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. O olho e o espírito. In: **Textos escolhidos/Maurice Merleau-Ponty**. São Paulo: Abril Cultural, 1975. p. 275-301. Col. Os pensadores.
- MICHAUX, Henri. **La Vie dans les plis**. Paris: Puf, 1979.
- MICHEL, Regis. A síndrome de saturno ou a lei do Pai. In: FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO. **XXIV Bienal de São Paulo: Núcleo Histórico: antropofagia e histórias de canibalismo**. v. 1. São Paulo: A Fundação, 1998. p. 120-133. Catálogo.
- MOLINA, Juan José Gómez (Org.). **Las lecciones Del dibujo**. Madrid: Cátedra, 2003.

MONDZAIN, Marie-José. **Le commerce des regards**. Paris: Seuil, 2003.

MORAES, Fabiana. **Das noções de deslocamento e deslocação e suas relações com a arte** (parte I). Disponível em: <http://www.polemica.uerj.br/pol18/cimagem/p18_fabiana.htm>. Acesso em: 12 agosto 2008.

MORIN, Edgar. **O Método 4 : As idéias - Habitat, Vida, costumes, organização**. Porto Alegre: Editora sulina, 2002.

NAUMAN, Bruce. In: MOLINA, Juan José Gómez (Org.). **Las lecciones Del dibujo**. Madrid: Cátedra, 2003.

Olivares, Rosa. La incompreensible beleza de la tragédia. **Exit**, nº24, 2006.

ORAMAS, Luiz Peres. In: FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO. **XXIV Bienal de São Paulo**: Núcleo Histórico: antropofagia e histórias de canibalismo. v. 1. São Paulo: A Fundação, 1998. Catálogo.

OTTINGER, Didier. Retrato da fêmea louva-a-deus como heroína sadiana. In FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO. **XXIV Bienal de São Paulo**: Núcleo Histórico: antropofagia e histórias de canibalismo. v. 1. São Paulo: A Fundação, 1998. Catálogo.

ROUILLÉ, André. **La photographie**. Paris: Gallimard, 2005.

ROWE, Colin e KOETTER, Fred. **Ciudad collage**. Barcelona: Gustavo Gili, 1998.

SALLES, Cecília Almeida. **Redes de criação: construção da obra de arte**. Vinhedos: Horizonte, 2006.

SANTARCANGELI, Paolo. **El libro de los laberintos**. Madri: Siruela, 2002.

SHÜLLER, Donald. **Por uma filosofia do Buraco**. Zero Hora, Porto Alegre, 25 ago. 2007. ZH Cultura, p. 2.

SMITHSON, Robert. Uma sendimentação da mente: projetos de terra. 1968. IN: FERREIRA, Gloria; COTRIM, Cecilia (Orgs.). **Escritos de artistas: anos 60/70**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

SMITHSON, Robert. **A Provisional Theory of Non-Sites**. 1968b. In: <http://www.robertsmithson.com/essays/provisional.htm> Acesso em 12 de março de 2008.

SMITHSON, Robert. **Entropy Made Visible**, 1973. In: <http://www.robertsmithson.com/essays/entropy.htm>. Acesso em 23 de abril de 2008. Entrevista com Alison Sky em 1973.

SOULAGES, François. **Esthétique de la photographie**. Paris: Nathan, 1998.

SOULAGES, François. **A Fotograficidade**. In: Porto Arte n. 22, p. 18-36. Porto Alegre: PPGAVI, maio 2005.

STOICHITA, Victor. **A short History of the Shadow**. London: Reaction Books, 1997.

SOURIAU, Etienne. **Revue d'Esthétique**. Paris: Puf, 1966, jul-dez.

SOURIAU, Etienne. **Vocabulaire d'Esthétique**. Paris: PUF, 1987.

TISSERON, Serge. Le dessein du dessin: geste graphique et processus du deuil. In: ANZIEU, Didier (Org). **Art et fantasme**. Paris: Champ Vallon, 1993.

TISSERON, Serge, **Le Mistère de La Chambre Claire**. Paris: Les Belles Lettres/Archimbaud, 1996.

TSCHUMI, Bernad. Arquitetura e limites I (1978). IN: NESBIT, Kate (Org.). **Uma nova agenda para a arquitetura**. São Paulo: CosacNaify, 2006.



