**UNIVERSIDADE
DE SÃO PAULO
INSTITUTO DE
ARQUITETURA E
URBANISMO**

DISSERTAÇÃO
DE MESTRADO

Área de Concentração:
Teoria e História da
Arquitetura e Urbanismo

Linha de Pesquisa:
Arquitetura, Artes e Estética

VERSÃO CORRIGIDA

VERSÃO DIGITAL

GORDON MATTA-CLARK : UM CORTE TRANSVERSAL

Dissertação apresentada ao
Programa de Pós-Graduação
em Arquitetura e Urbanismo
do Instituto de Arquitetura e
Urbanismo da Universidade
de São Paulo, como parte
dos requisitos necessários
para a realização da defesa da
dissertação e obtenção do título
de Mestre.

RAFAEL DE OLIVEIRA
SAMPAIO

FÁBIO LOPES DE
SOUZA SANTOS
Orientador

São Carlos
março, 2019.

parte b:

além do campo da arquitetura:
a atuação de matta-clark em nova york na década
de 1970 e os campos da arquitetura e urbanismo

1. MATT-CLARK'S INSPIRATION AND SOURCES IN ARCHITECTURE, p.B-8

2. NEOVANGUARDAS ARQUITETÔNICAS E MATT-CLARK, p.B-20

- a. os "cinzas" e matta-clark: uma outra interpretação do "contextualismo", p.B-22
- b. os "brancos" e matta-clark: concedendo outro sentido à experimentação formal, p.B-34
- c. matta-clark - transversais entre arte e arquitetura, p.B-44

3. ANARQUITETURA: ARQUITETURA 'EXTRAMUROS', p.B-50

- a. os tratados clássicos, p.B-52
- b. os ciam, p.B-55
- c. crise do moderno: busca por alternativas, p.B-58
- d. o grupo *anarchitecture*, p.B-63
- e. o termo *anarchitecture*, p.B-66
- f. as fotografias presentes na exposição, p.B-69
- g. o *espaço construído* e suas ordens, p.B-75
- h. desastre, acaso e o imponderável, p.B-79
- i. demolições e metabolização, p.B-81
- j. flagrantes do cotidiano, p.B-83
- k. o cotidiano e seus índices, p.B-85
- l. "surrealismo sem inconsciente", p.B-89
- m. as escalas do urbano, p.B-90

4. A FORMA E SUAS METAMORFOSES, p.B-94

- a. *garbage wall*, p.B-105
- b. land art: *cut-outs*, p.B-107
- c. metamorfoses: *hotel palenque* e *wallpaper*, p.B-109

5. DETRITOS, CATACUMBAS, CAÇAMBAS E OUTROS PONTOS CEGOS NA CIDADE, p.B-118

- a. a "destruição criativa", p.B-122
- b. "zona do lixo, zona do luxo", p.B-125
- c. o corpo e a cidade, p.B-132

6. CIDADE E COREOGRAFIA, p.B-140

- a. "voyeurismo citadino", p.B-145
- b. dança contemporânea e a cidade, p.B-146
- c. equilíbrios instáveis, p.B-152
- d. proposição artística e participação, p.B-159

7. 'ESCULTURA (SOCIAL) URBANA', p.B-166

- a. a arte como "laboratório" de criação de formas de sociabilidade, p.B-171
- b. ensaios de *empoderamento* por meio da arte, p.B-174

8.CONSTRUÇÃO DE SUBJETIVIDADES: O PÚBLICO, O PRIVADO E A INTIMIDADE, p.B-178

10.CONSIDERAÇÕES PARCIAIS, p.B-240

11.CONSIDERAÇÕES FINAIS, p.B-244

- a. o indivíduo e a *propriedade privada*, p.B-200
- b. a conquista da escala urbana: *day’s end* e *conical intersect*, p.B-204
- c. contra o “*american way of life*”, p.B-212

9.DA CRÍTICA INSTITUCIONAL À EMERGÊNCIA DA POLÍTICA DE IDENTIDADES, p.B-220

- a. o *contextualismo*, a crise do público e do discurso universal, p.B-223
- b. gordon roberto echaurren matta-clark, residente em *112 greene street, soho - nova york*, p.B-229

introdução

o interesse

O desenvolvimento da presente pesquisa teve como ponto de partida o interesse no estabelecimento de possíveis diálogo entre os campos das Artes Plásticas, Arquitetura e Urbanismo. Estas relações foram identificadas ainda na graduação do autor, através do contato com disciplinas, iniciação científica e desenvolvimento de atividades de extensão.

No primeiro ano, através da disciplina de *Plástica* (2006), foi possível estudar a elaboração prática de proposições tridimensionais. Por meio da atribuição de usos e sentidos, foram abordadas as relações entre formas, materiais e significados. Nesta ocasião entra-se em contato com noções estruturais de composição: definição da coerência formal, processos de percepção, apreensão, apropriação, proposição, uso de materiais, formas e significados aplicados à Arquitetura e Urbanismo.

No segundo ano de graduação, por meio da disciplina de *Linguagens Visuais* (2007), foi possível aproximar formas de comunicação visual à processos de representação em Arquitetura e Urbanismo. A disciplina abordou a prática do “*Design Gráfico*” através seus processos históricos, compositivos e técnicos, proporcionando abertura para elaboração e produção de peças gráficas que relacionavam-se intimamente com formas de representação utilizadas no campo da Arquitetura.

No quarto ano de graduação, a disciplina estudos sobre *Linguagem da Arquitetura e da Cidade* (2009) possibilitou o estudo e reflexão sobre modos de representação da arquitetura sobre a cidade. Por meio da realização de exercícios práticos (concepção e elaboração de instalações e montagens “*tempo-espaciais*”) discutiu-se a relação entre produção artística e o espaço arquitetônico - processo de informação/comunicação estética. Os trabalhos realizados lidaram com práticas de montagem, definição de interfaces entre os campos, bem como a proposição/análise de instalações em linguagens e suportes diversificados.

As disciplinas cursadas na graduação despertam no interesse pela realização de Iniciação Científica sobre o campo da *Linguagem e Representação* (2008). Desta forma, sob a orientação do Prof. Dr. Fábio Lopes de Souza Santos (Bolsa CAPES - março a novembro de 2009) entra-se em contato com a atividade de pesquisa. A Iniciação intitulada: “*Franz Weissmann e Jorge Oteiza - diálogos por meio da escultura moderna na IV Bienal de São Paulo*” caracterizou-se por definir aproximações entre procedimentos plásticos da Escultura Moderna e processos de concepção e elaboração formal em Arquitetura.

Atividades de extensão foram também responsáveis por proporcionar uma maior aproximação entre o autor e o ambiente acadêmico. No workshop “*Zonas Liminares*” (2010), que contou com a presença do professor e artista Antoni Muntadas, foi focado o recente processo de crescimento urbano de cidades médias como São Carlos. O tema foi debatido tendo como objeto de estudo o crescimento exponencial de condomínios fechados e a expansão urbanizada gerada por fenômenos desta ordem.

Como resultado do workshop, e contato com demais trabalhos desenvolvidos na ocasião, apresenta-se o trabalho “*Ibirapuera Park*” - criação fictícia de condomínio distópico a partir da compra, por parte de uma empresa privada internacional, de uma grande e importante área pública localizada na cidade de São Paulo - o *Parque Ibirapuera*.

No segundo semestre de 2010, o autor participa do projeto e produção da exposição coletiva “*Zonas Liminares*” (SESC São Carlos), ocasião na qual os trabalhos desenvolvidos no workshop foram publicamente apresentados.

O contato com a produção de trabalhos coletivos é retomada com a participação do autor no workshop “*Canteiro de Operações*” (2011). Assim como “*Zonas Liminares*”, este workshop foi coordenado pelo grupo de pesquisa *Núcleo de Espacialidades Urbanas* (NEC). Nesta ocasião a atividade contou com a parceria do crítico de arte José Resende e o artista Nelson Brissac Peixoto, organizador do projeto Arte/Cidade. Com resultado da pesquisa desenvolvida discutiu-se, através da apresentação do trabalho “*Moocas*”, a relação entre “*identidade*” e os limites existentes em formas de representação do território urbano.

Neste mesmo ano, o autor desenvolve seu Trabalho de Graduação Integrado – TGI (2011). A proposta “*Edifício Cidade | Proposições arquitetônicas na cidade de Campinas*” teve como referência parte dos resultados obtidos na pesquisa de iniciação científica. Por meio do trabalho estuda-se o conceito de “*identidade formal*” e relações existentes entre forma arquitetônica e contexto urbano.

Disciplinas, Iniciação Científica, participação em workshops entre outras atividades foram fundamentais para embasar o interesse do autor sobre relações entre as esferas da Artes e Arquitetura. Caracterizada pela definição de um amplo diálogo entre estes campos, a trajetória do artista Gordon Matta-Clark passa então a ser analisada com destaque, sobretudo por também apresentar formas “*não convencionais*” de se compreender, produzir e ocupar a cidade. É a partir desta premissa que o projeto de pesquisa de mestrado é idealizado e desenvolvido.

o objeto

O campo das Artes Plásticas sofreu uma mudança significativa durante as décadas de 1960 e 1970, devido à emergência de produções capazes de alterar suas práticas e concepções.

Ao questionar suas formas de inserção e significados dentro do circuito institucional, muitos dos trabalhos desenvolvidos no período ampliaram o campo de atuação, promovendo assim a superação de convenções, códigos e categorias de representação responsáveis pela definição dos objetivos e meios de produção da arte vigente. Caracterizadas por ampliar tanto a recepção do público quanto a inserção do artista, essas produções definiam novos modos e direcionamento para as pesquisas estéticas.

Em um contexto caracterizado também pela crise do *Projeto Moderno*, as disciplinas de Arte e Arquitetura no período passam a seguir caminhos consideravelmente opostos em relação à sua formalização. Se a primeira se retrai, colocando em xeque a capacidade da forma em ordenar as coisas, a segunda reage ao enrijecimento do mundo, exacerbando sua dimensão formal – escultórica, visual compositiva – espelhando a consciência de relações fragmentadas na distorção geométrica de seus volumes. Nesse movimento, enquanto o arquiteto migra progressivamente para a condição de “*artista*”, o artista torna-se cada vez mais um projetista, engenheiro ou mestre de obras.⁰¹

A trajetória do artista norte-americano Gordon Matta-Clark desponta como um exemplo paradigmático dentro deste processo, caracterizado também pela dissolução dos limites que definiam os campos disciplinares. Através de uma ampla produção, realizada a partir de métodos e em suportes diversificados, no qual o artista define um campo próprio de pesquisa, redimensiona-se a relação

01 WISNIK, Guilherme T. O cruzamento entre arte e arquitetura a partir de Matta-Clark e Rem Koolhaas. In: FARIAS, Agnaldo A. C.; SILVA, Fernanda F. (org.). **Arte e arquitetura**: balanço e novas direções. 1. ed. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2010, v. 1, p. 165.

entre arte, arquitetura e cidade presente na contemporaneidade.

Distanciando-se, desde o início de sua carreira, dos limites da prática artística institucional, Matta-Clark dedicou-se a desenvolver novas formas de atuação, estratégias de proposição artística e de inserção social da arte.

Posicionando-se criticamente perante o ensino e as teorias arquitetônicas com as quais entrou em contato no período de sua formação, Matta-Clark inicia sua carreira pesquisando formas de organização do espaço e especificidades ambientais. Neste momento, o contato estabelecido com práticas artísticas emergentes como a *Land Art*, *Happenings*, *Video Art*, *Body Art*, etc. possibilitaram a criação métodos de experimentação e interesse pela natureza da prática artística.

As primeiras pesquisas conduziram-no a tensionar, além do suporte material e temporal, o próprio espaço - contexto no qual eram expostos os objetos artísticos. Foram essas pesquisas que possibilitaram a criação de uma aproximação entre objetos e ambientes, levando-o também a incorporar gradativamente o comportamento do público.

Reflexões sobre a natureza do espaço foram fundamentais para que Matta-Clark utilizasse o edificado como “*matéria-prima*” fundamental em suas elaborações. Direcionadas para situações explicitamente urbanas, estas adquirem também a capacidade de tencionar as dimensões práticas e discursivas da cidade.

Das experimentações materiais, à apropriação do contexto social em *Garbage Wall* (1970); da intervenção espacial (e alteração da percepção) sobre o objeto arquitetônico e social em *Splitting* (1974); à evidência da limitada participação do público em processos de transformação urbana decisivos, como em *Conical Intersect* (1975); Matta-Clark define uma “*área de transição*”, na qual, questões derivadas da arte foram mobilizadas para gerar reflexões sobre as estruturas materiais e simbólicas operantes na cidade e sociedade de seu tempo. Nesta trajetória, o artista revisita criticamente a prática e os discursos vigentes, no campo da Arquitetura e Urbanismo.

a bibliografia

Para construir uma compreensão inicial sobre a trajetória de Matta-Clark, procura-se entrar em contato com sua produção, reunindo textos e catálogos de exposições sobre o artista. O conjunto de títulos abaixo conforma um panorama sobre a bibliografia utilizada, bem como suas principais exposições.

O Catálogo da exposição “*Gordon Matta-Clark: Desfazer o Espaço*”⁰² (MAM de 11 de Fevereiro a 04 de Abril de 2010), foi fundamental para desenvolvimento do projeto de mestrado. Mesmo não definindo agrupamentos de trabalhos, o material apresenta possíveis linhas de leitura sobre a produção do artista. No catálogo são reunidos textos de Jane Crawford, Justo Pastor Mellado, Lisete Lagno, e as organizadoras Tatiana Cuervas e Gabriela Rangel. Além de apresentar uma breve trajetória sobre artista, o catálogo ainda levanta alguns aspectos da formação de Matta-Clark, evidenciando o contato estabelecido com outros importantes artistas do período.

No livro “*Object to be Destroyed: The Work of Gordon Matta-Clark*”⁰³ (2000), Pamela M. Lee aproxima a trajetória de Matta-Clark com tendências e produções artísticas como *Minimalismo*, *Land Art* e *Pós-Minimalismo*. A autora discorre sobre aspectos da formação pessoal e profissional de Matta-Clark, centrais para a definição de sua pesquisa estética. Por um lado, é destacado o papel desempenhado pelas Artes Plásticas em sua formação: o contato com o pintor surrealista Roberto Matta Echaurren (pai de Matta-Clark) e as “*vanguardas negativas*” (Dadaísmo e Surrealismo); por outro, é enfocado sua formação em Arquitetura na *Universidade de Cornell* e sua proximidade ao curso de Artes Plásticas. É a partir da leitura de *Object to be Destroyed* que surge o interesse em compreender melhor a primeira fase de trabalhos realizada por Matta-Clark.

02 CUEVAS, Tatiana; RANGEL, Gabriela (orgs.). **Gordon Matta-Clark: Desfazer o espaço**. Catálogo. São Paulo: Museu de Arte Moderna, 2010.

03 LEE, Pamela M. **Object to be Destroyed: The Work of Gordon Matta-Clark**. Cambridge: MIT Press, 2000.

Com o objetivo de aprofundar a pesquisa desenvolvida por Robert Smithson, analisa-se a coletânea de seus textos organizada por Jack Flam⁰⁴. A leitura dos textos originais permite compreender melhor o papel desempenhado por Smithson na defesa e aprofundamento de produções artísticas então emergentes, especialmente a *Land Art*.

Para entender a complexidade presente na trajetória e produção de Robert Smithson, foi fundamental o contato com a tese de Mestrado “*Ficções Verdadeiras Erradicam Realidades Falsas: um olhar sobre a obra de Robert Smithson*”⁰⁵ (2008), e o artigo “*Non-Sites: Os Limites do Mapeamento*”⁰⁶ (2009) ambos elaborados por Braulio Romeiro. Nota-se que frentes de pesquisa abertas por Robert Smithson são em alguma medida retomadas por Matta-Clark, desde suas intervenções iniciais, nas quais evidência a *materialidade, processualidade e temporalidade* do objeto artístico.

No processo de aproximação entre Arte e Arquitetura por meio da análise da trajetória de Gordon Matta-Clark, utiliza-se como referência a perspectiva apontada pelo professor e pesquisador Guilherme Wisnik, denominada “*o informe*” e apresentada no artigo “*O cruzamento entre arte e arquitetura a partir de Matta-Clark e Rem Koolhaas*”⁰⁷ (2010) – leitura proposta por Rosalind Krauss e Yve-Alain Bois na exposição homônima realizada no Centro George

Pompidou, em Paris (L’*Informe*, 1966⁰⁸, com projeto curatorial que partia das provocações de George Bataille). Segundo Wisnik, embora a arquitetura não estivesse diretamente incluída no campo de discussão, Bataille destacava o papel proeminente da mesma na sociedade, considerando-a a expressão da *geometria autoritária* que sustentaria seu funcionamento. Em contraposição a essa razão “*arquitetônica*”, ao mesmo tempo artificial e ilusória, Bataille afirma o caráter *informe* do mundo, excluindo qualquer hipótese de inspiração mimética para as Artes.

No livro “*Gordon Matta-Clark*”⁰⁹ (2003) com edição de Corinne Diserens e textos de Thomas Crow, Judith K. Russi e Christian Kravagna, entra-se em contato com leituras, sobre o trabalho do artista, pautadas pela ideia de “*comunidade*”. São analisados em paralelo as produções fotográficas e videográficas do artista, assim como a maneira na qual eram elaboradas. O livro apresenta documentos, entrevistas e ensaios, além de novas imagens sobre os trabalhos do artista. Nesta oportunidade, toma-se conhecimento sobre o texto “*Gordon Matta-Clark*”¹⁰ redigido por Dan Graham, no qual o autor desenvolve uma leitura e problematização sucinta, porém precisa, sobre a produção do artista. O texto de Dan Graham também apresenta uma visão original sobre a associação entre Matta-Clark e Robert Smithson, através da discussão da dialética entre espaço e representação (presente, de forma distinta, na obra de ambos).

O livro “*Gordon Matta-Clark Works and Collected Writings*”¹¹ (2006), com edição de Gloria Moure, traz uma das maiores coletâneas de documentos sobre Matta-Clark realizadas até o presente momento. Além de ampliar a iconografia publicada sobre sua trajetória, o livro também reúne um conjunto de importantes

04 FLAM, Jack (Org.). **Robert Smithson: the collected writings**. Berkeley/Los Angeles: University California Press, 1996, p. 290.

05 ROMEIRO, Braulio. **Ficções verdadeiras erradicam realidades falsas: um olhar sobre a obra de Robert Smithson**. 2008. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo) – Instituto de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Carlos. 2008.

06 ROMEIRO, Braulio. Non-Sites: Os Limites do Mapeamento. In: **Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas - Transversalidades Nas Artes Visuais**, 18. 2009. Salvador. Anais do 18º Encontro Nacional da ANPAP. Salvador, 2009, p. 1509-1524.

07 WISNIK, Guilherme T. O cruzamento entre arte e arquitetura a partir de Matta-Clark e Rem Koolhaas. In: FARIAS, Agnaldo A. C.; SILVA, Fernanda F. (org.). **Arte e arquitetura: balanço e novas direções**. 1. ed. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2010, v. 1, p. 165.

08 Ibidem, p. 163-165.

09 DISERENS, Corinne et al. **Gordon Matta-Clark**. Londres: Phaidon Press Limited, 2003.

10 Ibidem, p. 119-203.

11 MOURE, Gloria (ed.). **Gordon Matta-Clark**. Works and Collected Writings. Madrid/Barcelona: Museo de Arte Reina Sofia, Editorial Polígrafa, 2006.

manuscritos e transcrições de entrevistas, os quais ampliam a compreensão sobre as elaborações práticas e teóricas de Matta-Clark. As entrevistas “*Gordon Matta-Clark: Splitting The Humphrey Street Building – An Interview by Liza Bear*”¹² e “*Gordon Matta-Clark: Building Dissections – A interview by Donald Wall*”¹³ foram essenciais para a leitura das intervenções arquitetônicas, elaboradas muitas vezes por meio do corte, extração e deslocamento.

O livro “*Gordon Matta-Clark: Moment to Moment: Space*”¹⁴ (2013), editado por Philip Ursprung, reúne escritos recentes de importantes autores como Jane Crawford, Pamela M. Lee, Corine Diserens, Mark Wigley, entre outros. Dentre os textos, destaca-se o de Dan Graham “*Matta-Clark’s inspiration and sources in architecture*”¹⁵, no qual é apresentada uma hipótese sobre as possíveis referências de Matta-Clark a partir do campo da Arquitetura. Em linhas gerais, o mapeamento realizado por Dan Graham busca articular referências do campo da Arquitetura e Urbanismo, das Artes Plásticas e da conjuntura social e política dos Estados Unidos/Nova York na década de 1970. O artista ainda pontua informações sobre origem de Matta-Clark, sua formação política, a aproximação com debate arquitetônico/urbanístico desenvolvido no período por meio de arquitetos como Michael Graves, Frank Gehry, Louis Kahn, Aldo Rossi e Robert Venturi.

O livro “*Matta-Clark: Art, Architecture and Attack on Modernism*”¹⁶ (2009), de Stephen Walker, situa a produção de Matta-Clark no processo de ampliação dos campos da Arte e Arquitetura na década de 1970. O livro mostrou-se essencial

para compreender a posição do artista frente ao debate sobre Arquitetura desenvolvido no período. Segundo Walker, as mudanças sofridas pela vertente moderna nos Estados Unidos podem ser relacionadas à perspectiva da *Crítica Institucional*. Reações ao Alto Modernismo na Arte e Arquitetura eram consideráveis: nas Artes, movimentos como *Minimalismo*, *Pop*, *Land Art* e trabalhos de *Site Specific*, caracterizavam-se pela divergência na maneira de definir a oposição; enquanto na Arquitetura, destacava-se o debate entre “*Cinzas*” e “*Branco*”. Walker aponta que, mesmo atuando no período, Matta-Clark opunha-se a polaridade buscando definir uma terceira via, tendo como principal motivação uma *crítica às agendas definidas pelos campos disciplinares*.

O livro “*¿Construir... o desconstruir?*” (2000), com edição de Dário Corbeira, reúne um conjunto de textos de Pamela M. Lee, David Cohn, Corine Diserens e Dário Corbeira etc. Serviu como importante referência para reflexões sobre a relação entre Matta-Clark e os debates desenvolvidos no período de sua atuação, destacando-se o deslocamento das intervenções de Matt-Clark rumo à cidade, ao prosaico e às práticas cotidianas. O livro destaca também a dualidade presente nas intervenções, representada pela dupla atuação - circuito/cidade, fora/dentro do campo, construindo/desconstruindo.

a abordagem

Logo após o levantamento de fontes secundárias (na impossibilidade do contato direto com as primárias), procura-se sistematizar momentos de destaque na trajetória de Matta-Clark; ter familiaridade com o conjunto de suas propostas e alcançar uma compreensão global de sua carreira – afinal, bastante curta, de apenas 9 anos. O objetivo é entender a *dinâmica de criação* e *objetivos* que nortearam seu trabalho: cada proposta materializava alguma possibilidade latente em trabalhos anteriores, e simultaneamente abria caminhos para as seguintes. Paralelamente, procura-se entender também quem seriam seus “*interlocutores*” – os artistas com que se relacionava profissionalmente, seu público – dentro e

12 MOURE, Gloria (ed.). **Gordon Matta-Clark**. Works and Collected Writings. Madrid/ Barcelona: Museo de Arte Reina Sofia, Editorial Polígrafa, 2006, p. 172.

13 Ibidem, p. 53.

14 URSPRUNG, Philip et al. **Gordon Matta-Clark: Moment to Moment: Space**. Nürnberg: Moderne Kunst Nürnberg, 2013.

15 Ibidem, p. 46.

16 WALKER, Stephen. **Gordon Matta-Clark: Art, Architecture and Attack of Modernism**, Londres/ Nova York: I.B. Tauris, 2009.

fora do circuito da arte, a chamada “*comunidade*” artística do *SoHo* e em última instância, as dinâmicas pela qual passava a cidade de Nova York no período.

A reunião de todos estes dados e análises, possibilitou a descrição de um panorama: conjunto de fatos reunidos tendo uma linearidade, causalidade e sequência cronológica como espinha dorsal. Esta foi a primeira forma que esta dissertação tomou, mas que logo apresentou problemas. A heterogeneidade de suportes, a pluralidade de questões, a contínua oscilação entre os campos da Arte e Arquitetura entre outras dimensões que este primeiro texto procurou captar, impediam a simultaneidade da narração e discussões.

Procuram-se então outras abordagens, por exemplo, estruturar o texto em um conjunto de tópicos (como no livro de Pamela M. Lee, para citar um exemplo). Foi trabalhando nesta direção que chega-se à estratégia de dividir o texto em duas partes – uma dedicada às Artes, outra à Arquitetura. Neste sentido, pesaram a favor da decisão dois fatores: o fato da maioria dos autores provirem das artes plásticas e, principalmente, pela pesquisa fazer parte de um Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo.

Para tanto, tomaram-se dois cuidados: primeiramente fazer com que na escrita, as análises se cruzassem implicitamente; o segundo, foi adicionar textos ao final (“*considerações parciais*”) cuja função era unir e sintetizar brevemente o que a análise (como o próprio termo indica) separava. Esta operação, que tende à aproximar campos distintos, corresponde à própria dinâmica da época - envolve o tensionar limites, romper camisas de força e rearticular procedimentos e questões de áreas díspares.

Mesmo assim, a complexidade das questões a serem tratadas permaneceu. Nova York nos anos 1970 apresentava uma cena artística riquíssima e complexa, o “*pluralismo*” era uma ideia hegemônica e Matta-Clark uma personalidade irrequieta e curiosa, que bebeu de diversas fontes.

Outro posicionamento também estava claro: não se tratava de escrever um texto no qual o artista surgisse tendo ideias originais, uma atrás da outra, mas sim

tentar entendê-lo, situando-o dentro desta cena complexa, indicando com quem tivera contato, quais pesquisas artísticas e questões estavam no ar, para assim entender melhor a “*originalidade*” de suas propostas. Desta forma, ficaria mais claro os caminhos que abriu: entendendo as inflexões, sua interpretação sobre questões que estavam na “*pauta do dia*”. Deve-se lembrar o imenso capital cultural de Matta-Clark – por detrás da figura *underground*, se tem o filho de um artista internacional que teve contato com seu círculo, que se formou nos EUA e França, mantendo contato com Artes, Literatura e Arquitetura: tinha um repertório capaz promover a compreensão dos debates centrais da época.

A estratégia encontrada para lidar com esta complexidade foi dupla: primeiro localizar linhas de força – *tendências* – dentro de sua produção artística, para então relacioná-las com o contexto. Ao final, para compactar o texto e a discussão, focam-se alguns integrantes desta cena artística – se possível com algum tipo de contato direto com Matta-Clark – como forma de sintetizar as questões que estavam no ar. Construído este sintético “*contexto*”, é introduzido então a discussão sobre a atuação de Matta-Clark. Um cuidado especial foi tomado na articulação entre os textos dedicados a tendências específicas. Uma hipótese norteava (e facilitava) a redação: embora Matta-Clark tenha bebido de inúmeras fontes, seu entendimento e apropriação ocorreu no sentido de fazê-las *convergir*.

Suas propostas, na superfície heterogêneas, convergem entre si quando se considera a totalidade de sua “*obra*”, vê-se então um conjunto de questões que dialogam entre si, muitas vezes de forma inesperada, porém sempre buscando uma convergência. Este é o aspecto que fundamenta a importância de sua aportação; Matta-Clark desenvolveu uma postura própria em relação às questões de seu meio.

A escolha da forma de aproximação para a segunda parte mostrou-se mais complicada. Embora formado arquiteto pela *Cornell University*, Matta-Clark nunca “*exerceu oficialmente a profissão*” e são inúmeras as declarações contra a formação que alí recebera; ou seja, antes de tentar escrever qualquer palavra era

necessário primeiramente entender melhor a complexa relação que criara com este campo. Não era simplesmente analisar como o que inaugurara nas Artes Plásticas (a construção de uma linguagem a partir das dinâmicas urbanas como questão e suporte), no caso da Arquitetura havia uma outra dimensão teórica e prática (se não afetiva – ironizando, pode-se dizer que havia uma *revolta edipiana* flutuando em meio a seus atos).

A possibilidade da análise desse contexto, não decorre apenas do pioneirismo de Matta-Clark em utilizar o edifício como material “*escultórico*”, a formação em uma escola de ponta de Arquitetura, sem sombra de dúvida influenciou seu desenvolvimento. Se no caso das Artes Plásticas não há dúvida quanto à forma de sua inserção, no caso da Arquitetura temos uma relação mais complexa. Primeiramente pensa-se sua trajetória em relação à crítica da época ao Movimento Moderno e a “*neovanguarda*” norte-americana. Os resultados desanimaram pelo caráter vago e redundante. Além disso, essa aproximação não ajudava a enfocar o que se acreditava ser o essencial de sua aportação.

O fio de Ariadne usado de guia para sair desse labirinto foi o enfoque dado à exposição “*Anarquitectura*”. Pouco comentada, talvez compreendida como uma ação menor dentro do conjunto de sua obra – parecia mais uma atitude contestatória irreverente – baseada em um trocadilho inclusive pouco original. Foi pensando essa exposição à luz da “*Crítica Institucional*”, construída nas Artes Plásticas da época, que a interpretação sobre o posicionamento de Matta-Clark perante a Arquitetura e a cidade torna-se mais claro.

A “*Crítica Institucional*” criticava o circuito das artes desde dentro – ou seja, a partir de um grande conhecimento sobre seus procedimentos – enquanto propunha, por outro lado, o tensionamento de seus limites por meio de práticas que os transgrediam de fato e na teoria. Toda a obra de Matta-Clark nas artes plásticas foi construída neste contexto – sendo assim, parece plausível que seu posicionamento perante o campo da Arquitetura e Urbanismo seguisse uma postura semelhante.

Desta forma, estrutura-se a segunda parte em dois blocos. No primeiro se discute o diálogo mantido entre Matta-Clark e a *neovanguarda arquitetônica* – apontando seu conhecimento dessa e sua interpretação/resposta a ela. O bloco seguinte é dedicado à análise dos tensionamentos que promoveu nos limites do campo – a (An)arquitetura – ou seja, conjunto de dimensões do ambiente construído, se não da cultura material, que Matta-Clark aludiu e/ou empregou em sua obra, que constituíam “*pontos cegos*” no discurso arquitetônico da época.

Grosso modo, é possível afirmar que Matta-Clark trabalhava paralelamente à *neovanguarda arquitetônica* contemporânea, (re)visitando várias de suas questões, mas desde outro ponto de vista e de partida, por meio de práticas desenvolvidas dentro das Artes Plásticas, algo como um “*olhar estrangeiro*”, que fala do que se conhece do mundo, mas a partir de outras perspectivas e premissas. Em resumo, enquanto desenvolve sua interpretação das questões levantadas pela neovanguarda, soma a elas outras tantas, muitas das quais logo se converteriam em tópicos do debate arquitetônico.

A estratégia adotada pressupôs todo um cuidado de evitar redundâncias e organizar os dois textos de modo a tecer uma única narrativa. Espera-se assim, que de certa forma, as considerações finais culminem à aproximação entre esses dois campos.

Para analisar conjuntamente o que fora estudado em separado (mas paralelamente) na segunda parte, foi redigida as “*Considerações Finais*” (a expressão “*conclusão*” nos pareceu definitiva demais). Desdobra-se a questão em dois momentos, o primeiro dedicado a pensar o significado de sua atuação na década de 1970, as inflexões que promoveu nas pesquisas daquela época e as questões que inaugurou; o segundo, procurando planta-las em um contexto maior de mudanças significativas, não só na cultura, mas na política, economia e sociedade, para, num momento posterior, refletir sobre o significado do grande reconhecimento que atualmente desfruta.

considerações finais

Nas considerações finais procura-se entender (e articular) dois momentos históricos distintos. O primeiro tenta entender a inflexão que Matta-Clark realizou dentro de seu trabalho em relação às pesquisas artísticas e arquitetônicas da época, abrindo várias frentes de pesquisa. No segundo momento, tenta-se entender a importância tomada por sua obra, analisando-a não apenas por meio de seu valor intrínseco, mas com relação às pesquisas contemporâneas na Arquitetura e nas Artes Plásticas.

Busca-se promover a reflexão acerca da atualidade da produção de Gordon Matta-Clark, tomando como princípio as possíveis aberturas promovidas pelo desenvolvimento das intervenções do artista e a definição dos limites sobre papel desempenhado pelas produções artísticas e arquitetônicas contemporâneas no campo social.

Frente às questões levantadas, torna-se interessante analisar de que forma o legado de Matta-Clark deve ser lido, uma vez que sua produção encontra-se em meio às diversas leituras, definido em alguns momentos uma clara posição de resistência, e em outros um conjunto de práticas passível de apropriação e integração.

Muitas das práticas artísticas elaboradas nas décadas de 1960 e 1970, em meio à comunidade artística e em um cenário de contracultura, foram atualmente absorvidas e se tornaram, em muitos sentidos, novos mecanismos de reprodução do sistema econômico vigente.

Nesse sentido, busca-se compreender também alguns dos fenômenos de transformação urbana ocorridos no *SoHo* (*South of Houston*), em especial o processo de ocupação e posterior transformação dos *Lofts* por artistas em Nova York - a representativa conversão dos *Lofts* em almeçados e “*alternativos*” apartamentos residenciais e redefinição da conjuntura social definida a partir dos anos 80.

a estrutura

MEIO

UMA TRAJETÓRIA LOCALIZADA ENTRE MATÉRIA, ESPAÇO E CONTEXTOS

Antecedendo o corpo central da dissertação, este capítulo desenvolve uma narrativa sintética sobre a trajetória de Gordon Matta-Clark. Frente aos agrupamentos e análises presentes nos capítulos seguintes, parece fundamental apresentar ao leitor um breve panorama sobre os diferentes conjuntos de trabalhos e questões que caracterizam sua produção. Além de identificar suas principais produções, a narrativa indica e sintetiza as linhas gerais de leitura, que servirão de referência para os capítulos seguintes.

Inicialmente é enfatizado o período de formação de Matta-Clark e o desenvolvimento de seus primeiros trabalhos, suas experimentações e “*processos*” - transformação da matéria no decorrer do tempo. Em seguida enfoca-se como estas experimentações, ao serem deslocadas do espaço expositivo, passam gradativamente a englobar o contexto e suas especificidades como parte integrante de sua composição.

No desenvolvimento de sua linguagem, o artista gradativamente desloca sua pesquisa sobre o objeto para o espaço expositivo e os aspectos responsáveis por sua constituição. Partindo do objeto, passando pela constituição do espaço, Matta-Clark chega ao ambiente urbano, é nesse ponto em que também propõe alternativas às formas de produção, ocupação e utilização da cidade.

PARTE A:

A ATUAÇÃO DE MATTA-CLARK NO CAMPO DAS ARTES PLÁSTICAS EM NOVA YORK NA DÉCADA DE 1970

A atuação de Matta-Clark, dentro de parte do circuito da arte desenvolvida em Nova York nas décadas de 1960 e 1970, é situada partir de três vertentes:

A primeira destaca certo grau de inovação desempenhado por Matta-Clark frente “*o campo expandido da escultura*” - sobretudo pelo uso de novos materiais, ativação de contexto, etc. A proximidade e íntimo conhecimento de Matta-Clark sobre a produção de Robert Smithson, de intervenções à escritos, possibilita o traçar de paralelos entre suas pesquisas.

A segunda é definida pela relação “*corpo/espço*” presente em intervenções de Matta-Clark, e aproximações com Allan Kaprow e Trisha Brown (esta última sua parceira em diversos trabalhos). Partindo de pesquisas que envolvem suportes não convencionais, performance, registro em vídeo, criação de instalações e dispositivos espaciais, Matta-Clark estabelece diálogos com o *Happening*, *Body Art* e *Coreografia*, promovendo assim um contato entre Arte, Arquitetura e cotidiano.

A terceira aborda a “*apropriação*” de espaços urbanos e emergência de trabalhos artísticos coletivos. Geralmente presente nas intervenções de Matta-Clark, variando em escala, estes temas prefiguram abordagens recentes tanto na Arte quanto na Arquitetura. Traça-se um paralelo com Josef Beuys, buscando-se ampliar a compreensão desses temas em trabalhos desenvolvidos por Matta-Clark.

1 - ROBERT SMITHSON - NOVAS PRÁTICAS NO CAMPO DA ESCULTURA; MATÉRIA E PROCESSUALIDADE; ENTROPIA E METABOLIZAÇÃO

A relação entre Matta-Clark e Robert Smithson é abordada a partir de três aspectos: o uso de materiais inusitados (a forma como processo), o *Site Specific* e ressemantização de contexto. São abordadas as concepções de Smithson sobre “*Entropia*”; bem como a recepção, compreensão e transformação promovida por Matta-Clark. Neste sentido, aborda-se também na dialética entre *Site Specific* e *Non-Site* e a crise dos modos de representação.

a. entropia e metabolização / matéria e tempo

Matta-Clark inicia sua trajetória artística questionando o que fundamentalmente era definido como Arquitetura, trabalhando com as especificidades físicas de locais com o objetivo de encontrar meios alternativos de elaboração estética. Em seus primeiros trabalhos, adota a ideia de “*processo*”, questionando convenções que regiam a produção e relações entre *objeto* e *espço expositivo*.

b. rumo ao *site specific*

Ampliando experiências anteriores, baseadas na transformação matéria e observação de suas alterações no decorrer do tempo, as intervenções elaboradas no porão da galeria *112 Greene Street* representam o direcionamento da prática do *Site Specific* para o *ambiente construído*.

c. superação do *non-site*: *bronx floors*

Através de intervenções em que utiliza o “*corte*”, Matta-Clark busca desconstruir não apenas a estrutura física existente, mas também muitas das concepções sobre o campo da Arte e Arquitetura. Ao desenvolver uma reflexão sobre temas ligados a esses campos, o artista opera sobre as múltiplas camadas que os constitui, lançando novos olhares sobre suas bases (materiais e discursivas).

d. *bronx floors* para *buildings cuts*

Matta-Clark investiga a relação entre *forma* e os possíveis desdobramentos de seus *significados* a partir da relação entre *intervenção formal* e *espacialidades existentes*. O artista apresenta novas formas de leitura sobre o contexto: expõe

para o público seu estado, material, estruturas, composição espacial, dimensão, organização, segmentação e, conseqüentemente, toda a carga social e simbólica associada a ele. Neste processo de “*desconstrução*”, ampliam-se as formas de leitura, concepção e atuação por meio da arte.

e. cut-out para a cidade

Após o desenvolvimeto de trabalhos no porão da galeria *112 Greene Street* (com a conseqüente descoberta de formas de ação no espaço e definição de novas leituras), Matta-Clark passa a intervir diretamente sobre o ambiente urbano. Ao compreender que constituição material era também definida por valores pré-concebidos, o artista busca elaborar um questionamento sobre essa condição criando formas alternativas de *produção*, *organização* e *ocupação* da cidade - desloca as experimentações sobre os objetos/espacos para os ambientes e agente urbanos, materializando ideia de “*metabolização*” sobre esta outra escala.

f. entropia, monumentalidade e cidade

Muitas das intervenções de Matta-Clark em edifícios entram em diálogo com o que Robert Smithson define como edificações de natureza “*entrópica*”. Trabalhar diretamente sobre o território urbano faz com que as intervenções de Matta-Clark produzam resultados distintos das de Smithson. Observa-se a tentativa de incorporar as *condições materiais* e *atividades desenvolvidas na cidade* como fonte - o “*residual*” (parcelas materiais e simbólicas excluídas) era apropriado como comentário crítico e/ou criativo sobre a arquitetura e cidade contemporânea.

g. crise das formas de representação

Articulados como “*processos*”, os trabalhos de Matta-Clark possuíam uma duração pré-determinada. Tal especificidade limitava o contato “*direto*”, tornando a intervenção acessível somente em sua realização ou por meio registros (vídeo, fotografia, colagem, diagrama, desenho, etc). De modo geral, as intervenções demandavam uma espécie de “*re-desenho*”, executado em variadas formas de representação. Frente a essas considerações, constata-se que as fotografias e vídeos de Matta-Clark definem também um campo específico de pesquisa.

2 - CORPO, CIDADE E COTIDIANO

Matta-Clark discute arquitetura e a cidade por meio intervenções que articulam as *especificidades físicas do espaço* e *comportamento do público*. Usando como referência pesquisas que variavam do *Happening*, *Body Art* à *Coreografia*, o artista toma partido de diferentes suportes com o intuito de evidenciar a intrínseca relação entre *corpo* e *contexto*. A aproximação entre Arte, Arquitetura e cotidiano é analisada segundo apontamentos presentes em trabalhos de Allan Kaprow e Trisha Brown.

a. happenings, a cidade e o cotidiano – allan kaprow

A pesquisa de Allan Kaprow é abordada a partir de cinco pontos: o direcionamento da *action collages* para a introdução de elementos como *tempo* e *espaço*; a compreensão das *assemblages* como evocação de uma nova relação entre *trabalho* e *espaço expositivo*; a leitura dos *environments* como trabalhos que solicitam outra relação entre *público* e *instalação*, anunciando uma “*proto-participação*”; a realização dos *Happenings* e a abertura promovida a outras formas de interação como a *participação*; e por fim, a ideia de *colaboração* associada ao *Happening* - a aproximação entre o cotidiano e Arte por meio das *activities*.

b. corpo e espaço – a cidade como suporte – trisha brown

A pesquisa de Trisha Brown elucida a reinvenção da atuação da dança a partir da criação de novas relações entre *corpo* e *espaço urbano*. O descolamento do espaço institucional para o contexto urbano é abordado a partir da análise de três intervenções: “*Walking on the wall*” (1971), “*Man walking down the side of a building*” (1970) e “*Roof Piece*” (1971).