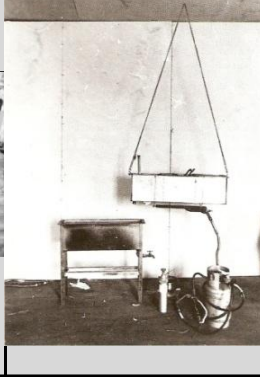
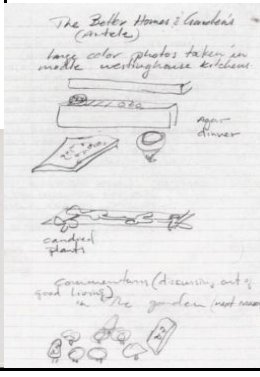
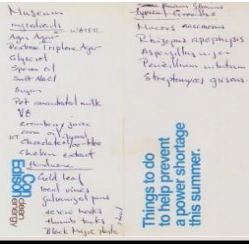
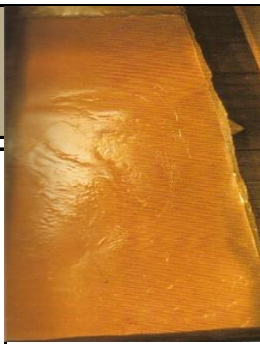

VALÉRY, Paul. L'idée fixe, 1932. IN: VALÉRY, Paul. **Idées**. Paris: Gallimard, 1966.

VILELA, Eugénia. À contraluz o testemunho. Uma linguagem entre o silêncio e o corpo. In: FONSECA, Tania Mara Galli e COSTA, Luciano Bedin da (Org.). **Vidas do fora: habitantes do silêncio**. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2010.






WALL, Jeff. Señales de indiferencia: aspectos de la fotografía em el arte conceptual o como arte conceptual. In: PICAZO, Gloria e RIBALTA, Jorge. **Indiferencia y singularidad**. Barcelona: Gustavo Gili, 2003.

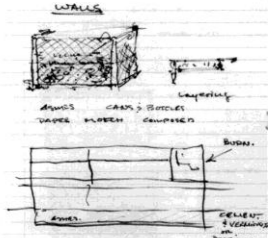

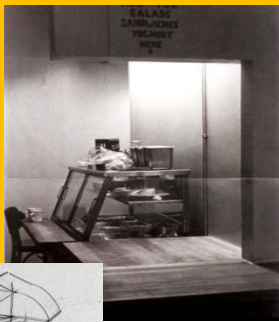

WEINRICH, Harald. **Lete: Arte e Crítica do esquecimento**. São Paulo: Ed. Civilização Brasileira, 2000.

ANEXO – DOBRAS DO CORTE



PERIODO/FASE		ENTROPIA, ALQUIMIA			
1 ANO		1968	1969	1969	1970
2	OBRA	Rope Bridge	Photo-fry	Agar/Museum	Incendiary wafers
					
		instalação	objeto/instalação	objeto/instalação	objeto/instalação
3	LOCAL		Documentations , Galeria John Gibson	131 Christie Street, NY	131 Christie Street, NY (112 Greene Street - ?)
4	CORTE				
5	DESENHO ESCRITOS DE E				
6	FOTOGRAFIA FT				
7	FILME FI				
8	FOTOCOLLAGE CL				
9	CIBACHROME CB				
10	LIVRO LI				
11	MUSEALIZAÇÃO MU				






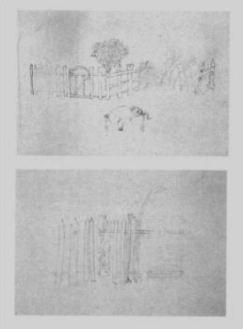






RELAÇÃO COM O LUGAR, APROPRIAÇÃO

1970	1971	1971-1973	1971	1971
Garbage Wall	Chery Tree, Winter Garden e Time Well	Food	Jacks, Festival Brooklyn Bridge	Tree Dance
				
objeto/instalação	performances	objeto	performance	performance
St. Mark's Church, NY	112, Greene Street Galery, NY	(esquina das ruas Prince e Wooster, Soho, NY)	Festival Brokly Bridge 22-24 maio	Twenty Six by Twenty Six, exposição, Vassar College of Art Galery

	buraco 	casual; buraco 		
---	--	---	--	---

			série fotográfica da destruição de carros abandonados, Caroline Goodden	
				performance sobre construção de estruturas com redes em uma árvore

				
--	---	---	--	--

1971	1971	1971	1972	1972
Fire Boy, Brooklyn Bridge	Pig Roast, Brooklyn Bridge	Chinatown Voyeur	Open House	Fresh Air
				
performance	performance	video	instalação e filme	performance
Brokly Bridge 22-24 maio	Brokly Bridge 22-24 maio	(bairro de Chinatown, NY)	entre 98 e 112 Greene Street, NY	Wall Street e 42nd Street com Vanderbilt, NY
				
				
processo de execução da escultura - parede de resíduos do contexto imediato		video de um percurso visual para interiores residenciais 		vídeo de Juan Downey registro da performance realizada por GMC

1972

1972

1972 1972-73

1972

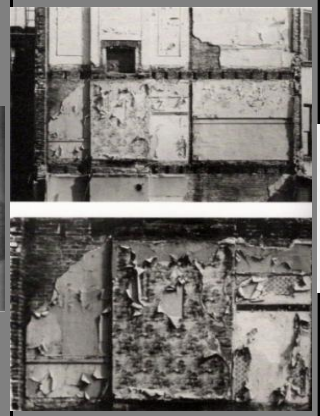
Automation House

Fresh Kill

Sauna View 1-2

Bronx Floors

Walls Paper



video

filme

filme

recorte

série fotográfica

casa de 4th Street,
Manhattan, NY

manhattan, Bronx e Brooklyn,
NY

(exposição - 112 Greene
Street Gallery, NY)

visual - espelho

espacial, buraco

temporal/impressão



recortes sobre papel



registro do processo de
destruição da
caminhonete de GMC

registro da performance
de seus amigos na
sauna/ casa



1973

1973

1973

1973

1973

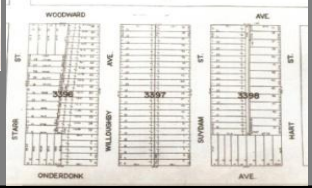
Island Park ou the Hudson

Pier In/Out

Photoglyphs, Graffiti Truck

Cooper's Cut

Reality Proprietes: Fake Estates



intervenção urbana

Pier 14, NY

performance

corde

objeto

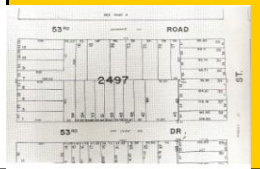
LaGuardia Place, Bleecker and Houston Streets

(Mercer Street, NY)

115 Wooster Street, NY

NY

metafórico: inaccessibilidade



proposições para reflorestamento

da área existente

registro da performance



fragmentos

1973

1973

1974

1974

1974

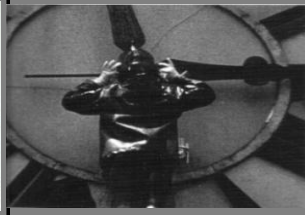
Infraform

W-Hole House

Clockshower

Anarchitecture

Splitting



recorte

recorte

performance

propostas

corte e filme

Milão, Itália

(Gênova) Sestri, Itália

(Clocktower, NY)

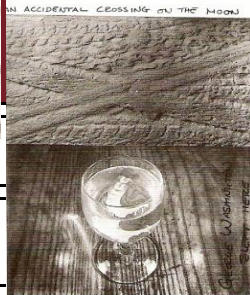
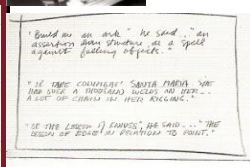
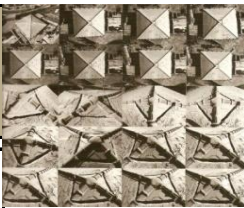
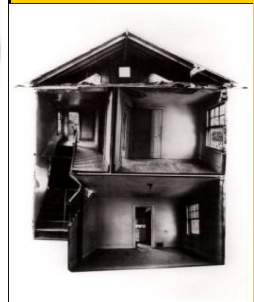
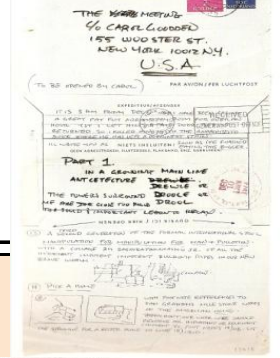
(exposição Anarchitecture Show na 112 Greene Street, NY)