3 - APROPRIAÇÃO E PARTICIPAÇÃO

Por meio de intervenções em edifícios, ampliam-se as possibilidades de *atuação* e de evidênciação de *dimensões discursivas do espaço*. O uso de temas distintos em um mesmo trabalho como “*isolamento*” e “*especificidades ambientais*”

era capaz de criar novos sentidos sobre o existente. Por meio de trabalhos que exploram formas alternativas de *apropriação* da arquitetura e da cidade, o artista busca reapresentar ao público sua capacidade de modificar seu *habitat* e consequentemente alterar sua realidade. Tomando como referências algumas das ideias desenvolvidas por Josef Beuys, abordam-se algumas das práticas artísticas de Matta-Clark, sobretudo aquelas que implicavam em processos de *apropriação do contexto urbano* e consequente “*interação*” por parte do público.

a. *soho* e seu cotidiano – a vida urbana como material

A efervescência cultural de *Manhattan*, nas décadas de 1960 e 1970, teve como palco a região do *SoHo* (*South of Houston*). Reconhecida como cenário da contracultura e por concentrar a *vertente alternativa* de produção artística norte-americana do período, a região sediou importantes espaços expositivos. Paralelamente, a cidade passava transformações estruturais marcadas pela *crise fiscal e abandono*. Plantadas diretamente sobre o contexto urbano e seu cotidiano, as intervenções de Matta-Clark evidenciavam a pluralidade destes eventos e transformações.

b. *apropriação e participação* – escultura social – josef beuys

Joseph Beuys foi artista que desenvolveu uma extensa e importante atuação, pautada por conceitos provindos do *Humanismo*, *Filosofia Social* e *Antroposofia*. Beuys desenvolve sua “*definição estendida de arte*” e a ideia de *Escultura Social*, reivindicando um papel criativo e participativo na formação da *sociedade e política contemporânea*. Parte dos trabalhos de Matta-Clark dialogam com investigações dos anos 1960, exemplificados também como práticas semelhantes à de Joseph Beuys: estimulam a atuação direta dos cidadãos sobre a cidade.

4 - CONSIDERAÇÕES PARCIAIS – PRIMEIRA PARTE

Síntese das aportações de Matta-Clark frente ao debate artístico contemporâneo, compreendendo algumas inflexões e confluências com outros campos.

PARTE B:

ALÉM DO CAMPO DA ARQUITETURA: A ATUAÇÃO DE MATTA-CLARK EM NOVA YORK DE 1970 E OS CAMPOS DA ARQUITETURA E URBANISMO

A crise do projeto moderno, representada pela não concretização do rearranjo social anunciado pela arquitetura e urbanismo moderno, foi uma das principais causas do processo de reestruturação do campo disciplinar no pós-década de 1950. Frente a um cenário de crise e identificação dos limites de atuação, evidencia-se também inexistência de uma unidade sobre corpo de agentes responsáveis pela constituição material/social do espaço e da cidade.

Com o enfraquecimento dos limites do campo disciplinar acerra-se a disputa sobre formas de inserção e significação da Arquitetura, fazendo com que o campo passe por um intenso processo de revisão. Formam-se novas “*vertentes*” arquitetônicas: Aldo Rossi, Robert Venturi, Peter Eisenman, Rem Koolhaas, entre outros, tornam-se figuras centrais no debate, sobretudo pelo desenvolvimento de novas abordagens. É nesse período que despontam teorias como “*Contextualismo*”, “*Apropriacionismo*” e “*Regionalismo Crítico*”.

A obra de Matta-Clark se desenvolve neste mesmo contexto. Sua trajetória demonstra que, com o auxílio de um repertório das Artes Plásticas, o artista explorou (para além das definições da Arquitetura e Urbanismo), uma gama heterogênea de *experiências sociais de construção do espaço*.

1 - MATTA-CLARK'S INSPIRATION AND SOURCES IN ARCHITECTURE

Buscando ampliar a compreensão sobre o posicionamento do artista frente ao debate arquitetônico da década de 1970, realiza-se a leitura do artigo/depoimento de Dan Graham sobre importantes referências de Matta-Clark. Em sua leitura, Dan Graham aproxima referências do campo da Arquitetura e Urbanismo, das Artes Plásticas e a conjuntura social e política dos Estados Unidos/Nova York na década de 1970. O artista ainda pontua informações sobre a origem de Matta-Clark, sua formação política, a aproximação com debate arquitetônico/urbanístico desenvolvido no período e o contato estabelecido com importantes produções e figuras do cenário artístico. Graham desenvolve uma cadeia associativa entre referências provenientes de campos distintos, de modo alinhar algumas das intervenções de Matta-Clark à parte de seu próprio trabalho.

2 - NEOVANGUARDAS ARQUITETÔNICAS E MATTA-CLARK

O debate sobre o campo da Arquitetura é contextualizado tendo como referência a discussão realizada por Diane Ghirardo em “*Arquitetura Contemporânea - Uma História Concisa*”. Tomada como panorama sobre arquitetura contemporânea, o trabalho de Ghirardo promove uma leitura sucinta sobre as pesquisas desenvolvidas após a década de 1960. Pontuando as vertentes arquitetônicas e os novos caminhos adotados, a autora apresenta a diversidade de produções por meio de leituras sobre temas como *espaço público*, o *espaço doméstico* e a *reconfiguração da esfera urbana*. Como observa-se, Matta-Clark apresenta uma via distinta das teorias “*Contextualistas*” e as experimentações artísticas e arquitetônicas da “*Neovanguarda*”.

a. os “*cinzas*” e matta-clark: uma outra interpretação sobre “*contextualismo*”

Grosso modo, a vertente “*Cinza*” caracteriza-se pelo agrupamento de pesquisas que estudavam a relação entre *forma* e *significado*, enfatizando seus processos de produção. No final da década de 1970, algumas pesquisas introduziram a apropriação de *símbolos históricos reconhecíveis* e a aproximação (por vezes irônica) da “*indústria cultural*” como umas das principais estratégias

no processo de *geração de significado pela arquitetura*. Em sua tradução, a ideia de significado estreita-se e é compreendida como um *meio de ação do arquiteto*, tornando-o específico e não mais universal. São analisadas algumas das abordagens desenvolvidas no período, sobretudo aquelas que se aproximam do universo de referência no qual Matta-Clark se formou como arquiteto - Aldo Rossi, Robert Venturi e Denise Scott Brown, Charles Moore, Robert A. M. Stern e Michael Graves.

b. os “*brancos*” e matta-clark: concedendo outro sentido à experimentação formal

Com a ausência de perspectivas sobre transformações sociais e a emergente necessidade de resgate da *capacidade de comunicação* da arquitetura (expressão de seu significado), muitos dos arquitetos (que não se identificavam com as soluções apresentadas pelo Movimento Moderno) encontraram no “*Estruturalismo*” e na “*Desconstrução*” meios alternativo para o desenvolvimento de suas atuações. De modo geral, a vertente “*Branca*” caracterizava-se pelo agrupamento de pesquisas arquitetônicas que possuíam como ponto comum o desenvolvimento de composições formais/espaciais quase “*autônomas*”, ou seja, isentas da ação de forças externas à própria elaboração formal, compositiva e espacial. Frente à formação de Matta-Clark na *Cornell University* e o convite para participar da exibição *Idea as Model* (em conjunto com o grupo *New York 5*), analisa-se a produção de Pete Eisenman como um exemplo/contraposição representativa.

c. matta-clark – transversais entre arte e arquitetura

Mesmo externa ao campo disciplinar da Arquitetura, a pesquisa de Matta-Clark configura uma abordagem original frente o debate desenvolvido no período. Atuando no “*extramuros*”, o artista apresenta uma compreensão particular sobre as formas de organização e produção do espaço. Arte e Arquitetura passam a ser lidas apenas como dois dos agentes (em meio a um amplo conjunto de fatores) responsáveis pela configuração dos contextos em suas múltiplas escalas e relações.

3 - ANARQUITETURA: ARQUITETURA “EXTRAMUROS”

Dentre os trabalhos apresentados por Matta-Clark, houve uma exposição de fotografias intitulada *Anarchitecture*, organizada por um coletivo homônimo e liderada pelo artista. O *Anarchitecture* era grupo dotado de uma ambiguidade típica de produções artísticas/teóricas da década de 1970, convergindo *expressão estética e meio de reflexão*. Mesmo não configurando um manifesto ou texto crítico literal, as ideias base do grupo estruturavam posicionamento e atuação: a tentativa de pensar os limites do campo disciplinar da Arquitetura por meio da *identificação e articulação de seus “extravasamentos”*.

a. os tratados clássicos

Frente à importância e abrangência dos tratados clássicos fundantes como em “*De architectura libri decem*” de Vitruvius, readequação e posterior ampliação por meio dos CIAM, o campo da Arquitetura é abordado a partir da relação *Formal/Racionalidade/Utilidade*. No percurso abordam-se os limites de suas definições sua gradativa substituição por *normas e métodos de produção*.

b. os ciam

Buscando compreender algumas das principais mudanças que ocorreram sobre as perspectivas e objetivos do campo disciplinar da Arquitetura ao longo do século XX, analisa-se os CIAM em suas três etapas: Se primeira caracterizou-se pela expansão da definição de arquitetura (para além dos preceitos clássicos), a partir de temas como *habitação social, padrões mínimos de vida, uso eficiente dos materiais e solo*; a segunda voltou-se para a pesquisa sobre *planejamento urbano*; enquanto a terceira pela tentativa de *transcender a esterilidade abstrata* da “*cidade funcional*”. Nesta última, observa-se a tentativa de definição de uma nova “*sensibilidade*” para o campo: a experiência da vida prosaica como consolidação das ideias de *identidade e associação*.

c. crise do moderno: busca por alternativas

A ideia de funcionalismo, associada à técnica como *forma de progresso social*, é questionada quando alinhada à lógica de *desenvolvimento capitalista*. As vanguardas “*negativas*” (Dadaísmo e Surrealismo) caracterizam-se, entre outros

aspectos, por apresentar contestações sobre a construção de perspectiva *unilateral e positivista* presente na relação *razão/progresso*. Matta-Clark também busca apresentar outras compreensões sobre esta relação - esta questão esteve presente desde sua formação pessoal e contato com o pintor Surrealista Roberto Matta Echarren, seu pai.

d. o grupo *anarchitecture*

Dada sua abordagem e amplitude temática, o grupo *Anarchitecture* (1973) é analisado. Formado por Matta-Clark como um coletivo de artistas, o grupo elaborou leituras sobre a vida de centros urbanos como Nova York com o objetivo de apresentar uma reflexão sobre a *ambiguidade* enquanto característica inerente do espaço.

e. o termo *anarchitecture*

O termo “*Anarquitectura*” deriva da união de duas palavras “*Arquitetura*” e “*Anarquia*” - ambiguidade, liminaridade e movimento eram questões que estavam presentes em sua definição. O termo concentra a ideia de *concepção espacial através de agentes e ações distintas à lógica racional/funcional*, apresentando formas de organização de espaços e edificações independentes da participação de governos, autoridades ou lideranças.

f. as fotografias presentes na exposição

As fotografias do *Anarchitecture* concentram uma proposta indireta de ampliação dos limites do que se define enquanto Arquitetura. Criando uma atmosfera propícia à reflexão renovada sobre os espaços da cidade e práticas associadas, os temas abordados pelo grupo são lidos como disparadores para pesquisas estéticas inéditas. Matta-Clark, escapando do “*Confinamento Cultural*” definido pelo campo disciplinar, investiga *tipos de conformação espacial* presentes no imediato, a sua volta. As fotos são agrupadas em sete temas, sendo elas:

g. o espaço construído e suas ordens

O primeiro grupo retrata objetos cotidianos a partir de um gesto primordial: a atividade humana pressupunha a criação de *tipos de organização espacial*.

h. desastre, acaso e o imponderável

O segundo grupo reúne imagens que evidenciam ações humanas e/ou naturais imprevisíveis, porém capazes também de gerar formas tão *interessantes* quanto aquelas que resultam de princípios *funcionais* e/ou *racionais*.

i. demolições e metabolização

Semelhantes quanto à temática e estrutura compositiva, as imagens do terceiro grupo evidenciavam o contraste existente entre *demolição* e *regularidade*. A imprevisibilidade era capaz de gerar formas tão significativas quanto as presentes no edificado. O “*acontecimento*” ganha a natureza de “*evento*” na medida em que rompe com a rotina e promove a aproximação entre residentes.

j. flagrantes do cotidiano

O quarto grupo destaca os desdobramentos de “*eventos*” criados a partir da *imprevisibilidade*: ações e comportamentos que extrapolam a *organização racional do espaço*, representando a estreita relação entre *meio*, *evento* e *comportamento*.

k. o cotidiano e seus índices

O quinto grupo continua as leituras sobre *atividades cotidianas* por meio do registro de *indícios*: registra manifestações de atividades ordinárias como *matéria* para a reflexão sobre o espaço habitado. Objetos carregam marcas de sua *produção* e *utilização*.

l. “surrealismo sem inconsciente”

O sexto grupo busca apresentar um conjunto de situações inusitadas e/ou absurdas sobre a *tentativa prática* da Arquitetura em se adaptar às *contradições* geradas pelo sistema econômico.

m. as escalas do urbano

O sétimo grupo retrata a cidade por meio da relação entre suas escalas, seus componentes e o contexto ocupado pelos mesmos. Os elementos são apresentados como *sobreposições temporais* e *materiais*.

4 - A FORMA E SUAS METAMORFOSES

A mudança de perspectiva sobre a ideia de forma na produção arquitetônica é abordada através da distinção entre *clássico* e *moderno*. Se no clássico, a arquitetura distingue-se das demais produções vernáculas por apresentar uma produção voltada para a perpetuação de tradições, demarcando a permanência no tempo; no moderno, os edifícios são compreendidos como um constante processo de renovação, exigindo manutenção ou descarte.

No clássico, a integridade da forma extrapola a ideia de solidez física e adquire uma conotação simbólica de permanência no tempo. No Moderno, o construído subordina-se ao tempo presente, não considerando sua passagem - a ação do tempo mostra-se incisiva sobre sua produção. Matta-Clark e Robert Smithson demonstram um interesse singular pela relação *forma/tempo*.

a. garbage wall

Buscando compreender a maneira com que Matta-Clark lidou com efemeridades, realiza-se uma breve leitura sobre a intervenção *Garbage Wall* (1971). Matta-Clark apresenta uma leitura sobre Arquitetura e cidade por meio da “*apropriação*” urbana e da possibilidade de relacionar *nomadismo* à concepção de habitação.

b. land art: cut-outs

Muitas das intervenções de Matta-Clark partem do procedimento da *intervenção* sobre uma *estrutura preexistente*. Neste ponto, é possível promover uma aproximação entre a estratégia utilizada por Matta-Clark e a intervenções de *Land Art* - no caso *Double Negative* (1970) de Michael Heizer.

c. metamorfoses: hotel palenque e wallpaper

A paisagem urbana de Nova York na década de 1970 caracterizava-se pelo contraste entre “*modernização*” e *abandono*. Analisa-se *Wallpaper* (1972) e a representação do urbano como “*matéria-prima*” para a criação de novas leituras. Buscando compreender a ação do tempo sobre a forma do edificado, estabelece-se um paralelo entre a condição dos edifícios utilizados por Matta-Clark e a descrição de espaço elaborada por Robert Smithson em *Hotel Palenque*.

5 - DETRITOS, CATACUMBAS, CAÇAMBAS, CEMITÉRIOS E OUTROS PONTOS CEGOS NA CIDADE

O classicismo prefigura a leitura sobre o mundo a partir da ideia de *distinção*: a arte deveria tratar apenas de temas “*elevados*”, legitimando assim a perspectiva aristocrática. O Movimento Moderno entra em conflito com os termos do classicismo colocando em primeiro plano o *trabalho produtivo*, em detrimento das virtudes aristocráticas. No funcionalismo, o trabalho é alçado a um novo modelo no qual a lógica de produção industrial seria capaz de promover a “*reorganização*” social e material do mundo. Matta-Clark amplia a presença e o *conceito de trabalho* em sua trajetória, possibilitando a emergência de outras concepções estéticas e sociais.

a. a “*destruição criativa*”

Uma das principais temáticas abordadas em *Anarquitectura* é a *destruição*. Parte considerável das intervenções de Matta-Clark manifestavam-se por meio de uma “*agressividade criativa*”. *Window Blow Out* (1976) é um exemplo significativo do encontro entre *criação artística* e *destruição*: a intervenção expõe a desigualdade e embates presentes em processo de transformação urbana.

b. “*zona do lixo, zona do luxo*”

O vídeo *Fresh Kill* (1971) é um dos primeiros trabalhos que lida com os restos da produção social - o lixo, seus depósitos e sua presença. A perspectiva anunciada por *Fresh Kill* é retomada em *Dumpster Duplex* (1972) e *Building-Cuts* (1972-78): enquanto a primeira é cria de uma caçamba de lixo e fragmentos “*arquitetônicos*”, a segunda trata de intervenções em edifícios degradados e condenados à demolição. A leitura ganha uma terceira definição diante do posicionamento de Matta-Clark frente os *processos de reestruturação da cidade* - mesmo respondendo a dinâmicas distintas de uso, esses espaços possuíam a “*ocupação do preexistente*” como um denominador comum.

c. o corpo e a cidade

Sobrevivência e *morte* são questões centrais para Matta-Clark, sobretudo no destacar do caráter cíclico/orgânico da vida em oposição à perspectiva

unidirecional de progresso. Os vídeos *New York Underground (Substrait)* (1975) *Sous-Sols* de Paris (1977) são analisados devido à configuração de outra perspectiva sobre *espaços subterrâneos* e *esgotos*. As filmagens compartilham a mesma estratégia: registro/recriação de partes ignoradas ou negadas da cidade, mas que desempenham um papel fundamental em seu funcionamento. A mudança de perspectiva sobre a morte é abordada por Matta-Clark em *Descending Steps for Batan* (1977) - a transmutação de um evento pessoal (morte de seu irmão gêmeo) como meio de extrapolar a relação existente entre *arquitetura, espaço, morte* e *memória*.

6 - CIDADE E COREOGRAFIA

Divididas, as pesquisas arquitetônicas desenvolvidas em 1960 e 1970 tentaram dar protagonismo inédito ao *cotidiano*. As atividades desenvolvidas na cidade se tornaram uma questão central em diversos campos como as Artes Plásticas, História, Ciências Sociais, Filosofia, Literatura, etc. Parte da produção de Matta-Clark organizou-se em torno da *movimentação dos habitantes da cidade*, não raro as atividades cotidianas ganhavam dimensão *estética*. O vídeo *City Slivers* (1976) registra a vida urbana, um vislumbre do ritmo descompassado dos habitantes e texturas da cidade. Seguindo a apresentação do vídeo, destacam-se intervenções que promovem apropriação do espaço urbano por meio do *lúdico, o entretenimento, o usual* e *o desperdício*.

a. “*voyeurismo citadino*”

Debatido a partir do cenário da contracultura, a *individualidade* e o *privado* ganham outra apreensão quando associadas à ideia de *festividade* e *coletividade*. *Sauna View* (1973) é uma intervenção na qual corte, deslocamento e filmagem tornam “*públicas*” a sociabilidade e atividades habitualmente desenvolvidas em âmbito “*privado*”. A mudança de perspectiva sobre a natureza das atividades cotidianas e sociabilidade anunciada em *Sauna View* ganham outra escala em *Chinatown Voyeur* (1971) - um tour visual sobre o bairro de *Chinatown*.

b. dança contemporânea e a cidade

Nas relações entre indivíduo e espaço, a “*formação*” do corpo social é fundamental. Durante o período coberto pelo Movimento Moderno a estética da máquina promoveu a aproximação entre *corpo humano* e *mecanismo*, em contraposição o artista Merce Cunningham aproxima a dança a movimentos naturais. De modo semelhante a Cunningham, Matta-Clark enfocou as relações que se estabelecem entre corpos e cidade, suas ações como um meio de conceder outros significados ao *espaço urbano*. *Tree Dance/Tree House* (1971) e *Open House* (1972) são analisada por caracterizarem intervenções em que aspectos do cotidiano são utilizados como meio de transpor a definição reduzida de Arquitetura como mero *suporte para a funcionalidade*.

c. equilíbrios instáveis

Instabilidade e *movimento* são temas pertinentes para Matta-Clark desde suas primeiras intervenções - a aproximação entre instabilidade e experiência corporal se apresenta como potente meio de *mobilização* do público. *Rope Bridge* (1969), *Jacob's Ladder* (1977) e *Splitting* (1974) são analisadas devido à capacidade de promover o cruzamento entre a *percepção do corpo*, o *perigo* ou outra formas de *apreenção do espaço*. Por meio desses trabalhos Matta-Clark contrapõe “*apropriação*” à percepção *tátil cotidiana* e *habitual*.

d. proposição artística e participação

Muitas das proposições de Matta-Clark oscilavam entre *dança* e *evento social*. O desenho de eventos sociais, por vezes, recebe mais destaque do que outros tipos de abordagem, caracterizando uma mudança na estratégia de atuação: passa da *representação* para a *intervenção*. *Graffiti Photoglyphs* (1973), *Graffiti Truck* (1973) e *Pig Roast* (1971) são trabalhos que lidam com a relação entre cotidiano, comportamento e eventos como *proposição artística*.

7 - A “ESCULTURA (SOCIAL) URBANA”

Utilizando a apropriação dos espaços urbanos como forma de alterar a realidade, Matta-Clark elabora convites à definição de outros esquemas de inserção, nos quais a *prática coletiva* torna-se central. No campo da Arquitetura, o tema da “*participação*” encontra desdobramentos na criação dos espaços e pesquisas de Aldo Van Eyck e John Turner. Através da experimentação/busca de novos modos de criação/interação entre participantes, Arte e eventos cotidianos, Matta-Clark se aproxima de modo singular ao tema.

a. a arte como “laboratório” de criação de formas de sociabilidade

Associado diretamente às formas de habitação e experiência de vida coletiva, Matta-Clark foi responsável pela elaboração de vários espaços destinados à moradia e convivência. Partindo da lógica utilizada na construção dos *Lofts* e da galeria *112 Greene Street*, o restaurante *Food* era produto do encontro entre uma *sociedade de artistas* e o *processo de reestruturação de um edifício*. Estabelecendo uma conexão entre a vida cotidiana e a experimentação artística, o “*restaurante*” configura um ambiente voltado para novas formas de interação.

b. ensaios de empoderamento por meio da arte

Mesmo definindo um campo próprio, as intervenções de Matta-Clark tem pontos de convergência com pesquisas da época como as de Joseph Beuys, Aldo Van Eyck e John Turner. Ao criar espaços de caráter amplamente coletivo e desprovidos de uma única função, Matta-Clark configura meios de natureza distinta dos habitualmente desenhados pela *lógica funcional*. A dimensão propositiva presente em *Day's End* desdobra-se em seus últimos projetos não consolidados: *Resource Center and Environment of Youth Program for Loisaída* (1977) e *Arc of Triomphe for Workers* (1975).

8 - CONSTRUÇÃO DE SUBJETIVIDADES: O PÚBLICO, O PRIVADO E A INTIMIDADE

Os conceitos de *identidade* e *propriedade* são capazes de definir formas jurídicas, edificar espaços, construir subjetividades e delimitar existências. O trabalho de Matta-Clark transita entre todas estas dimensões, promovendo tensão entre *propriedade privada* e *esfera pública*, rearticulando-as e disparando reflexões. O uso simbólico da “*violência*” é usado como o meio de “*abertura*” do espaço privado no sentido do público. Ao legitimar a existência do conflito, Matta-Clark explicita a crescente supremacia do valor de troca sobre o valor de uso. A dimensão jurídica assume o primeiro plano: a propriedade privada (defendida pela lei) constrange possíveis formas de ocupação coletivas, abertas pela vida urbana.

a. o indivíduo e a *propriedade privada*

Em *Le charme discret de la bourgeoisie*, práticas e convenções sociais são apresentadas com tom de ironia. Na paródia, o caráter arbitrário de hábitos de alimentação e cuidados com o corpo é tratado como “*construção social*”. Atividades cotidianas, naturalizadas e associadas à prática de manutenção da vida, foram também abordadas por Matta-Clark em trabalhos como *Clockshower* (1973). Semelhante à *Le charme discret* na explicitação do absurdo a partir do cotidiano, *Clockshower* questiona as definições de espaço e destinação de atividades - deslocam-se o *âmbito privado* para o *público* e ficam literalmente *lançadas ao ar*, tencionando a relação entre o comportamento individual e cidade.

b. a conquista da escala urbana: *day's end* e *conical intersect*

O debate sobre o *comportamento humano* a partir da ideia de *propriedade privada* ganha outra dimensão na medida em que Matta-Clark amplia a escala de suas intervenções: do lote e perspectiva individual o artista passa a abordar o contexto da cidade e seu caráter público. *Day's End* (1975) e *Conical Intersect* (1975) convergem enquanto intervenções capazes de apresentar outros usos e significados à espaços urbanos. Conectando interiores (ambientes isolados) com o exterior, Matta-Clark endereça o meio construído à população, promovendo reflexões sobre os processos de transformação da cidade.

c. contra o “*american way of life*”

Ao desenvolver intervenções diretamente sobre objetos arquitetônicos, explorando as potencialidades de ação sobre *definição*, *composição* e *organização* dos edifícios, Matta-Clark gradativamente toma conhecimento de quão intrínsecas são as relações entre arquitetura e contexto. Mesmo marcadas pela precisão (um caráter à primeira vista formal), as *Cut-Outs* de Matta-Clark buscavam promover processos de “*desconstrução*” sobre estruturas *compositivas* e *discursivas* da Arquitetura. Nesse sentido, destaca-se a transição do padrão de vida baseado no “*American Way Of Life*”, facilmente encontrado nos subúrbios norte-americanos desde a década de 1950, para a cidade através da manutenção da “*tradicional*” relação entre propriedade privada e o urbano.

9 - DA CRÍTICA INSTITUCIONAL À EMERGÊNCIA DA POLÍTICA DE IDENTIDADES

Na década de 1970 a ideia de *cânone universal* é questionada. A crítica sobre a pretensa universalidade da cultura aparece também na “*Crítica Institucional*”, levantada pela *neovanguarda* nova-iorquina. Os museus e galerias passam a ser lidos como *dispositivos espaciais discursivos* que, além da produção, direcionavam, filtravam e definiam formas de recepção. Matta-Clark, destoando da produção arquitetônica vigente, possuía consciência desta problemática. Seu trabalho parte da compreensão das *especificidades do público*. Não por acaso, o artista trabalhava simultaneamente “*dentro*” e “*fora*” do “*cubo branco*”.

a. o *contextualismo* e a crise do público e do discurso universal

A crítica arquitetônica “*contextualista*” surge na década de 1960 por meio de abordagens como a desenvolvida por Colin Rowe em *Collage City* (1979). Robert Venturi e Denise Scott Brown ampliam o debate através da elaboração de *Complexity and Contradiction in Architecture* (1966), defendendo a configuração de uma nova relação entre a disciplina arquitetônica e a produção prosaica: possíveis aproximações entre produção acadêmica de ponta e manifestações simbólicas da “*indústria cultural*”. Dan Graham compreende a leitura de Venturi

e Brown a partir da identificação da realização de procedimentos perceptivos/ subjetivos criados a partir da relação estabelecida entre espaços e indivíduos.

b. gordon roberto echaurren matta-clark, residente em 112 greene street, soho – nova york

Muitos dos trabalhos de Matta-Clark tinham como horizonte a explicitação de conflitos. O artista atuou como um “*agitador cultural*”, transformando-os em matéria para o desenvolvimento de suas pesquisas. Espaços e intervenções como *112 Greene Street*, *Food*, *Lofts*, *Graffiti Truck*, *Garbage Wall*, *Pig Roast* e *Day’s End* apresentam a *heterogeneidade do público* como uma característica fundamental da *sociedade contemporânea*.

10 - CONSIDERAÇÕES PARCIAIS

Balanço sobre alguns dos aspectos levantados a partir da trajetória de Matta-Clark e sua relação com os campos da Arquitetura e Urbanismo. Frente à Arquitetura, tendo a “*Crítica Institucional*” como norte, Matta-Clark se posiciona como um artista da *neovanguarda* nova-iorquina. Atuando simultaneamente no *perímetro externo* dos campos disciplinares, o artista planta suas propostas “*dentro e fora*” do circuito da arte, tencionando seus limites e *desnaturalizando suas práticas*. Partindo de sua diferenciada compreensão sobre Arte/Arquitetura, abandona a *tentativa de retorno da tradição arquitetônica e/ou urbanística* para se ancorar em *contextos específicos* - a vida cotidiana imediata.

11 - CONSIDERAÇÕES FINAIS

Procura-se compreender e articular dois momentos históricos distintos. O primeiro, a inflexão que Matta-Clark realiza dentro de seu trabalho com relação às pesquisas artísticas e arquitetônicas da época, abrindo várias frentes de pesquisa. No segundo, busca-se compreender a importância tomada por sua *obra*, não apenas por meio de seu valor intrínseco, mas com relação às pesquisas contemporâneas.

uma trajetória localizada entre matéria, espaço e contextos

formação e produção inicial:

crítica ao formalismo arquitetônico e busca pelas especificidades do lugar

Gordon Roberto Echaurren e John Sebastian “Batan” Matta, filhos de Anne Clark e do pintor surrealista Roberto Matta Echaurren, nascem em 22 de junho de 1943 na cidade de *Nova York*. Logo após o nascimento de seus filhos, Clark e Matta se separam. Mesmo criados em Nova York, no bairro de *Greenwich Village*, Gordon e Batan visitavam seu pai na Europa com frequência, passando longas temporadas na França durante a infância e adolescência.

Em janeiro de 1962, Gordon-Matta Clark recebe uma carta de seu pai sugerindo-lhe que curse Arquitetura. Com o objetivo de consolidar a sugestão, Roberto Matta recomenda o encontro de Gordon com alguns de seus antigos amigos: Marcel Breuer (assistente de Gropius na *Escola de Yale*), Phillip Johnson e

Frederick Kiesler (colaborador de Adolf Loos em 1920)⁰¹. Seguindo a sugestão, Gordon inicia naquele mesmo ano seus estudos na Faculdade de Arquitetura da *Cornell University*, em *Ithaca*, Nova York.

No ano de 1963, após se envolver em um grave acidente de carro, Gordon se muda para Paris⁰² (aonde reside seu pai) para se recuperar fisicamente. Durante ano, realiza estudos sobre Literatura Francesa na *Universidade Sorbonne* e cogita abandonar a graduação em Arquitetura, sobretudo por sua insatisfação frente à abordagem “*formalista*” dada à disciplina.⁰³ Considerando estudar Cinema em Paris, no *Istitut des Hautes Études Cinematographiques* (I.D.H.E.C), Matta-Clark decide voltar para *Cornell* com o objetivo de pedir sua transferência para a universidade de *Columbia*. Paralelamente, neste período, Gordon trabalha com filmes para adquirir experiência e treinamento técnico suficiente para ingressar no instituto francês.

01 SUSSMAN, Elisabeth (ed.) et al. **Gordon Matta-Clark: You Are the Measure**. Catálogo de Exposição, 22 fev.-3 jun., 2007. Nova York: The Whitney Museum of American Art, 2007, p. 71.

02 OWENS, Gwendolyn. Lessons Learned Well, The Education of Gordon Matta-Clark. In: SUSSMAN, Elisabeth (ed.). **Gordon Matta-Clark: You Are the Measure**. Nova York: Whitney Museum of American Art, 2007, p. 163.

03 Durante sua formação, Matta-Clark manteve contato com importantes críticos de Arquitetura do período, como Colin Rowe, John Hejduk, Robert Slutzky, Peter Eisenman entre outros. Para além das disciplinas específicas de Arquitetura, o programa do curso incluía também disciplinas em Arte, como Introdução ao Desenho, Pintura e Escultura. Em seu histórico, destacam-se disciplinas de Francês, Poesia do Período Romântico e Arte do Japão. Para informações sobre sua formação, recomenda-se os artigos:

OWENS, Gwendolyn. Lessons Learned Well, The Education of Gordon Matta-Clark. In: SUSSMAN, Elisabeth (ed.). **Gordon Matta-Clark: You Are the Measure**. Nova York: Whitney Museum of American Art, 2007, p. 162-173.

VIDLER, Antony. Architecture-to-be: Notes on Architecture in the work of Matta and Gordon Matta-Clark. In: HERTZ, Betti-Sue. **Transmission: the art of Matta and Gordon Matta-Clark**. San Diego: San Diego Museum of Art, 2006, p. 59-73.

Durante o verão de 1964, realiza um breve estágio em Roma com o arquiteto italiano Vincenzo Mônaco, amigo de Roberto Matta⁰⁴, que o convence a finalizar seus estudos em *Cornell*.

Entre seu retorno à *Ithaca* e sua formação como arquiteto, Matta-Clark manifesta interesse por práticas artísticas desenvolvidas no período, mesmo cursando Arquitetura passa a frequentar a *Faculdade de Artes e Ciências de Cornell*. Um ano após seu regresso de Paris, o artista descobre na escultura um fecundo meio de exploração artística, como relata com entusiasmo em uma carta escrita para Anne Clark:

“É como se estivesse esperando todo esse tempo para descobrir a escultura”. Está se tornando uma obsessão total [...]”⁰⁵ [tradução do autor]

Em 1968, Gordon se forma como arquiteto. Permanecendo em *Ithaca*, continua frequentando *Cornell*, dividindo com outros três amigos um pequeno apartamento fora do campus. Nesta ocasião, monta um estúdio no qual da prosseguimento às investigações artísticas iniciadas em sua graduação.⁰⁶ Simultaneamente à elaboração de suas pesquisas, Gordon trabalha como *instrutor assistente de escultura e design de Cornell* e técnico no Departamento de Arquitetura da cidade de *Bringhamton*.⁰⁷

O ano de 1968 também marca a primeira fase de experimentações artísticas. O artista trabalha com materiais ordinários na construção de objetos, estruturas

em corda e “*esculturas infláveis*”. Em outubro, realiza seu primeiro trabalho registrado, a performance *Sem título (Memorial for Marcel Duchamp)* (1968), apresentada na *Cornell University*, Ithaca, Nova York. A intervenção consistia no preenchimento de uma estrutura pneumática em forma de túnel com o objetivo de forçar o público a abandonar o espaço no qual a performance era realizada.⁰⁸

Convergindo com as pesquisas desenvolvidas no período, no início da primavera de 1969, o artista apresenta a instalação *Rope Bridge* (1969), realizada no *Third Dam, Six Mile Creek*, em *Ithaca*, Nova York e *Deflation (Libe Slope)* (1969), também em *Cornell*.

Rope Bridge (1969) se define pela confecção e disposição de uma fina estrutura em corda sobre um desfiladeiro presente em *Ithaca*. Em contraste com a marcante paisagem local (presença de uma grande queda d’água, formações rochosas e neve em abundância), Matta-Clark dispõe a estrutura (semelhante a uma cama de gato) sobre o desfiladeiro, deixando-a em contato direto com as intempéries e o consequente acúmulo de sinelos de gelo.⁰⁹

Realizado sobre o local onde posteriormente seria construído o *Museu de Arte* da Universidade de *Cornell*, *Deflation (Libe Slope)* (1969) derivava de conjunto de grandes volumes plásticos que, ao serem preenchidos de ar, definiam um *novo ponto de referência na paisagem*. O contraste do trabalho era dado pela natureza efêmera desta referência - os volumes plásticos se esvaziavam com o passar do tempo. O título do trabalho se associa à ideia de *movimento e reversibilidade*, aproximando pares opostos como *cheio/vazio, processo/produto, intervenção/arquitetura*.¹⁰

04 OWENS, Gwendolyn. *Lessons Learned Well, The Education of Gordon Matta-Clark*. In: SUSSMAN, Elisabeth (ed.). **Gordon Matta-Clark: You Are the Measure**. Nova York: Whitney Museum of American Art, 2007, p. 170.

05 OLIVEIRA, Flávia S. **Lembretes Desmoralizantes**, Matta-Clark entre atos e traços. 2013. Tese (Doutorado em Design) – Departamento de Artes e Design, Pontifícia Universidade Católica, Rio de Janeiro. 2013, p. 36.

06 Ibidem.

07 OWENS, Gwendolyn. *Lessons Learned Well, The Education of Gordon Matta-Clark*. In: SUSSMAN, Elisabeth (ed.). **Gordon Matta-Clark: You Are the Measure**. Nova York: Whitney Museum of American Art, 2007, p. 166.

08 LEE, Pamela M. **Object to be Destroyed: The Work of Gordon Matta-Clark**. Cambridge: MIT Press, 2000, p. 211.

09 Ibidem, p. 52.

10 OLIVEIRA, Flávia S. **Lembretes Desmoralizantes**, Matta-Clark entre atos e traços. 2013. Tese (Doutorado em Design) – Departamento de Artes e Design, Pontifícia Universidade Católica, Rio de Janeiro. 2013, p. 36.

Mesmo distintas, estas intervenções manifestam a perspectiva crítica de Matta-Clark sobre sua formação como arquiteto. *Memorial for Marcel Duchamp* (1968), *Rope Bridge* (1969) e *Deflation (Libe Slope)* (1969) buscam relativizar o que convencionalmente é definido em Arquitetura como “edificação”, apresentando espaços/lugares/paisagens como definições *temporais, flexíveis e efêmeras*. Ao demarcar alterações das características ambientais no decorrer do tempo, por meio do contraste, o artista passa a evidenciar aspectos fundamentais que se manifestavam de modo muito sutil, levantando indagações sobre definições dos ambientes e construções.

Em 1969, Matta-Clark participa da mostra *Earth Art*, realizada no *Andrew Dickinson White Museum of Art*, campus da *Cornell University*. A mostra, organizada por Willoughby Sharp crítico e um dos editores da revista *Avalanche*¹¹, ocorre de 11 de fevereiro a 16 de março. Matta-Clark auxilia sua montagem, atuando como assistente de Jan Dibbets, Hans Haacke, Dennis Oppenheim e Robert Smithson. Apesar de não ser a primeira mostra sobre o tema, *Earth Art* é reconhecida como inaugural na discussão sobre experimentações artísticas pautadas pelas especificidades do meio como propriedades físicas, climáticas, terreno e arredores. Nessa oportunidade, Matta-Clark entra em contato com Robert Smithson e participa de *Beeb Lake Ice Cut* (1969), intervenção de Dennis Oppenheim que envolvia o corte de uma *linha ondulante* na superfície congelada de um lago.

11 OLIVEIRA, Flávia S. **Lembretes Desmoralizantes**, Matta-Clark entre atos e traços. 2013. Tese (Doutorado em Design) – Departamento de Artes e Design, Pontifícia Universidade Católica, Rio de Janeiro. 2013, p. 36.

A revista *Avalanche* foi fundada por Liza Bear e Willoughby Sharp em 1968; ambos criaram a revista com o objetivo de dar espaço a produções artísticas emergentes do período, como as *performances* e a *arte conceitual*. De modo geral, a revista reunia entrevistas de diversos artistas, permitindo que suas vozes fossem ouvidas. Para maiores esclarecimentos é interessante consultar:

ALLEN, Gwen L. In: **On the Ground Floor: ‘Avalanche’ and the SoHo Art Scene, 1970-1976**. *Artforum International*, v. 44, n. 3, nov. 2005, p. 50-61.

matéria e tempo: “*processo*” enquanto proposição

Em 1969, Gordon Matta-Clark abandona definitivamente seu trabalho como arquiteto na prefeitura de *Binghamton* e se estabelece na região do *SoHo*, momento em que esta se configura como um reduto de artistas.

Seus primeiros trabalhos, *Photo-Fry* (1969), *Agar-Agar* (1970-71), *Incendiary Wafers* (1970) e *Museum* (1970) são concebidos como “*processos*”. Em linhas gerais, eles eram gerados como manifestações de alterações materiais no decorrer do tempo, dadas de modo autônomo à ação do artista. Confeccionadas a partir do cozimento de diferentes materiais orgânicos (Agarose) e aplicadas em diferentes suportes (desde grandes fôrmas metálicas à materiais absorventes), as peças sofriam alterações em suas características físicas iniciais.

Inicialmente Matta-Clark vive em *Gansevoort Street*, no bairro *Meatpacking District*, e logo se muda para *131 Chrystie Street*. O trabalho *Agar* (também conhecido como *Agar-Agar* 1969-1970) foi desenvolvido neste mesmo período e nestes dois endereços.

Em junho de 1969, Matta-Clark apresenta a performance e instalação *Photo-Fry* (1969) na exposição *Documentations*, realizada no *John Gibson Commissions*, Nova York. *Photo-Fry* consistia na ação de *fritar fotografias Polaroids* em óleo fervente em plena galeria, com posterior envio dos resultados como cartões de natal. A intervenção é uma das primeiras releituras desenvolvidas por Matta-Clark sobre definições de Robert Smithson - a interpretação de Smithson sobre “*Entropia*”, matéria, tempo e processo é tomada por Matta-Clark como incentivo à exploração de novos *métodos de atuação, conceituação e experimentação* no campo da arte.

Neste mesmo ano, o artista participa como intérprete da “*dança teatral*” *The Life and Times of Sigmund Freud* (1969) de Robert Wilson, que ocorreu na *Brooklyn Academy of Music* em Nova York.

Devido à sua formação em Arquitetura, Matta-Clark também esteve empenhado

no desenvolvimento e execução de projetos de reforma de unidades habitacionais (*Lofts*) e espaços expositivos alternativos. No fim de 1969, Matta-Clark desenhou e construiu *98 Greene Street Loft*, com Ted Greenwald e outros artistas, para Holly e Horace Solomon. Neste mesmo *Loft*/Galeria, apresentou em 25 de dezembro a instalação *Christmas Piece* (1969).

Por meio das primeiras intervenções, Matta-Clark exercia à liberdade de ação sobre as práticas e pressupostos da produção artística, defendida por Smithson, além de dar direção para seus questionamentos - as peças elaboradas possuíam a natureza “*processual*” como um aspecto fundamental.

Mais do que objetos bem acabados, constituídos pela definição formal, seus experimentos se caracterizavam por apresentar uma composição mais próxima do que se define como “*orgânico*” - encontravam-se em constante transformação (quase arbitrária), distantes de qualquer controle. Ao invés definir “*clareza*” formal e “*atemporalidade*”, Matta-Clark desenvolvia objetos quase “*amorfos*” e com *tempo de existência predeterminado*: não eram feitos para durar mais do que alguns dias, e seu descarte era uma condição para a sua execução.

Seguindo as orientações de Smithson, os trabalhos colocavam em cheque a relação entre *desenvolvimento técnico* e *progresso* presente nos pressupostos da Arte Moderna: *disformes* e *efêmeros*, criavam uma espécie de “*homenagens à deterioração*”, dando “*corpo*” à aspéctos consitutivos do ambiente.

o espaço como *contexto específico*

No ano de 1970, em parceria com os artsitas Jeffrey Lew e Alan Saret, Matta-Clark abre a galeria *112 Greene Street* - espaço expositivo alternativo, voltado para produções da nova e incipiente cena artística norte-americana.

O posicionamento adotado desde as primeiras produções, exemplificado pelo questionamento sobre convenções e parâmetros que definiam os modos de produção e leitura dos objetos artísticos, avança para as especificidades responsáveis pela definição dos espaços. Compreendida como um tipo de desdobramento das pesquisas anteriores, Matta-Clark desenvolve, entre os dias 20 e 23 de abril, a primeira versão da performance e instalação *Garbage Wall* [parede de lixo] (1970), na *St. Mark's Church* em Nova York.

Garbage Wall (1970) problematiza os modos tradicionais de proposição e elaboração artística - construída como objeto/suporte composto por lixo (material encontrado em abundância o ambiente), opõe-se a uma pretensa relação entre *arte/progresso* desde sua fundação. *Garbage Wall* foi realizada em três versões diferentes, definindo associações próprias entre o *objeto* e *contexto*, voltando-se para a evidênciação da relação existente entre *matéria*, *composição* e *meio*. Mais conhecida, a terceira versão configurou-se como uma referência para leitura desse e tipo de *integração*.

Como um desdobramento de experiências desenvolvidas com a série *Agar-Agar* (1970-71), Matta-Clark expõe em junho a instalação *Museum* (1970), na *Bykert Gallery*. *Museum* marca o momento em que experimentações sobre *matéria* e *tempo* são reunidas e aplicadas diretamente no espaço expositivo, como uma grande instalação, de modo à problematizar a designação da Arte e o papel desempenhado pelas instituições.

Entre os meses de outubro e dezembro, Gordon apresenta a segunda versão de *Garbage Wall* (1970), dessa vez no interior da *112 Greene Street* em Nova York. O artista ainda participa da mostra *Recorded Activities*, realizada de 16 de outubro a 19 de novembro no *Morre College of Art, Philadelphia*.

No primeiro dia do ano, o artista desenvolve *Incendiary Wafers* (1971), outro percurso a partir de *Agar-Agar* (1970-71), em *131 Chrystie Street*, Nova York.

Em 1971, a experiência de Matta-Clark viver e construir habitações no *SoHo* (como os *Lofts* na *Fourth Street*, *Chrystie Street* e *Wooster*) somada à série de trabalhos desenvolvidos na galeria *112 Greene Street*, resulta na incorporação de *elementos compositivos do espaço* em seu trabalho. Elaborados no porão da *112*, os trabalhos *Cherry Tree* (1971), *Time Well* (1971) e *Winter Garden* (1971) marcam o direcionamento da prática do *Site Specific* para a Arquitetura (espaço).

Matta-Clark monta, entre os meses de janeiro e março, a instalação *Cherry Tree* (1971) na *112 Greene Street*, Nova York. *Cherry Tree* consistia no plantio e manutenção de uma muda de árvore em um retângulo escavado no porão da galeria. A árvore morre três meses após seu plantio, possibilitando a inserção de uma colônia de fungos sobre seus restos.

Em junho, o artista desenvolve a instalação *Time Well* (1971), um desdobramento de *Cherry Tree* (1971), na *112 Greene Street*, Nova York. *Time Well* era definida a partir de duas etapas: a primeira, reunião dos restos da árvore em um recipiente, adição de tubo de cobre e interligação do conjunto com o piso do porão; a segunda, o preenchimento do espaço escavado com concreto e a demarcação dos limites com uma linha de chumbo, separando assim *espaços*, *eventos* e *temporalidades distintas*.

Matta-Clark criou e expôs *Winter Garden: Mushroom and Waistbottle Recycling Cellar* (1971) e *Glass Plant* (1971), intervenções criadas a partir de “*resultados*” obtidos em *Cherry Tree* (1971). Ambas foram expostas entre o inverno e a primavera daquele ano, na *112 Greene Street*, Nova York.

Matta-Clark reelabora a leitura sobre “*Entropia*” de Smithson enfatizando não apenas a decomposição, mas destaca a existência de um *processo cíclico interno*. Tratando o porão como um espaço “*específico*”, no qual estrutura e espacialidade são habitualmente inacessíveis ou repelentes, o gesto da escavação também define-se como seminal.

perspectiva relacional: comportamento enquanto aspecto definidor do espaço

Partindo de pesquisas sobre o objetos artísticos e suas realções com o espaço expositivo, Matta-Clark gradativamente passa a utilizar o meio urbano como uma das principais referências. Os estudos sobre a ampliação de abordagens na elaboração do objeto (e consequente questionamento sobre os limites de inserção e atuação), são direcionados para *composição material* e *simbólica* do contexto. Ao enfatizar o comportamento do público, Matta-Clark elabora uma sobreposição entre abordagens: enfoca a relação entre *corpo e espaço* por meio da *performance*, *happening* e *coreografia*.

A série de *Performances Sem Título* (1971) (individuais e coletivas), as atividades de *Pier 18* (1971), *Tree Dance/Tree House* (1971), *Garbage Wall* (1971), *Pig Roast* (1971), *Food* (1971), *Bones* (1971), *Alive* (1971), *Chinatown Voyeur* (1971), *Fresh Kill* (1971), *Sauna* (1971) são intervenções que promovem *apropriações temporárias* da Arquitetura e do espaço urbano, de modo a apresentar novos horizontes sobre a relação entre corpo e espaço.

Matta-Clark participa, em fevereiro de 1971, de *Introducing NY* (1971), exposição coletiva realizada na galeria *112 Greene Street*, Nova York. Apresenta, em 27 de fevereiro de 1971, a performance *Sem Título* (1971), na exposição *Sem título*, desenvolvida no *Pier 18*, Nova York. Participa ainda, na primavera de 1971, da performance coletiva *Sem Título* (1971), apresentada na *112 Greene Street*, Nova York.

Em 1º de maio, elabora a performance, instalação e filmagem de *Tree Dance* (1971), também conhecida com *Tree House*, apresentada na exposição *Twenty Six by Twenty Six*, realizada de 1 de maio a 6 de junho, no *Vassar College Art Gallery*, Poughkeepsie, Nova York.

Abordando diretamente alternativas sobre modos de *ocupar/residir* Matta-Clark elabora a performance/instalação *Tree Dance*, cujo objetivo era o de permanecer sobre a copa de uma árvore durante um dia. Matta-Clark instalou um conjunto de estruturas suspensas, feitas de cordas, redes, tecidos e madeira, formando

suportes para corpos e atividades. Ao explorar formas de praticar atividades cotidianas sobre a copa de uma árvore, por meio do encontro entre formas tradicionais e lúdicas de vivenciar o espaço, o artista apresenta uma situação na qual *espaço privado* e o *ambiente público* são sobrepostos.

Entre os dias 12 de maio e 2 de junho, Matta-Clark organiza a *Exposição Coletiva Sem Título* (1971), na galeria *112 Greene Street*. Em 24 de maio o artista roda *Fire Child* (1971), também conhecido como *Fire Boy* - filmagem de *Garbage Wall* (1971) e performance/cenário *Pig Roast* (1971). Ambos os trabalhos foram desenvolvidos para *Brooklyn Bridge Event*, exposição realizada de 22 a 24 de maio, pelo *Municipal Art Society*, Nova York. Matta-Clark ainda apresenta *Jacks* (1971), instalação e projeto fotográfico criado a partir da leitura de Carol Goodden sobre *Fire Child* (1971).

Os modos de ocupar e habitar a cidade são abordados na mostra *Under the Brooklyn Bridge*. Nesta ocasião Matta-Clark apresenta a terceira versão de *Garbage Wall*, trabalho que expõem as condições materiais da cidade em contraste à vulnerabilidade e vida dos moradores de rua. Para a mostra, o artista propõe a configuração de um *aparato de suporte à moradias temporárias*: uma parede maciça e estável, feita de gesso, restos de materiais encontrados no próprio local em que a “*peça*” seria construída. *Garbage Wall* reúne, em um mesmo objeto, uma ação e um conjunto de questões - além de apresentar uma “*alternativa*” a uma necessidade existente, destaca a fragilidade *material/social* na qual a cidade se encontrava; a inerente relação entre *modo de vida nômade* e o *contexto urbano*.

Garbage Wall apresenta um desdobramento em *Pig Roast* (1970), performance e vídeo no qual se registra os preparativos da realização de uma confraternização de inauguração da mostra. Criada a partir do *hábito ancestral* de se “*sentar em torno da fogueira para se alimentar*” a intervenção propõe a *apropriação coletiva temporária* de um espaço público com o objetivo de promover estímulo a possíveis trocas de experiências entre pessoas de origens distintas.

Em 1971, em protesto contra o regime militar instaurado no Brasil, Matta-Clark escreve uma carta aberta na qual justifica sua recusa na participação da *11ª Bienal de São Paulo*. O artista envia a carta na qualidade de *representante dos artistas partidários ao boicote*.

Matta-Clark apresenta, de 21 de junho a 1º de julho, a *Série de Performances* (1971), danças realizadas por escultores, organizada por ele e Carol Goodden, para a *112 Greene Street*, Nova York.

O artista ainda participa da exposição *Projects: Pier 18* (1971), apresentada no *Museum of Modern Art* em Nova York de 18 de junho a 2 de agosto. A exposição agrupava fotografias de Harry Shunk e Janos Kender sobre o evento *Pier 18*, realizado em fevereiro. Em julho, o artista ainda roda *Chinatown Voyeur* (1971), *filme/deriva-visual* sobre o bairro *Chinatown* em Nova York.

Matta-Clark torna-se sócio fundador do restaurante *Food* (1971), junto com Carol Goodden, Tina Girouard, Suzanne Harris e Rachel Lew. Nele, realiza uma série de performances sobre os temas *processo/preparação/comida/alimentação*, como em *Bones* (1971) e *Alive* (1971). Roda o filme *Food* (1971-73) com o objetivo de registrar o dia a dia do restaurante e a convivência dos artistas, *127 Prince Street*, Nova York.

Food configurava um espaço de interação social, experimentação e vivência dentro do processo de *reconfiguração do território urbano* em que estava inserido. Junto com a reelaboração de *Lofts* em estúdios e habitações de artistas, *Food* representa uma forma alternativa de reorganização na qual as modificações no uso promoviam a *apropriação* de edifícios tidos como “*degradados*”. Frente a escassez de infraestrutura comercial e de serviços, *Food* se tornou um espaço de reuniões para os artistas que viviam na região e uma possível alternativa de emprego temporário. Muitos deles trabalharam no restaurante, criando uma conexão entre *cotidiano*, *vida coletiva* e *experimentação artística*.

Matta-Clark roda *Fresh Kill* (1971, editado em 1972), filmado em outubro no aterro sanitário *Fresh Kills* de *Staten Island*, Nova York.

comportamento e a constituição material do espaço

No final de 1971, após a série de intervenções realizadas no porão da *112 Greene Street* e o desenvolvimento de trabalhos que buscavam tencionar os limites existentes entre *objeto*, *comportamento* e *espacialidade*, Matta-Clark amplia sua abordagem ao considerar também a *constituição material do espaço* como um fator determinante.

Sauna (1971), *Proposta sem título* (poço) (1971), *Intervenção Sem Título* (*Museu Nacional de Bellas Artes*) (1971), *Pipes* (1971), *Dumpster Duplex* (1972), *Wallspaper* (1972) são intervenções que buscam compreender os espaços e a cidade enquanto *composições*.

Em oposição à ideia de criação em consequência destruição, os trabalhos de Matta-Clark eram elaborados com base no existente, partindo do princípio de que *a matéria poderia ser reorganizada e assim gerar outras configurações*. Por meio desses trabalhos, surgem também alternativas aos modos de construir e ocupar; propostas que inicialmente partiam do questionamento sobre a configuração material do objeto e espaço foram direcionadas para a relativização *das formas de criação e organização dos espaços e da cidade*.

Em 1971, Matta-Clark muda-se novamente, e passa a viver na *28 East 4th Street*. No verão deste ano elabora *Sauna* (1971) um de seus primeiros “*Building Cuts*” - vídeo acompanhado de corte realizado em seu novo *Loft*. A intervenção já infere as ações de recorte e extração de uma parte específica do ambiente, destacando comportamento e sobreposição entre atividades *públicas/privadas*.

O ano de 1972 caracteriza-se pelo número crescente de intervenções com *cortes* e *escavações* em edifícios. Mesmo configurando composições precisas, esta primeira fase se expressa de “*modo pontual*”, sua complexidade aumenta na medida em que as intervenções passam a evidenciar relações entre Arquitetura e contexto.

Em 9 de outubro, Matta-Clark apresenta *Proposta Sem Título* (1971) - criação

de um poço em museu para a exposição *This Is not Here*, realizada no *Everson Museum of Art*.

Em dezembro, durante sua viagem pela América Latina, Matta-Clark elabora a intervenção *Sem Título* (1971) para o *Museu Nacional de Bellas Artes* em Santiago do Chile. O artista liga um banheiro subterrâneo por meio de um corte, e associa espacialmente sua intervenção com a de Jeffrey Lew. Entre dezembro de 1971 e janeiro de 1972, Matta-Clark apresenta *Pipes* (1971), instalação sobre arquitetura acompanhada de fotografias, na exposição *Channing Terms*, realizada no *School of the Museum of Fine Arts* em Boston.

Em 1972 o artista se muda novamente, passando a viver em um novo *Loft* localizado na *155 Wooster Street*. Em 21 fevereiro, participa como intérprete de *Energy Fields* (1972), performance elaborada por Carmen Beuchat e Juan Downey, apresentada na *112 Greene Street*.

Entre 10 de março e 14 de abril, Matta-Clark apresenta *Sem Título* (1972), intervenção composta por fotografias impressas em caixas de papelão, exposta no evento *Photographic Portraits*, realizado no *Moore College of Art*, Philadelphia.

Entre 19 e 21 de maio, roda *Open House* (1972) (também conhecido como *Dragon e Dumpster Duplex*), instalação e performance com filmagem e trilha sonora de Ted Greenwald, apresentadas na *122 Greene Street*.

Dumpster Duplex (1972) foi um dos exemplos mais representativos do conjunto de trabalhos que trata da *composição material* - por meio de uma caçamba de lixo, o artista criar um espaço de *livre apropriação*. O interior do “*contêiner*”, subdividido em três partes iguais, era composto por materiais recuperados do lixo como divisórias, batentes, portas de madeira, ou seja, “*resíduos urbanos*”. O vídeo *Open House* (1972), sobre esta intervenção, registra as diferentes formas de interação entre o *ambiente criado* e o *público* (incentivado a participar tanto da ação quanto do registro).

Em junho, Matta-Clark roda *Profiles* (1972), produzido por *Willoughby Sharp*.

O vídeo foi apresentado em *Encuentro*, exposição do *Festival de San Fermín* em Pamplona, Espanha. Em setembro, o artista apresenta a performance/objeto *Fresh Air Cart* (1972), sob o pseudônimo de George Smudge, com vídeos de Juan Downey e Richard P. Rubinstein, no *Edifício do Tesouro* e *Grand Central Station*, Nova York.

O artista apresenta, em setembro, *Rosebush* (1972), instalação na *St. Mark's Church*, Nova York. Matta-Clark expõe, de 23 de setembro a 6 de outubro, a instalação com carrinho de bebê, *Sem Título* (1972), realizada também sob o pseudônimo de George Smudge, na galeria *112 Greene Street*. O artista ainda apresenta, de 2 de outubro a 9 de novembro, a intervenção *Wallpaper* (1972), na *Making Megalopolis Matter*, *The Artist Answer*, realizada no *The New York Cultural Center*.

Na busca por imagens sobre o processos de transformação urbana, Matta-Clark chega às regiões consideradas “*periféricas*” como os bairros *Harlem*, *Queens*, *Bronx*, *Brooklyn* e áreas portuárias (cais e as instalações industriais abandonadas ao longo dos rios *East* e *Hudson*). Observando o quadro das paisagens urbanas, cria uma compilação fotográfica com imagens de muros, edifícios e lugares negligenciados - um bloco de impressões confeccionado para a criação de painéis que seriam colados sobre as paredes do espaço de exibição. Este recurso funcionava dentro da galeria como meio crítico de *expor os processos de transformação sofridos pelas regiões periféricas naquele período* - o estado de “*terra arrasada*”, a ausência do Estado e consequente o avanço da especulação imobiliária sobre a cidade de Nova York.

Em 8 de dezembro, participa como um dos intérpretes da performance *Ice* (1972) de Carmen Beuchat, apresentada no espaço expositivo *112 Greene Street*, Nova York.

cortes: perspectivas críticas sobre arquitetura

Muitos trabalhos de Matta-Clark, em específico aqueles associados às cortes em edifícios, retomam práticas e questões desenvolvidas pela *Land Art* e escritos de Robert Smithson. Tal temática, somada a leituras sobre o espaço e modos de habitar, levou o artista a elaborar um conjunto de propostas associadas à técnica da extração, deslocamento e ampliação de leituras – *Wall Hole* (1972), *Wrap Around Wall* (1972), *Floor Above* (1972), *Threshole* (1972), *Pasted Parque* (1972), *Double Doors* (1972), *Coat Closet* (1972), *Floor Hole* (1972), *Four-Way Walls* (1973), *Pier In-Out* (1973), *Cooper's Cut* (1973) e *Bronx Floors* (1971-73) revelam o interesse do artista por locais que, apesar de sofrerem com o abandono, mantinham uma *reconhecível identidade* e poderiam se tornar potentes meios de *crítica, composição e proposição espacial*.

Em 1971, Matta-Clark desenvolveu a primeira fase das intervenções *Bronx Floors* (1971-73), cortes com deslocamento de fragmentos e fotografias em diversos edifícios de *Manhattan*, *Bronx* e *Brooklyn*, Nova York. Esta série compõe o repertório compositivo/formal de Matta-Clark - ocorre a apropriação das formulações de *Site Specific* e *Non-Site* de Robert Smithson e seu direcionamento para o campo da Arquitetura. Ao expor as especificidades materiais, características estruturais da seção ou seu estado de deterioração, a intervenção revela uma série de aspectos e contradições inerentes ao contexto e sua codificação de abandono. Matta-Clark ainda configura outras relações entre *corpo* e *ambiente*; seus recortes viabilizavam as conexões visuais entre espaços distintos, alterando-se modo habitual de permanecer e interagir com os mesmos.

Em decorrência das experiências realizadas em *Bronx Floors*, nos anos seguintes (1973-74), Matta-Clark também desenvolve uma série de novas intervenções a partir do mesmo procedimento. Em setembro, o artista elabora a intervenção *Wall Hole* (1972) e extrai o fragmento *Wrap Around Wall* (1972). Entre setembro e outubro, Matta-Clark cria *Floor Above*, *Celling Below* (1972), fragmentos retirados de edifícios do *Bronx*. Em dezembro, apresenta as intervenções *Threshole* (1972) e *Pasted Parque* (1972), ambas na *26th Street*, Nova York.

Matta-Clark roda *Automation House* (1972), filme gravado no edifício *Automation House*, Nova York. O artista participa como intérprete da performance *Delay, Delay* (1972) de Joan Jonas, e em 31 de dezembro elabora o projeto *Hair* (1972), com fotografias de Carol Goodden, na *28 East 4th Street*, Nova York.

Matta-Clark forma o grupo *Anarchitecture* (1973) e realiza reuniões semanais durante o ano todo. O grupo era composto por Laurie Anderson, Joel Fisher, Tina Girouard, Suzanne Harris, Jene Highstein, Bernard Kirschenbaum, Richard Landry, Max Neuhaus, Richard Nonas e Alan Saret (Jeffrey Lew, Carol Goodden, Ree Morton e Keith Sonnier entrariam posteriormente).

O artista elabora *Pier In-Out* (1973), corte com fotografias do *Pier 17* (também identificado como *Pier 14*), Nova York. Matta-Clark apresenta, de 4 a 14 de maio, a performance *Window Wash* (1973) e a intervenção/corte *Lock Cutting* (1973), em *About 405 East 13th Street I*, exposição organizada por Jean Dupuy, realizada no *405 East 13th Street Loft*, Nova York.

O artista realiza, entre 8-9 e 15-16 de junho, a instalação fotográfica *Graffiti Photoglyphs* (1973) e a performance com corte *Graffiti Truck* (1973) (também conhecida como *Graffiti Wagon*), em “*Alternatives*” (*Washington Square Art Show*), exposição montada por ele próprio em *Mercer Street*, entre a *West 3rd* e *Bleecker Street*, Nova York.

Matta-Clark apresenta o desenho/performance *Sem título* (1973), em *Judson Memorial Poetry Reading*, Nova York. Realiza *Double Doors* (1973) em *Williamsburg, Brooklyn*, extrai o fragmento *Coat Closet* (1973) em *Williamsburg, Brooklyn* e desenvolve *Floor Hole* (1973) em agosto.

Dando continuidade à extração de fragmentos de *Bronx Floors* (1973) com *Four-Way Walls* (1973), também conhecido como *4-Way Wall* em *South Bronx*. O artista participa em setembro da exposição *Come-pos-it* (1973), realizada na *112 Greene Street*, Nova York e elabora no outono *Cooper's Cut* (1973) (também conhecido como *Lieberman's China Cabinet*), corte com deslocamento de fragmentos e fotografias, realizado no *155 Wooster Street*, Nova York.

ruptura do signo arquitetônico

Por meio de suas intervenções Matta-Clark apresenta outras relações entre corpo e ambiente: com recortes capazes conectar visualmente espaços distintos, alterando o modo habitual de permanência e interação entre indivíduo e lugar. Um espaço dotado de uma organização convencional (composto como materiais ordinários) passava a apresentar uma nova disposição e leitura. Os cortes promoviam um questionamento sobre a própria organização interna do edifício, levando o público a obter uma percepção ampliada ou totalitária de espaços que habitualmente eram lidos como fragmentados. As intervenções rompiam a sensação de segurança e separação - o ambiente interno era ligado ao externo, promovendo o contato com as características como clima, temperatura e iluminação.

Infraform (1973), *A W-Hole House* (1973), *Reality Properties: Fake States* (1973-74), *Five Recent Extractions* (1973), *Splitting* (1974), *Niagara Falls [Bingo/Ninths]* (1974) são intervenções que articulam a ação expressiva do corte com o objetivo de gerar *novos significados* ao objeto arquitetônico. Matta-Clark transforma o edifício abandonado em uma espacialidade capaz de reposicionar o espectador, modificando assim sua percepção sobre o *edificado* e o *contexto* no qual o mesmo estava inserido.

No outono, em sua viagem pela Europa, Matta-Clark desenvolve *Infraform* (1973), intervenção composta por cortes e fotografias realizadas em um galpão abandonado localizado próximo da *Piazza Garibaldi* em Milão. O artista apresenta a intervenção *A W-Hole House, Roof Top Atrium* (1973) (também conhecido como *Atrium Roof. Roof Top, An. An. Atom I.E. of K Roof e 4 Ply Display*) e *Datum Cut* (1973) (também conhecido como *Center Cut, Core Cut e A-Wall Before*), cortes com deslocamento de fragmentos e fotografias realizados a partir de uma aciaria em Genova, Itália. Os trabalhos foram apresentados entre os meses de novembro e dezembro, no espaço expositivo *Galleriaforma* em Gênova.

Matta-Clark apresenta *Reality Properties: Fake States* (1973-74) (também

chamado de *Fake States, Reality Positions: Fake States e Reality Properties: Fake States*), intervenção elaborada a partir da colagem e justaposição de fotografias e documentos relacionados à *compra de propriedades-absurdas* ao redor dos bairros de *Manhattan* e *Queens*. O artista expõe em dezembro a intervenção *Five Recent Extractions* (1973) (*Cutting Thru Restructuring Infraforms and Removal*), na *Galerie Yaki Kornblit*.

Entre março e junho de 1974, Matta-Clark elabora *Splitting*, corte com filmagem e deslocamento de fragmentos, realizado na *322 Humphrey Street* em *Englewood, New Jersey*. A extração/deslocamento *Four Corners* (1974) derivada de *Splitting* foi criada antes de sua demolição no mês de agosto. *Four Corners* foi exposta de junho a agosto no *Holly Solomon Gallery* e apresentada no livro/catálogo do artista - *Splitting* (1974). *Splitting* e *Four Corners* explicitam os paradigmáticos processos de reconfiguração urbana de uma área periférica de Nova York: através de corte realizado sobre uma residência típica (destinada à demolição), Matta-Clark transforma o objeto arquitetônico em espaço de interpretações leituras e reflexões, tocando temas como a *produção em massa de habitações* no subúrbio e a *consolidação dos modos de vida da sociedade norte-americana*.

O artista apresenta, entre 11 de maio e 30 de junho, *Clockshower* (1974) - performance e filme gravado no *The Clocktower* para a exposição *Works/Words*, Nova York. Entre meados de julho até 15 de setembro, Matta-Clark elabora *Bingo* (1974) (também conhecido como *Bingo X Ninths*, *Bin-go-ne by 1/9ths*, *Bingo X 1/3 11-S*, *Bingone X Ninths*, *Bin. Go.ne*, *Bin-go.ne by Ninths and Days*, *Been Gone by Ninth*, *E Bin.gone/By Nights*), corte com deslocamento de fragmentos, filmagem e fotografias. *Bingo* foi finalizado e demolido em agosto, e localizava-se na *349 Erie Avenue*, em *Niagara Falls*, Nova York. Os registros e fragmentos foram expostos posteriormente em *Artpark, Lewiston*, Nova York.

Matta-Clark participa em 30 de novembro da performance *Sem Título* (1974), para o vídeo *Soup and Tart*, dirigido por Carlota Schoolman e Jean Dupuy, realizado em *The Kitchen*.

trama urbana: críticas ao urbanismo e possibilidades de apropriação

Partindo ideia de *metabolização* e sua *natureza cíclica*, Matta-Clark define diretrizes para o desenvolvimento de intervenções no campo da Arte e Arquitetura. Nesse processo, *tempo*, *matéria* (no objeto artístico e arquitetura) e *reorganização da realidade apresentada* tornam-se os principais meios de ação. Ao se aproximar de práticas de *Site Specific* e *Non-Site* e aplicá-las diretamente sobre a cidade, o artista aborda tanto a transformação material, por meio da passagem do tempo, quanto a discursiva, simbólica e social. Por meio de intervenções que reconfiguravam a organização e distribuição, Matta-Clark aborda valores e princípios que ordenavam a sociedade e seus meios de produção. Transmutar o edifício, tornando-o objeto passível de intervenção e adição de significados, reverbera diretamente sobre as relações entre edificado e seu contexto. O aumento na escalas das intervenções direciona a atenção do público para aspectos e relações substanciais, porém veladas, sob a perspectiva da escala urbana.

Day's End (1975), *Conical Intersect* (1975), *Underground Dailies* e *New York Underground (Substrait)* (1975), *City Silvers* (1975), *Sous-Sols de Paris* (também conhecido como *Underground Paris*) (1977), *Window Blow Out* (1976), *Office Baroque* (1977), *Circus* (1978) são trabalhos em que o ambiente urbano é usado como *tema* e *suporte*, incorporando as contradições *sociais*, *políticas* e *culturais*. Por meio destas, o artista direciona a atenção do público para locais considerados residuais, transformando-os em meios de experimentação plástica, revelando os mecanismos responsáveis por suas definições. É através dos trabalhos elaborados na escala urbana que a cidade passa a ser apresentada como um território *múltiplo*, *fragmentado* e demarcado por *constantes disputas*. *Apropriação* e *ação coletiva sobre a realidade apresentada* são utilizados por Matta-Clark como *matrizes propositivas*.

Em maio, Matta-Clark desenvolve corte em muro *Sem Título* (1975), reconstruído e deslocado por Matta-Clark para a exposição *Sculptors Drawing Show, Scale One* realizada na *Yu Gallery*, Nova York.

Entre julho e agosto, o artista apresenta *Day's End* (1975) (também chamado de *Days End Pier 52*, *Day's Passing*, *Pier 52* e *Pier 52-Days Passing*), corte com fotografias e filmagem, elaborados no *Pier 52*, em *Gansevoort* e *West Streets*, Nova York. A intervenção foi apresentada em agosto na *Holly Solomon Gallery*, na exposição *New York, Pier 52: New York City on the Hudson*.

A cidade de Nova York foi marcada na década de 1970 por um intenso processo de transformação. As áreas portuárias se caracterizavam pelo crescente deslocamento das empresas de transporte marítimo de *Manhattan* para a região de *New Jersey*, levando muitas construções do *West Side* a serem abandonadas. A intervenção *Day's End* (1975) configura uma leitura crítica sobre este processo. Por meio da realização de cortes em pontos estratégicos em um depósito abandonado Matta-Clark rompe o limite interno/externo promovendo assim um convite a sua ocupação. A ação de Matta-Clark transmuta um ambiente isolado e privado em espaço de *uso público* aberto à *apropriações*.

Matta-Clark desenvolve *Conical Intersect* (1975) (também conhecido como *Conicle Intersect*, *Paris, Etant d'art pour locataire*, e *Quel Com, Quel Can, Cal Can*), corte com desenhos, fotografia e filmagem (finalizado em janeiro de 1976). A intervenção foi elaborada em duas residências localizadas na 27-29 rue *Beaubourg*, próximo ao *Le Centre Pompidou*, para a *Biennale de Paris* (1975) e exposta entre 19 de setembro e 2 de novembro, em *Musée d'Art Moderne da Ville de Paris* e *Musée Galliera*, Paris.

Com o objetivo de revelar os impactos gerados sobre o contexto urbano local, pela construção de um edifício na escala do centro de artes *Pompidou*, Matta Clark promove (por meio de cortes e extração) uma conexão visual entre as residências e a fachada do centro em construção. A execução formal do trabalho se dava através da abertura das residências, de modo que o seu interior pudesse ser completamente revelado para o público que transitava pela rua, expondo diferenças entre *espacialidades*, *temporalidades* e *escalas*.

Em 11 de outubro, Matta-Clark apresenta *Hammer and Sycle* (1975), intervenção

constituída por desenhos feitos no sítio e sobre papel, expostos na *Galleriaforma* em Genova, Itália. O artista apresenta em novembro corte em apartamento *Sem Título* (1975), na exposição de *Conical Intersect*, *Accumulation Reduction*, *Bingo*, *Day's End* na *Galleria Salvatore Ala* em Milão e a instalação *The Clocktower* (1975), na mostra *Artists Make Toys*, Nova York.

Em janeiro, Matta-Clark filma *Underground Dailies* e *New York Underground (Substrait)* (1975), performance e filmagem, rodadas na Estação Ferroviária Grand Central, *Croton Aqueduct*, estação de metrô *Flushing* e *St. John the Divine Church*, em Nova York. O artista ainda filmou, entre o inverno e a primavera, *City Slivers* (1975), em Nova York.

Entre 9 e 26 de junho, Matta-Clark expõe *Doors Through and Through*, corte realizado no *P.S.1*, no *Queens*, em Nova York e participa no mesmo período da elaboração do catálogo *Rooms P.S.1*.

Batan (seu irmão gêmeo), morre ao cair da janela do ateliê de Matta-Clark em 14 de junho 1975.

O artista apresenta *Untitled [Made In America]* (também conhecido como *Berlin Wall Graffiti*) (1975), pintura sobre o muro de Berlim e filmagem na Alemanha. Participa, de 5 de setembro a 17 de outubro, da exposição *Downtown Manhattan, SoHo: Ausstellugen, Theater, Musik, Performance, Video, Film* organizado por *Akademie der Kunste*, com a cooperação de *Berliner Festwochen*, em Berlim, Alemanha.

Matta-Clark apresenta, em outubro, *Corte sem Título* (1976), na residência de *Lutze Froense*, 207 Second Avenue, Nova York e expõe em dezembro, *Window Blow Out* (1976) instalação com fotografias realizada no *Institute for Architecture and Urban Studies*, para a exposição *Idea as Model* organizada Peter Eisenman.

Em 1977, Matta-Clark muda-se e passa a viver na 20 East 20th Street.

O artsita participa, em janeiro, de *Open to New Art for Jimmy Carter* de "Meander", com as intervenções *A serie of Internal Cuts Tru. Athens, Ga. Old*

Library-M.O.U.A, propostas de cortes realizados no *Georgia Museum of Art, University of Georgia, Athens*.

Gordon elabora projeto fotográfico e filmagem *Sous-Sols* de Paris (também conhecido como *Undergroud Paris*) (1977). O artsita apresenta *Sous-Sols* junto com a performance e instalação *Descending Steps for Batan* (1977), de 21 de abril a 20 de maio, na *Galerie Yvon Lambert, Paris*

O artsita participa, de 24 de junho a 2 de outubro, da exposição *Documenta 6* com *Jacob's Ladder* (1977), fotografias e filmagens da instalação de uma escada de larga escala, feita com cordas ligada à chaminé de uma antiga fábrica. A exposição foi realizada no *Museum Fridericianum, Kassel, Alemanha*.

Por meio do *Internationaal Cultureel Centrum*, Matta-Clark desenvolve *Office Baroque* (1977), cortes, extração de fragmentos e filmagem (filmada por Eric Covents e Roger Steylaerts). A intervenção foi realizada em *1 Ernest van Dijkstraai*, Antuérpia e mantida de setembro de 1977 até o início de 1980.

O artsita participa, entre 7 e 26 de janeiro, de *The New York Boat Show*, realizado na *Holly Solomon Gallery*, Nova York e apresenta, de 28 de janeiro a 13 de fevereiro, a intervenção *Circus* (também conhecida como *Caribbean Orange*) (1978), corte com extração, fotocoloragem e desenhos relacionados, realizada no anexo do *Museum of Contemporary Art, 235 East Ontario Street, Chicago*.

O artista ainda apresenta em fevereiro de 1978 um desenho para a peça teatral *Shaggy Dog Animation* de *Mabou Mines*, em *The Public Theater*, Nova York.

Matta-Clark se casa com sua companheira Jane Crawford em maio de 1978, e morre de câncer de pâncreas em 26 de agosto do mesmo ano.

referências iconográficas

PARTE A

Acessos em: 28 fev. 2019.

Fig-01. *Sem Título*,
Anarquitectura, 1973.

MOURE, Gloria (ed.). **Gordon Matta-Clark**. Works and Collected Writings. Madrid/Barcelona: Museo de Arte Reina Sofia, Editorial Polígrafa, 2006. p. 400.

Disponível em: <<https://shotnlust.com/Gordon-Matta-Clark-EN>> [outra versão]

Fig-02. *Garbage Wall*,
Gordon Matta-Clark, 1970.

MOURE, Gloria (ed.). **Gordon Matta-Clark**. Works and Collected Writings. Madrid/Barcelona: Museo de Arte Reina Sofia, Editorial Polígrafa, 2006. p. 60.

Disponível em: <<https://elmeo-art-blogeca.co.uk/2017/11/11/gordon-matt-clacks/>>

Fig-03. *Mirror Trail*, [Site Specific]
Robert Smithson, 1969.

Disponível em: <<http://openfileblog.blogspot.com/2011/06/robert-smithson-ithaca-mirror-trail.html>> [outra versão]

Fig-04. *Mirror Displacement: Cayuga Salt Mine Project*,
Robert Smithson, 1969.

Disponível em: <<http://grupaok.tumblr.com/post/57531958770/robert-smithson-mirror-displacement-cayuga-salt>>

Fig-05. *Photo-Fry*,
Gordon Matta-Clark, 1969.

MOURE, Gloria (ed.). **Gordon Matta-Clark**. Works and Collected Writings. Madrid/Barcelona: Museo de Arte Reina Sofia, Editorial Polígrafa, 2006. p. 47.

Disponível em: <http://www.artic.edu/aic/collections/artwork/200036?search_no=1&index=6> [outra versão]

Fig-06. *Ágar-Ágar*,
Gordon Matta-Clark, 1970-71.

MOURE, Gloria (ed.). **Gordon Matta-Clark**. Works and Collected Writings. Madrid/Barcelona: Museo de Arte Reina Sofia, Editorial Polígrafa, 2006. p. 62.

Disponível em: <<https://theartstack.com/artist/gordon-matta-clark/land-milk-honey-19>> [outra versão]

Fig-07. *Incendiary Wafers*,
Gordon Matta-Clark, 1970-71.

Disponível em: <https://www.whitecolumns.org/archive/index.php/Detail/Object/Show/object_id/242>

Fig-08. *Museum*,
Gordon Matta-Clark, 1970.

MOURE, Gloria (ed.). **Gordon Matta-Clark**. Works and Collected Writings. Madrid/Barcelona: Museo de Arte Reina Sofia, Editorial Polígrafa, 2006. p. 70.

Disponível em: <<http://livingcommons.org/laura-harris/>>

Fig-09. *Cherry-Tree*,
Gordon Matta-Clark, 1970.

LEE, Pamela M. **Object to be Destroyed: The Work of Gordon Matta-Clark**. Cambridge: MIT Press, 2000. p. 63.

Disponível em: <<https://guestofaguest.com/new-york/interview/interview-jessamyn-fiore-talks-about-her-new-book-112-greene-street&slide=4>>

Fig-10. *Time Well*,
Gordon Matta-Clark, 1970.

LEE, Pamela M. **Object to be Destroyed: The Work of Gordon Matta-Clark**. Cambridge: MIT Press, 2000. p. 64.

Disponível em: <https://drive.google.com/open?id=19JatU_DQL8X-8Mwhc45YpxA4AZeHT26v>

Fig-11. *Winter Garden*,
Gordon Matta-Clark, 1971.

LEE, Pamela M. **Object to be Destroyed: The Work of Gordon Matta-Clark**. Cambridge: MIT Press, 2000. p. 66.

Disponível em: <https://www.whitecolumns.org/archive/index.php/Detail/Object/Show/object_id/244> [outra versão]

Fig-12. *112 Greene Street Gallery*, 1970.

Disponível em: <<http://art-nerd.com/newyork/112-greene-inspiration-from-squalor/>>

Fig-13. *Intervenção de Alan Saret - 112 Greene Street*,

Cosmos Andrew Sarchiapone, 1970.

Disponível em: <<https://www.blouinartinfo.com/news/story/815677/artists-could-get-away-with-a-lot-more-jessamyn-fiore-chronicles-sohos-freewheeling-112-greene-street>>

Fig-14. *Four-way wall*,

Gordon Matta-Clark, 1973.

DISERENS, Corinne et al. **Gordon Matta-Clark**. Londres: Phaidon Press Limited, 2003. p. 64.

Disponível em: <http://charlesbrokoski.com/_/view.php?id=gordon-matta-clark>

Fig-15. *Bronx Floors*,

Gordon Matta-Clark, 1972.

DISERENS, Corinne et al. **Gordon Matta-Clark**. Londres: Phaidon Press Limited, 2003. p. 64.