Humphrey Street, Englewood, NY


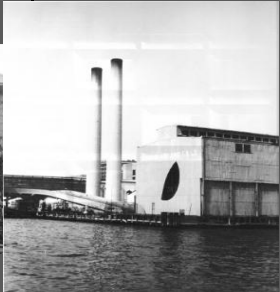


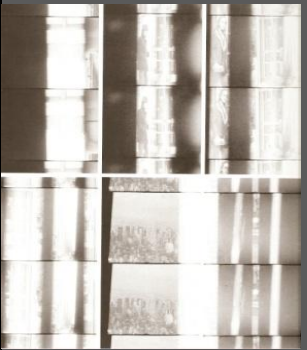
desenho

piramidal, horizontal

transversal; meio



fragmentos

1974	1975	1975	1975	1976
Bingo	Day's End	Conical Intersect	untitled wall cutting	City Slivers
				
corte e filme	corte e filme	corte e filme	instalação	filme, projeção
349 Erie street, Niagara Falls, NY e Artpark, Lewinston, NY	Pier 52, NY	Beaubourg, 9a. Bienal de Paris	Galeria Salvatore Ala, Milão, Itália	Galeria Holly Salomon, NY e American Cultural center, Paris

longitudinal; corte de pele



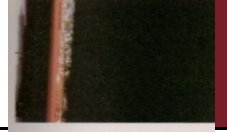
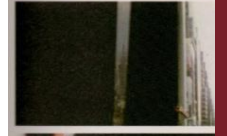
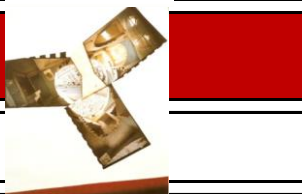
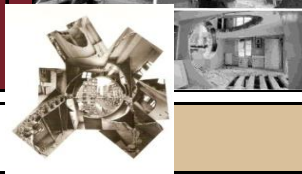
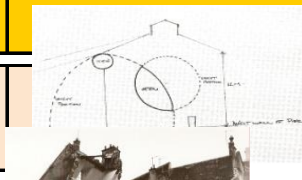
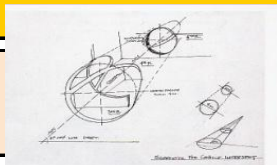
intersecção de circunferências,




intersecção cônica



corte da câmera



1976	1976	1976	1976	1977
Substrait (Underground Dailies)	P.S. 1	Windom Blow-out, Idea as Model	Meander	Descending Steps for Batan
				
filme, projeção	corde	instalação		
Galeria Holly Salomon, NY e American Cultural center, Paris		Institute for Architecture and Urban Resources	(Gerogia Museum of Art, Atenas)	(galeria Yvon Lambert, Paris)
	buraco, furo	buraco, furo		buraco
				
				

1977

1977

1977

1978

1978

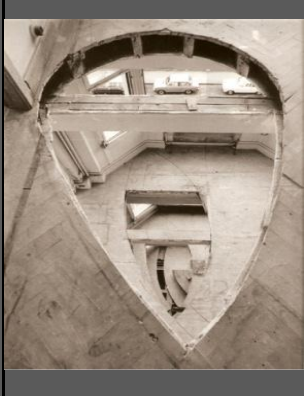
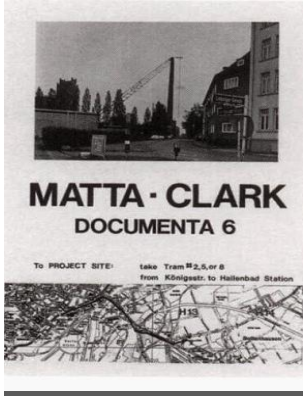
Documenta 6 Jacob's Ladder

Office Baroque

Sous -Sols de Paris

Circus caribbean Orange

Propostas



intervenção urbana

recorte

serie fotográfica

cut

cut

Documenta 6, Kassel

Antwerp, Bélgica

subsolo de Paris

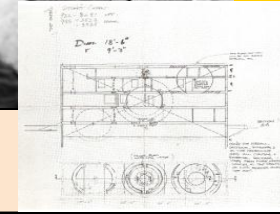
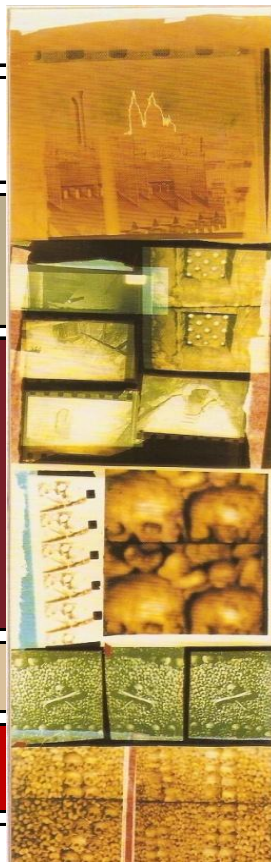
Museum of Contemporary Art, Chicago

MOMA

intersecção cilíndrica



intersecção esférica



projetos