Disponível em: <<http://www.vulture.com/2017/11/gordon-matta-clark-anarchitect.html>>

Fig-16. *Bronx Floors: Threshold*,

Gordon Matta-Clark, 1972.

DISERENS, Corinne et al. **Gordon Matta-Clark**. Londres: Phaidon Press Limited, 2003. p. 65.

Disponível em: <<https://theartstack.com/artist/gordon-matta-clark/bronx-floors-threshold>>

Fig-17. *Non-Site - Franklin, New Jersey*,

Robert Smithson, 1968.

FLAN, Jack. **Robert Smithson**: The Collected Writings. New York: New York University Press, 1979. p. 173.

Disponível em: <<http://artinterfaces.free.fr/gwensmith.htm>>

Fig-18. *Spiral Jetty*,

Robert Smithson, 1973.

Disponível em: <<http://epod.usra.edu/blog/2010/07/spiral-jetty-and-great-salt-lake.html>>

Fotografia: Ray Boren

Fig-19. *Bronx Floors: Wall Hole*,

Gordon Matta-Clark, 1972.

DISERENS, Corinne et al. **Gordon Matta-Clark**. Londres: Phaidon Press Limited, 2003. p. 60.

Disponível em: <https://www.mak.at/en/contemporary_art_collection> **[outra versão]**

Fig-20. *Bronx Floors: Wall Hole - 112 Greene Street*,

Gordon Matta-Clark, 1972.

DISERENS, Corinne et al. **Gordon Matta-Clark**. Londres: Phaidon Press Limited, 2003. p. 61.

Disponível em: <<https://thefunambulist.net/arts/fine-arts-unwalling-architecture-with-gordon-matta-clark>>

Fig-21. *Infraform*,

Gordon Matta-Clark, 1973.

FUSI, Lorenzo (ed.); PIERINI, Marco (ed.) et al. **Gordon Matta-Clark**, Silvana Editoriale, 2013. p. 169.

Disponível em: <<http://www.nicolascevola.com/2013/10/gordon-matta-clark-italian-grand-tour.html>>

Fig-22. *A W-Hole House: Atrium Roof*,

Gordon Matta-Clark, 1973.

LEE, Pamela M. **Object to be Destroyed**: The Work of Gordon Matta-Clark. Cambridge: MIT Press, 2000. p. 12.

Disponível em: <<http://obsessivecollectors.com/gordon-matta-clark-at-macba>> **[outra versão]**

Fig-23. *A W-Hole House: Datum Cuts*,

Gordon Matta-Clark, 1973.

MOURE, Gloria (ed.). **Gordon Matta-Clark**. Works and Collected Writings. Madrid/Barcelona: Museo de Arte Reina Sofia, Editorial Polígrafa, 2006. p. 269.

Disponível em: <<http://obsessivecollectors.com/gordon-matta-clark-at-macba>> **[outra versão]**

Fig-24. *Garbage Wall*,

Gordon Matta-Clark, 1971.

Disponível em: <<https://www.muhka.be/collections/artworks/g/item/3375-garbage-wall>>

Fig-25. *Dumpster Duplex*,

Gordon Matta-Clark, 1972.

LEE, Pamela M. **Object to be Destroyed**: The Work of Gordon Matta-Clark. Cambridge: MIT Press, 2000. p. 200.

Disponível em: <<http://jacket2.org/?q=commentary/ted-greenwald-voice-truck>>

Fig-26. *Day's End*,

Gordon Matta-Clark, 1975.

FUSI, Lorenzo (ed.); PIERINI, Marco (ed.) et al. **Gordon Matta-Clark**, Silvana Editoriale, 2013. p. 62.

Disponível em: <<http://post45.research.yale.edu/2016/10/david-wojnarowicz-gordon-matta-clark-and-the-fordist-crisis-in-1970s-new-york/>>

Fig-27. *Wallpaper exhibition photograph*,

Gordon Matta-Clark, 1972.

MOURE, Gloria (ed.). **Gordon Matta-Clark**. Works and Collected Writings. Madrid/Barcelona: Museo de Arte Reina Sofia, Editorial Polígrafa, 2006. p. 313.

Disponível em: <<https://www.swanngalleries.com/news/2010/05/gordon-matta-clark-walls-paper/>>

Fig-28. *A Tour of the Monuments of Passaic*, **[montagem do autor]**

Robert Smithson, 1967.

FLAN, Jack. **Robert Smithson**: The Collected Writings. New York: New York University Press, 1979. p. 68-74.

Disponível em: <https://www.researchgate.net/figure/Figuras-1-y-2-Imagenes-del-libro-de-Robert-Smithson-Monuments-of-Passaic-1967-12-y-24_fig1_314810991>

Disponível em: <<http://prurjc.blogspot.com/2013/10/robert-smithson-un-paseo-por-los.html>>

Fig-29. *Hotel Palenque Composite*,

Robert Smithson, 1969.

Disponível em: <http://www.archiwik.org/images/8/85/10_Robert-Smithson_Hotel-Palenque-composite.jpg>

Fig-30. *Ithaca Mirror Trail*, [montagem do autor]

Robert Smithson, 1969.

Disponível em: <<https://www.tate.org.uk/art/artworks/smithson-ithaca-mirror-trail-ithaca-new-york-t07868>>

Disponível em: <<http://renaissancesociety.org/exhibitions/288/robert-smithson-mirror-salt-works/>>

Fig-31. *Splitting*,

Gordon Matta-Clark, 1974.

MOURE, Gloria (ed.). **Gordon Matta-Clark**. Works and Collected Writings. Madrid/Barcelona: Museo de Arte Reina Sofia, Editorial Polígrafa, 2006. p. 155.

Disponível em: <<https://www.metmuseum.org/toah/works-of-art/1992.5067/>>

Fig-32. *Walls*, [montagem do autor]

Gordon Matta-Clark, 1972.

MOURE, Gloria (ed.). **Gordon Matta-Clark**. Works and Collected Writings. Madrid/Barcelona: Museo de Arte Reina Sofia, Editorial Polígrafa, 2006. p. 308-311.

Disponível em: <<http://www.artnet.com/artists/gordon-matta-clark/walls-set-of-3-q13A9Vqvacap03xpcn2-Gw2>>

Fig-33. *Tree Dance/Tree House*,

Gordon Matta-Clark, 1971.

DISERENS, Corinne et al. **Gordon Matta-Clark**. Londres: Phaidon Press Limited, 2003. p. 30.

Disponível em: <<https://hammer.ucla.edu/programs-events/2010/02/rituals-in-transfigured-time/>>

Fig-34. *Monogram*,

Robert Rauschenberg, 1955-59.

Disponível em: <<https://www.rauschenbergfoundation.org/art/artwork/monogram>>

Fig-35. *Apple Shrine*,

Allan Kaprow, 1960.

Disponível em: <<http://allover-magazin.com/?p=2378>>

Fig-36. *Rearengables Panels*,

Allan Kaprow, 1957-1959.

Disponível em: <<https://www.flickr.com/photos/99001487@N04/12100948963>>

Fig-37. *Eighteen Happenings in Six Parts*, [montagem do autor]

Allan Kaprow, 1959.

Disponível em: <<https://www.moma.org/collection/works/associatedworks/173008?locale=de&page=1&direction=>>>

Fig-38. *Household*, [montagem do autor]

Allan Kaprow, 1964.

Disponível em: <http://classconnection.s3.amazonaws.com/355/flashcards/1482355/jpg/allan_kaprow_household1343956463815.jpg>

Fig-39. *Walking on the Wall*,

Trisha Brown, 1971.

Disponível em: <<http://www.trishabrowncompany.org/repertory/walking-on-the-wall.html?ctx=title>>

Fig-39. *Man walking down the side of a building*,

Trisha Brown, 1970.

Disponível em: <<http://www.trishabrowncompany.org/repertory/man-walking-down-the-side-of-a-building.html?ctx=title>>

Fig-40. *Roof Piece*,

Trisha Brown, 1971.

Disponível em: <<https://dutchartinstitute.eu/page/5636/a-point-in-the-making-three-days-with-babette-mangolte-a-public-program-curat>>

Fig-41. *Filmagem de Food*,

Gordon Matta-Clark, 1971.

MOURE, Gloria (ed.). **Gordon Matta-Clark**. Works and Collected Writings. Madrid/Barcelona: Museo de Arte Reina Sofia, Editorial Polígrafa, 2006. p. 35.

Disponível em: <<https://madoken.jp/en/interviews/4896/>>

Fig-42. *Rope Bridge*,

Gordon Matta-Clark, 1969.

DISERENS, Corinne et al. **Gordon Matta-Clark**. Londres: Phaidon Press Limited, 2003. p. 23.

Disponível em: <<http://bernardyenelouis.blogspot.com/2013/09/gordon-matta-clark-rope-bridge-six-mile.html>>

Fig-43. *Parked Island Barges on the Hudson - Pier 18*,

Gordon Matta-Clark com Harry Shunk, János Kender, 1971.

Disponível em: <https://www.moma.org/collection/?classifications=any&date_begin=Pre-1850&date_end=2018&locale=pt&page=8&q=lichtenstein&with_images=>>

Fig-44. *Hair*, [montagem do autor]

Gordon Matta-Clark, 1972.

DISERENS, Corinne et al. **Gordon Matta-Clark**. Londres: Phaidon Press Limited, 2003. p. 52.

Disponível em: <<https://theartstack.com/artist/gordon-matta-clark/hair-detail>>

Fig-45. *Fresh Air Cart*,

Gordon Matta-Clark, 1972.

DISERENS, Corinne et al. **Gordon Matta-Clark**. Londres: Phaidon Press Limited, 2003. p. 152.

Disponível em: <<https://www.muhka.be/programme/detail/14-gordon-matta-clark/item/3402-fresh-air-cart>>

Fig-46. *Under the Brooklyn Bridge - Jacks (Fire Child)*,
Gordon Matta-Clark, 1971.

FUSI, Lorenzo (ed.); PIERINI, Marco (ed.) et al. **Gordon Matta-Clark**, Silvana Editoriale, 2013. p. 104.

Disponível em: <<https://2c27809e61cd41c3b4f8d8995798bc09.objectstore.eu/media/750x/0.c3r90jswon-gordon-matta-clark-jacks-2-dzf188b--thumb-xl.jpg>> [outra versão]

Fig-47. *Pig Roast*,
Gordon Matta-Clark, 1971.

Disponível em: <http://charlesbrokoski.com/_/view.php?id=gordon-matta-clark>

Fig-48. *Dumpster Duplex - Open House*,
Gordon Matta-Clark, 1972.

Disponível em: <<https://www.museoreinasofia.es/en/collection/artwork/open-house>>

Fig-49. *Dumpster Duplex - Open House*,
Gordon Matta-Clark, 1972.

Disponível em: <<https://frieze.com/article/112-greene-street>> [outra versão]

Fig-50. *Tree Dance/Tree House*,
Gordon Matta-Clark, 1971.

Disponível em: <<https://madoken.jp/en/interviews/4896/>>

Fig-51. *Clockshower*,
Gordon Matta-Clark, 1974.

Disponível em: <<https://www.muhka.be/programme/detail/14-gordon-matta-clark/item/3392-clockshower>>

Fig-52. *Jacob's Ladder*,
Gordon Matta-Clark, 1977.

Disponível em: <<https://www.documenta14.de/en/calendar/20558/-5-documenta-6-from-a-jacob-s-ladder-to-a-tv-bed>>

Fig-53. *Bronx Floors - Bronx doors, Bronx floors*,
Gordon Matta-Clark, 1973.

MOURE, Gloria (ed.). **Gordon Matta-Clark**. Works and Collected Writings. Madrid/Barcelona: Museo de Arte Reina Sofía, Editorial Polígrafa, 2006. p. 337.

Disponível em: <<https://farahwahida.com/bronx-floors-gordon-matta-clark/bronx-floors-gordon-matta-clark-elegant-26-best-gordon-matta-clark-anarchitect-images-on-pinterest/>> [outra versão]

Fig-54. *Splitting*,
Gordon Matta-Clark, 1974.

MOURE, Gloria (ed.). **Gordon Matta-Clark**. Works and Collected Writings. Madrid/Barcelona: Museo de Arte Reina Sofía, Editorial Polígrafa, 2006. p. 169.

Disponível em: <<http://rudygodinez.tumblr.com/post/65945894054/gordon-matta-clark-splitting-1974>>

Fig-55. *7000 Oak Trees - Documenta 7*,
Joseph Beuys, 1982.

Disponível em: <<https://www.tate.org.uk/art/artworks/beuys-7000-oak-trees-ar00745>>

Fig-56. *Donald Judd - 101 Spring Street*,
Paul Katz, 1970.

Disponível em: <<https://jonathangriffin.org/tag/rainer-judd/>>

Fig-57. *Food*, [montagem do autor]
Gordon Matta-Clark, 1971.

Disponível em: <<https://www.vincentborrelli.com/pages/books/106941/gordon-matta-clark-joan-simon-robert-pincus-witten-mary-jane-jacob/gordon-matta-clark-a-retrospective>>

Disponível em: <http://prod-images.exhibit-e.com/www_bronxmuseum_org/BxMA_GMC_FamilyGuideSHORTspread.pdf>

Fig-58. *Day's End*,
Gordon Matta-Clark, 1975.

Disponível em: <<http://www.thedoublenegative.co.uk/2014/01/the-architecture-of-behaviour/>>

Fotografia: Alvin Baltrop

Fig-59. *Sesto San Giovanni Project - Arc de triomphe*,
Gordon Matta-Clark, 1975.

MOURE, Gloria (ed.). **Gordon Matta-Clark**. Works and Collected Writings. Madrid/Barcelona: Museo de Arte Reina Sofía, Editorial Polígrafa, 2006. p. 121.

Disponível em: <<https://www.tribune.com/progettazione/architettura/2018/05/universo-assisi-festival-joseph-grima-antonio-ottomanelli/attachment/gordon-matta-clark-arc-de-triomphe-1975/>>

PARTE B

Fig-01. *Sem Título*,
Anarquitectura, 1974.

MOURE, Gloria (ed.). **Gordon Matta-Clark**. Works and Collected Writings. Madrid/Barcelona: Museo de Arte Reina Sofia, Editorial Polígrafa, 2006. p. 400.

Disponível em: <<https://www.flickr.com/photos/44018998@N06/4047273290>>

Fig-02. *Sem Título*,
Anarquitectura, 1974.

MOURE, Gloria (ed.). **Gordon Matta-Clark**. Works and Collected Writings. Madrid/Barcelona: Museo de Arte Reina Sofia, Editorial Polígrafa, 2006. p. 393.

Disponível em: <<https://drive.google.com/open?id=1huZk6CeOAcMoGhzhRUMcW-dpcAdRCvW>>

Fig-03. *Parlamento de Bangladesh*,
Louis Kahn, 1962-74.

Disponível em: <<https://www.domestika.org/es/projects/241624-3d-parlamento-bangladesh-louis-kahn>>

Fig-04. *Benacerraf Addition*,
Michael Graves, 1969.

Disponível em: <<https://trynotlaughs.us/galleries/michael-graves-benacerraf-addition-to-the-house.html>>

Fig-05. *Parlamento de Bangladesh*,
Louis Kahn, 1962-74.

Disponível em: <<https://www.domestika.org/es/projects/241624-3d-parlamento-bangladesh-louis-kahn>>

Fig-06. *Conical Intersect*,
Gordon Matta-Clark, 1975.

MOURE, Gloria (ed.). **Gordon Matta-Clark**. Works and Collected Writings. Madrid/Barcelona: Museo de Arte Reina Sofia, Editorial Polígrafa, 2006. p. 197.

Disponível em: <<https://bombmagazine.org/articles/above-and-below-gordon-matta-clark/>>

Fig-07. *Museum for Benjamin Frankling - Franklin Court*,
Robert Venturi, 1971-76.

Disponível em: <<http://www.artonfile.com/images/PH-59-04-01.jpg>>

Fig-08. *House III*,
Peter Eisenman, 1970.

Disponível em: <https://classconnection.s3.amazonaws.com/804/flashcards/4085804/jpg/house_iii-142C4FA4E7D30E79578.jpg>

Fig-09. *Cemitério de San Cataldo - Modema*,
Aldo Rossi, 1971.

Disponível em: <<https://pbs.twimg.com/media/DkJXUanX0AEy6vU.jpg>>

Fig-10. *Casa Vanna Venturi*,
Robert Venturi, 1970-71.

Disponível em: <<http://www.uncubemagazine.com/sixcms/media.php/1323/01%20Entry%20Facade%2001%20%28Classic%29-1.jpg>>

Fotografia: Rollin LaFrance

Fig-11. *Portland Building*,
Michael Graves, 1982.

Disponível em: <[https://www.wweek.com/resizer/lwiJD2qzGGn6IHwPemDFTII2b9c=/1200x0/filters:quality\(100\)/static.wweek.com/image-archive/11287/portland_building_1982.jpg](https://www.wweek.com/resizer/lwiJD2qzGGn6IHwPemDFTII2b9c=/1200x0/filters:quality(100)/static.wweek.com/image-archive/11287/portland_building_1982.jpg)>

Fig-12. *House VI*,
Peter Eisenman, 1972-75.

Disponível em: <<https://imagens-revista-pro.vivadecora.com.br/uploads/2018/07/Peter-Eisenman-casa-VI-1024x769.jpg>>

Fig-13. *Window Blow Out*, [montagem do autor]
Gordon Matta-Clark, 1976.

Disponível em: <<http://foundation.generali.at/en/collection/artist/matta-clark-gordon/artwork/window-blow-out.html?nomobile=1#.XArGVGhKiMo>>

Fig-14. *Sem Título*,
Anarquitectura, 1974.

MOURE, Gloria (ed.). **Gordon Matta-Clark**. Works and Collected Writings. Madrid/Barcelona: Museo de Arte Reina Sofia, Editorial Polígrafa, 2006. p. 398.

Disponível em: <<https://drive.google.com/open?id=1UPrLjST9NnGn8shuGNyPrfCIBpCkcv5>>

Fig-15. *Terceira Fase dos CIAM*,
TEAM X, 1959.

Disponível em: <https://en.wikipedia.org/wiki/Team_10>

Fig-16. *Surrealistas em Paris - Tristan Tzara, Andre Breton, Salvador Dali, Max Ernst, Man Ray, Paul Eluard, Hans Arp, Yves Tanguy, Rene Creve*.

Man Ray, 1933.

Disponível em: <<https://www.widewalls.ch/surrealist-artists/>>

Fig-17. *ANARCHITECTURE*

Anarquitectura, 1974.

MOURE, Gloria (ed.). **Gordon Matta-Clark**. Works and Collected Writings. Madrid/Barcelona: Museo de Arte Reina Sofia, Editorial Polígrafa, 2006. p. 368.

Disponível em: <<https://www.professionearchitetto.it/mostre/notizie/25629/Tra-arte-e-architettura-Dialogo-con-Mark-Wigley>>

Fig-18. *Flash Art Card: An ark Kit puncture*,
Anarquitectura, 1974.

URSPRUNG, Philip et al. **Gordon Matta-Clark**: Moment to Moment: Space. Nürnberg: Moderne Kunst Nürnberg, 2013. p. 24.

Disponível em: <https://drive.google.com/open?id=1Y5ZPlcrjGC6QVVRG2IIMp_CG3uezp631>

Fig-19. *Anarquitectura - Open System. Rethinking Art c. 1970*, Tate Modern, 2005.

YEE, Lydia et al. **Laurie Anderson, Trisha Brown, Gordon Matta-Clark**: Pioneers of the Downtown Scene, New York 1970s. Nova York: Prestel, 2011. p. 136.

Disponível em: <<https://www.research-collection.ethz.ch/bitstream/handle/20.500.11850/120392/2012-17.pdf?sequence=2&isAllowed=y>>

Fig-20. *Sem Título*, Anarquitectura, 1974.

MOURE, Gloria (ed.). **Gordon Matta-Clark**. Works and Collected Writings. Madrid/Barcelona: Museo de Arte Reina Sofia, Editorial Polígrafa, 2006. p. 406.

Disponível em: <https://drive.google.com/open?id=1VTX-AJTVgvKDAGw4wy_MzNJLUIZ_W3yt>

Fig-21. *Sem Título*, Anarquitectura, 1974.

MOURE, Gloria (ed.). **Gordon Matta-Clark**. Works and Collected Writings. Madrid/Barcelona: Museo de Arte Reina Sofia, Editorial Polígrafa, 2006. p. 390.

Disponível em: <<https://drive.google.com/open?id=192SuhBcxcD5GLKRVspVH-DT8-zYZgonl>>

Fig-22. *Sem Título*, Anarquitectura, 1974.

MOURE, Gloria (ed.). **Gordon Matta-Clark**. Works and Collected Writings. Madrid/Barcelona: Museo de Arte Reina Sofia, Editorial Polígrafa, 2006. p. 402.

Disponível em: <https://drive.google.com/open?id=1WwKuyG8_ovt2FNJHkwF6KNNVHTcK5aK8>

Fig-23. *Sem Título*, Anarquitectura, 1974.

MOURE, Gloria (ed.). **Gordon Matta-Clark**. Works and Collected Writings. Madrid/Barcelona: Museo de Arte Reina Sofia, Editorial Polígrafa, 2006. p. 406.

Disponível em: <<https://drive.google.com/open?id=1avPTTXJe1TKpFf9t1LT9Rn8mDbZwToum>>

Fig-24. *Sem Título*, Anarquitectura, 1974.

MOURE, Gloria (ed.). **Gordon Matta-Clark**. Works and Collected Writings. Madrid/Barcelona: Museo de Arte Reina Sofia, Editorial Polígrafa, 2006. p. 396.

Disponível em: <https://drive.google.com/open?id=1zrr_V6wvIUFG0QBNI6h4GWVLA-y8iZA0>

Fig-25. *Sem Título*, Anarquitectura, 1974.

MOURE, Gloria (ed.). **Gordon Matta-Clark**. Works and Collected Writings. Madrid/Barcelona: Museo de Arte Reina Sofia, Editorial Polígrafa, 2006. p. 402.

Disponível em: <<https://drive.google.com/open?id=17YTmtddCnzaOr9rxGN84X8PudWOPVAR7>>

Fig-26. *Sem Título*, Anarquitectura, 1974.

MOURE, Gloria (ed.). **Gordon Matta-Clark**. Works and Collected Writings. Madrid/Barcelona: Museo de Arte Reina Sofia, Editorial Polígrafa, 2006. p. 408.

Disponível em: <https://drive.google.com/open?id=1yhjKFHFV98seEA9cgtKf_jEv1iFw8_zB>

Fig-27. *Garbage Wall - Under the Brooklyn Bridge*,

Gordon Matta-Clark, 1971.

FUSI, Lorenzo (ed.); PIERINI, Marco (ed.) et al. **Gordon Matta-Clark**, Silvana Editoriale, 2013. p. 82.

Disponível em: <<https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-gordon-matta-clark-turned-ruins-1970s-new-york-art>>

Fig-28. *Hotel Palenque*,

Robert Smithson, 1969.

Disponível em: <<https://nevillewakefield.com/yucatan-is-elsewhere/>>

Fig-29. *Photo-Fry*,

Gordon Matta-Clark, 1969.

Disponível em: <<https://theartstack.com/artist/gordon-matta-clark/photo-fry-1>>

Fig-30. *Cherry Tree*,

Gordon Matta-Clark, 1971.

Disponível em: <https://www.whitecolumns.org/archive/index.php/Detail/Object/Show/object_id/11>

Fig-31. *Garbage Wall*,

Gordon Matta-Clark, 1971.

MOURE, Gloria (ed.). **Gordon Matta-Clark**. Works and Collected Writings. Madrid/Barcelona: Museo de Arte Reina Sofia, Editorial Polígrafa, 2006. p. 60.

Disponível em: <<https://elmeo-art-blogeca.co.uk/2017/11/11/gordon-matt-clacks/>>

Fig-32. *Double Negative*, [montagem do autor]

Michael Heizer, 1970.

Disponível em: <<https://www.x-traonline.org/article/work-site-world-rethinking-michael-heizer-through-ends-of-the-earth/>>

Disponível em: <<http://www.timehd.net/heizer-double-negative.html>>

Fig-33. *Wallspaper*,

Gordon Matta-Clark, 1972.

DISERENS, Corinne et al. **Gordon Matta-Clark**. Londres: Phaidon Press Limited, 2003. p. 69.

Disponível em: <<https://technicavita.org/gordon-matta-clark-portrait/view/june-2014-the-future-is-papier-ma-chac>> [outra versão]

Fig-34. *Hotel Palenque*,

Robert Smithson, 1969.

Disponível em: <<http://pismowidok.org/index.php/one/article/view/358/715>>

Fig-35. *Wallspaper*,

Gordon Matta-Clark, 1972.

DISERENS, Corinne et al. **Gordon Matta-Clark**. Londres: Phaidon Press Limited, 2003. p. 68.

Disponível em: <<https://reacto.webs.ull.es/pg/n1/4.htm>>

Fig-36. *Wallpaper*,
Gordon Matta-Clark, 1972.

DISERENS, Corinne et al. **Gordon Matta-Clark**. Londres: Phaidon Press Limited, 2003. p. 135.

Disponível em: <<https://greg.org/archive/2013/01/16/you-can-buy-gordon-matta-clarks-walls-paper.html>>

Fig-37. *Dead Horse*,
Gordon Matta-Clark, 1972.

CUEVAS, Tatiana; RANGEL, Gabriela (orgs.). **Gordon Matta-Clark**: Desfazer o espaço. Catálogo. São Paulo: Museu de Arte Moderna, 2010. p. 33.

Disponível em: <https://drive.google.com/open?id=1V6kfpHPPr_YghDQxmuJhIqVfK_X7nef>

Fig-38. *Windows Blow Out*, [montagem do autor]
Gordon Matta-Clark, 1976.

Disponível em: <https://www.tribune.com/attualita/2013/11/generali-the-corporate-collection/attachment/matta-clark_window-blow-out_1/>

Fig-39. *Fresh Kill*, [montagem do autor]
Gordon Matta-Clark, 1971.

MOURE, Gloria (ed.). **Gordon Matta-Clark Works**. and Collected Writings. Madrid/Barcelona: Museo de Arte Reina Sofia, Editorial Polígrafa, 2006. p. 295.

Disponível em: <<https://www.macba.cat/en/fresh-kill-2964>> [outra versão]

Fig-40. *Dumpster Duplex - Open House*, [montagem do autor]
Gordon Matta-Clark, 1972.

MOURE, Gloria (ed.). **Gordon Matta-Clark**. Works and Collected Writings. Madrid/Barcelona: Museo de Arte Reina Sofia, Editorial Polígrafa, 2006. p. 291.

Disponível em: <<https://flashinonthe70s.wordpress.com/2011/02/28/70s-flashback-laurie-anderson-gordon-matta-clark-and-trisha-brown-at-barbican-gallery-london/>>

Fig-41. *New York Underground (Subtrait)*,
Gordon Matta-Clark, 1976.

MOURE, Gloria (ed.). **Gordon Matta-Clark**. Works and Collected Writings. Madrid/Barcelona: Museo de Arte Reina Sofia, Editorial Polígrafa, 2006. p. 299.

Disponível em: <<https://www.museoreinasofia.es/en/collection/artwork/subtrait-underground-dailies>> [outra versão]

Fig-42. *Sous-Sols de Paris*,
Gordon Matta-Clark, 1977.

MOURE, Gloria (ed.). **Gordon Matta-Clark**. Works and Collected Writings. Madrid/Barcelona: Museo de Arte Reina Sofia, Editorial Polígrafa, 2006. p. 303.

Disponível em: <<https://www.museoreinasofia.es/en/collection/artwork/sous-sols-paris-paris-underground>> [outra versão]

Fig-43. *Descending Steps for Batan*,
Gordon Matta-Clark, 1977.

DISERENS, Corinne et al. **Gordon Matta-Clark**. Londres: Phaidon Press Limited, 2003. p. 109.

Disponível em: <<https://www.amc-archi.com/photos/derniers-jours-de-la-retrospective-gordon-matta-clark-au-musee-du-jeu-de-paume,8704/harry-gruyaert-gordon-matta-cl.1>>

Fig-44. *City Slivers*,

Gordon Matta-Clark, 1976.

MOURE, Gloria (ed.). **Gordon Matta-Clark**. Works and Collected Writings. Madrid/Barcelona: Museo de Arte Reina Sofia, Editorial Polígrafa, 2006. p. 361.

Disponível em: <<https://www.muhka.be/programme/detail/14-gordon-matta-clark/item/3432-city-slivers>>

Fig-45. *Sauna View*,

Gordon Matta-Clark, 1973.

MOURE, Gloria (ed.). **Gordon Matta-Clark**. Works and Collected Writings. Madrid/Barcelona: Museo de Arte Reina Sofia, Editorial Polígrafa, 2006. p. 238.

Disponível em: <<https://www.museoreinasofia.es/en/collection/artwork/sauna-view>>

Fig-46. *Tree Dance/Tree House*,
Gordon Matta-Clark, 1971.

DISERENS, Corinne et al. **Gordon Matta-Clark**. Londres: Phaidon Press Limited, 2003. p. 35.

Disponível em: <<https://4.bp.blogspot.com/-xjOEjRbAWey/Wq7EJUf4inI/AAAAAAAAAHg8/8z74sKnexSsDlxPauBY7e-XZcpn8243uQCLcBGAs/s1600/01.jpg>>

Fig-47. *Dumpster Duplex - Open House*,
Gordon Matta-Clark, 1972.

DISERENS, Corinne et al. **Gordon Matta-Clark**. Londres: Phaidon Press Limited, 2003. p. 53.

Disponível em: <<https://www.artforum.com/print/reviews/201103/112-greene-street-the-early-years-1970-1974-39111>>

Fig-48. *Jacob's Ladder*,

Gordon Matta-Clark, 1977.

Disponível em: <http://www.vg-hortus.it/index.php?option=com_content&view=article&id=444:attualita-gordon-matta-clark&catid=11:eventi&Itemid=13>

Fig-49. *Splitting*,

Gordon Matta-Clark, 1974.

MOURE, Gloria (ed.). **Gordon Matta-Clark**. Works and Collected Writings. Madrid/Barcelona: Museo de Arte Reina Sofia, Editorial Polígrafa, 2006. p. 157.

Disponível em: <<https://integrated4x.wordpress.com/tag/gordon-matta-clark/page/2/>>

Fig-50. *Splitting*,

Gordon Matta-Clark, 1974.

LEE, Pamela M. **Object to be Destroyed**: The Work of Gordon Matta-Clark. Cambridge: MIT Press, 2000. p. 32.

Disponível em: <<https://www.bmiaa.com/splitting-cutting-writing-drawing-eating-gordon-matta-clark-exhibition-at-serralves-museum/>>

Fig-51. *Graffiti Photoglyphs*,
Gordon Matta-Clark, 1973.

Disponível em: <<https://www.mariangoodman.com/exhibitions/gordon-matta-clark/selected-works>>

Fig-52. *Graffiti Photoglyph*, [montagem do autor]
Gordon Matta-Clark, 1973.

DISERENS, Corinne et al. **Gordon Matta-Clark**. Londres: Phaidon Press Limited, 2003. p. 57.

Disponível em: <<https://shotnlust.com/Gordon-Matta-Clark-EN>>

Fig-53. *Graffiti Truck*,
Gordon Matta-Clark, 1973.

DISERENS, Corinne et al. **Gordon Matta-Clark**. Londres: Phaidon Press Limited, 2003. p. 55.

Disponível em: <<https://www.lomography.com/magazine/338179-looking-back-in-to-gordon-matta-clark-s-anarchitecture>>

Fig-54. *Food*,
Gordon Matta-Clark, 1971.

Disponível em: <https://www.whitecolumns.org/archive/index.php/Detail/Object/Show/object_id/166>

Fig-55. *Food*,
Gordon Matta-Clark, 1971.

Disponível em: <<http://lewoandwe.blogspot.com/2015/06/gordon-matta-clarks-food-donald-judd.html>>

Fig-56. *Food*,
Gordon Matta-Clark, 1971.

DISERENS, Corinne et al. **Gordon Matta-Clark**. Londres: Phaidon Press Limited, 2003. p. 45.

Disponível em: <<http://lewoandwe.blogspot.com/2015/06/gordon-matta-clarks-food-donald-judd.html>>

Fig-57. *Splitting*,
Gordon Matta-Clark, 1974.

DISERENS, Corinne et al. **Gordon Matta-Clark**. Londres: Phaidon Press Limited, 2003. p. 79.

Disponível em: <<https://www.museoreinasofia.es/en/collection/artwork/splitting>>

Fig-58. *Splitting*,
Gordon Matta-Clark, 1974.

DISERENS, Corinne et al. **Gordon Matta-Clark**. Londres: Phaidon Press Limited, 2003. p. 163.

Disponível em: <<https://www.flickr.com/photos/44018998@N06/4046697039/>>

Fig-59. *Splitting - Four Corners*,
Gordon Matta-Clark, 1974.

LEE, Pamela M. **Object to be Destroyed: The Work of Gordon Matta-Clark**. Cambridge: MIT Press, 2000. p. 22.

Disponível em: <<https://www.sfmoma.org/artwork/2001.303.A-D/>>

Fig-60. *Splitting*,
Gordon Matta-Clark, 1974.

MOURE, Gloria (ed.). **Gordon Matta-Clark**. Works and Collected Writings. Madrid/Barcelona: Museo de Arte Reina Sofia, Editorial Polígrafa, 2006. p. 153.

Disponível em: <<https://www.e-flux.com/announcements/145600/the-summer-of-discursive-practice/>>

Fig-61. *Splitting*,
Gordon Matta-Clark, 1974.

DISERENS, Corinne et al. **Gordon Matta-Clark**. Londres: Phaidon Press Limited, 2003. p. 141.

Disponível em: <http://fluxwurx.com/installation/wp-content/uploads/2011/01/GMC_02.jpg>

Fig-62. *Reality Properties: Fake States*,
Gordon Matta-Clark, 1973.

MOURE, Gloria (ed.). **Gordon Matta-Clark**. Works and Collected Writings. Madrid/Barcelona: Museo de Arte Reina Sofia, Editorial Polígrafa, 2006. p. 356-357.

Disponível em: <<http://socks-studio.com/2014/10/22/gordon-matta-clarks-reality-properties-fake-estates-1973/>>

Fig-63. *Niagara Falls [Bingo / Ninths]*,
Gordon Matta-Clark, 1974.

DISERENS, Corinne et al. **Gordon Matta-Clark**. Londres: Phaidon Press Limited, 2003. p. 89.

Disponível em: <<https://hieroglyphicbridge.files.wordpress.com/2011/11/bingo-copy.jpg>>

Fig-64. *Niagara Falls [Bingo / Ninths]*, [montagem do autor]
Gordon Matta-Clark, 1974.

DISERENS, Corinne et al. **Gordon Matta-Clark**. Londres: Phaidon Press Limited, 2003. p. 89.

DISERENS, Corinne et al. **Gordon Matta-Clark**. Londres: Phaidon Press Limited, 2003. p. 139.

Disponível em: <<https://foundation1060.wordpress.com/2016/01/11/week-1-3/mattaclark-g-bingony-1974/>>

Disponível em: <<https://manifold.press/gordon-matta-clark>>

Fig-65. *Clockshower*,
Gordon Matta-Clark, 1973.

MOURE, Gloria (ed.). **Gordon Matta-Clark**. Works and Collected Writings. Madrid/Barcelona: Museo de Arte Reina Sofia, Editorial Polígrafa, 2006. p. 293.

Disponível em: <<http://www.newmedia-art.org/cgi-bin/show-oeu.asp?ID=150000000041251&lg=GBR>>

Fig-66. *Day's End*,
Gordon Matta-Clark, 1975.

Disponível em: <<https://ruyintsai.wordpress.com/2015/11/28/moma-ps1-greater-new-york-exhibition-response/>>

Fotografia: Shelley Seccombe

Fig-67. *Conical Intersect*,
Gordon Matta-Clark, 1975.

MOURE, Gloria (ed.). **Gordon Matta-Clark**. Works and Collected Writings. Madrid/Barcelona: Museo de Arte Reina Sofia, Editorial Polígrafa, 2006. p. 187.

Disponível em: <<https://www.sfmoma.org/artwork/92.426/>>

Fig-68. *Conical Intersect*, [montagem do autor]

Gordon Matta-Clark, 1975.

MOURE, Gloria (ed.). **Gordon Matta-Clark**. Works and Collected Writings. Madrid/Barcelona: Museo de Arte Reina Sofia, Editorial Polígrafa, 2006. p. 184-185.

Disponível em: <<http://www.agencespatiale.net/gordon-matta-clark-%E2%80%A2-conical-intersect/>>

Disponível em: <<http://www.artnet.com/Magazine/features/smyth/smyth6-4-5.asp>>

Fig-69. *Nova York - Under the Brooklyn Bridge*,

Gordon Matta-Clark, 1971.

CUEVAS, Tatiana; RANGEL, Gabriela (orgs.). **Gordon Matta-Clark**: Desfazer o espaço. Catálogo. São Paulo: Museu de Arte Moderna, 2010. p. 43.

Disponível em: <https://drive.google.com/open?id=1b0HI1JS_Or7uW0z0cdedHi1dZzVB6kW2>

Fig-70. *Splitting*,

Gordon Matta-Clark, 1974.

DISERENS, Corinne et al. **Gordon Matta-Clark**. Londres: Phaidon Press Limited, 2003. p. 81.

Disponível em: <<http://nothing-but-good-art.blogspot.com/2013/11/john-van-oers-gordon-matta-clark.html>>

Fig-71. *Sesto San Giovanni Project - Arc de triomphe*,

Gordon Matta-Clark, 1975.

MOURE, Gloria (ed.). **Gordon Matta-Clark**. Works and Collected Writings. Madrid/Barcelona: Museo de Arte Reina Sofia, Editorial Polígrafa, 2006. p. 121.

Disponível em: <<https://www.artribune.com/progettazione/architettura/2018/05/universo-assisi-festival-joseph-grima-antonio-ottomanelli/attachment/gordon-matta-clark-arc-de-triomphe-1975/>>

Fig-72. *Day's End*,

Gordon Matta-Clark, 1975.

MOURE, Gloria (ed.). **Gordon Matta-Clark**. Works and Collected Writings. Madrid/Barcelona: Museo de Arte Reina Sofia, Editorial Polígrafa, 2006. p. 209.

Disponível em: <<http://www.lafuriaumana.it/index.php/62-archive/lfu-29/600-andrea-franco-gordon-matta-clark-un-escenario-sin-limites>>

Fig-73. *The Piers*,

Alvin Baltrop, 1977.

Disponível em: <<http://nymag.com/intelligencer/2015/11/west-side-piers-when-they-were-naked-and-gay.html>>

Fig-74. *Two Men on a Bridge - Pier 45*,

Shelley Seccombe, 1978.

Disponível em: <<http://pictify.saatchigallery.com/718441/two-men-on-a-bridge-pier-45-by-shelley-seccombe-1978>>

Fig-75. *Christopher Street Pier - Pier 46*,

Leonard Fink, 1979.

Disponível em: <<http://rarasartes.com/los-piers-de-nueva-york-en-los-70-arte-y-sexo-libres/>>

Fig-76. *Gordon Matta-Clark, 1972*.

DISERENS, Corinne et al. **Gordon Matta-Clark**. Londres: Phaidon Press Limited, 2003. p. 224.

Disponível em: <https://drive.google.com/open?id=1x-Ob0ZxBOjTDEkauKE8U2MisG_NhqduC>

referências bibliográficas

gordon matta-clark

01. ATTLEE, James; LE FEUVRE, Lisa. **Gordon Matta-Clark: The Space Between**. Glasgow: Centre for Contemporary Art, Nazraeli Press, 2003.
02. BREITWIESER, Sabine et al. **Occupying Space**. Vienna: Generali Foundation, 2004.
03. CORBEIRA, Darío et al. **¿Construir... o deconstruir?** Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2000.
04. CUEVAS, Tatiana; RANGEL, Gabriela (orgs.). **Gordon Matta-Clark: Desfazer o espaço**. Catálogo. São Paulo: Museu de Arte Moderna, 2010.
05. DISERENS, Corinne et al. **Gordon Matta-Clark**. Londres: Phaidon Press Limited, 2003.
06. FER, Briony et al. **Transmissions: The Art of Matta-Clark**. California: San Diego Museum of Art, 2006.

07. FUSI, Lorenzo (ed.); PIERINI, Marco (ed.) et al. **Gordon Matta-Clark**, Silvana Editoriale, 2013.
08. JACOB, Mary J.; SIMON, Joan; WITTEN, Robert P. **Gordon Matta-Clark: A Retrospective**. Chicago: Museum of Contemporary Art, 1985.
09. JOSHI, Sapna. **Gordon Matta-Clark: Influences**. Saarbrücken: VDM Verlag Dr. Müller: 2011.
10. LEE, Pamela M. **Object to be Destroyed: The Work of Gordon Matta-Clark**. Cambridge: MIT Press, 2000.
11. MOURE, Gloria (ed.). **Gordon Matta-Clark. Works and Collected Writings**. Madrid/Barcelona: Museo de Arte Reina Sofia, Editorial Polígrafa, 2006.
12. SUSSMAN, Elisabeth (ed.) et al. **Gordon Matta-Clark: You Are the Measure**. Catálogo de Exposição, 22 fev.-3 jun., 2007. Nova York: The Whitney Museum of American Art, 2007.
13. URSPRUNG, Philip et al. **Gordon Matta-Clark\Moment to Moment: Space**. Nürnberg: Moderne Kunst Nürnberg, 2013.
14. WAIKER, Stephen. **Gordon Matta-Clark: Art, Architecture and Attack of Modernism**. Londres/Nova York: I.B. Tauris, 2009.

intervenções específicas de gordon matta-clark

15. JENKINS, Bruce. **Gordon Matta-Clark: Conical Intersect**. Londres: Afterall Books, 2011.
16. JENKINS, Steves. **City Slivers and Fresh Kills: The Films of Gordon Matta-Clark**. California: San Francisco Art Institute, San Francisco Cinematheque, 2004.
17. KASTNER, Jeffrey (ed.) et al. **Odd Lots: Revisiting Gordon Matta-Clark's Fake Estates**. Nova York: Cabinet Books/The Queens Museum of Art/White Columns, 2005.
18. NOEVER, Peter. **Anarchitecture: Works by Gordon Matta-Clark**. Los Angeles/Viena: MAK Center for Art and Architecture, 1997.

19. SCHWARTZ, Michael. **Gordon Matta-Clark**: Office Baroque und andere Arbeiten. Karlsruhe: Badischer Kunstverein, 1979.

robert smithson

20. FLAM, Jack. **Robert Smithson**: The Collected Writings. New York: New York University Press, 1979.
21. SHINN, Dorothy. **Robert Smithson's Partially Buried Woodshed**. Catálogo. Kent: KSU School of Art, 1990.
22. SMITHSON, Robert; CUMMINGS, Paul. [1972]. Entrevista concedida a Archives of American Art/Smithsonian Institution. In: FLAM, Jack (Org.). **Robert Smithson**: the collected writings. Berkeley/Los Angeles: University California Press, 1996, p. 290.
23. SMITHSON, Robert. A Museum of Language in the Vicinity of Art. [1968]. In: FLAM, Jack (org.). **Robert Smithson**: the collected writings. Berkeley/Los Angeles: University California Press, 1996, p. 93.
24. _____. A Provisional Theory of Non-sites. [1968]. In: FLAM, Jack (org.). **Robert Smithson**: the collected writings. Berkeley/Los Angeles: University California Press, 1996, p. 364.
25. _____. A sedimentation of the mind: earth projects. [1968]. In: FLAM, Jack (org.). **Robert Smithson**: the collected writings. Berkeley/Los Angeles: University California Press, 1996, p.100.
26. _____. A tour of the monuments of Passaic, New Jersey. In: FLAM, Jack (org.). **Robert Smithson**: the collected writings. Berkeley/Los Angeles: University California Press, 1996, p. 68.
27. _____. Aerial Art. [1968]. In: FLAM, Jack (org.). **Robert Smithson**: the collected writings. Berkeley/Los Angeles: University California Press, 1996, p. 116.
28. _____. Cultural Confinement. [1972]. In: FLAM, Jack (Org.). **Robert Smithson**: the collected writings. Berkeley/Los Angeles: University

California Press, 1996, p. 154.

29. _____. Discussions with Heizer, Oppenheim, Smithson. [1970]. In: FLAM, Jack (org.). **Robert Smithson**: the collected writings. Berkeley/Los Angeles: University California Press, 1996, p. 242.
30. _____. Entropy and the new monuments. [1966]. In: FLAM, Jack (org.). **Robert Smithson**: the collected writings. Berkeley/Los Angeles: University California Press, 1996, p. 10.
31. _____. Fragments of conversation. [1969]. In: FLAM, Jack (org.). **Robert Smithson**: the collected writings. Berkeley/Los Angeles: University California Press, 1996, p. 190.
32. _____. Incidents of Mirror-Travel. [1969]. In: The Yucatan. In: FLAM, Jack (org.). **Robert Smithson**: the collected writings. Berkeley/Los Angeles: University California Press, 1996, p. 119.
33. _____. The eliminator. [1964]. In: FLAM, Jack (org.). **Robert Smithson**: the collected writings. Berkeley/Los Angeles: University California Press, 1996, p. 327.
34. _____. The shape of the future and memory. [1966]. In: FLAM, Jack (org.). **Robert Smithson**: the collected writings. Berkeley/Los Angeles: University California Press, 1996, p. 332.
35. _____. The Spyral Jetty. [1972]. In: FLAM, Jack (Org.). **Robert Smithson**: the collected writings. Berkeley/Los Angeles: University California Press, 1996, p. 143.
36. WAKEFIELD, Neville. **Yucatan is Elsewhere, on Robert Smithson's Hotel Palenque**. Parkett, Nova York, n. 43, 1995, p. 133-135.

outros artistas

37. BEUYS, Joseph. In: STUTTGEN, Johannes. **Beschreibung eines Kunstwerkes**. Dusseldorf: Free International University, 1982, p. 1.
38. _____. In: TISDALL, Caroline. **Joseph Beuys**. Nova York: Solomon R. Guggenheim Museum, 1979, p. 268.
39. GRAHAM, Dan. Arte em relação à arquitetura. In: FERREIRA, Gloria; COTRIM, Cecília (org.). **Escritos de Artistas: Anos 60/70**. Rio de Janeiro: Zahar, 2006, p. 442-443.
40. _____. [1966]. Homes for America. Nova York: Arts Magazine, 1970.
41. TAM, Herb; GOODDEN, Carol. Food. Entrevista. In: LAUREN, Rosati; STANISZEWSKI, Mary Anne (org.). **Alternative Histories: New York art spaces, 1960 to 2010**. Cambridge: MIT Press, 2012, p. 59-60.

comunidade artística do soho

42. FIORE, Jessamyn; ACCONCI, Vito; SARET, Alan. **112 Greene Street: The Early Years, 1970-1974**. Nova York: Radius Books/David Zwirner, 2012.
43. YEE, Lydia et al. **Laurie Anderson, Trisha Brown, Gordon Matta-Clark: Pioneers of the Downtown Scene, New York 1970s**. Nova York: Prestel, 2011.
44. KIRSHNER, Judith Russi. The Idea of Community in the Work of Gordon Matta-Clark. In: CORBEIRA, Dario (ed.). **¿Construir... o deconstruir? Textos sobre Gordon Matta-Clark**. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2000, p. 148.

aspectos gerais

45. ARIÈS, Philippe. **Sobre a História da Morte no Ocidente desde a Idade Média**. Rio de Janeiro: Ediouro, 2003.
46. BENJAMIN, Walter. **Passagens**. Belo Horizonte/São Paulo: Editora UFMG/Imprensa Oficial, 2006.

47. BOIS, Yves-Alain; KRAUSS, Rosalind. **Formless – a user's guide**. New York: Zone Books, 1997.
48. BREITWIESER, Sabine (ed.) et al. **Occupying Space**. Vienna: Generali Foundation, 2004.
49. BRETON, André. **Nadja**. Traduzido por Richard Howard. Nova York: Grove Weidenfeld, 1960.
50. CERTEAU, Michel de. **A Invenção do Cotidiano**. Petrópolis: Vozes, 1998.
51. CORBUSIER, Le. **Precisões: sobre um estado presente da arquitetura e do urbanismo**. São Paulo: Cosac Naify, 2004.
52. CRIMP, Douglas. **Action Around the Edges**. In: COOKE, Lynne; CRIMP, Douglas (org.). **Mixed Use, Manhattan: Photography and Related Practices, 1970's to the Present**. Cambridge: MIT Press, 2010, p. 83.
53. DEBORD, Guy. **A sociedade do espetáculo**. São Paulo: Contraponto, 1992.
54. DEUTSCHE, Rosalyn. **Evictions: Art and Spacial Politics**. Cambridge: Mass. London, MIT Press, 1996.
55. DEWEY, John et al. **Arte como Experiência**. Traduzido por Vera Ribeiro. São Paulo: Martins Fontes, 2010.
56. EISENMAN, Peter. **Diagram: An Original Scene of Writing**. Cambridge: Harvard University Press, 2008.
57. EISENMAN, Peter et al. **Five Architects**. Oxford: Oxford University Press, 1975.
58. FER, Briony et. al. **Realismo, Racionalismo, Surrealismo: a arte no entre-guerras**. São Paulo: Cosac & Naify, 1998.
59. FEYNMAN, Richard P. et al. **As Leis da Termodinâmica**. In: FEYNMAN, Richard P. et al. **Lições de física de Feynman: a edição definitiva**. Porto Alegre: Bookman, 2008.
60. FOSTER, Hal. **Design and Crime (and other diatribes)**. Londres: Vergo, 2002.

61. FRAMPTON, Kenneth. **História crítica da arquitetura moderna**. São Paulo: Martins Fontes, 2008.
62. GHIRARDO, Diane. **Arquitetura contemporânea**. Uma história concisa. São Paulo: Martins Fontes, 2002.
63. GORZ, André. **Metamorfoses do Trabalho**: crítica da razão econômica. São Paulo: Annablume, 2003.
64. HARVEY, David. **A Condição Pós-Moderna**. São Paulo: Loyola, 1993.
65. _____. Os limites do Capital. Traduzido por Magda Lopes. São Paulo: Boitempo, 2013.
66. HOPPER, Kenneth; HOPPER, William. **The Puritan gift**: triumph, collapse, and the revival of an American dream. Londres/Nova York: I.B.Tauris, 2007.
67. JAMESON, Frederic. **Pós-modernismo**: a lógica cultural do capitalismo tardio. 2. ed. São Paulo: Ática, 2007.
68. _____. **As sementes do tempo**. São Paulo: Ática, 1997.
69. KAYE, Nick. **Site-specific Art**. Londres: Routledge, 2000.
70. KRAUSS, Rosalind. **La originalidad de la Vanguardia y Otros Mitos Modernos**. Madri: Alianza, 1996.
71. _____. **Sculpture in the Expanded Field**. October, vol. 8, p. 30, primavera 1979.
72. _____. **The photographic Conditions of Surrealism**. In: The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths. Cambridge: MIT Press, 1985, p. 87.
73. KWON, Miwon. **One Place After Another**: Site Specific Art and Locational Identity. Cambridge: MIT Press, 2004.
74. LESSING, Gotthold E. **Laocoonte ou sobre as fronteiras da pintura e da poesia**: com esclarecimentos ocasionais sobre diferentes pontos da história da arte antiga. Introdução, tradução e notas de Márcio Seligmann-Silva. São Paulo: Iluminuras, 1998.
75. LINDER, Mark. **Nothing Less Than Literal**: Architecture After Minimalism. Cambridge: MIT Press, 2004.
76. MULVEY, Laura. **Visual Pleasure and Narrative Cinema**. In: BRAUDY, Leo; COHEN, Marshall (eds.) Film Theory and Criticism: Introductory Readings. Nova York: Oxford UP, 1999, p. 833.
77. O'DOHERTY, Brian. **No Interior do Cubo Branco - a ideologia do espaço da arte**. São Paulo: Martins Fontes, 2007.
78. PIERUCCI, Antônio Flávio. **O desencantamento do mundo**: todos os passos do conceito. São Paulo: Editora 34, 2004.
79. POLLIO, Marcus Vitruvius. **Tratado de Arquitetura**. Traduzido por M. Justino Maciel. São Paulo: Martins Fontes, 2007.
80. RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível**: estética e política. São Paulo: Editora 34, 2006.
81. REEMTSMA, Jan Philipp. **The Concept of the War of Annihilation**. In: HEER, Hannes; NAUMANN, Klaus (eds.). War of Extermination: The German Military in World War II. Londres: Berghahn Books, 2004, p. 26.
82. ROSSI, Aldo. **A Arquitetura da Cidade**. São Paulo: Martins Fontes, 1995.
83. SADLER, Simon. **An Avant-garde Academy**. In: BALLANTYNE, Andrew (ed.). Architectures: Modernism and After. Oxford: Blackwell Publishing, 2004, p. 33.
84. SOLÀ-MORALES, Ignasi. **Territórios**. Barcelona: GG, 2002.
85. SOMOL, Robert (ed.). **Autonomy and ideology**: positioning an avant-garde in America. Nova York: Monacelli Press, 1997.
86. STERN, Robert A. M. **Toward a Modern Architecture After Modernism**. Nova York: Rizzoli, 1981.
87. TAFURI, Manfredo. **Projecto e Utopia: arquitectura e desenvolvimento do capitalismo**. Lisboa: Editorial Presença, 1985.

88. TURNER, John F. C. **Housing by People**: towards autonomy in building environments. Nova York: Pantheon Books, 1977.
89. _____. ; FICHTER, Robert. **Freedom to Build, dweller control of the housing process**. Nova York: Collier Macmillan, 1972.
90. VIDLER, Antony. Architecture-to-be: Notes on Architecture in the work of Matta and Gordon Matta-Clark. In: HERTZ, Betti-Sue. **Transmission**: the art of Matta and Gordon Matta-Clark. San Diego: San Diego Museum of Art, 2006, p. 59-73.
91. VIRILIO, Paul. **Guerra Pura**: a Militarização do Cotidiano. São Paulo: Brasiliense, 1984.
92. ZUKIN, Sharon. **Loft Living, culture and capital in urban change**. Nova Jersey: Rutgers University Press, 1989.

teses, dissertações, relatórios

93. GOFFINET, Rafael A. **Arte, Arquitetura e Cidade nas investigações de Dan Graham**. 2016. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo) – Instituto de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Carlos. 2016.
94. NARDIM, Thaise L. **Allan Kaprow, Performance e Colaboração**: Estratégias para abraçar a vida como potência criativa. 2009. Dissertação (Mestrado em Artes) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas. 2009.
95. OLIVEIRA, Flávia S. **Lembretes Desmoralizantes, Matta-Clark entre atos e traços**. 2013. Tese (Doutorado em Design) – Departamento de Artes e Design, Pontifícia Universidade Católica, Rio de Janeiro. 2013.
96. ROMEIRO, Bráulio. **Ficções verdadeiras erradicam realidades falsas**: um olhar sobre a obra de Robert Smithson. 2008. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo) – Instituto de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Carlos. 2008.

97. SANTOS, Fábio Lopes S. **Modernismo e Visibilidade**: Relações entre as Artes Plásticas e a Arquitetura. 2001. 216 f. Tese (Doutorado em Arquitetura e Urbanismo) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo. 2001.
98. SOLFA, Marília. **Interlocuções entre a arte brasileira e a norte-americana**: a trajetória dos artistas Carlos Fajardo, José Resende, Richard Serra e Robert Smithson. 2010. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo) – Instituto de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Carlos. 2010.
99. WISNIK, Guilherme. **Dentro do nevoeiro**: Diálogos cruzados entre arte e arquitetura contemporânea. 2012. Tese (Doutorado em Arquitetura e Urbanismo) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo. 2012.

artigos

100. KAMITA, João Masao. Autonomia, crítica e definição: questões conceituais da arquitetura de Peter Eisenman. In: FARIAS, Agnaldo; FERNANDES, Fernanda (org.). **Arte e Arquitetura**: Balanço e Novas Direções. Brasília: Fundação Athos Bulcão/Universidade de Brasília, 2010, p. 129-136.
101. ROMEIRO, Bráulio. Non-Sites: Os Limites do Mapeamento. In: **Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas - Transversalidades Nas Artes Visuais**, 18. 2009. Salvador. Anais do 18º Encontro Nacional da ANPAP. Salvador, 2009, p. 1509-1524.
102. TIDEI, Mariana. D. ; SPERLING, David M. **Práticas críticas no espaço urbano**: Trisha Brown, Duane Michals e Bernard Tschumi. Oculum Ensaios (PUCCAMP), 2015, v. v.12, p. 61-82.
103. WISNIK, Guilherme T. **O cruzamento entre arte e arquitetura a partir de Matta-Clark e Rem Koolhaas**. In: FARIAS, Agnaldo A. C.; SILVA, Fernanda F. (org.). **Arte e arquitetura: balanço e novas direções**. 1. ed. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2010, v. 1, p. 165.

104. ALLEN, Gwen L. In on the Ground Floor: 'Avalanche' and the SoHo Art Scene, 1970-1976. **Artforum International**, v. 44, n. 3, nov. 2005, p. 50.
105. BUCHLOH, Benjamin H. D. Conceptual Art 1962-1969: From the Aesthetic of Administration to the Critique of Institutions. **October**, Cambridge, v. 55, p. 105, inv. 1990.
106. GRAHAM, Dan. Gordon Matta-Clark. **Kunstforum International**, Colônia, p. 114, out./nov. 1985.
107. LEE, Pamela M. Previews: Gordon Matta-Clark. **Artforum**, Nova York, p. 242, mai., 2008.
108. O'REILLY, Sally. Round-up: A Selection of Collections of Perspectives. **Art monthly**, Londres, n. 363, p. 38, 2013.
109. PELIOWSKI, Amari. Deconstrucción de un espacio arquitectónico y fotográfico. **Bifurcaciones**, Talca, n. 9, 2009.
110. SCHJELDAHL, Peter. Proto Soho. **The New Yorker**, Nova York, n. 44, p. 80, 2011.
111. TAYLOR, Frederieke S. Gordon Matta-Clark: Architecture as Alchemy. **New Observations**, East Longmeadow, n. 84, p. 20, 1990.
112. TUSHNET, Eve. Building Blocs; An exhibition at the intersection of politics, art, and urban design. **The weekly standard**, Washington/São Francisco, vol. 18, n. 21, 2013.
113. WAGNER, Anne M. Splitting and Doubling: Gordon Matta-Clark and the Body of the Sculpture. **Grey Room**, Cambridge, n. 14, p. 26, inv. 2004.
114. WIGLEY, Mark. Anarchitecture: The Forensics of Explanation. **Log**, Nova York, p. 12, inv. 2009.
115. ZEVI, Adachiara. Gordon Matta-Clark: Ready to be Unmade. *L'Architettura*, **Roma**, vol. 38, p. 295, abr. 1990.
116. _____. The Meteor Gordon Matta-Clark: Anarchitecture as Action Architecture. *L'Architettura*, **Roma**, p. 473, jul./ago. 1998.

gordon matta-clark:
um corte transversal

a

Frente as diferenças existentes entre “suportes”,
esta versão digital foi organizada de modo a
proporcionar uma leitura linear.

1. Segmentar	1°-Meio 2°-a 3°-b
2. Abrir	Iniciar - meio (m)
3. Retornar	Parte a - acesso ao índice a
4. Fechar	Girar - 180° no eixo sagital
5. Abrir	Parte b - acesso ao índice b

Buscando-se evitar eventuais problemas com “*direitos autorais sobre imagens*”, a versão digital da dissertação trabalha com “*hiperlinks*”. Para acessar as imagens, basta estar conectado à internet e clicar em:

[outra versão]

A ATUAÇÃO DE MATTA-CLARK

NO CAMPO DAS ARTES
PLÁSTICAS EM NOVA
YORK NA DÉCADA DE
1970

a

robert smithson

novas práticas no campo da escultura; matéria e processualidade; entropia e metabolização

O Campo da Arte é contextualizado a partir temas como *Site Specific Art*, realizada por Miwon Kwon em “*One Place After Another*” e *Apropriação*, realizada por Hal Foster em “*O Retorno do Real*”. Tomadas como importantes leituras sobre a Arte contemporânea, ambas buscam construir uma compreensão sobre as transformações que configuraram um novo quadro de referências e de procedimentos artísticos.

Miwon Kwon desenvolve um levantamento e leitura sobre as principais produções da *Site Specific Art*, apresentando-as como o um novo modelo de inserção e produção da Arte a partir da década de 1960. Identificando o latente desejo de “*superação dos limites impostos às formas de representação*”, a autora reúne pesquisas artísticas que possuem como ponto comum a ressignificação do objeto artístico e suas relações com o contexto. Em sua argumentação, Kwon indentica uma ampliação de enfoque - experimentações estéticas que inicialmente se voltavam para superação de limites sobre as formas de representação (por meio do questionamento sobre a elaboração do objeto artístico e atuação do artista) gradativamente se expandem e ganham a escala do espaço e seu meio.

Segundo Hal Foster, as alterações provenientes do campo da Arte contemporânea correspondem a instauração de um estado de crise de representação, na qual o regime de autonomia da Arte, até então considerado hegemônico, passaria por uma intensa revisão. Com a dissolução de algumas predefinições, o campo da Arte dá início a um processo de expansão e passa a tocar também outros *campos da cultura*. Essa inflexão seria responsável também dar origem à vertentes artísticas que se voltavam para crítica do caráter ideológico da Arte e seus desdobramentos na sociedade. Ao desmascarar ou simplesmente expor um conjunto de contradições, a Arte teria o efeito de incluir *pressões sociais* no interior de sua produção, hora transitando no universo do referente hora se apropriando de aspectos responsáveis pela definição da realidade apresentada.

Fig-01. *Sem Título*,
Anarquitectura, 1974.

Fig-02. *Garbage Wall*,
Gordon Matta-Clark, 1970.

a. entropia e metabolização / matéria e tempo

A experiência de ter se formado em *Cornell*, sobretudo pelo contato estabelecido com o curso de Artes Plásticas, provou-se fundamental para Matta-Clark e o contato com práticas artísticas contemporâneas como *Land Art*, *Site Specific Art* (*phenomenological, institutional, discursive*), *Happening*, *Video Art*, *Conceptual Art* e *Apropriação*.

Realizada em Cornell, pelo *Andrew Dickson White Museum*, a mostra *Earth Art* (1969) ficou conhecida como um evento inaugural na recepção de pesquisas estéticas pautadas pela evidênciação de características ambientais (propriedades físicas, climáticas, terreno, etc.), ou seja, pela relação intervenção/contexto. Coincidentemente é nessa ocasião que Matta-Clark conhece Robert Smithson e entra em contato com suas práticas e teorias.

Robert Smithson desenvolveu uma das mais consequentes críticas sobre a produção, recepção e circulação da Arte produzida das décadas de 1960 e 1970, partido de uma leitura sobre “*Entropia*” (conceito da Termodinâmica). Compreendida equivocadamente como a adoção de uma perspectiva teleológica sobre o mundo, a “*interpretação*” de Robert Smithson sobre “*Entropia*” mostrou-se essencial para consolidação de novas pesquisas estéticas. Seu posicionamento propunha a *ampliação dos métodos, procedimentos e uso de materiais*, definindo assim um novo campo de ação e direcionamento para as pesquisas estéticas.

Uma breve análise sobre a trajetória de Matta-Clark já evidencia uma possível relação entre sua produção e a de Robert Smithson. É muito provável que a participação de Matta-Clark em *Earth Art* e o contato estabelecido com importantes artistas do *Land Art* tenha sido determinante no desenvolvimento de sua linguagem. Como observa-se, Matta-Clark apresenta ao longo de sua trajetória uma transição muito próxima da identificada por Miwon Kwon - partindo uma perspectiva crítica sobre as transformações materiais do objeto artístico no decorrer do tempo, gradativamente passa a estudar também as

relações entre objeto, espaço e especificidades do lugar.

A abordagem crítica de Matta-Clark também possibilitou a elaboração de aproximações entre a *ampliação da escala temporal* e a *natureza dialética* definida entre as categorias *Site Specific* e *Non-Site* de Smithson - a relação entre a intervenção e o meio em que se insere, sua composição material, processos de configuração, direcionamentos e a abertura para interpretações.

Ao desenvolver e apoiar trabalhos que buscavam a superação das convenções, categorias e códigos responsáveis pela conformação do pensamento e meios de produção da Arte, Smithson também apoiava a expansão da inserção e atuação dos artistas. Partindo do debate sobre o objeto artístico e seus significados, Smithson buscava dar legitimidade ao *Minimalismo* e *Land Art*, pesquisas incipientes e externas ao circuito artístico vigente.

A apropriação realizada por Smithson, e seu deslocamento da Física para o campo da Arte, foi apresentado pela primeira vez em “*A Sedimentation of the Mind*” (1973)⁰¹. No campo da Física⁰², “*Entropia*”⁰³ é a grandeza que mede a desordem de um sistema e a espontaneidade dos processos materiais. A ideia pauta-se no *dimensionamento quantitativo de aleatoriedade dentro de um sistema* e relaciona-se com um sentido temporal *único*, ou seja, *todo o sistema previamente ordenado tende gradativamente à desordem com a passagem do tempo*.

01 SMITHSON, Robert. [1968]. A sedimentation of the mind: earth projects. In: FLAM, Jack (org.). **Robert Smithson: the collected writings**. Berkeley/Los Angeles: University California Press, 1996, p. 100.

02 FEYNMAN, Richard P. et al. As Leis da Termodinâmica. In: FEYNMAN, Richard P. et al. **Lições de física de Feynman**: a edição definitiva. Porto Alegre: Bookman, 2008, p. 666-684.

03 CAPRA, Fritjof. **O ponto de mutação**: a ciência, a sociedade e a cultura emergente. São Paulo: Editora Cultrix, 1982.

[outra versão]

Fig-03. *Mirror Trail*, [Site Specific]
Robert Smithson, 1969.

Fig-04. *Mirror Displacement: Cayuga Salt Mine Project*,
Robert Smithson, 1969.

Na leitura feita por Smithson, a escala de tempo é expandida exponencialmente se comparada com a percepção humana; a cronologia passa a ser compreendida como unidirecional, irreversível, tendendo a passividade, estagnação e progressiva desintegração da forma.

Ao comparar a escala de tempo da civilização humana (e o ideal de progresso vinculado a ela) à escala do tempo universal (geológica), Smithson questiona os valores intrínsecos à *sociedade moderna*, indetificando a presença e aplicação de uma incoerente agenda “*positivista*”. Seu questionamento destina-se aos desdobramentos desta agenda sobre as determinações da Arte Institucional, seus objetivos, definições, recepção e direcionamentos.

Ao problematizar o chamado “*mito da técnica*” e derivações deste discurso, Smithson destaca a presente imposição de limites à produções estéticas incipientes. A desconstrução desta narrativa (desassociando estética da relação técnica/progresso) demonstra-se fundamental para a defesa de novas abordagens e direcionamentos para a Arte contemporânea.

Em “*A Sedimentation of the Mind*, no trecho *From Steel to Rust*”⁰⁴, a perspectiva de Smithson é apresentada metaforicamente por meio de uma análise sobre o material “*aço*” e suas aplicações.

Caracterizado pelo alto desempenho e resultado de processos industriais, o “*aço*” adquiriu ao longo da história recente (na Arte e Arquitetura) uma carga simbólica de cunho “*positivista*”. Na perspectiva definida por Smithson, lido a partir da ideia de “*Entropia*”, este mesmo material poderia ser dotado de outro sentido: compreendido como fonte de oxidação (ferrugem), este se desassociaria das expectativas depositadas sobre a relação técnica/progresso e se afastaria da representação de “*sociedade moderna*”. Enquanto material passível de transformações, este ganharia um novo *potencial plástico* e *valor estético*.

04 SMITHSON, Robert. [1968]. A sedimentation of the mind: earth projects. In: FLAM, Jack (org.). **Robert Smithson: the collected writings**. Berkeley/Los Angeles: University California Press, 1996, p. 105.

Smithson explica que ao se excluir os processos e valores “*extra artísticos*” (tecnológicos) da criação artística, tornava-se possível ampliar consideravelmente as formas da Arte. Segundo ele, era fundamental reparar em características como o *rompimento, fragmentação, hidratação, carbonização e solução da matéria*, processos de desintegração rochosa e mineral, que poderiam ser também utilizados para evidenciar as *características intrínsecas do mundo físico*.

A natureza temporal, derivada da interpretação da “*Entropia*”, redirecionada do texto para o desenvolvimento artístico, levaria a criação de objetos que trazem dentro de si uma clara *dissipação de energia*, demarcando uma escala de tempo distinta da convencional. Estes objetos interiorizariam uma “*inatividade histórica*” ao revelar sua *involução*, acarretando na neutralização das noções, ações e valores do progresso presentes na produção vigente de Arte. No processo de sua criação/leitura, negavam-se toda a atribuição à valores litúrgicos na produção de Arte.

A ampliação do campo de atuação do artista, a definição de novos objetivos e o uso de novos métodos e materiais na elaboração artística, defendidos por Smithson, mostram-se fundamentais para a atuação de Matta-Clark, sobretudo na primeira fase de seus trabalhos.

Photo-Fry (1969), *Agar-Agar* (1970-71), *Incendiary Wafers* (1970) e *Museum* (1970) são intervenções que buscam evidenciar a alteração espontânea da matéria no decorrer do tempo, autônoma à ação do artista. Para além de sua constituição enquanto formas precisas, esses objetos objetivavam representar a “*materialização de processos*”. Matta-Clark os concebia através de procedimentos artísticos não convencionais - como o ato de fritar ou cozer misturas de materiais orgânicos ou inorgânicos, com a intensão de evidenciar a fermentação e demais mudanças formais que as peças viriam a apresentar com a passagem do tempo.

Considerado um dos primeiros *projetos artísticos* da carreira do artista, *Photo-Fry* (1969) foi realizado na exibição *Documentations* da Galeria John Gibson.

Por meio de uma ação pouco convencional para as práticas artísticas daquele momento (se não polêmico), Matta-Clark define a primeira fase do projeto: o artista fritava fotografias *Polaroids* em óleo fervente em plena galeria para enviá-las posteriormente como presentes de Natal para seus amigos artistas⁰⁵. Segundo a descrição apresentada em *Object to be Destroyed*, uma pequena caixa contendo uma saudação de Natal foi endereçada para o *Loft* de Robert Smithson e Anne Holt.

A composição material da caixa de *Photo-Fry* era dividida em duas partes: a primeira possuía a fotografia Polaroid de uma árvore de natal, praticamente ilegível, cuja superfície remetia a uma textura intensamente desgastada e que contrastava com pequenos fragmentos dourados; a segunda, por sua vez, continha a mensagem: “*A Gold Leafed Photo-Fried Xmass Tree & Best Lated Wishes*”.

A composição material excêntrica, derivada da adição de folhas de ouro às fotografias e seu do processo de fritura, tornava quase irrelevantes suas propriedades fotográficas, fazendo com que o objeto revelasse mais sobre seu processo de constituição do que a relação entre foto, seu referente e os demais componentes.

Por meio de *Photo-Fry*, o artista buscava configurar tensões estruturais entre os elementos que compunham as peças, criando objetos a partir da relação de contraste. Ao utilizar o espaço da galeria para “*cozinhar*” registros uma árvore de natal numa frigideira de ferro sobre um fogão (como se fosse um hábito rotineiro), Matta-Clark evidencia o “*processo de produção*” como parte substancial do trabalho. A própria ação constituía-se também em uma experiência estética bastante peculiar: no processo de elaboração, a combustão da emulsão fotográfica liberava gases, que associados aos ruídos do fritar, ao calor e o cheiro de gordura quente, criavam um “*evento*”.

05 LEE, Pamela M. **Object to be Destroyed: The Work of Gordon Matta-Clark**. Cambridge: MIT Press, 2000, p. 42.

[outra versão]

Fig-05. *Photo-Fry*,
Gordon Matta-Clark, 1969.

Photo-Fry aparenta ser um trabalho no qual Matta-Clark ainda busca a definição de uma linguagem, porém já evidencia o conhecimento do artista sobre o posicionamento defendido por Smithson - a ampliação do campo da Arte através da adoção de *novos procedimentos e materiais*.

Materialmente, o primeiro aspecto a ser ressaltado é o conflito criado entre as expectativas de um cartão de Natal e os objetos enviados. O segundo ponto é o contraste entre o tema ameno (uma árvore de Natal) e o agressivo tratamento dado à fotografia: fritar uma fotografia não só transmuta a aparência da *Polaroid* em um resíduo (que aparentemente havia sofrido árdua ação do tempo) mas o apresentava como uma etapa de um processo, demonstrando a boa recepção a procedimentos não convencionais de desenvolvimento artístico e a criação de objetos artísticos “*inusuais*”.

O terceiro ponto, é a sutil relação entre o resíduo fotográfico e a presença das folhas de ouro em sua superfície: a materialidade “*exótica*” do resíduo fotográfico, cuja dimensão simbólica vincula-se à *ideia de decomposição*, entra em contraste com a delicadeza das folhas de ouro, criando tensão por meio da união entre componentes de natureza distinta.

A ação de adicionar ouro sobre um material que estava sendo quimicamente alterado (remetendo ao “*processo entrópico*”) pode ser lida como uma “*homenagem à Alquimia*” - a assimilação entre ouro e resíduo representaria uma menção de Matta-Clark à interpretação de Smithson sobre “*Entropia*” - a dimensão de sua relevância frente a prática artística. Analisada enquanto “*processo alquímico*”, a ação de Matta-Clark aproximava-se da constatação de Robert Smithson na ocasião em que aproxima trabalhos de Robert Morris e os *Ready-Mades* de Marcel Duchamp - “Alquimia, aparentemente, é uma forma concreta de enfrentamento à monotonia”⁰⁶ [tradução do autor].

06 [...] *Alchemy, it seems, is a concrete way of dealing with sameness* [...]. [original]
SMITHSON, Robert. [1966]. *Entropy and the new monuments*. In: FLAM, Jack (org.). **Robert Smithson**: the collected writings. Berkeley/Los Angeles: University California Press, 1996, p. 19.

Para além do *status* de “*experimentação*” artística, *Photo-Fry* marca o momento no qual Matta-Clark lida pela primeira vez com um “*método*” essencial para o desenvolvimento de suas intervenções artísticas - a *metabolização*.⁰⁷ Em contraponto a interpretação unidirecional de Smithson sobre “*Entropia*”, Matta-Clark elabora em seus trabalhos uma forma de *manipulação da matéria* cuja perspectiva é *cíclica*: reaproveita (metaboliza) o material existente com o objetivo de comentar o “*aqui-agora*”. Boa parte da trajetória de Matta-Clark se caracteriza pela reutilização de materiais e destaque à atividades habitualmente lidas como residuais (se não descartáveis ou até mesmo indignas), secundárias se analisadas pela *lógica de produção* da cidade contemporânea. Nesse sentido, Matta-Clark descreve em 1975:

O trabalho com edificações abandonadas começou com minha preocupação com a vida da cidade, da qual um importante efeito colateral é a metabolização de prédios antigos. Aqui, tal como em muitos centros urbanos, a disponibilidade de edifícios negligenciados e desocupados foi um crucial lembrete textual da atual falácia da renovação por meio da modernização. A onipresença do vazio, de moradias abandonadas e de demolições iminentes, me proporcionou a liberdade de experimentar com as múltiplas alternativas á própria vida em uma caixa bem como as habituais atitudes sobre à necessidade de cercamento.⁰⁸ [tradução do autor]

No processo de aproximação entre Arte e Arquitetura Matta-Clark utiliza como

07 Apesar de descrito apenas em 1975 na “*declaração sem título*”, o termo “*metabolização*” já encontra correspondência com as primeiras formulações de Matta-Clark.

08 *Work with abandoned structures began with my concern for the life of the city of which a major side effect is metabolism of old buildings. Here as in many urban centers the availability of empty and neglected structures was a prime textual reminder of ongoing fallacy of renewal through modernization. The omnipresence of emptiness, of abandoned housing and imminent demolition gave me freedom to experiment with the multiple alternatives to one’s life in box as well as popular attitudes about the need for enclosure. [...]* [original]

Gordon Matta-Clark, declaração sem título, [1975]. Arquivo do Espólio de Gordon Matta-Clark, sob custódia do Canadian Centre for Architecture, Montreal (doravante, “Arquivo GMC, CCA”). In: MOURE, Gloria (ed.). **Gordon Matta-Clark**. Works and Collected Writings. Madrid/Barcelona: Museo de Arte Reina Sofia, Editorial Polígrafa, 2006, p.141-142.

eixo condutor a perspectiva semelhante a qual o professor e pesquisador Guilherme Wisnik define como prisma do “*informe*” – leitura proposta por Rosalind Krauss e Yve-Alain Bois na exposição homônima realizada no Centro George Pompidou, em Paris (*L’Informe*, 1966)⁰⁹, na qual o projeto curatorial partia de provocações de George Bataille.

Segundo Wisnik, embora a Arquitetura não estivesse diretamente incluída no campo de discussão, Bataille destacava o papel proeminente da mesma na sociedade, considerando-a a expressão da geometria autoritária que sustentaria seu funcionamento. Em contraposição a essa razão “*arquitetônica*”, a um tempo artificial e ilusória, Bataille afirma o caráter *informe* do mundo, excluindo qualquer hipótese de inspiração mimética para as Artes. Dessa forma, Wisnik destaca sobre Bataille:

Um dicionário começa quando não dá mais o significado das palavras, mas suas atribuições. Assim informe não é apenas um adjetivo que possui um determinado significado, mas um termo que serve para trazer coisas para o mundo, geralmente requerendo que cada coisa tenha sua própria forma. O que ele designa não tem direito sobre qualquer sentido e pode ser esmagado em qualquer a parte, como uma aranha ou uma minhoca. Na verdade, para os homens acadêmicos serem felizes, o universo teria que tomar forma. Toda a filosofia não tem outro objetivo: é uma questão de dar sobreveste para o que é, matematicamente sobre vestível. Por outro lado, afirmar que o universo se assemelha a nada é apenas uma maneira informal de dizer que o universo é alguma coisa como uma aranha ou uma cusparada.¹⁰ [tradução do autor]

09 WISNIK, Guilherme T. O cruzamento entre arte e arquitetura a partir de Matta-Clark e Rem Koolhaas. In: FARIAS, Agnaldo A. C.; SILVA, Fernanda F. (org.). **Arte e arquitetura**: balanço e novas direções. 1. ed. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2010, v. 1, p. 163-165.

10 [...] *A dictionary begins when it no longer gives the meaning of words, but their tasks. Thus formless is not only an adjective having a given meaning, but a term that serves to bring things down in the world, generally requiring that each thing have its form. What it designates has no rights in any sense and gets itself squashed everywhere, like a spider or an earthworm. In fact, for academic men to be happy, the universe would have to take shape. All of philosophy has no other goal: it is a matter of giving a frock coat to what is, a mathematical frock coat. On the other hand, affirming that the universe resembles nothing and is only formless amounts to saying that the universe is something like a spider or a spit.*[...] [original]

Segundo Wisnik, as intervenções “*anarquitetônicas*” de Matta-Clark, presente na referida mostra, adquiriam um protagonismo reservado. Capazes de encarar o *niilismo escatológico* de Bataille, ao lidando desde processos de transformação da matéria no decorrer do tempo até à com edifícios abandonados em operações de subtração, o artista busca desmontar a linguagem da Arquitetura e *a ilusão de unidade e uniformidade criada por esta*. Segundo Bois e Krauss, as intervenções não se esgotam no afrontamento físico dos edifícios em si. Elas visam, antes, colocar em xeque a *própria função social da arquitetura*.¹¹

Tratando-se do tema “*formalismo*”, Wisnik ainda atenta pela necessidade da desconstrução de um *nó conceitual*, no qual o termo assumiria significações distintas em cada um dos campos. Enquanto na Arquitetura a noção de formalismo se refere à expressividade plástica da edificação, posta muitas vezes por sua dimensão tectônica e acentuando um gesto francamente subjetivo do autor, nas Artes Plásticas o termo ampara o princípio de reflexibilidade do trabalho, recuo expressivo que visa, em nome do *anti-iluminismo*, destacar a autonomia de seus elementos construtivos: planaridade do suporte, fatura à mostra, ausência de termos narrativos, etc.

Wisnik então define que o *informe* não caracterizaria exatamente a negação frontal da forma, mas uma dimensão situada *para além da formalização tradicional*. Com efeito, sendo as distorções fraturadas e os volumes amorfos, no caso da Arquitetura, recursos expressivos são usados para dar forma ao informe, considerando postíça a aproximação com a Arte por essa via.

Trazendo o resíduo (promovendo o reconhecimento de seu valor) para o campo da Arte, Matta-Clark utiliza o excluído como um fecundo material de pesquisa e elaboração estética. Os resíduos comportam-se como índices dos múltiplos e

BATAILLE, George. Visions of Excess. In: BOIS, Yves-Alain; KRAUSS, Rosalind (org.). *Formless – a user’s guide*. Nova York: Zone Books, 1997, p. 5.

11 BOIS, Yves-Alain; KRAUSS, Rosalind (org.). *Formless – a user’s guide*. Nova York: Zone Books, 1997, p. 188.

complexos processos que incidem sobre a cidade contemporânea: Matta-Clark usa a própria cidade (material e simbolicamente) como matéria prima para intervenções que apresentam leituras sobre o espaço e vida urbana.

A natureza *processual* do objeto artístico, identificada pela presente alteração das características materiais a partir da passagem do tempo, importantes para o campo de pesquisa artística da época, recebe uma segunda elaboração na série intitulada *Agar Pieces* ou *Ágar-Ágar* (1970-71).

Para realização, Matta-Clark partiu de diferentes materiais, orgânicos e inorgânicos, misturados à Agarose (substância de ampla absorção e expansão volumétrica extraída de algas marinhas e empregada em microbiologia para criação culturas de bactérias) com o objetivo de acelerar seu processo de *decomposição* e ampliar as alterações *em sua forma inicial*. Após serem cozidas, as misturas foram aplicadas sobre suportes como tecidos e outros materiais absorventes, criando peças cujo desencadeamento do “*definhar*” se daria de modo imprevisível.

Estes “*objetos processos*” apresentavam uma aparência desorientadora: associados à ideia de matéria orgânica em decomposição, eles evidenciavam propositalmente alterações não previstas pelo artista. Em contraposição aos objetos artísticos tradicionais, que buscavam uma forma final bem definida, a série *Ágar-Ágar* definia-se quase *amorfa*, incorporava a mudança, a instabilidade dentro da relação matéria/tempo, evidenciando suas metamorfoses. A cada dia as peças tomavam formas e composições diferentes: dimensão, volume, cheiro, cor, textura modificavam-se constantemente; paradoxalmente a própria instabilidade se sedimentava, manifestando uma aparente *forma-viva*.

Por outro lado, *Ágar-Ágar* estabelecia relações distintas com o espaço expositivo e público: as peças eram visualmente desconfortáveis e seu odor desagradável, sua natureza se intensificava com o decorrer do tempo, exigindo que o público estabelecesse associações para além da tradicional observação contemplativa. As intervenções eram concebidas como procedimentos de revelação de tênues

[outra versão]

Fig-06. *Ágar-Ágar*,
Gordon Matta-Clark, 1970-71.

componentes do espaço expositivo - Matta-Clark criava situações favoráveis à *proliferação de formas de vida microscópicas* como bactérias e fungos, dando visibilidade elementos que, apesar de imperceptíveis, encontravam-se no ambiente.

Elaborada no mesmo período, *Incendiary Wafers* (1970) também foi criada a partir de experimentos com Agarose. Diferentemente de *Ágar-Ágar*, os compostos foram despejados em formas metálicas com grandes superfícies para, em seguida, serem expostos a variações de condições e de ambientes. De modo semelhante às peças de *Agar*, esperava-se que processos naturais de fermentação do composto modificassem suas características físicas. O título das peças deriva da aparência que a série adquiriria com a passagem do tempo: os objetos exalavam um forte cheiro, mofavam, secavam e rachavam até o ponto de adquirir o aspecto de algo que havia passado por um processo abrasivo, próximo ao da combustão.

Exposta na Galeria Bykertem, *Museum* (1970) era o resultado do agrupamento de peças inusitadas, também criadas por compostos orgânicos aplicados sobre diferentes materiais absorventes. Assim como as outras experiências, esperava-se que o conjunto sofresse alterações. Formando as chamadas “*skins*”, as mudanças sofridas foram tão intensas que levaram à “*explosão*” de uma das peças por motivos desconhecidos, obrigando à incineração do restante por motivos de segurança (1971).¹²

Ao criar uma instalação onde diversas dessas “*peles*” eram expostas em conjunto, uma ao lado da outra em um espaço aparentemente “*neutro*”, Matta-Clark também apresentava a variação de resultados presente em diversos processos de transformação da matéria, derivados do que ele chamou de “*peles de tecidos de vida dormente*”¹³ [tradução do autor].

12 LEE, Pamela M. **Object to be Destroyed: The Work of Gordon Matta-Clark**. Cambridge: MIT Press, 2000, p. 43.

13 [...] *Skinlike fabrics of dormant life*. [...] [original]

Ibidem.

Fig-07. *Incendiary Wafers*,
Gordon Matta-Clark, 1970-71.

Museum, cujo título fazia uma alusão irônica à instituição da Arte, promovia associação entre as características da instalação e a estrutura formal de um museu: enfocava a problemática da invenção do objeto artístico em um ambiente expositivo. Trabalhando no sentido oposto aos espaços institucionais, *Museum* pautava-se pela *instabilidade* e *imprevisibilidade*. A tensão se construía na disfunção entre a estranha materialidade das peças, a objetividade do espaço e seu agrupamento - o público era obrigado a lidar com a presença de objetos tão esquisitos quanto com maneira com que os mesmos eram expostos.

Se em *Photo-Fry* as transformações materiais ainda necessitavam da intervenção direta do artista, nas séries *Agar-Agar*, *Incendiary Wafers* e *Museum* elas eram praticamente autônomas, sujeitas apenas à passagem do tempo, aos materiais empregados e às características do espaço em que estavam inseridas.

Nestes primeiros trabalhos, uma espécie de “*homenagem à deterioração*”, Matta-Clark tencionava os limites da produção artística vigente. Ao materializar um encadeamento arbitrário de alterações por meio da criação de objetos “*disformes*”, o artista enfatizava a “*transmutação*” como um potencial meio de elaboração artística. Rejeitando objetos bem acabados e constituídos por uma forma definida (que visualmente despertavam a sensação de permanência e atemporalidade), os trabalhos de Matta-Clark possuíam uma duração pré-definida. Ao tomar *o processo* como princípio ordenador, os trabalhos passavam a ter sua própria obsolescência como referência - serem descartados em um futuro próximo.

A primeira fase de trabalhos de Matta-Clark não só evidenciava outras possibilidades criação (por meio da definição de novos objetivos e uso de materiais não convencionais), ela colocava em cheque os pressupostos da Arte e sua apresentação. Partindo de outras abordagens (constituição material dos objetos) e uso de procedimentos não convencionais (manifestações de processos), Matta-Clark acessa relações entre objetos e o ambiente: o espaço enquanto sobreposição, constituído por tênues manifestações.

Fig-08. *Museum*,
Gordon Matta-Clark, 1970.

b. rumo ao *site specific*

Ampliando experiências anteriores, baseadas na transformação matéria e observação de suas alterações no decorrer do tempo, as intervenções elaboradas no porão da galeria 112 Greene Street, *Cherry Tree* (1971), *Time Well* (1971) e *Winter Garden* (1971), representam o direcionamento da prática do *Site Specific* para o ambiente construído.

Matta-Clark adota uma postura transgressora ao interpretar o porão da galeria como espaço expositivo - um meio dotado de especificidades materiais e simbólicas, passível de incorporação para a elaboração de sua intervenções.

Tratado como secundário, o espaço do porão habitualmente é associado a definições próximas a dos objetos elaborados na primeira fase de trabalhos de Matta-Clark: mesmo menosprezado, o ambiente guardava índices de suas alterações. Dotado de pouca iluminação e ventilação, o espaço criava uma atmosfera próxima a da “*estética da decomposição*”, propícia à continuidade de pesquisas iniciadas anteriormente.

Elaborada em janeiro de 1971, *Cherry Tree* consistia no plantio e manutenção da vida de uma cerejeira no porão da galeria 112 Greene Street. Matta-Clark elabora a instalação por meio da escavação de um retângulo com tamanho suficiente para conter praticamente toda a árvore em seu interior (2,40 m de comprimento, 1,20 m de largura e 1,80 m de profundidade), mantendo o volume da terra extraído ao lado. Mesmo plantada em um ambiente aparentemente desfavorável ao seu desenvolvimento, a árvore permaneceu viva durante três meses, devido ao uso de luz infravermelha e cuidados de Matta-Clark na tentativa de manutenção de sua vida.

Apesar da sua aparente simplicidade, em *Cherry Tree* apresenta um conjunto de questões relacionadas à forma pela qual Matta-Clark define sua ação sobre o espaço: o primeiro ponto é a conversão de um antigo edifício industrial em um espaço voltado para a arte; o segundo ponto é a utilização de um ambiente suplementar (porão) para a elaboração de intervenções artísticas, elevando-o ao

status de espaço expositivo; o terceiro ponto é o deslocamento de contexto pela parte, da ação de plantio de uma árvore (normalmente associada à ambientes externos) para dentro do pequeno e encerrado espaço do porão; o quarto ponto é o processo - durante o período de três meses, Matta-Clark expõe um trabalho pautado na observação do plantio, manutenção, desenvolvimento e perecimento de uma árvore; por fim, o quinto ponto é a adição de uma colônia de fungos sobre os restos da cerejeira, dando prosseguimento ao *ciclo alternado entre vida e morte*.

Apresentar as alterações da árvore no decorrer do tempo, ocasionava destacar para o do público o processo de deslocamento da árvore (do ambiente externo para o interno), os desdobramentos dessa ação sobre a percepção do lugar, as relação entre os componentes da intervenção e, em última instância, a própria espacialidade do porão. A partir da intervenção e reorganização de alguns de seus elementos, Matta-Clark transforma um espaço associado à inacessibilidade e esquecimento, em um ambiente dotado de novo valor simbólico. Aparentemente distintos, cerejeira e porão convergem na criação de um ambiente que faz ode ao caráter cíclico da vida - para além da perspectiva unidirecional da morte, *Cherry Tree* representa também a ideia de “*metabolização*”.

Seis meses após o plantio da cerejeira, seu definhamento e início do ciclo de renovação com a edição da colônia de fungos, Matta-Clark retorna ao local e elabora a intervenção *Time Well*, a segunda abordagem a partir do porão.

Time Well ligava os produtos da decomposição gerada pela colônia de fungos (a dimensão cíclica do trabalho) ao ambiente do porão por meio de uma demarcação espacial: Matta-Clark reúne o decomposto em um recipiente e o deposita no fundo da “*cova*” utilizada anteriormente para o plantio da árvore. Em seguida, o artista liga o conjunto a um tubo cerâmico de altura idêntica a profundidade da cavidade e preenche o vazio da escavação com concreto. A ação é finalizada com a adição de tampo de zinco (com medida lateral de 0,30 cm) sobre o topo do tubo. O simples porão, metamorfoseado em espaço expositivo, tornava-se agora “*memorial*”.

Fig-09. *Cherry-Tree*,
Gordon Matta-Clark, 1971.

Fig-10. *Time Well*,
Gordon Matta-Clark, 1971.

A separação entre intervenção e porão é demarcada através da sutil aplicação de uma linha de chumbo sobre fenda remanescente entre bloco de concreto e pavimento. A materialidade do chumbo evidencia o limite: a “*lápide*” marca a existência da sobreposição entre *espaços*, *temporalidades* e *eventos distintos*.

O tempo era abordado através da sobreposição de eventos e sua consequente demarcação - o porão contava com índices de dois eventos que ocorreram em momentos diferentes, sua transformação em espaço expositivo (demarcado pela cova, plantio e morte) e sepultura (fungos, metabolização e lápide). *Time Well* tinha como objetivo gerar uma lápide em meio ao porão (cripta), que, além sua carga simbólica, também configurava espacialidades no mesmo ambiente.

Organizado como uma continuidade de *Cherry Tree*, *Time Well* é um trabalho em que Matta-Clark expressa sua interpretação sobre potencialidades da ação do tempo/história recente sobre a constituição do espaço. O espaço expositivo alternativo, já reconfigurado com o objetivo de manter a cerejeira, era alterado de modo a receber uma nova representação simbólica: expressando uma homenagem às potencialidades da “*metabolização*” de *Cherry Tree*. Com o trabalho, questiona-se a organização do espaço, sobretudo senquanto geratriz de uma perspectiva temporal distinta da tradicional, próxima da atemporalidade: Matta-Clark marca a presença do evento no tempo, por meio de uma intervenção espacial, ou seja, a criação uma lápide ou a demarcação de um evento que ocorreu em um passado recente. O artista demonstra as possibilidades de *rearticular as formas de simbolizar a passagem do tempo e seus desdobramentos*.

As experimentações sobre o processo de transformação da matéria e tempo são acompanhadas pela gradativa alteração escala das intervenções de Matta-Clark, que passam do objeto para o espaço. O artista percebe a possibilidade de atuar sobre os elementos físicos e simbólicos constitutivos dos espaços com o objetivo de criar novas formas de construir e ocupar. Tais questões são abordadas simultaneamente em com o trabalho *Winter Garden: Mushroom and Waistbottle Recycloning Cellar* (1971).

[outra versão]

Fig-11. *Winter Garden*,
Gordon Matta-Clark, 1971.

Construído também do ambiente do porão, *Winter Garden* dava prosseguimento as pesquisas *Cherry Tree* e *Time Well*, tomando como princípio a criação de um “*depósito de lixo*” como meio de promover novas interpretações sobre o espaço.

Winter Garden se define pela construção, a partir de peças reaproveitadas de madeira, de um depósito de garrafas de vidro sobre um poço de elevador que se encontrava desativado no pavimento do porão. Construído para refratar a luz, a instalação baseava-se na a quantidade, proporção, organização e disposição das garrafas depositadas em seu interior. Reunidas, estas garrafas geravam um efeito de “*prismático*” no interior do espaço: a variação de incidência de luz externa e sua intensidade passavam a ser multiplicadas pelo conjunto de garrafas, alterando a percepção sobre o ambiente em que estavam inseridas.

Construído como uma “*instalação de lixo e luz*”, *Winter Garden* ligava ambiente externo ao porão da *112 Greene Street*: luz e a passagem do tempo atuavam diretamente sobre o trabalho e a percepção sobre o lugar. O espaço do porão era reinterpretado por meio da variação da claridade e a passagem do tempo.

Atuar sobre os objetos e espaços por meio de sua compreensão sobre “*metabolização*”, e a “*perspectiva cíclica*” associada a ela, faz com que Matta-Clark compreenda o contexto a partir de outra perspectiva: sua constituição material, simbólica e discursiva. Segundo o artista, seu interesse pelo lugar:

[...] isso se desenvolveu a partir desse período em 1970 quando eu estava vivendo no porão da 112 Greene Street e fazendo coisas em diferentes cantos. Inicialmente elas não estavam em todas relacionadas com a estrutura, eu estava trabalhando dentro de um lugar, mas em algum momento eu comecei a tratar o local como um todo, como um objeto.¹⁴ [tradução do autor]

14 [...] It evolved out of that period in 1970 when I was living in the basement of 112 Greene Street and doing things in different corners. Initially they weren't at all related to the structure. I was just working within a place, but eventually, I started treating the place as a whole, as an object. [...] [original]

MATTA-CLARK, Gordon. Splitting The Humphrey Street Building. [maio, 1974]. Entrevista concedida a Liza Bear. In: MOURE, Gloria. **Gordon Matta-Clark**. Works and Collected

Ao descrever as motivações que o levaram a executar a instalação *Cherry Tree*, Matta-Clark aponta a possibilidade de expor a fundação do edifício, algo que o intrigava:

[...] Eu cavei um buraco profundo no porão de 112 Greene Street. Eu não consegui fazer o que eu queria, que era cavar fundo o suficiente para que uma pessoa pudesse ver as bases reais, os espaços “*extraídos*” sob as fundações, e libertar a enorme compressão do edifício, as forças confinantes, simplesmente fazendo um buraco.¹⁵

Localizado-se no *subsolo*, o espaço do porão é paradoxal. Se por um lado suas fundações são elementos fundamentais para a existência do edifício, por outro encontravam-se velados e inacessíveis, lidos simbolicamente como condicionantes inevitáveis resultantes do processo de produção da arquitetura. Sob essas condições, o ato de abrir uma cavidade em um porão com o intuito de revelá-las, pode ser lido como um gesto libertador.

A condição de *subsolo*, como um espaço com características nem sempre definidas, funciona como uma questão de exploração artística para Matta-Clark. O porão apresentava uma natureza semelhante à identificada por Robert Smithson nos “*marcos entrópicos*” de Passaic e/ou no *Hotel Palenque*. Sua aparente deterioração e indefinida temporalidade tornavam-no um espaço em potencial, receptivo a intervenções físicas como, por exemplo, o ato de cavar um buraco ou de se cortar uma parede. Dessa forma, Matta-Clark passa a considerar o porão como ambiente relevante, visto de forma não-depreciativa, tornando-o um local de convergência entre questões do campo da Arte e Arquitetura.

Writings. Barcelona: Ediciones Polígrafa, 2006, p. 165.

15 [...] *I dug a deep hole in the basement of 112 Greene Street. What I wanted to do I didn't accomplish at all, which was digging deep enough so that a person could see the actual foundations, the “removed” spaces under the foundation, and liberate the building's enormous compressive, confining forces simply by making a hole. [...]* [original]

MATTA-CLARK, Gordon. Gordon Matta-Clark's Building Dissections. Entrevista concedida a Donald Wall. [1976]. In: MOURE, Gloria. **Gordon Matta-Clark**. Works and Collected Writings. Barcelona: Ediciones Polígrafa, 2006, p. 68.

A criação da galeria *112 Greene Street* pode ser lida como um evento fundamental no processo de formação artística de Gordon Matta-Clark. A galeria foi aberta no espaço de um antigo edifício com o objetivo de dar visibilidade às produções que não encontravam espaço no circuito institucional da Arte. Transformar um antigo espaço fabril em um espaço expositivo “*alternativo*” já se caracteriza uma forma peculiar de lidar com a organização e leitura do espaço e Arquitetura pré-existente. A atuação de Matta-Clark ganha ainda outra dimensão quando o artista passa a habitar o porão do antigo edifício, assimilando-o também como um espaço de produção artística.

Do ponto de vista da cidade, o edifício da *112 Greene Street* passava também a representar uma nova referência urbana para o bairro do *SoHo*. O espaço tornava-se um ponto de encontro e troca de experiências entre as diversas figuras que compunham a comunidade artística. A gestão coletiva do espaço, somada a sua organização e convivência, demonstra que muitas das pesquisas elaboradas por Matta-Clark, através de seus trabalhos, poderiam encontrar um desdobramento prático sobre a Arquitetura e Cidade.

A partir da leitura sobre as dimensões materiais e temporais, o artista percebe que outros elementos (discursivos e simbólicos) responsáveis por sua definição, poderiam ser também evidenciados. Neste ponto as intervenções de Matta-Clark abrem duas perspectivas sobre possibilidades de leitura e compreensão dos espaços urbanos por meio da arte: a primeira pauta-se em explicitar dimensões dos espaços (materiais e constitutivas), objetivando analisar criticamente sua configuração; a segunda, por sua vez, baseia-se na elaboração de formas alternativas de construir, organizar e utilizar esses espaços. Nesse ponto, trabalhos realizados por Matta-Clark podem também ser analisados como fundamentais para a posterior de investigação sobre relação entre Arquitetura e a cidade.

Fig-12. 112 Greene Street Gallery, 1970.

Fig-13. Intervenção de Alan Saret - 112 Greene Street, Cosmos Andrew Sarchiapone, 1970.

c. superação do *non-site*: *bronx floors*

Através de intervenções em que utiliza o “*corte*”, Matta-Clark busca desconstruir não apenas a estrutura física existente, mas também muitas das concepções sobre o campo da Arte e Arquitetura. Ao desenvolver uma reflexão sobre temas ligados a esses campos, Matta-Clark opera sobre as múltiplas camadas que os constitui, lançando novos olhares sobre as bases (materiais e discursivas).

Seus trabalhos representam um convite público para a percepção sensível do contexto, e o (re)estabelecimento de uma relação intrínseca entre corpo e espaço (meio modificado pela intervenção). Após definir uma relação de apreensão estética (sensível) sobre o meio, Matta-Clark acreditava ser possível compreendê-lo de modo inteligível (racional). Definindo uma perspectiva de possível modificação da “*realidade*” apresentada, o processo de *desconstrução* e *reflexão*, criado pelos cortes, abriria assim campo para outras formas de leitura e intervenção sobre o edificado.

Desde sua proposta de criação de um poço dentro do museu, *Sem Título* (1971) o artista passa a se interessar cada vez pela inacessibilidade do espaço e sua segregação. *Corte* e *exposição* tornam-se meios efetivos de expor a *constituição* e *organização* do espaço, tal abordagem possibilitou que o artista elaborasse um conjunto de propostas - a série *Buildings Cuts*.

Wall Hole (1972), *Wrap Around Wall* (1972), *Floor Above* (1972), *Threshold* (1972), *Pasted Parque* (1972), *Double Doors* (1972), *Coat Closet* (1972), *Floor Hole* (1972), *Four-Way Walls* (1973), *Pier In-Out* (1973), *Coopper’s Cut* (1973), *Bronx Floors* (1972-73), *Infraform* (1973), *A W-Hole House* (1973) são intervenções em que Matta-Clark busca gerar novos significados sobre o edificado, transformando a espacialidade modificada em um meio capaz de reposicionar o espectador e consequentemente modificar sua percepção, seja acerca da própria edificação ou contexto em que a mesma estava inserida.

Do grupo de trabalhos em que Gordon Matta-Clark explora a organização espacial/social do espaço, a série *Bronx Floors* (1972-73) pode ser lida como

Fig-14. *Four-way wall*.
Gordon Matta-Clark, 1973.

fundamental: além de representar a primeira “*reinterpretação*” sobre formulações *Site Specific* e *Non-Site* de Robert Smithson, define um apontamento desde o campo da Arte no sentido da Arquitetura e cidade.

Definidas pela extração e deslocamento de pedaços quadrados, retangulares e em formato de “L” de edifícios abandonados, as peças de *Bronx Floors* se caracterizam por sua presença/ausência: no interior de um espaço expositivo eram justapostas em meio a registros fotográficos do contexto de origem. O confronto entre imagens e fragmentos revelava, por meio de indícios, uma série de flagrantes da vida urbana, expondo especificidades materiais, características estruturais da seção ou estado de deterioração do edifício.

Quando as peças de *Bronx Floors* foram expostas pela primeira vez na *112 Greene Street* em 1972, levantou-se um questionamento sobre seu *status* enquanto trabalho de arte.¹⁶ No espaço expositivo os fragmentos eram posicionados de modo a permitir um exame visual acurado - próximos de esculturas, a apresentação das extrações na vertical fazia com que as peças fossem lidas como trabalhos *minimalistas*, despertando ao mesmo tempo dúvidas sobre sua natureza.

A primeira camada de *Bronx Floors: Threshold* (1972), composta por linóleo ou madeira (habitualmente destinada a simples função de apoio), passava a ser analisada pelo público de modo minucioso; todo o sistema estrutural que antes se encontrava no interior do conjunto era agora exposto - nesse processo eram revelados também a *materialidade*, *dimensões* e *pesos*. A exposição desses elementos desempenhava um efeito metonímico: os fragmentos permitiam, em certa medida, imaginar a situação/ambiente de onde fora extraída.

Por meio da exposição do fragmento, Matta-Clark conseguia desestabilizar a apreensão usual do público sobre espaço ou até mesmo a Arquitetura. A

¹⁶ LEE, Pamela M. **Object to be Destroyed: The Work of Gordon Matta-Clark**. Cambridge: MIT Press, 2000, p. 77.

Fig-15. *Bronx Floors*,
Gordon Matta-Clark, 1972.

exposição das camadas materiais junto com todo o sistema estrutural fazia com que todas as dimensões da peça (aparentemente achatadas e planas) sofressem uma expansão para o exterior. Por outro lado, este fragmento, agora com orientação vertical (e aparência semelhante a um plano abstrato), passava a sofrer uma inversão e se expandir para um novo campo semântico: o espaço social, revelado nas camadas materiais que também carregavam sua história.

O procedimento desenvolvido por Matta-Clark se aproximava de práticas do *Minimalismo*¹⁷. Segundo Pamela M. Lee, essa aproximação se dava devido a capacidade de *Bronx Floors* em apresentar com clareza a composição material, estrutura e composição de elementos derivados de uma realidade próxima. As peças deslocadas não apenas garantiam ao “ordinário” a atenção habitualmente dada ao objeto escultórico tradicional como possibilitava o estabelecimento de diálogo mútuo entre a *fração* e sua *origem*.

Criando uma espécie de “*porosidade entre categorias*”, o fragmento ampliava tanto a compreensão sobre o meio, quanto o meio intensificava a leitura sobre o fragmento. Nesse sentido, os *Building Cuts* se estabeleciam no campo de transição entre Arte e Arquitetura.¹⁸

Nesse mesmo período, Robert Smithson desenvolvia sua própria interpretação sobre a elaboração dos *Earth Works*, a relação dialética existente entre *Site Specific* e *Non-site*.¹⁹ Em 1965, o artista foi convidado pela firma *Tibbetts, Abbott, McCarthy and Stratton* para participar, como “*consultor artístico*”, da execução do aeroporto de *Dallas Fort Worth*. É através da realização de visitas

17 LEE, Pamela M. **Object to be Destroyed: The Work of Gordon Matta-Clark**. Cambridge: MIT Press, 2000, p. 77.

18 No caso de intervenções criadas a partir de *Bronx Floors*, torna-se possível relacioná-las com princípios difundidos pela “*vertente*” do *Brutalismo* na Arquitetura e a “*revisão crítica*” sobre o movimento moderno, proposta a partir da década de 1950.

19 ROMEIRO, Bráulio. Non-Sites: Os Limites do Mapeamento. In: **Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas** - Transversalidades Nas Artes Visuais, 18. 2009. Salvador. Anais do 18º Encontro Nacional da ANPAP. Salvador, 2009, p. 1509-1524.

Fig-16. *Bronx Floors: Threshold*,
Gordon Matta-Clark, 1972.

constantes ao canteiro de obras (realizadas durante um ano e meio) e contato com seu processo de construção (na escala de um aeroporto), que Smithson amplia o escopo atuação artística. Nesta ocasião, sua atenção foi deslocada para produções que se referenciavam ao espaço físico “*real*”, como autoestradas, áreas de mineração, e o subúrbio. Nesse sentido, o contato com a construção do aeroporto foi fundamental para a definição de duas questões centrais para o artista - os processos construtivos envolvidos na construção do aeroporto e modos de representação de seu território.

A ampla gama de informações do local de implantação do aeroporto, como mapas, fotos aéreas e relatórios de sondagem do terreno, levaram Smithson a desenvolver uma reflexão sobre “*formas de representação espacial*” que, em um momento posterior, configuram a categoria de trabalho conhecida como *Non-Site*.

Em seu artigo *Aerial Art* (1969)²⁰, Smithson discute as premissas dos *Non-Sites*: a ideia de mapeamento e representação da paisagem, sobretudo a relação entre interno/externo e centro/periferia. Pautado pelas formas de representação da natureza e da paisagem, desenvolvidas ao longo de séculos, Smithson aponta a existência de um conjunto de condicionantes sobre as formas de ler e compreender a natureza. Com sua argumentação o autor defender a existência de produções artísticas de outra ordem, que se caracterizariam por definir intervenções sobre a paisagem e, conseqüentemente, a superar as tradicionais categorias de representação.

Os processos de transformação da paisagem, a exemplo da construção do aeroporto de *Dallas*, ocorriam em uma escala tão grande que representações e suportes tradicionais não eram suficientes para abarcar essa problemática. Em parte do artigo *A Museum of Language in the Vicinity of Art* (1968)²¹, Smithson

20 SMITHSON, Robert. [1969]. *Aerial Art*. In: FLAM, Jack (org.). **Robert Smithson: the collected writings**. Berkeley/Los Angeles: University California Press, 1996, p. 116.

21 SMITHSON, Robert. [1968] *A Museum of Language in the Vicinity of Art*. In: FLAM,

divaga sobre o alcance dos mapeamentos como formas de representação da realidade. Consciente de que, apesar de sua objetividade, os mapas ainda configuravam representações simbólicas de uma realidade física concreta, o artista acreditava que eles poderiam ser lidos e manuseados também como um tipo específico de linguagem. A leitura de mapa enquanto matéria propositiva, não somente como representação abstrata, ganharia outra abordagem no processo de elaboração dos *Non-Sites*. Diferentemente dos mapas, que ainda mantinham certa similaridade com representações bidimensionais concretas, os *Non-Sites* eram intervenções, composições de materiais que buscavam referenciar locais específicos. Segundo Smithson:

O *Non-Site* (um *earthwork* interno) é uma fotografia tridimensional lógica que é abstrata, entretanto representa um lugar real em Nova Jersey (As Planícies de Pine Barrens). É por meio da metáfora tridimensional que um lugar pode representar outro lugar que não se assemelha a ele – desta forma temos o *Non-Site*. Compreender essa linguagem dos lugares é valorizar a metáfora entre construções sintáticas e o complexo de ideias, deixando sua antiga função como uma fotografia de três dimensões que não parece uma fotografia.²² [tradução do autor]

A partir da experiência do aeroporto, Smithson passa a se interessar pela relação entre a centralidade (expressa pelo terminal de passageiros do aeroporto) e periferia (demais regiões modificadas em torno do aeroporto devido a sua construção), buscando consolidar uma unidade, organizada a partir de duas

partes: a primeira diretamente associadas aos locais externos ao aeroporto e sua transposição sua região interna. A série de *Non-Sites* elaborados por Robert Smithson marca o início de suas experimentações sobre os limites da representação e as possibilidades de intervenção em um *contexto específico*.

Intervenções *Site Specific* caracterizavam-se por promover um diálogo entre as características constitutivas do contexto em que estavam inseridas. Apesar de guardar certa similaridade com o *Site Specific* (uma vez que também configuravam intervenções sobre um contexto específico), os *Non-sites* possuíam uma natureza distinta pois, além de configurar uma representação abstrata de um lugar, destinavam-se ao espaço expositivo.

Em 1972, após certo distanciamento temporal, Smithson retomaria a discussão sobre os *Non-Sites* ressaltando dois aspectos cruciais para seu desenvolvimento: seu caráter de representação e sua localização dentro dos espaços destinados à arte.²³ O *Non-Site* trataria das representações de espaços externos elaboradas para o interior dos espaços “*protegidos*” da Arte (galeria, museus, etc.) mediante a justaposição de suportes de diversificados. Existiria uma “*especificidade*” dos espaços destinados à Arte - paradoxalmente o “*Non-Site*” é o *Site Specific* criado para atender as condições do *cuvo branco*²⁴, ou seja, do espaço expositivo institucional.

Para além da interpretação sobre “*Entropia*” e seus desdobramentos, é provável que Matta-Clark também tenha entrado em contato com a prática do *Site Specific/Non-Site*. Os trabalhos desenvolvidos no porão da *112 Greene Street*,

Jack (org.). **Robert Smithson**: the collected writings. Berkeley/Los Angeles: University California Press, 1996, p. 78.

22 [...] *The Non-Site (an indoor earthwork) is a three dimensional logical picture that is abstract, yet it represents an actual site in N.J. (The Pine Barrens Plains). It is by three dimensional metaphor that one site can represent another site which does not resemble it – thus The Non-Site. To understand this language of sites is to appreciate the metaphor between the syntactical constructs and the complex of ideas, letting the former function as a three dimensional picture which doesn't look like a picture [...]* [original]

SMITHSON, Robert. [1968]. A Provisional Theory of Non-sites. In: FLAM, Jack (org.). **Robert Smithson**: the collected writings. Berkeley/Los Angeles: University California Press, 1996, p. 364.

23 Nessa ocasião, Smithson viria a afirmar seu interesse pela representação de locais *incomuns, degradados* ou *periféricos*, ou seja, locais onde o “*processo entrópico*” encontrava-se em evidência.

SMITHSON, Robert; CUMMINGS, Paul. [1972]. Entrevista concedida a Archives of American Art/Smithsonian Institution. In: FLAM, Jack (Org.). **Robert Smithson**: the collected writings. Berkeley/Los Angeles: University California Press, 1996, p. 270.

24 O'DOHERTY, Brian. **No Interior do Cuvo Branco, a ideologia do espaço da arte**. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

Fig-17. *Non Site - Franklin, New Jersey*, Robert Smithson, 1968.

em certa medida, representam a maneira na qual Matta-Clark busca compreender a diálitica apontada por Smithson - o artista se volta para a definição de “*lugar*”: composição de múltiplas camadas (material, discursiva, comportamental, etc.) que quando reunidas passam a configurar o espaço, Arquitetura e a cidade.²⁵

Robert Smithson trabalha em regiões desertas, distantes de cidades ou qualquer registro de atividades humanas. Como Smithson, Matta-Clark também desenvolve experimentações fortemente enraizadas em um lugar, desdobrando em sua análise distintas dimensões do contexto. Porém, desde o princípio suas pesquisas destinaram-se para o edificado e a cidade. Se Smithson desenvolve trabalhos de natureza “*contemplativa*”, que se relacionam com uma escala na perspectiva do universo (escala geológica da matéria, tempo e espaço), a atuação de Matta-Clark, em contraste, se crava diretamente na dinâmica urbana e suas práticas cotidianas: suas propostas situavam-se no “*aqui-agora*”, na cidade “*real*”, representando reações às mudanças que observa em Nova York.

25 Para compreender como Matta-Clark transita da pesquisa sobre a constituição material do objeto artístico para lidar com as especificidades do contexto, discute-se algumas de suas produções artísticas desenvolvidas em seu período de formação, assim como a relação que estabelece com o curso de Artes Plásticas de Cornell.

Como instituição de destaque no processo cenário da arte contemporânea, a escola de Artes Plásticas de Cornell foi responsável pela realização da mostra *Earth Art* (1969). Mesmo não sendo a primeira instituição a apresentar trabalhos de *Land-Art*, a exibição obteve um reconhecimento como inaugural na formação da arte *Site Specific*. Willoughby Sharp, editor e crítico da influente revista de arte *Avalanche*, foi o principal idealizador da mostra e responsável por convidar os dez importantes artistas atuantes no período para elaborarem trabalhos na área do campus, dentre eles: Robert Morris, Michael Hiezer, Dennis Oppenheim, Hans Haacke e Robert Smithson,

Dentre as inovações curatoriais, destaca-se a escolha heterodoxa de artistas e o encorajamento da parte de Sharp pela utilização da materialidade bruta da região de *Ithaca* (típica da região nordeste dos Estados Unidos). A presença do *Andrew White Museum* e topografia local foram fundamentais para a realização do evento.

Earth Art tinha como objetivo dar continuidade à discussão sobre *Site Specific Art* que havia emergido nos Estados Unidos em meados da década de 60. Essas pesquisas buscavam explorar relações entre a intervenção e seu contexto: as características do terreno, suas propriedades físicas e climáticas, a presença do corpo e seu deslocamento no espaço, eram alguns dos aspectos fundamentais na definição das propostas de trabalho.

d. *bronx floors* para *buildings cuts*

Matta-Clark investiga a relação entre forma e os possíveis desdobramentos de seus significados a partir da relação entre intervenção formal e espacialidades existentes. Em intervenções como *Wall Hole* (1972), *Pier In-Out* (1973), *Bronx Floors* (1972-73) etc., Matta-Clark apresenta leituras sobre o contexto: expõe para o público seu estado, material, estruturas, composição espacial, dimensão, organização, segmentação e, conseqüentemente, toda a carga social e simbólica ligadas a ele. No processo de “*desconstrução*”, o artista converte Arquitetura e cidade em “*matéria-prima*” - suporte e questão; forma e significado.

Cabe ressaltar a importância da *dimensão fenomenológica* das peças expostas, bem como de sua tradução em registros fotográficos, neste processo. Exemplos marcantes são os cortes feitos próximos às portas e janelas: relacionam intervenção e preexistência, relativizando a dimensão funcional das aberturas do edifício ao dotá-las de novas possibilidades de leitura e apreensão.

Uma típica habitação (apartamento), convertida em foco da leitura crítica, leva o público a obter uma percepção ampliada do espaço, a refletir sobre como seus corpos se relacionam com o ambiente: os recortes, ao conectar visualmente ambientes que anteriormente encontravam-se separados, alteram a percepção sobre o modo habitual de interação com o espaço; conexões visuais entre ambientes internos e externos, ou mesmo a tomada destes últimos (a presença da cidade), rompem com a sensação de segurança e segregação habitualmente promovida por aquela configuração arquitetônica.

Por meio das *Cut-Outs*, Matta-Clark apresenta uma crítica aos processos de naturalização dos espaços existentes na Arquitetura/Cidade, incluindo o comportamento do público. A cada novo recorte, as características físicas expostas do edifício tencionam ainda mais os limites entre domínio privado e espaço público. Estas descobertas redimensionam suas primeiras experiências: os recortes e deslocamentos passam a relativizar a organização espacial, e no limite, apresentar outras formas de compreenção e interação, definindo formas

Fig-18. *Spiral Jetty*,
Robert Smithson, 1973.

Fotografia: Ray Boren

[outra versão]

Fig-19. *Bronx Floors: Wall Hole*,
Gordon Matta-Clark, 1972.

Fig-20. *Bronx Floors: Wall Hole - 112 Greene Street*,
Gordon Matta-Clark, 1972.

ocupação e organização. A existência de uma possível distinção entre público de Arte e habitante é completamente anulada.

No verão de 1973, enquanto viaja na Itália pela primeira vez com Caroline Goodden (que no período se apresentava com a *Trisha Brown Dance Company*) Matta-Clark realiza duas intervenções a partir da totalidade de um edifício. *Infraform* (1973) e *A W-Hole House* (1973) são trabalhos em que o repertório de operações desenvolvido por Matta-Clark (intervenções que se relacionavam espaço/meio de modo pontual) é ampliado no sentido de possibilitar uma leitura sobre totalidade do objeto arquitetônico e seu contexto.

Executada em Milão, *Infraform* (1973) foi criada a partir um armazém abandonado, localizado no bairro de Isola. Apesar de ainda constituir uma ação em escala reduzida, próxima das realizadas em *Bronx Floors*, sua execução foi fundamental pois configura o primeiro gesto de “*unificação horizontal*” do espaço a partir do centro da edificação. Por meio de extrações triangulares sobre a área de justaposição entre três paredes internas do armazém, Matta-Clark propôs a criação de um recorte no formato de pirâmide, composto por uma base triangular de extremidades chanfradas. Para a execução, o corte em “*triângulo*” (realizado na primeira superfície) recebeu uma ação de extração em forma de rotação, no ângulo de 180°, tendo como eixo o ponto de encontro entre as três paredes.

A partir de um procedimento pontual e relativamente simples, a extração de Matta-Clark criava uma composição espacial de geometria complexa, capaz de manter a distribuição equilibrada das cargas e apresentar a espacialidade interna do armazém de maneira inusitada. O antigo armazém, internamente segmento, passava a ter seu interior unido a partir de um único ponto central. A realização de uma ação em na escala do indivíduo, contrastava com a altura do pé direito e os grandes vazios que compunha o ambiente, acentuando ainda mais a ação de unificação proposta pelo artista.

Como em *Bronx Floors*, *Infraform* revela a composição material e lógica estrutural presentes no encontro entre as paredes. Este encontro, anteriormente

lido como uma intersecção de planos uniformes (próximos a elementos geométricos) passava a ser revelado como uma complexa construção, composta por materiais distintos: o corte expunha a organização dos blocos de alvenaria e a fina camada de reboco que dava o aspecto de uniformidade ao conjunto. Na exposição “*das entranhas*” das paredes, sua aparente integridade era desfeita pela exposição de sua própria construção e presença de múltiplos vazios “*alveolares*”, o interior de cada bloco.

A experiência de criar uma integração espacial por meio de uma intervenção pontual foi fundamental para Matta-Clark, como se observam *A W-Hole House* (1973), intervenção realizada no mesmo período, no bairro industrial de Gênova. Patrocinada pelo marchand Paolo Minetti (proprietário da *Galleriaform*) *A W-Hole House* era um trabalho que tinha como principal objetivo “*desfuncionalizar*” um escritório de engenharia, tornando-o literalmente desútil devido a seu não funcionamento.²⁶ Comprado por uma usina siderúrgica, o acesso ao edifício (que seria demolido) só foi permitido devido a conexões pessoais de Minetti.

Estruturalmente o edifício era organizado a partir de uma composição regular e rígida, definida pela estrutura da edificação e uso dado a ela (organização e divisão). Segundo Matta-Clark, aquela “*pequena, quadrada e primitiva cabana*” havia sido dividida ao meio, de modo a criar uma grande sala de desenho técnico em um dos lados. A primeira “*quarta parte*” do espaço foi organizada como um grande escritório, enquanto a “*segunda quarta*” fora novamente dividida entre uma chapelaria e um banheiro. A identificação de um processo gradativo de divisão, em que os quadrantes eram separados proporcionalmente, levou Matta-Clark a afirmar que “*tudo havia sido progressivamente dividido até que a última parte remanescente fosse 1/32 do todo*”.²⁷

²⁶ O termo “*desfuncionalizar*” é de Matta-Clark e deve ser compreendido como em oposição à ideia de “*engenharia*” proposta pela próprio edifício.

MATTA-CLARK, Gordon. Notas Datilografadas. [1974-75]. In: LEE, Pamela M. **Object to be Destroyed: The Work of Gordon Matta-Clark**. Cambridge: MIT Press, 2000, p. 12.

²⁷ MATTA-CLARK, Gordon. Gordon Matta-Clark's Building Dissections. Entrevista

Fig-21. *Infraform*,
Gordon Matta-Clark, 1973.

A noção de centralidade, estável e estruturada pela maneira na qual o espaço era segmentado, fascinou Matta-Clark, levando-o a desenvolver os cortes de maneira a integrar e expor a totalidade espacial do edifício. Como estratégia, o artista organizou o conjunto a partir dos vazios e em duas etapas: na primeira, intitulada *Atrium Roof*, o artista recortou um quadrado no central do telhado piramidal, extraíndo-o com o auxílio de um guindaste. Matta-Clark cria uma nova referência - “*paredes, e portas, teto e cobertura foram unidos por uma abertura centralizada*” e o escritório “*deixava de ser*” uma construção que separa proprietários de trabalhadores, tornando-se um núcleo, em torno do qual, nada além de luz funcionava.”²⁸ A tentativa de aproximar a totalidade espacial por meio da luz apresentava uma nova perspectiva sobre o espaço: a integridade estrutural do edifício, pautada pela opacidade e separação, passava a também ser compreendida como elemento responsável por criar uma clara divisão de “*classe*” e consequente alienação.

Na segunda etapa do projeto chamada de *Datum Cuts*, Matta-Clark realiza um corte horizontal ao longo de todas as paredes internas do edifício. Localizado a cerca de 90 cm acima do rés do chão, a intervenção possuía a altura de 45 cm e era resultado da extração de uma faixa que contornava todo o interior do edifício. Esta grande faixa recortada fazia-se ainda mais presente devido ao contraste entre a visibilidade gerada pelas ligações espaciais e opacidade das partes remanescentes. Na transição entre a extração e permanência, o artista fez um recorte diagonal que seguia o trajeto da luz sobre as paredes, intensificando assim o deslocamento visual entre os espaços. A ação de Matta-Clark gerava uma complexa relação entre três tipos faixas (marcação da intervenção, extrações e planos remanescentes), que se sobrepunham e se comportavam como se estivessem sendo trançadas, fazendo com que a luz tomasse a totalidade do

concedida a Donald Wall. [1976]. In: MOURE, Gloria. **Gordon Matta-Clark**. Works and Collected Writings. Barcelona: Ediciones Polígrafa, 2006, p. 63.

28 MATTa-CLARK, Gordon. Notas Datilografadas. [1974-75]. In: LEE, Pamela M. **Object to be Destroyed**: The Work of Gordon Matta-Clark. Cambridge: MIT Press, 2000, p. 12.

edifício e evidenciasse a ampliação visual gerada pelo corte.

A partir de *Infraform* e *A W-Hole House*, Matta-Clark reflete sobre as intervenções realizadas e possíveis desdobramentos. Para ele, as perspectivas criadas e a exposição das camadas materiais do edifício eram “*secundárias*” frente à abertura de possibilidades criadas a partir da superação da ideia de superfície enquanto limite. Segundo o artista:

Naquele momento [em torno de 1973] eu estava pensando sobre superfície enquanto algo que é facilmente aceito como um limite. E eu também estava ficando muito interessado em como atravessar a superfície cria repercussões em termos do que mais é resultante de um corte. Essa é uma ideia muito simples, e ela saiu de alguns desenhos lineares que eu estava fazendo... Era o tipo de fino limite que estava sendo visto que me interessou tanto, senão mais do que, as vistas que estavam sendo criadas... as camadas, os estratos, as diferentes coisas que estavam sendo cortadas. Revelando como uma superfície uniforme é definida.²⁹ [tradução do autor]

Ao aprofundar a ruptura dos limites da edificação, Matta-Clark gradativamente estabelece uma relação mais próxima entre objeto arquitetônico, intervenção e contexto. Neste sentido, *Bronx Floors* se define enquanto um trabalho central, pois sintetiza dois direcionamentos para as pesquisas a partir da ação do corte: as relações entre os espaços internos do edifício e as relações entre o espaço edificado e seu contexto.

29 [...] *At that point [around 1973] I was thinking about surface as something which is too easily accepted as a limit. And I was also becoming very interested in how breaking through the surface creates repercussions in terms of what else is imposed upon by a cut. That's a very simple idea, and it comes out some line drawings that I'd been doing [...] It was the kind of the thin edge of what was being seen that interested me as much, if not more than, the views that were being created [...] the layering, the strata the different things that are being severed. Revealing how a uniform surface is established. [...] [original].*

MATTa-CLARK, Gordon. Splitting The Humphrey Street Building. [maio, 1974]. Entrevista concedida a Liza Bear. In: MOURE, Gloria. **Gordon Matta-Clark**. Works and Collected Writings. Barcelona: Ediciones Polígrafa, 2006, p. 166-177.

[outra versão]

[outra versão]

e. *cut-out* para a cidade

Após o desenvolvimeto de trabalhos no porão da galeria *112 Greene Street* (com a consequente descoberta de formas de ação no espaço e definição de novas leituras), Matta-Clark passa a intervir diretamente sobre o ambiente urbano. Apesar de aparentemente distintas das elaborações anteriores, esta fase retoma o tema da *constituição material*, resgatando questões previamente abordadas por Robert Smithson.

Ao compreender que constituição material era também definida por valores pré-concebidos, o artista busca elaborar um questionamento sobre essa condição passando a criar formas alternativas de *produção, organização e ocupação* da cidade. *Garbage Wall* (1971), *Dumpster Duplex* (1972), *Building Cuts* (1972-78), *Day's End* (1975), *Wallpapers* (1972) são trabalhos em que Matta-Clark desloca as experimentações sobre os objetos/espacos para os ambientes e agente urbanos, materializando ideia de “*metabolização*” sobre outra escala.

Executada na mostra *The Brooklyn Bridge Event* (exposição que tinha como objetivo a elaboração de trabalhos de *Site Specific* no contexto da *Brooklyn Bridge*) a intervenção *Garbage Wall* reúne, sobre uma mesma proposta, aspéctos como o *cotidiano dos moradores de rua* e o *uso lixo* como meio de intervenção.

Grosso modo, *Garbage Wall* aborda o tema da habitação e a condição vulnerável de uma parcela socialmente desfavorecia de Nova York: por meio do agrupamento e molde de uma quantidade considerável de resíduos que existiam no local, Matta-Clark propõe a configuração de um aparato para uma moradia “*mínima*”. O artista forma uma parede maciça e estável, feita de gesso, restos de materiais industriais e refugos encontrados no próprio local de modo a criar uma estrutura sólida e relativamente durável, que proporcionasse uma proteção mais eficiente a intempéries do que as convencionalmente utilizadas.

Além de propor uma “*alternativa*” viável a um problema social, a intervenção apresenta uma nova perspectiva de uso sobre materias facilmente encontrados em abundância sob a ponte - o lixo.

Fig-22. *A W-Hole House: Atrium Roof*,
Gordon Matta-Clark, 1973.

Fig-23. *A W-Hole House: Datum Cuts*,
Gordon Matta-Clark, 1973.

Partindo de uma leitura detalhada sobre as características materiais/sociais daquele contexto, Matta-Clark apresenta o lixo como a principal “*matéria*” de sua intervenção. Era imprescindível que os procedimentos utilizados para a execução fossem simples e acessíveis, tornando possível uma possível assimilação por parte dos moradores de rua que ali viviam.

Ao utilizar o “*descartável*” como material artístico, Matta-Clark altera sua compreensão: o objeto, convencionalmente lido como fase final do processo de fabricação/consumo, era visto e utilizado pelo artista como um material potencialmente rico para a definição de novos olhares sobre o modo de ocupação do ambiente urbano.

Também realizado no *Brooklyn* e seguindo um princípio próximo do utilizado em *Garbage Wall*, porém em outra escala e contexto, Matta-Clark desenvolve *Dumpster Duplex* (1972). Desenvolvido em uma rua próxima a *112 Greene Street*, a instalação partia da reconfiguração de uma *caçamba de lixo* para a criação de um espaço que possibilitasse uma livre apropriação temporária por parte do público.

O espaço era composto por elementos habitualmente encontrados na cidade, seu interior construído com materiais que seriam descartados como divisórias, portas e outros tipos de “*resíduos urbanos*”. Partindo do procedimento de subdivisão do interior da caçamba em três partes iguais, ligadas por dois corredores laterais, o conjunto configurava um espaço alternativo ao método convencional de construção, ou seja, por meio do “*residual*” era proposta uma *outra forma de ocupação e uso do ambiente urbano*.

Definidas como pesquisas específicas sobre a reorganização do espaço a partir da extração e deslocamento, a série de intervenções *Building Cuts* (1972-78) também compartilha o mesmo princípio geracional que *Garbage Wall* e *Dumpster Duplex*: por meio da ideia de “*metabolismo*”, Matta-Clark utiliza o “*residual*” (os edifícios abandonados e fadados à demolição) como meio de ação sobre o urbano.

Indo na direção oposta da apontada pelo processo de “*renovação urbana*”, o qual pressupunha a demolição de edifícios “*degradados*” para a criação de “*novas*” edificações, as intervenções elaboradas por meio do “*corte*” tinham como objetivo a “*desconstrução*” e re-apresentação das construções abandonadas.

Curiosamente as ações de extração, revelação, conexão visual e aproximação com o ambiente externo, tinham a capacidade de reconfigurar a espacialidade e convocar novas formas de uso e ocupação: assim como adoção de uma nova perspectiva sobre o “*lixo*” e “*resíduos*”, os trabalhos podem ser lidos como convites ao público para a criação de um *novo olhar* sobre as preexistências e processo de reconstrução urbana vivenciado naquele momento.

Ao desenvolver ações que reestruturavam os edifícios material e simbolicamente, Matta-Clark apresenta uma nova perspectiva sobre a Arquitetura, voltando a atenção do público para o processo contínuo de destruição e reconstrução presente nas cidades. Nestes casos, a própria definição de “*deterioração*” era revisitada: estas construções estariam de fato obsoletas ou essa era uma leitura induzida pela lógica econômica de mercado e processo de valorização do solo urbano (especulação imobiliária)?

O artista evidencia as condições materiais do urbano e como estas se encontravam condicionadas à lógica de reprodução do capital - os edifícios, destituídos de toda e qualquer tipo de associação, passavam a ser compreendidos apenas como mais uma *mercadoria* dentro do sistema. Partindo desta lógica, o entendimento sobre a cidade (e demais componentes) sofre um acentuado achatamento: leituras, valores, representações e possíveis intervenções sobre realidade, passam a ser profundamente reduzidas. A Arquitetura e cidade, lidas como mais uma etapa dentro da produção (descarte e reconstrução), sofrem um reducionismo frente toda e qualquer leitura, principalmente em seu viés *histórico/social*.

Nas *Building Cuts*, Matta-Clark promove uma completa reorganização sobre a compreensão do espaço. Em oposição a ideia de *criação a partir da*

Fig-24. *Garbage Wall*,
Gordon Matta-Clark, 1971.

Fig-25. *Dumpster Duplex*,
Gordon Matta-Clark, 1972.

necessária ausência (exemplificada pela ideia de “*terra arrasada*” - construções subentendiam a destruição prévia do existente), Matta-Clark abre a possibilidade da *criação por meio da reconfiguração* de estruturas já existentes. Para além de toda precisão e impecável resolução formal, as *Building Cuts* apontam para as possibilidades criadas a partir da “*metabolização*” do preexistente.

Uma das estratégias utilizada pelo artista consistia na tentativa de “*reposicionar*” público no interior de suas intervenções. Em diversos casos a naturalização da relação existente entre corpo e espaço era rompida - as *Building Cuts* ofereciam uma nova *experiência fenomenológica* de edifícios que possuíam uma organização espacial “*convencional*”.

Tendo como objetivo a criação de novas leituras sobre o objeto arquitetônico, Matta-Clark busca reconfigurar o edifício a partir de sua segmentação e relações com o contexto: rompe com limites responsáveis pela organização interna ao mesmo tempo em que atua na relação criada entre o “*involucro arquitetônico*” e o ambiente externo (características materiais e simbólicas do contexto). Nesse sentido, a intervenção *Day’s End* (1975) mostra-se exemplar.

Matta-Clark realizou um conjunto de cortes em pontos estratégicos do edifício de modo a romper os limites entre interior e ambiente externo. Através desta ação o espaço adquiria uma nova configuração: o galpão antes autônomo e isolado passava a receber as características ambientais externas, como interpéries temperatura, luz, água, etc. A ação de Matta-Clark não só modificava as características físicas do edifício, mas promovia outras formas de ocupação, transmutando-o em um ambiente de uso público, amplamente aberto à apropriações.

Day’s End representa o deslocamento da lógica da “*metabolização*” para a relação entre objeto arquitetônico e seu contexto. Esse deslocamento receberia ainda outra abordagem quando tratado a partir da representação sobre os processos de transformação urbana.

Indo em encontro às constatações de Robert Smithsona partir do aeroporto

de *Dallas* (sobre as categorias *Site Specific* e *Non-Site*), Matta-Clark também define uma interpretação sobre a vinculação entre experiência (contato com intervenção no sítio) e possíveis desdobramentos a partir de *representações*.

Utilizando suportes e procedimentos diversificados como a fotografia, colagem, vídeo, performance, mapas, desenhos, etc., Matta-Clark compreende que a ideia de “*metabolização*” poderia também ser aplicada sobre a problemática criada entre *intervenção* e *representação*.

Da mesma maneira que o material “*residual*” urbano poderia ser utilizado para promover uma nova *perspectiva sobre a cidade*, as formas de representação sobre suas transformações (“*abandono* e *deterioração*”), poderiam ser utilizadas como meio de gerar *reflexão* e *proposição*. Partindo dessa premissa, Matta-Clark foca sua atenção em *registros sobre a cidade*.

Na busca de situações interessantes para seus trabalhos, Matta-Clark ultrapassa os limites de Manhattan, chegando em áreas “*periféricas*” como os bairros *Harlem, Queens, Bronx, Brooklyn* e regiões portuárias (cais e as instalações industriais abandonadas ao longo dos rios *East* e *Hudson*), e capta os processos de transformação da paisagem que naquele período misturavam “*modernização*” e abandono. *Wallpaper* (1972) é fruto dessa iniciativa.

Fig-26. *Day's End*,
Gordon Matta-Clark, 1975.

Fig-27. *Wallpaper exhibition photograph*,
Gordon Matta-Clark, 1972.

f. entropia, monumentalidade e cidade

A relação entre a interpretação de “*Entropia*” e o campo da Arquitetura aparece em um dos primeiros ensaios de Robert Smithson, *Entropy and the New Monuments* (1966)³⁰, no qual articula questões relacionadas a condição material do edificado e a passagem do tempo com a criação de perspectivas para o desenvolvimento da Arte contemporânea.

Ao relacionar pesquisas relativamente distintas, *Minimalismo* (Donald Judd, Robert Morris, Sol Lewitt) e trabalhos emergentes (Dan Flavin, Will Insley, Peter Hutchinson, Paul Thek, Craig Kauffman e Larry Bell), Smithson indica a existência de um ponto em comum: a semelhança com a natureza da “*ficção científica*” e a emergência de uma nova forma de “*monumentalidade urbana*”, pautada pela *estagnação* e *desintegração* da forma original. Essa nova forma de “*monumentalidade*” é exemplificada no texto *A Tour of the Monuments of Passaic* (1967)³¹, no qual o artista descreve o contato com edificações e referências na paisagem a partir de uma viagem feita em sua cidade natal - *Passaic*.

Elaborado como uma paródia à um relato de viagem, o texto comenta o percurso feito por Robert Smithson na cidade de *Passaic*, destacando locais e construções, extremamente banais. Criado como uma espécie de *Non-Site* “*descritivo*”, o texto acompanhava um levantamento fotográfico (um conjunto de demarcações na paisagem) criado a partir de um mapa da cidade (traçado viário, as edificações, a geografia e hidrografia).

Segundo Smithson, *Passaic* continha uma série de elementos que apresentavam a uma nova natureza: uma ponte com passeio de madeira (*The bridge monuments showing wooden sidewalks*), tubulações de esgoto abandonadas (*The great pipe monument*), uma lagoa de água pálida em que um conjunto

de seis tubos que despejavam água no rio (*The fountain monument*), uma plataforma de bombeamento com um encanamento acoplado e apoiado por pontaletes (*Monument with Pontoos: The pumping Derrick*), uma grande caixa de areia (*The sand-box monument, also called the desert*) muros de contenção feitos de concreto, uma autopista em construção, demarcações em um terreno nu, um grande estacionamento no centro da cidade, eram alguns dos elementos descritos pelo artista.

Para Smithson, distintas das “*ruínas românticas*” (edifícios ou lugares que se tornam ruínas muito tempo depois de sua construção, guardando a história e a memória prenhe de significado), os “*novos monumentos*” representariam “*ruínas ao reverso*” - construções ou demarcações na paisagem marcadas pelo processo de “*decomposição*” desde sua origem. Essa espécie de “*ruína invertida*” se manifestavam a partir de vazios “*monumentais*” - a “*poética*” da cidade contemporânea.³²

Parte das perspectivas abertas por Robert Smithson em *Entropy and the New Monuments* (1966), *A Tour of the Monuments of Passaic* (1967) e *Entropy Made Visible* (1973), ganha materialidade no desenvolvimento de *Partially Buried Woodshed* (1970).

Partially Buried foi elaborado no campus da *Universidade Estadual de Kent*, a partir de um antigo e deteriorado depósito de madeira. Desenvolvido por Smithson, a intervenção representa a aceleração da “*Entrópia*” sobre o edificado: por meio da *contínua adição de terra sobre o edifício*, e consequente rompimento de sua estrutura, o artista não causa apenas sua completa desestruturação, como também *desencadeia seu processo de assimilação pelo contexto*.

Robert Smithson interessa-se pela associação entre as definições de “*acúmulo*”

30 SMITHSON, Robert. [1966]. Entropy and the new monuments. In: FLAM, Jack (org.). **Robert Smithson: the collected writings**. Berkeley/Los Angeles: University California Press, 1996, p. 10.

31 Ibidem, p. 68.

32 Em *Entropy Made Visible* (1973), Smithson retoma (através da apresentação de um conjunto de fotografias de edifícios à beira do colapso) a discussão sobre *Entropia*, associando sua leitura à edificações banais e de fácil identificação - habitual e continuamente produzidas em centros urbanos.

Fig-28. *A Tour of the Monuments of Passaic*, Robert Smithson, 1967.

[montagem do autor]

e “*história*”, segundo o artista *Partially Buried Woodshed* adquiria significado na medida em que sua materialidade física (existência) diminuísse: sua “*semi-permanência*” tornava-o semelhante à demarcação física de um evento (marco, lenda, monumento). Ao ter a estrutura rompida (momento de sua origem), o edificado tornava-se encontro entre eventos, ações e associações. Seu desaparecimento na terra, integrava-o novamente a uma perspectiva “*universal*” - sinônimo de Arte, movimento e era.³³ *Partially Buried Woodshed* se intensifica na medida em que se desvanece, os registros de anos após a execução da intervenção apresentam sua gradativa assimilação, por parte do relevo, vegetação e natureza ao seu redor.

Ao longo de sua trajetória, Robert Smithson problematiza as formas de representação do espaço. Ao abordar o território aponta para a existência de limites e contradições: percebe que o *contexto localizava-se entre as diversas formas de representação*. A utilização de diferentes suportes para a reprodução de uma experiência ou descrição de um mesmo lugar, evidencia a insuficiência da representação em abarcar a complexidade existente em um meio. Estas questões, reaparece em *Incidents of Mirror-Travel in the Yucatan* (1969)³⁴, sobretudo quando narra o encontro com um espaço tão característico quanto o *Hotel Palenque*.

Em 1969, Robert Smithson, Nancy Holt e Virginia Dwan viajam para Yucatán no México e entram em contato com paisagens marcadas pela presença de selvas e desertos. Yucatán chama a atenção de Smithson devido à relação entre a *panorama exuberante* e a *metafísica do desgaste*, expressa pela proximidade entre ruínas arqueológicas e contemporâneas.

Em seu texto, simulando a busca pela cultura maia ancestral, na tentativa de

33 SHINN, Dorothy. **Robert Smithson's Partially Buried Woodshed**. Catálogo. Kent: KSU School of Art, 1990.

34 SMITHSON, Robert. [1969]. *Incidents of Mirror-Travel*. In: FLAM, Jack (org.). **Robert Smithson: the collected writings**. Berkeley/Los Angeles: University California Press, 1996, p. 119.

se desvencilhar da lógica racional (característica do pensamento ocidental), Smithson entra em contato com continentes hipotéticos e avatares de deuses mexicanos - *Tezcatlipoca*, a divindade do “*espelho esfumaçante*” e *Coatlicue*, a serpente inquisidora e guardiã dos Maias. Nessa ocasião Smithson tem duas descobertas: a aproximação entre as ruínas Maias de Yucatán e o *Hotel Palenque*, e a utilização de fragmentos de espelho como forma de intervenção e demarcação da paisagem.³⁵

“*Os guias são inúteis*”, diz Tezcatlipoca à Smithson, “*Você deve viajar ao acaso, como os primeiros maias, correr o risco de se perder nas matas, essa é a única maneira de fazer arte*”³⁶ [tradução do autor]. Entregue a deriva, Smithson estabelece uma relação entre a massa arquitetônica das famosas antigas ruínas maias a composição material e estrutura de *Palenque* – uma espacialidade ignorada, um fraco sinal de passado recente, esquecido no tempo.

Em 1972, três anos após a viagem, o território descoberto por Smithson toma forma de apresentação, realizada na *Faculdade de Arquitetura da Universidade de Utah*. Nesta ocasião o artista estabelece uma relação entre as ruínas maias o Hotel Palenque, uma edificação ordinária em meio a paisagem da cidade Mexicana. Smithson percebe que a espacialidade do hotel concentrava em si uma espécie de *mimese do percurso* que havia realizado em Yucatán para se chegar às ruínas: a espacialidade do hotel conduzia os hóspedes para regiões vazias, remotas e marginais - Uma piscina esvaziada, um salão de baile evacuado, corredores sem sentido, cômodos inacabados formavam o Hotel.

35 WAKEFIELD, Neville. **Yucatan is Elsewhere, on Robert Smithson's Hotel Palenque.** Parkett, Nova York, n. 43, mar. 1995, p. 133-135.

36 [...] *The guide books are of no use, says Tezcatlipoca, "You must travel at random, like the first Mayans, you risk getting lost in the thickets, but that is the only way to make art."* [...] [original]

SMITHSON, Robert. [1969]. Incidents of Mirror-Travel. In: FLAM, Jack (org.). **Robert Smithson: the collected writings.** Berkeley/Los Angeles: University California Press, 1996, p. 120.

Smithson percebe que para encontrar as “*ruínas*” antigas não era necessário o deslocamento até a selva: uma espacialidade similar se fazia presente no *Hotel Palenque* - um espaço que estava se desfazendo, parecia *descartável* e em certa medida *indescritível*. A constituição material do edifício, a natureza ambígua de seus espaços e a ambiência que remetia ao *desgaste/decomposição*, fazia com a edificação do *Hotel Palenque* ocupasse uma *temporalidade indefinida*.

Conectado ao antigo território maia pela linhagem compartilhada entre arruinamento e restauração, o Hotel Palenque adquiria a forma de um *Non-Site* - uma rede discursiva e fragmentada de imagens, conjecturas, análises e lembranças que, como o próprio Hotel, não definiam foco ou direção.³⁷

Muitas das intervenções de Matta-Clark em edifícios entram em diálogo com o que Robert Smithson define como edificações de natureza “*entrópica*”. O fato de Matta-Clark trabalhar diretamente sobre o território urbano faz com que suas intervenções produzam resultados distintos dos trabalhos elaborados por Smithson. No caso de Matta-Clark, observa-se a tentativa de incorporar as condições materiais e atividades desenvolvidas na cidade como fonte para sua pesquisa. O “*residual*” (parcelas materiais e simbólicas excluídas) era apropriado pelo artista para o desenvolvimento de um comentário crítico e/ou criativo sobre a arquitetura e cidade.

O edificado, identificado como “*ruína recente*” ou de natureza “*entrópica*”, apresenta-se para Matta-Clark como *meio de intervenção*. A indefinição e ambiguidade (contemplativas no caso de Smithson), eram lidas por Matta-Clark como potentes aberturas para intervenções e apropriações. No processo elaboração de suas intervenções, o artista define como “*Non.u.mental*”³⁸ os objetos arquitetônicos que seriam de fato interessantes para a elaboração de

37 WAKEFIELD, Neville. **Yucatan is Elsewhere, on Robert Smithson's Hotel Palenque.** Parkett, Nova York, n. 43, mar. 1995, p. 134.

38 MATTA-CLARK, Gordon. Gordon Matta-Clark's Building Dissections. Entrevista concedida a Donald Wall. [1976]. In: MOURE, Gloria. **Gordon Matta-Clark. Works and Collected Writings.** Barcelona: Ediciones Polígrafa, 2006, p. 61.

seus trabalhos. Em contraposição a novos edifícios, Matta-Clark revela seu interesse em locais típicos na cidade, caracterizados por, apesar de sofrerem com o abandono e o contínuo processo de modificação, manter uma reconhecível e latente identidade histórica ou cultural. Pode-se definir que nas intervenções em que trabalha com a ação expressiva do corte, o artista buscou através desta específica identidade, gerar outro significado ao objeto arquitetônico, transformando o edifício abandonado em uma espacialidade/intervenção capaz de reposicionar o espectador dentro de si e consequentemente modificar sua percepção, seja acerca do próprio objeto arquitetônico ou no contexto em que o mesmo se inseria.

Sob a perspectiva da cidade, os textos de Smithson remetem a espacialidades criadas a partir de uma nova fase da sociedade norte-americana. Metrôpoles como Nova York ou pequenas cidades como *Passaic* encontravam na dinâmica contemporânea de *destruição, reprodução e consumo*, um denominador comum. Partindo do interesse sobre territórios, paisagens e espacialidades ambíguas e de natureza enigmática, Smithson define como tema de pesquisa a compreensão sobre contextos e a relação entre formas de representação.

Smithson apresenta o processo de transformação da paisagem e território como novas questões para o domínio da Arte contemporânea. O exemplo de *Passaic* representaria a tentativa do artista em desenvolver um debate sobre as cidades “*em desenvolvimento*” do interior, e que tipo de perspectiva definiam.

Espaços e elementos de natureza “*entrópica*”, em territórios urbanos de pequena e grande escala, eram continuamente produzidos. Smithson identifica que a cidade contemporânea caracterizava-se pela contínua produção de “*ruínas recentes*”. Apesar de promover uma grande abertura e apresentar novas abordagens para o campo das Artes Plásticas, Robert Smithson desenvolvia um trabalho dotado de certo grau de “*simbolismo*” e distanciamento da opulência presente na cidade.

Como apresentado anteriormente, sobretudo na relação entre *Site Specific* e

Fig-29. *Hotel Palenque Composite*, Robert Smithson, 1969.

Non-Site, Smithson utiliza como estratégia a implantação de suas intervenções em diversas áreas até então não consideradas tanto pelos campos da Arte e Arquitetura. Matta-Clark promove uma inflexão sobre a pesquisa desenvolvida por Smithson na medida em que insere a cidade e vida cotidiana com fatores centrais de seu trabalho. Partindo dessa concepção, o artista apresenta intervenções que oscilam entre as definições de *Site Specific* e *Non-Site*. Matta-Clark apresenta montagens, fotografias e vídeos sobre a cidade, dando continuidade a problemática definida por Smithson.

A atuar diretamente sobre a cidade e suas formas de utilização, Matta-Clark compreende o espaço urbano a partir de sua constituição material e simbólica. Para o artista a cidade se definia enquanto *espacialidade construída coletivamente* que abrigava uma *série de acontecimentos*. O artista incorpora o urbano a seu trabalho, interessando-se cada vez mais pela sociabilidade informal e todos os demais tipos de atividades desenvolvidas.

Se Smithson apresenta novas possibilidades de ação para arte através da elaboração de intervenções em espaços até então considerados secundários ou indefinidos, Matta-Clark lança-se sobre as atividades e práticas cotidianas fundamentais para a existência e manutenção da cidade, mas que muitas vezes eram marginalizadas ou menosprezadas. A exemplo, *Day's End* (1975) pode ser considerada uma intervenção paradigmática, uma vez que nasce exatamente da identificação de um processo espontâneo de ocupação da região portuária por parcelas marginalizadas da sociedade e “*subculturas*”. Observa-se que a dimensão “*formal*” da intervenção torna-se cada vez mais secundária frente à identificação das atividades desenvolvidas nos espaços e da natureza heterógena do público que ocupava esses espaços.

g. crise das formas de representação

O questionamento dos modos “*tradicionais*” (institucionais vigentes) de representação era um denominador comum entre diversas pesquisas desenvolvidas pela *neovanguarda* nova-iorquina nas décadas de 1960 e 1970. Dentre diversas contribuições de Robert Smithson, o deslocamento da ideia de “*Entropia*” para o campo das Artes Plásticas foi uma das mais significativas, uma vez que possibilitou o despertar de outros olhares sobre o espaço, a cidade e suas formas de representação.

Ithaca Mirror Trail (1969), apresentado por Smithson na mostra *Earth Work*, já articulava algumas dessas premissas. A peça consistia na apresentação de uma série fotográfica que documentava o deslocamento e posicionamento de um grande espelho retangular em oito pontos específicos, demarcados ao redor do grande lago da Universidade de *Cornell*, próximo ao *Andrew Dickson White Museum*.

As fotografias foram apresentadas em um único bloco juntamente com o mapa topográfico demarcado com oito pontos correspondentes aos locais onde o artista havia fotografado o espelho em contraposição ao território. O contraste entre contexto, a dimensão e posição do espelho, o reflexo apresentado, juntamente com o registro fotográfico do conjunto e sua exposição, configuravam um *tensionamento das representações* daquele contexto, no caso, a geografia acentuada de *Ithaca* no inverno.

Ao público cabia relacionar a representação do contexto (local fotografado em paralelo ao refletido pelo espelho) e sua relação com a representação abstrata do mapa, e registros mentais. Dessa forma, mais do que tentar reproduzir de modo verossímil a topográfica de *Ithaca*, o trabalho buscava se definir enquanto *questionamento sobre os limites das formas de representação*, como potencial agregador de novas leituras e significados.

Como comentado, o contato estabelecido com construção do aeroporto de *Dallas Fort Worth* fez com que Smithson direcionasse sua atenção para locais e

paisagens não convencionais, caracterizadas pela ampla extensão e uma aparente natureza “*entrópica*”. O artista passa a se interessar por “*produtos da sociedade norte-americana do pós-segunda guerra*” que até aquele momento não possuíam formas “*oficiais*” de representação: cidades do interior, aeroportos, autoestradas, minas abandonadas, etc.

A ausência de padrões sobre leitura desses espaços/territórios faz com que Smithson proponha o desenvolvimento de leituras - partindo de uma possível aproximação entre suportes (até aquele momento não tão comuns para o campo da Arte) como mapas, fotos aéreas, relatórios, etc. , o artista explora a ideia de contradição, expressa por dicotomias presente em relações como *representação/paisagem, interior/exterior, centralidade/periferia*.

A justaposição entre suportes propicia o surgimento de novas categorias. O mesmo trabalho podia conter dois ou mais tipos de suporte (por exemplo uma foto aérea do sítio disposta ao lado de caixas de metal onde estão amostras de minerais coletadas no terreno) a ponto de “*posicionar*” o que convencionalmente é entendido como “*espaço real*” em um campo *intermediário*. Representar o “*real*”, além de contraditório, é apresentado como uma tarefa inatingível, uma vez que se localiza de modo impreciso no “*entre*”.

A natureza “*paradoxal*” do espaço e sua relação com a representação é abordada na proposta de mapeamento a península de *Yucatán*, momento em que Smithson usa o espelho (um material visualmente tão impermanente e mimético) como a principal referência para suas demarcações territoriais.

As potencialidades derivadas dessa “*nova crise de representação*” são exploradas continuamente por Smithson em sua atuação como artista. Inicialmente, imerso em uma sociedade altamente industrializada, Smithson compreende que o contato com a “*realidade*” é mediado por uma perspectiva técnica e efêmera, na qual “*o mundo é quase sempre enquadrado pela moldura da janela do carro ou do monitor de televisão*”.

Outro ponto é a relação entre “*escritos*” e intervenções. A possível existência de

uma relação hierárquica entre categorias (manifestos escritos como declarações públicas dos motivos, visões de um artista ou movimento artístico) é anulada em favor do *emparelhamento de distintas formas de representação*. Apesar de distintas, essas representações são complementares, compõe uma mesma “*narrativa*” - abrindo mão da escrita tradicional da crítica ou da resenha sobre as Artes, Smithson utiliza a *paródia* e diversos outros gêneros como a *ficção* (justapondo-os, se não os fazendo colidir), para discorrer sobre o campo da Arte. O terceiro ponto seria também um inesperado indicativo para uma possível sobreposição entre “*vida*” e “*Arte*”, ou “*vídeo como forma de registro*” - Smithson morre no processo de captação de imagens aéreas para o vídeo de sua intervenção não finalizada *Amarillo Ramp*.

Smithson identifica uma problemática característica de seu tempo sobre o tema da representação e apresenta uma resposta inovadora (comparada a suportes tradicionais pintura, escultura, desenho, etc.). O ponto de crítica é definido pelo fato de que, mesmo que inovadora, a dialética construída por Smithson sobre *Site Specific* e *Non-Site*, mantém-se ainda como faculdade de natureza “*contemplativa*”.

Atuando de modo distinto à Robert Smithson, Matta-Clark elabora intervenções diretamente sobre a “*realidade presente*”. Matta-Clark também apresenta registros sobre os contextos em que desenvolve seus trabalhos e, apesar de ambos utilizarem a fotografia como suporte, a fundamental relação estabelecida entre corpo, intervenção e espaço presente nas *Building Cuts* de Matta-Clark, faz com que esse tipo de representação adquira outra definição - nas fotos em que Matta-Clark registra suas intervenções, o artista abandona a objetividade jornalística/documental da fotografia em favor de seu *status* de criação paralela e independente (oxímoro).

As intervenções de Matta-Clark possuíam duração definida. Nos casos em que as *Building Cuts* encontravam-se acessíveis ao público, o contato com a intervenção só era possível na *apresentação* ou período *pós-execução*. Ao desenvolver trabalhos fundamentados na (re)estruturação do espaço e definição

Fig-30. *Ithaca Mirror Trail*,
Robert Smithson, 1969.

[montagem do autor]

de relações entre o corpo e o edificado, tornava-se fundamental conceber novas formas de representação/apresentação para que a intervenção pudesse ser disposta no espaço expositivo. Em certa medida, as fotografias de Matta-Clark pautam-se na *tentativa de recriação da experiência de deslocamento do corpo no contexto em que as intervenções haviam sido realizadas* - o artista passa a utilizar procedimentos como colagem, justaposição, sobreposição de enquadramentos e perspectivas como meio de (re)apresentar a experiência.

Como consequência das intervenções (de modo similar à “*metabolização*” material e simbólica), os registros tornam-se também matéria propositiva e passam a não ser mais identificados como *representação* ou *apresentação*. As fotografias de Matta-Clark rompem a perspectiva cartesiana sobre o espaço e superam o olhar “*racional referencial*”: rompem os limites existentes (distinção entre interno/externo, segmentação do espaço, etc.) fazendo com que contrastes tornem-se as novas referências para a experiência e o olhar (cheios e vazios, luz, deslocamento do corpo/câmera no espaço).

Se por um lado, nas *Cut-Outs*, a pesquisa do registro enquanto suporte/meio pode ser compreendida como estímulo para o desenvolvimento de intervenções em outras escalas e configurações espaciais (como observado na transição entre *Bronx Floors*, *Splitting*, *Conical Intersect* e *Circus*); por outro, apresenta-se também como uma etapa do processo de “*metabolização*” do representado: a fotografia de Matta-Clark torna-se também “*matéria-prima*” para novas composições.

A ambivalência existente entre “*ficção*” e “*realidade*”, abordada por Robert Smithson, e resgatada por Matta-Clark na realização de seus filmes. Nos vídeos, o registro torna-se um elemento secundário - seja como uma montagem de composição *Construtiva*, mimese de filme mudo, documentário ou registro de linguagem deliberadamente precária, Matta-Clark utiliza a filmagem como uma das diversas camadas de leitura sobre o espaço/evento registrado.

Em *Open House*, seguindo a perspectiva desenhada pelas fotografias, a

Fig-31. *Splitting*,
Gordon Matta-Clark, 1974.

experiência do corpo é retratada de forma múltipla, diretamente a partir do público. Inicialmente entregue por Matta-Clark, a câmera passa por diversos participantes que acompanham as atividades dentro do espaço criado: o registro é fragmentado e a perspectiva sobre autoria quebrada. O vídeo apresenta uma dinâmica acelerada e visualmente próxima da encontrada no “*dia a dia*” de uma cidade na escala de Nova York.

Assim como as fotografias, os vídeos de Matta-Clark tornam-se uma nova matéria propositiva. *Clockshower*, *Fresh Kill*, *Automation House* são alguns dos exemplos em que o artista promove a sobreposição entre ficção e cotidiano. Dialogando continuamente com produções *Surrealistas*, esses trabalhos criam situações “*absurdas*” a partir de espaços/elementos banais e atividades comuns. Neles, o artista promover a atribuição de novos sentidos através aproximação entre situações habitualmente lidas como opostas: por vezes monótonos, os filmes tornam-se cômicos ou transmitem a sensação de suspense, inquietude e perigo.

Chinatown Voyeur e *City Slivers* são trabalhos em que Matta-Clark explora as especificidades compositivas do suporte “*vídeo*” como meio claramente propositivo. Em *Chinatown Voyeur*, o enquadramento da câmera torna-se a delimitação do campo no qual o território urbano e passa a ser capitado de modo fragmentado. A cidade, tradada como acúmulo de camadas matérias (achatas pelo plano do vídeo), e é ambigualmente registrada através de um *take* contínuo. A vida urbana se sobrepõe a composição formal na medida em que Matta-Clark transpassa as janelas da vizinhança e registra a banal intimidade presente no interior dos apartamentos.

O princípio gerativo do registro enquanto “*matéria propositiva*” encontra outra abordagem na instalação *Wallspapper* (1972). *Wallspapper* é um trabalho em que a representação localiza-se entre *Site Specific* e *Non-Site*. As imagens selecionadas por Matta-Clark para a *Wallspapper* possuíam em comum a representação de limites entre edificações. Devido as recorrentes demolições, os limites eram evidenciados pelo contraste existente entre *ausência* e *resquícios*

Fig-32. *Walls*,
Gordon Matta-Clark, 1972.
[montagem do autor]

indiciais (materiais) deixados sobre as paredes laterais dos edifícios que remanescentes. Além de remeter a composição física e organização interna dos edifícios que haviam sido demolidos, as marcas deixadas se caracterizavam por compor uma espécie de projeção “*geométrica*” da pré-existência e, assim como em *Time Well* (1971), demarcavam os limites entre temporalidades, espaço e acontecimentos distintos.

Retratando o “*inexistente*” através do contraste entre residual e existente, Matta-Clark define mais uma fonte para a criação de leituras sobre o espaço urbano, e no caso específico da intervenção, passa a usar estas imagens para a criação de uma nova superfície que representaria um comentário crítico sobre esse processo.

Wallspaper é uma intervenção em que a relação dialética existente entre *Site Specific* e *Non-Site* é transposta para a relação entre o contexto, intervenção e a possibilidade de uma nova criação, a partir do que foi previamente apresentado. A problemática presente na relação entre meio e registro é deslocada, segundo a compreensão sobre a dinâmica cíclica de *metabolização material* presente no ambiente urbano, para um questionamento sobre as definições de espaço “*real*” e espaço “*representado*”.

A mudança apontada por Matta-Clark esta associada ao fato de suas intervenções serem elaboradas sobre a condição de sua próxima/futura demolição. Provavelmente, muitas das fotografias utilizadas por Matta-Clark em *Wallspaper* não faziam referência a edificações que já não existiam. Mesmo representando um “*passado recente*”, o produto da associação entre efemeridade e constituição material da cidade, era utilizado como fonte para a criação de novas intervenções sobre esse processo. Matta-Clark parte da possibilidade de reaproveitamento do material e sua representação como metalinguagem, associando-os a ideia de *metabolização cíclica* e apresentando outra forma de compreender, apropriar e produzir a cidade.

corpo, cidade e cotidiano

a. *happenings*, a cidade e o cotidiano – allan kaprow

Atuando desde a década de 1950, Robert Rauschenberg³⁹ desenvolve trabalhos que possuem como lógica a *desestruturação da habitual percepção do observador*. *Monogram* (1955–59) é um trabalho representativo: se fundamenta na impossibilidade de sua classificação como “*objeto*” artístico, desafiando os suportes “*tradicionais*” de representação. Dificilmente classificado como escultura, pintura, relevo ou até mesmo *ready-made*, *Monogram* organiza relações inusitadas entre seus componentes, tornando impossível estabelecer relação com a “*revolta*” Dadaísta ou mesmo o acesso à “*suprarrealidade*” do Surrealista, no máximo seria fruto de um “*Surrealismo sem Inconsciente*”.⁴⁰

Monogram estruturava dois elementos básicos – o primeiro, a enigmática imagem de uma cabra montanhesa de face pintada e envolta por um pneu; o segundo, uma base horizontal criada a partir do agrupamento de elementos díspares entre baixo-relevo, colagens e toques de tinta.

O objeto, estruturado pela verticalidade (animal) e horizontalidade (base), apresentava uma difícil visualização de sua totalidade. A multiplicidade compositiva, formada pela soma de elementos, materiais e técnicas distintas, impedia que a peça fosse apreendida num único olhar. Obrigava o público a adotar uma postura “*ativa*” frente o objeto: que circulasse e revisitasse a peça para tentar construir uma compreensão unitária. Sua composição só poderia ser compreendida por vias paralelas e enviesadas.

A estratégia de organização dos componentes, proposta por Rauschenberg, extrapolava a justaposição ou a totalidade apresentada pelo *Cubismo*. A ausência de hierarquia na composição e a adoção de complexidade entre os elementos

pA-79

39 SANTOS, Fábio Lopes S. **Modernismo e Visibilidade**: Relações entre as Artes Plásticas e a Arquitetura. 2001. 216 f. Tese (Doutorado em Arquitetura e Urbanismo) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo. 2001, p. 120.

40 Ibidem.

Fig-33. *Tree Dance/Tree House*, Gordon Matta-Clark, 1971.

Fig-34. *Monogram*,
Robert Rauschenberg, 1955-59.

materializa uma mudança na sensibilidade do observador de um público, agora, aberto ao cotidiano, fluxo contínuo de imagens distintas, heterogêneas e desconexas.

A colagem, a gestualidade, a citação do banal e demais procedimentos e linguagem utilizadas em M. por Rauschenberg, apesar de familiares ao *modernismo*, fugiam às associações sintáticas ou semânticas reconhecíveis. Significados permaneciam flutuantes, enquanto a gestualidade mostrava-se mecânica, fazendo assim referência à sua antítese. Fragmentação, destoante escala da tela, a presença do inacabado e a natureza “*suja*”, passível de ser compreendida como referência ao *Primitivismo* ou à individualidade, eram estetizadas e ressaltavam apenas à *própria presença*.

Deixada intencionalmente pelo artista, essa série de lacunas tornava-se um elemento de sedução. O mal impresso, o descartável e a sujeira tornavam-se textura e matéria prima para a formação de uma nova apreciação estética. Todo “*refinamento*” presente nos procedimentos artísticos modernistas era substituído por operações simples que beiravam a banalidade, como o decalcar, pincelar, pregar ou colar. Paradoxalmente, a simplicidade dos gestos e materiais entrava em harmonia com uma estruturação e composição visualmente apuradas. Criada a partir de um domínio sobre composição concreta e figuração, não fazia referências a elementos externos, mesmo assim o conjunto ganhava a empatia do público, na medida em que as operações plásticas empregadas se tornavam reconhecíveis e abriam a terreno para sua reprodução.

Resultado da reunião de técnicas e materiais prosaicos, *Monogram* ainda apresentava uma organização capaz de promover cadeias de associações, sem definir qualquer tipo de encerramento. O trabalho comunicava tanto pelo fácil reconhecimento (materiais e figuração banais) quanto pela abertura de significados.

Frente às suas peculiaridades e abertura promovida pelo objeto, as *Assemblages* de Rauschenberg são um exemplo representativo de um conjunto de

manifestações estéticas que emergiam no campo das Artes desde a década de 50. Além de se manifestarem contra uma compreensão racional, unilateral, do mundo (gesto necessário para a promoção de novas experiências) muitas dessas manifestações tinham como objetivo promover a dissolução entre Arte e vida.

Apesar de práticas artísticas distintas, os “*ambientes*” criados por Rauschenberg encontravam grande similaridade com a prática do *Happening* na medida em que compartilhavam predileção por “*apresentar situações*” ao invés de representá-las. Partindo do estranhamento e abertura à interpretação, ambas as práticas tinham como estratégia levar o público a tomar consciência do espaço, sua situação e presença no espaço enquanto público.

Allan Kaprow se destaca no cenário da produção contemporânea, devido à sua persistente e coerente pesquisa do *Happening* enquanto meio de expressão artística.⁴¹ Caracterizado pela busca de uma *estética colaborativa*, sua prática tinha como objetivo o engajamento do público (o fruidor, o espectador, o participante, o colaborador) na realização de intervenções artísticas (e a consequente alteração de sua sensibilidade).

De modo geral, o *Happening* caracteriza-se como Arte “*híbrida*”, na medida em que articulava múltiplos suportes. Organizadas a partir da relação entre criação efêmera de espaços, dentro de temporalidades previamente definidas, as ações tinham como objetivo a realocação do público (material e discursivamente) através da promoção de novos estímulos sensoriais - processo de reposicionamento era gerado por *sinestesia*. Materiais prosaicos e elementos provindos do cotidiano eram manipulados e rearticulados de modo a compor estímulos visuais, sonoros, olfativos e táteis.

As ações possibilitavam a convergência e interação de práticas e suportes artísticos até então distintos. O acúmulo era lido como meio de gerar novas

atribuições de sentido. Roteiro, Arquitetura, Escultura, Pintura, Dança, Vídeo e Música eram justapostos ou sobrepostos de modo a criar complexidades e consequentemente promover a aberturas e outras compreensões. A proposta buscava questionar o lugar ocupado pelo participante a partir de seu reposicionamento - subversão de sua condição de espectador à favor de uma postura “*ativa*”.

Aberta à imprevisibilidade (conceito herdado de John Cage) e possíveis contribuições por parte do público, parte considerável da produção de Kaprow procura desenvolver intervenções capazes de conduzir o participante à vivência plena, oposta uma experiência mecanizada. Frente a essa condicionante, o artista buscava traçar analogias entre experiências cotidianas na Arte e as experiências artísticas na vida, desenvolvendo trabalhos em que a participação era a principal fonte para a emergência (e evidenciação) do imprevisto/acaso.

A ideia de experiência utilizada por Kaprow deriva em grande parte da posição defendida pelo filósofo John Dewey em “*A Arte como Experiência*” (1934)⁴². De modo geral, Dewey define a relação entre experiência e natureza como determinante para a compreensão do mundo. Segundo seu pensamento, a investigação empírica de fenômenos e de suas características promoveria a compreensão da experiência como *portadora de traços estéticos e morais*.

Partindo desta leitura da experiência, Dewey cria um novo ideal pedagógico, que valoriza a aquisição do conhecimento através da *prática empírica* (aquisição ativa de conhecimento) em detrimento do que define enquanto *instrução* (aquisição passiva).

Segundo Dewey, o processo de reflexão e transformação do meio subentende a experiência, ou seja, a aquisição de conhecimento a partir dos estímulos sensoriais. O conhecimento adquirido através da experiência empírica sobre o

41 NARDIM, Thaise L. **Allan Kaprow, Performance e Colaboração**: Estratégias para abraçar a vida como potência criativa. 2009. Dissertação (Mestrado em Artes) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas. 2009.

42 DEWEY, John et al. **Arte como Experiência**. Traduzido por Vera Ribeiro. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

meio define-se enquanto possível modo de ação sobre este, e não apenas um estado de apreensão.

A hipótese de Dewey se fundamenta na ideia de que a *natureza de toda a experiência autêntica é estética* (mesmo ocorrendo fora do âmbito definido como artístico ou cultural). Tomando como princípio a constituição da vida enquanto um conjunto de interações, e estas como produto de experiências, Dewey conclui que *a vida também se define enquanto um conjunto de experiências de apreciação estética*.

Partindo de Dewey, Kaprow desenvolve intervenções que buscam “*borrar*” os limites entre Arte e mundo, tornando essa dissolução como a principal matéria-prima de seus trabalhos.

Definidas novas metas, Kaprow abandona o suporte da pintura à favor de novas formas de expressão artística: compreendidas como um possível desdobramento da prática do *action painting*, as propostas de Kaprow apresentam-se como derivação do embate entre artista e material, definido no momento de realização do trabalho.

O deslocamento da atenção do objeto para a ação da pintura faz com que o corpo, o momento e as atividades, passem a ser vistos como centrais na discussão artística: a ideia de suporte tradicional enquanto objeto é substituída pela ação e a “*metamorfose material*” nas intervenções, desloca-se do “*objeto*” para o “*processo*”.

Em 1956, Kaprow cria uma série intitulada *action collage*, em que associa a tela e elementos e materiais triviais como papéis e restos de outros trabalhos. Os materiais eram colados de maneira espontânea sobre a tela de modo semelhante à *action painting*, tornando o “*colar*” um fator determinante para o trabalho. A ação era realizada rapidamente, resultando em um trabalho de aparente fragmentação, sem estrutura compositiva. Ao artista, mais do que integração, unidade ou acabamento, interessava a possibilidade de estabelecer vínculos e associações entre os elementos, abrindo o trabalho para a livre associação.

Mesmo contemplativas, as peças já remetiam ao cotidiano e abdicavam a condição de uma possível “*aura*” artística.

Como Rauschenberg, Kaprow desenvolve *Assemblages*, a partir de 1955. Na trajetória de Kaprow, as *Assemblages* podem ser compreendidas enquanto uma decisiva fase de transição: híbridos entre escultura, pintura e colagem, suas intervenções também somavam a apropriação do “*banal*” com a subversão das categorias artísticas e seus suportes; indeterminadas enquanto representação ou apresentação, se deslocavam entre a bi e a tridimensionalidade. As *Assemblages* antecederam os “*Environments*”, intervenções ambientais que já configuravam investigações sobre a relação entre ação, contexto e ativação do público, a partir da “*experiência autêntica*” definida por Dewey.

Apesar de partir da organização do espaço, atividades, improvisação, e certo grau de escolha, os *Environments* eram planejados como processos (ações no decorrer do tempo) e não tinham o objetivo de criar atividades abertas à possíveis contribuições derivadas do público. A estrutura, concebida por meio de uma ideia fixa (coletiva ou do artista), não sofria alterações em sua realização, mesmo quando ocorriam ações inesperadas (possivelmente por parte dos visitantes).

Configurando trabalhos imersivos e de natureza sinestésica, os *Environments* pressupunham o “*reconhecimento*” de situações conhecidas como meio de “*ativação*” do público para a realização de atividade renunciadas. Enquanto as *Assemblages* configuravam uma nova condição sobre a compreensão do objeto e suas relação com o contexto, os *Environments* articulavam a passagem dessa relação para o espaço, acrescentando as possibilidades de escolha. Ainda condicionadas ao planejamento, os *Environments* já apresentavam uma espécie de “*proto-participação*” – engajamento do público por meio de atividades associadas à realização de ações previamente definidas.

Em diversos campos ligados à cultura, a década de 1960 se caracterizou pela presença um *novo espírito*, associado ao desejo difuso de libertação do corpo

Fig-35. *Apple Shrine*,
Allan Kaprow, 1960.

(e da mente). O questionamento sobre autoridades e estruturas hierárquicas “*tradicionais*”, devido em grande parte à Guerra do Vietnã e suas consequências, propiciou a emergência de pesquisas sobre modos alternativos de viver e vivenciar a realidade. Nesse período, o campo das Artes foi o palco de novas formas de experimentação, os artistas demonstravam interesse na realização de intervenções e práticas espontâneas, compostas pelo encontro entre a jovial energia do momento e a dinâmica sensibilidade contemporânea. Mesmo não alinhado necessariamente com a natureza frenética do momento, devido a presença de uma abordagem mais metódica e execução precisa, Kaprow apresentava trabalhos de natureza quase “*pedagógica*”, acreditando ser capaz de desconstruir hábitos e comportamentos responsáveis pelo condicionamento do público.

A ideia de “*experiência*” é retomada como central na produção de Kaprow. o artista se interessa pela possibilidade da diluição do estatuto de público enquanto plateia: fundamentalmente sua prática buscava promover a instabilidade, provocava com o objetivo de denunciar condicionantes estéticas e formatação da sensibilidade/subjetividade.

Os *Happenings* de Nova York na década de 60 configuravam a busca por novas formas de expressão, representação e/ou apresentação. Realizados a partir da ideia de imprevisibilidade, as intervenções se distinguiam do teatro por apresentar situações em que a ideia de dramaturgia, subjacente a concepção “*tradicional*” de teatro, se fazia ausente. Apesar de compartilhar a presença física, a temporalidade, ou até mesmo a possibilidade de improvisação, o *Happening* se distinguiu do teatro devido à ausência de narrativa. Os eventos apresentados por Kaprow podiam ser apresentados de modo autônomo, distantes de raciocínio linear.

Muitos dos eventos eram partes constitutivas de sequências distintas ou poderiam ser realizadas simultaneamente. A primeira aparição do termo “*Happening*” advém do roteiro de “*Something to take place: Happening*” (1959), evento não realizado de Kaprow produzido no contexto das aulas de John Cage.

Fig-36. *Rearrangeable Panels*,
Allan Kaprow, 1957-1959.

Publicamente, a primeira prática de *Happening* ocorreria em *Communication* (1958), evento realizado nas dependências da capela de *Douglas College* (Nova Jersey) a partir de uma série de atividades organizadas por Robert Watts sobre a temática da “*comunicação*”.

O evento era iniciado com Kaprow subindo ao palco ao pretexto de realizar uma palestra. Após se sentar e permanecer em silêncio, voltado para o público, iniciava-se a reprodução da gravação de um discurso. Gradativamente, reproduzidos a partir de outras caixas de som, ocorre a sobreposição de outros discursos ao discurso previamente iniciado, tornando incompreensível todo o conjunto. Repentinamente, são somadas badaladas de sinos, apitos e novas informações visuais como placas vermelhas e bandeiras listradas, que surgem em meio ao público e na região do mezanino. Uma mulher começa a quicar uma bola vermelha nos corredores entre os bancos, enquanto dois homens jogam latas de sardinha coloridas sobre uma mesa localizada ao fundo da nave principal.

Após a sobreposição entre placas, bandeiras, discursos, bater de bolas e estridente bater de latas, Kaprow se dirige em direção aos painéis de espelhos localizados a frente do público, e dando as costas para o mesmo, passa a analisar a si e a imagem refletida. Após retornar à sua cadeira, o artista permanece parado por algum tempo para que os *performers* finalizassem suas atividades.

De modo semelhante a “*Eighteen Happenings in Six Parts*” (1959), *Communication* e demais *Happenings* da primeira fase, caracterizam-se por tornar o espectador parte integrante da intervenção. Somando-se à composição material do espaço, o público e suas reações passam a desempenhar um papel essencial no trabalho. Observa-se a criação de uma relação de “*inserção*” a partir do evento: em certa medida, o público era convidado a refletir sobre sua postura “*passiva*” e o lugar que ocupava frente aos eventos.

As intervenções da primeira fase representam a busca pela dissolução do *status* tradicional de objeto artístico e predominância de uma clara separação entre Arte e vida. Mesmo instaurando certo grau de inovação, os *Happenings* ainda

mantinham a atuação do espectador apenas como presença física, deslocamento e apresentação de escolhas dentro de *um sistema de reações esperadas*. Nesses casos, o público ainda era lido a partir de definições genéricas, não se levando em conta particularidades.

Nos *Happenings* enquanto prática artística, o roteiro era um elemento chave por estar estruturado pela relação presença/ausência. Habitualmente o roteiro se caracteriza pela configuração de definições, capacidade organização de conteúdo e direcionamento de atividades. Mesmo atuando no campo da delimitação, o roteiro também apresentava potenciais aberturas, uma vez que, por oposição lógica, apresentava indefinições - o que não estava definido encontrava-se aberto a apropriações e significações por parte do público.

Parte da transgressão presente nos roteiros residia na incorporação de espaços, materiais e atividades advindas da vida cotidiana. Por outro lado, as lacunas possibilitavam a ação por meio da escolha fente às questões propostas. Kaprow desenvolve roteiros em que os conteúdos e as aberturas variam em quantidade e intensidade, fazendo com que a “*participação*” do público e/ou *performers* se manifestasse como um desdobramento “*natural*” dessas variações.

Realizado no depósito de lixo de Ithaca, sob a encomenda da Universidade de *Cornell* para um festival de artes, *Household* (1964) configura um exemplo significativo sobre a importância do roteiro na prática do *Happening*. Apesar de não prever plateia, a ação partia de uma discussão coletiva sobre roteiro para a distribuição de funções e atividades. Formado coletivamente pelo artista e participantes, o roteiro agregava elementos de fácil identificação, buscava extrapolar de estereótipos associados aos gêneros, contrastando a ideia de masculinidade (representada pela edificação de uma torre) e a feminilidade (representada pela construção de um ninho).

Apesar de previamente definidas, a relação entre simbologias passava a ganhar outras conotações no decorrer da ação: em um determinado momento, as mulheres agrupadas passaram a observar a ação de homens destruindo um

Fig-37. *Eighteen Happenings in Six Parts*, Allan Kaprow, 1959.

[montagem do autor]

Fig-38. *Household*,
Allan Kaprow, 1964.

[montagem do autor]

carro – símbolo do status social e sistema que reforçava a definição desses estereótipos.

A delimitação entre papéis e espaços particulares, entre polaridades (masculino e feminino), é dissolvida pela adição de uma situação de conflito: momento em que todas as mulheres passam a lamber a geleia previamente depositada em cima do carro pelos homens numa alusão a libertação sexual feminina - a separação prévia de grupos característicos e suas atividades, definidas pelo roteiro, era desestruturado na medida em que as delimitações eram enfraquecidas pelas novas sobreposições criadas. Não resolvido, o conflito configurava uma abertura aos participantes para repensar seu papel ou atribuir a ele outro sentido.

Household, apesar de apresentar situações de conflito e ratificação que ampliam as possibilidades de construção de sentido, é elaborado com o objetivo de evidenciar um discurso. O uso de elementos cotidianos e mimese de comportamentos usuais sobre uma “*simulação*” artística, permitia a Kaprow levantar um questionamento sobre *estereótipos* e os *papéis desempenhados por homens e mulheres na sociedade contemporânea*: o *Happening* teria a capacidade de promover uma reflexão sobre definições e convenções sociais naturalizadas pela cultura e habitualmente dissimuladas pela prática cotidiana.

A abertura do roteiro dá a cada indivíduo a escolha da resolução de cada ação. Mas diferentemente da fase anterior, *Household* promove interação por meio da sensibilidade sobre o a constituição do espaço e as atividades promovidas. Observa-se que quanto menor a quantidade de informações presentes no roteiro maior será o espaço da *participação*. Essa relação de oposição entre roteiro e experiência recai tanto sobre a criação do participante quanto na experimentação de seu corpo frente ao espaço e a realização de atividades. Nesses casos Kaprow oferece ao participante a possibilidade de se redescobrir “*experimentando a si mesmo*”, suas diversas faculdades em diversos modos de criação.

Kaprow passou a trabalhar com as *Activities* no momento em que encara a “*vida*” enquanto potencial “*matéria-prima*”, uma forma para a reapresentação de

mensagens e ideias. Com os *Happenings*, Kaprow aproximava seu trabalho a uma prática que tentava promover a aproximação do indivíduo (participante) com a expressão de seus desejos. Kaprow identifica a dinâmica da vida cotidiana como uma potência criativa, uma vez que compreende a existência como um processo contínuo de criação e reinvenção - o cotidiano como um “*campo de forças*”.

As *Activities* eram eventos destinados a um pequeno grupo, realizados sem a presença de uma plateia. Aconteciam em meios educacionais ou galerias, com os participantes selecionados previamente - quando não eram alunos de Kaprow eram profissionais ligados à prática artística (artistas, galeristas, professores, etc.).

O espaço para a realização das ações era escolhido em função da natureza de seu *frame*, recorte contextual que se relacionava com a proposta. Funcionando também como disparadores, os espaços quase sempre se afastavam do “*espaço artístico institucional*” e sua aparente “*neutralidade*”.

Nas *Activities*, as ações tornavam-se cada vez mais banais: tarefas como a simples locomoção e deslocamento de objetos no espaço, escovar os dentes, respirar, dar passagem, abrir uma porta, etc., eram reorganizadas com o objetivo de proporcionar uma *experiência estética*. Kaprow utilizava recursos como a repetição e padrão como meios de romper a naturalização das “*atividades*”, introduzindo “*ruídos*” sobre a linearidade de hábitos banais.

As ações promoviam uma suspensão sobre as formas tradicionais de interação, voltando a atenção dos sujeitos para as ações propostas. Esse enfoque e entrega à experiência pressupunha a criação de acontecimentos e situações aparentemente confortáveis ou conhecidas. Gradativamente aproximando-se da ideia de “*apresentação*”, as ações de Kaprow buscavam, a partir da adição do ruído e provocações, promover abertura e reflexão sobre a vida cotidiana e o papel desempenhado pelos participantes frente ao que já se encontrava consolidado.

A migração da prática do *Happening* para *Activities* marca também um ponto de

inflexão: distanciando-se da compreensão de sua prática como “*forma de Arte*”, Kaprow renuncia à atribuição de “*artista*” e gradativamente se distancia de sua prática profissional.

Legitimados pela crítica a partir de meados da década de 1960, os *Happenings* de Kaprow passaram a ser agrupados, categorizados e classificados. A tentativa de elaborar trabalhos que se aproximavam de uma constituição material e discursiva próxima da encontrada no cotidiano (dirigindo a atenção para a temporalidade da intervenção, distanciando-se do circuito institucional), não foi o suficiente para que a produção de Kaprow não fosse reconhecida e estetizada. Para Kaprow, a elevação de seu trabalho para uma categoria institucionalmente reconhecida, auxiliava no distanciamento entre Arte e vida cotidiana, ou seja, a manutenção da impossibilidade de aproximar o público “*comum*” da prática artística e as novas produções.

Como resultado, Kaprow conclui que havia que abandonar estratégias provenientes do campo da arte. Segundo o artista, a pesquisa experimental constituía-se a partir da tentativa de articular o processo criativo e cotidiano, deixando de lado o registro para valorizar sua efemeridade.

Kaprow percebe que quanto mais atenção é dada a uma atividade, maior é a compreensão sobre a ação e os modos de interação com a mesma. Frente a essa concepção, a ideia de “*jogo*” torna-se um novo fundamento para a experimentação e apropriação. Separado do caráter de disputa, a natureza lúdica do jogo guarda similaridade com a atividade desempenhada no dia a dia, levando o participante a prestar atenção nas aberturas presentes nas ações que se encontravam encobertas por sua naturalização. A experimentação de Kaprow passa a dar atenção a aspectos e atividades criativas constitutivas do cotidiano (que normalmente passavam despercebidas).

Por outro lado, era necessário desconstruir a relação existente entre criação artística e a ideia de permanência. Suas intervenções buscaram assim valorizar a definição de outras perspectivas sobre ações habitualmente desenvolvidas no

cotidiano através da sua *apresentação e organização*.

O jogo desprovido de seu caráter competitivo, representaria uma alternativa à lógica capitalista do trabalho produtivo e de todo o arcabouço ideológico a ela associado. O “*jogo não competitivo*” aproxima-se da experiência autêntica de Dewey na medida em que pode oferecer satisfação pela própria prática do jogo e não por seu resultado.

A abordagem de Kaprow pode ser também compreendida como uma perspectiva crítica, na medida em que questiona o papel desempenhado pelos indivíduos inseridos em um sistema produtivo pautado pela padronização, racionalização e mecanização. Kaprow percebe a existência de conjunto de regras de comportamento, alinhadas com interesses do regime produtivo e apresenta intervenções que tinha a capacidade de reposicionar o público. Em contraste às relações mecânicas, imersas a lógica da produção capitalista, Kaprow assimila a prática do *Happening* e da “*participação*” com a possibilidade de promover uma abertura para a subjetividade e criação. Em certa medida a contribuição de Kaprow representa um avanço considerável em direção a um possível processo de “*democratização da criação artística*”.

b. corpo e espaço – a cidade como suporte – trisha brown

Nos Estados Unidos, o contexto sócio cultural das décadas de 1960 e 1970 foi marcado pela emergência da *contracultura* e manifestações que faziam oposição a Guerra do Vietnã. A ascensão do *movimento Hippie*, a busca por modos de vida alternativos, luta pelos direitos civis, libertação sexual e igualdade de gênero, foram eventos fundamentais para a promoção práticas e comportamentos que se opunham ao “*autoritarismo*” do governo e a construção de realidade social pautada pela lógica de produção capitalista.

De modo semelhante a Allan Kaprow, a trajetória da coreografa e dançarina Trisha Brown⁴³ também esteve intimamente vinculada com a efervescência (e contestação) do período. Com emergente desejo de reinserção social da Arte – e a consequente adoção de novos significados à sua prática - a trajetória de Brown destaca-se pela definição de *novas relações* entre o *corpo, espaço e cidade*. Durante seu percurso, a artista buscou promover uma contínua assimilação entre a prática da dança/coreografia os processos de transformação urbana.

Formada em 1958 pelo *Mills College Dance Department*, Brown foi estudante de Anna Halprin e participou de *workshops* de composição coreográfica ministrados por Robert Dunn (origem de *Judson Dance Theater*) - fatos fundamentais para a adoção da *interdisciplinaridade* como prática artística e o despertar de interesse pelo contexto urbano.

O interesse por processos de ruptura das condutas e formas condicionadas de comportamento por meio da criação da dança advém, além de sua formação, do trabalho coletivo desenvolvido com outros dançarinos em *Judson Dance Theater* – figuras como Steve Paxton, Yvonne Rainer, Debora Hay, David Gordon, Judith Dunn, Lucinda Child, e Ruth Emerson, que passam a se reunir na

43 TIDEI, Mariana D. *Diálogos entre arquitetura e arte como aproximação crítica ao espaço urbano contemporâneo*: Bernard Tschumi, Trisha Brown e Duane Michals. 2011. Relatório de Iniciação Científica (graduação em Arquitetura e Urbanismo) – Instituto de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Carlos. 2011.

Judson Memorial Church (igreja no *Greenwich Village* em Nova York).

Grosso modo, o período de formação de Trisha Brown esteve marcado por instituições culturais/acadêmicas e estudos sobre dança moderna com ampla ênfase em *técnica*. Partilhando a mesma conjuntura sobre a dança (com prática vigente desfavorável à experimentações devido à fortes resquícios do *balé clássico*), Brown e demais integrantes do *Judson Dance Theater* tiveram a oportunidade de frequentar os estúdios de Merce Cunningham, sendo introduzidos, por Robert Dunn, às “*Composições de Música Experimental de John Cage*”.

Distinguindo composição, coreografia e técnica, Dunn foi uma figura central na formação de Brown exatamente por apresentar uma leitura particular sobre a dança e incentivar seu exercício por meio da *imprevisibilidade*.

Representando um desdobramento da dança associado à improvisação, (estritamente relacionado com a prática experimental das Artes Plásticas) o coletivo formato tinha como objetivo promover uma maior aproximação entre *público* e *intervenção*. No processo de investigação, o coletivo buscava ampliar a relação existente entre corpo e movimento, a partir de gestos que se afastavam da coreografia e se aproximavam de *ações cotidianas*.

A atuação de Trisha Brown e o *Judson Dance Theater* representa também a transgressão de padrões sociais - ambos acreditavam na possibilidade de *reestruturação da subjetividade* a partir de uma *revolução do comportamento*. A aproximação entre ação artística e cotidiano ampliava a significação do que era compreendido como dança: ações simples (como o deslocamento do corpo pelo espaço) passavam ser compreendidas como possíveis meios de *prática artística*. A reflexão sobre questões simples como posição, ações do corpo e sua relação com o contexto, adquiriam um potencial crítico, tanto frente ao processo de institucionalização da Arte quanto à racionalização e mecanização da vida.

Muitas das questões levantadas por Allan Kaprow e Trisha Brown encontram similaridade com posicionamentos adotados por Guy Debord e a *Internacional*

Situacionista (1950-60). Em “*A sociedade do Espetáculo*”⁴⁴, são apresentadas novas perspectivas sobre a ideia de *efemeridade* (“*situações*”) e sua capacidade de promover alterações sobre a realidade a partir de *intervenções estéticas*. Promovendo um deslocamento do ideário Marxista de “*revolução social*” para o *âmbito da produção e do espaço da vida prosaica*, os *Situacionistas* propõem a “*reinvenção do cotidiano*”: ações que possuíam a capacidade de despertar no indivíduo uma perspectiva crítica sobre a vida e sociedade (empobrecidas pela lógica de produção e consumo capitalista).

A criação de situações tomava como princípio a utilização de práticas estéticas para além dos limites disciplinares. A ideia de *evento* alinhava-se com a do *Happening* e de *performance* devido a sua natureza efêmera e transitória; o denominador comum era a dissolução da experiência artística no cotidiano e a ruptura dos limites definidos entre *artista/público* - *arte/vida*.

O processo de “*desconstrução*” apresentado parte da ruptura do enquadramento institucional e o deslocamento da dança para além dos limites do campo cênico - Trisha Brown recriou a dança e coreografia como um processo contínuo de *reconstrução*. Atuando de modo semelhante à Kaprow, a artista buscou no material e simbólico do cotidiano a “*matéria-prima*” para o desenvolvimento de práticas artísticas alternativas ao circuito.

Brown introduz a coreografia diretamente sobre espaço urbano, tomando-o como suporte e fundamento para suas intervenções. O processo de apropriação promovido por ela permite a incorporação de elementos ordinários da paisagem urbana sobre a prática artística: caixas d’água, coberturas, fachadas cegas de edifícios, estacionamentos, ruas, etc. A artista busca romper com pressupostos que direcionavam o movimento dos corpos e, aproximando-se a Kaprow e *Situacionistas*, cria um conjunto de diretrizes para promover a “*desconstrução*” de um possível comportamento “*condicionado*”.

44 DEBORD, Guy. **A sociedade do espetáculo**. São Paulo: Contraponto, 1992.

Fig-39. *Walking on the Wall*,
Trisha Brown, 1971.

Denominadas pela artista como “*regras do jogo*”, a proposta se afastava daquilo que convencionalmente era reconhecido como dança/coreografia: a ideia de regra na dança deveria ser entendida como uma espécie de antítese a habitual “*definição de regra*”, funcionando como uma espécie de “*sugestão*” ou a “*estrutura a ser quebrada*” - é a partir desta quebra, do *lapso de informação* e do *ruído*, que Trisha Brown promove a abertura para a apropriação do urbano em seu trabalho.

Uma das estratégias utilizadas por Brown consistia na execução de ações simples a partir de uma disposição não habitual do corpo no espaço. Realizada no interior do *Whitney Museum of American Modern Art*, a intervenção *Walking on the Wall* (1971) consistia no deslocamento da base horizontal, da superfície em que seriam executada as ações, para o encontro entre duas paredes localizadas no interior do museu.

Sustentados por cabos presos em dois trilhos, localizados em posições distintas com relação ao encontro entre paredes, os participantes executavam movimentos completamente deslocados com relação ao eixo vertical do chão. Ao desafiar a força da gravidade e disposição convencional do corpo no espaço, os participantes variavam os movimentos desde o deslocamento acelerado, até o caminhar ou o pausar. Devido à dificuldade da manutenção do equilíbrio do corpo nesta situação incomum, simples ações tornavam-se manobras desafiadoras.

Uniformizados, a ação dos dançarinos definiam também uma composição gráfica a partir da posição ocupada por seus corpos no espaço: a unidade visual dos uniformes era gradativamente rompida pela execução de movimentos improvisados; a composição criada a partir dos amplos planos brancos das paredes, o contraste com os corpos perambulantes e a projeção difusa de suas sobras, possibilitava a criação de uma composição de ampla escala, porém efêmeras e em contínua transformação.

O público e os performers encontravam-se focados na galeria, sem referências externas. A presença apenas de luz e aparato de suporte fazia com que as

Fig-39. *Man walking down the side of a building*,
Trisha Brown, 1970.

paredes fossem lidas como o *encontro de grandes planos abstratos*. A subversão sobre a compreensão da relação entre corpo e espaço ocorria na medida em que os corpos, deslocados e lançados ao vazio, tornavam-se a referência do olhar. A intervenção transformava-se assim a *desconstrução da perspectiva cartesiana tradicional sobre o espaço* e suas relação com ações humanas.

Outra perspectiva sobre a posição ocupada pelo corpo no espaço estava presente também em *Man walking down the side of a building* (1970). Realizada no *SoHo*, na região da *80 Wooster Street*, a performance consistia no deslocamento de um corpo sobre a fachada lateral de um edifício. Esta performance caracterizava-se por sua realização direta no espaço urbano. O trabalho incorporava especificidades e elementos do ambiente (edifícios, escadas, caixas d'água) e eventos inesperados como intempéries, iluminação ou condições climáticas.

Cabos posicionados paralelamente à fachada do edifício possibilitavam o deslocamento do performer, que partia da cobertura e ia em direção ao chão. Apesar do público já ter um conhecimento antecipado da apresentação, este ainda guardava expectativa sobre certa imprevisibilidade - não só devido a uma densa neblina, mas pela própria natureza extraordinária do “evento”. No percurso, ironicamente realizado ao lado das escadas de incêndio, o dançarino lidava com obstáculos como os elementos que compunham a fachada do edifício (janelas), como com o esforço de manter o corpo na posição horizontal. Lentamente o contorno da figura do participante ganhava definição na medida em que este se aproximava do público.

Man walking down configura uma espécie de evento “*surreal*”, construído a partir da banalidade. O corpo encontrava-se em condição de plena instabilidade, lançado ao acaso e eventualidades climáticas. A ação era ambígua: era difícil definir se o corpo caminhava, equilibrava-se ou encontrava-se em queda. Uma simples ação, como a locomoção, despertava um estado de tensão, vivenciado pelo participante e pelo público.

Lançada no cotidiano urbano, a ação incorporava os moradores de edifícios

vizinhos ao local e habitantes da região do *SoHo*. Devido a sua localização, *Man walking down* também se apresentava como um *recorte espaço-tempo* que podia ser apreendido a partir de múltiplas perspectivas. A possibilidade de diversos pontos de vista disparava a reflexão sobre o significado da posição ocupada pelo corpo. A posição incomum do *performer* assim como as infinitas maneiras de entrar em contato com o evento, levantava uma reflexão sobre formas de *uso*, *ocupação* e *apropriação* do ambiente urbano.

Trisha Brown promovia uma espécie de deslocamento semântico dos elementos banais constitutivos da cidade, promovendo um transbordamento para o campo disciplinar da Arte/Arquitetura. O “*absurdo*” como linguagem poética levava a imaginação para lugares, suportes, dispositivos e comportamentos constitutivos do meio urbano.

O uso do contexto urbano ganha outra abordagem e escala em *Roof Piece* (1971). Realizada na cobertura de edifícios localizados em nove quarteirões na região sul de *Houston*, *Roof Piece* consistia na atuação de quinze *performers*, sobre o *skyline* da cidade.

Tomando partido de um conjunto de coberturas, dispostas linearmente e localizadas em edifícios na *64 Wooster* e *35 White Street*, Trisha Brown propõe, a partir do contraste, criação de uma unidade visual para a performance: o uniforme vermelho dos dançarinos em movimento se destacava frente ao cinza predominante da paisagem.

A primeira quebra desta unidade era dada pela realização segmentada de movimentos improvisados, usados continuamente pelos participantes como referência para o desenvolvimento da ação, como uma espécie de “*telefone sem-fio*” visual. Durante quinze minutos, Trisha Brown transmitiu informação por meio de movimentos que lembravam formas de sinalização de trânsito. Os movimentos da artista funcionavam como a “*regra do jogo*” e a interrupção anunciava a repetição a ser desenvolvida pelo próximo participante que, após a repetição, passaria a criar uma nova “*regra*”.

Fig-40. *Roof Piece*,
Trisha Brown, 1971.

De modo semelhante à de Kaprow em *Communications*, o desenvolvimento de *Roof Piece* fundamentava-se nas lacunas abertas pelos “*ruídos*”, criados em uma *linha de comunicação múltipla e fragmentada*. O público que acompanhava a ação, disposto ao longo dos 9 quarteirões, era diversificado, concentrando-se em pontos estratégicos entre o primeiro e último participante da performance. Assim como *Man walking down*, a localização da dinâmica também abarcava a participação “*indireta*” e casual, dada pelos moradores do *SoHo* que habitavam os edifícios ou transitavam por aquela região,

Roof Piece rompia com a concepção do trabalho de Arte pautado pela comunicação unilateral e homogênea: a impossibilidade de aquisição de uma percepção única sobre a totalidade do evento deixava em aberto um conjunto de percepções a serem complementadas pela subjetividade dos “*participantes*”: a intervenção incorpora índices prosaicos e movimentos banais de um território socialmente identificado - a cidade.

Mesmo pautada pela fragmentação, pela improvisação, pela dispersão, complexidade da informação e distanciamento entre os participantes, a atividade tinha a capacidade de criar (temporariamente) uma espacialidade unitária. Pouco utilizados (compreendidos como segregados), os espaços das coberturas passavam a ser ativados e unificados pela apropriação. As delimitações imateriais (definidas pela propriedade, usos habituais e forma de organização da cidade) eram tensionadas no momento em que troca de informações se estabelecia.

apropriação e participação

a. *soho* e seu cotidiano – a vida urbana como material

Como previamente comentado, a efervescência cultural de *Manhattan*, nas décadas de 1960 e 1970, teve como um de seus principais palcos a região do *SoHo* (*South of Houston*). Reconhecida como cenário da *contracultura* e por concentrar a vertente alternativa de produção artística norte-americana do período, a região sediou importantes espaços expositivos, *Lofts*/ateliês e galerias. Paralelamente ao furor cultural, a cidade de Nova York passava por um intenso processo de transformação urbana, pautado pela crise financeira, dispersão das indústrias da região portuária para zonas periféricas e avanço da especulação imobiliária.

Os baixos aluguéis de edifícios e galpões industriais tornava a região especialmente atraente para a *comunidade artística*. É a partir de uma nova dinâmica urbana e a necessidade de criar meios “*extra-instituição*”, capazes de acolher a profusão de novas produções artísticas, que foram criados espaços como *The Kichten*, *PS1*, *112 Greene Street*, *98 Greene Street*, *Food* e *Lofts*.

Caracterizados pela grande amplitude, a ausência de repartições, esses *Lofts*, para além das produções artísticas, concentraram um novo modo de vida coletivo: seus participantes viviam experimentação *social comunitária*, muitas vezes em espaços que reuniam atividades distintas voltadas para liberdade e transgressão. Esta forma de vida *comunal* e os meios culturais alternativos representavam a ruptura de uma série de paradigmas associados às formas tradicionais de cultura, de viver e ocupar a cidade. Simbolicamente, a formação desses espaços propunha também a necessária à adoção de outra abordagem sobre a constituição material, social e comportamental, aproximando-se de procedimentos artísticos como *apropriação* e *deslocamento*.

A adoção desta perspectiva, por parte da comunidade artística, despontava como crítica a uma sociedade pautada pela lógica do consumo e descarte por “*obsolescência programada*”. Afastando-se da condição de “*terra arrasada*” ou estratégias de construção a partir da “*tabula rasa*”, a forma de lidar com

Fig-41. *Filmmagem de Food*,
Gordon Matta-Clark, 1971.

o edificado e cidade construída a partir do *SoHo*, tomava como princípio a apropriação e o desenvolvimento de intervenções estruturais com o objetivo de promover uma *nova inserção* sobre os elementos constitutivos da cidade.

A trajetória de Gordon Matta-Clark manteve um contínuo diálogo com os processos de transformação urbana, em especial com a efervescência cultural característica e o encontro entre pesquisas artísticas que envolviam a relação entre corpo, espaço e comportamento (cruzamento entre experimentações como a *Earth Art*, *Happening*, *Body Art*, *Video Art*, etc.).

A relação entre corpo e espaço é um tema “*base*”, que acompanha toda a trajetória de Matta-Clark, desde de sua formação no curso de Arquitetura da *Universidade de Cornell* e em seus primeiros trabalhos.

A performance Sem título, conhecida como *Memorial for Marcel Duchamp* (1968), a primeira intervenção elaborada por Gordon Matta-Clark, consistia basicamente na ação de obrigar o público a abandonar o espaço que ocupava, através do gradativo preenchimento de uma estrutura pneumática. Apesar de aparentemente simples, a intervenção buscava, por meio de uma experiência inerente ente corpo e espaço, evidenciar relação intrínseca entre presença e ocupação. Matta-Clark promove um “*reposicionamento*” do público, enquanto, paralelamente, expõe as qualidades deste espaço criado por membranas, volumes preenchidos de ar. Ao ser fisicamente expulso do ambiente, o público era obrigado a refletir tanto sobre a dimensão “*material*” de seus corpos como a questão de ser parte de uma audiência.

Ainda em *Cornell*, Matta-Clark desenvolve *Rope Bridge* (1969), intervenção que lida com aspéctos como sobreposição, instabilidade e fragilidade em contraste com a natureza indômita da paisagem. Grosso modo, o trabalho consistia na confecção e disposição de uma fina estrutura pênsil, feita de cordas, disposta sobre/em contraste à um desfiladeiro característico da paisagem de *Ithaca*. O contraste existente entre uma fina a estrutura suspensa e a escala da paisagem tinha a capacidade de promover uma experiência semelhante à do “*sublime*” de

Kant: a vulnerabilidade física frente a “*grandiosidade da natureza*” e elevação espiritual estética.

Além da contemplação à distância, o público deveria percorrer a delgada estrutura de cordas, pondo-se em contato direto com as intempéries, na tentativa de atravessar um desfiladeiro marcado pela presença de uma queda d’água, formações rochosas e tempestades de neve.

Memorial for Marcel Duchamp (1968) e *Rope Bridge* (1969) são intervenções que questionam visões convencionais sobre a construção e a Arquitetura. O edificar, habitualmente pautado pela racionalidade, passa a ser contrastado potencial sinestésico (apreensão estética) presente na paisagem. A estabilidade e conforto, elementos característicos de construções/arquitetura, passam a ser abalados através da possibilidade e vivenciar de *uma intensa experiência corporal*. A relação habitual entre corpo e espaço é desconstruída: o corpo é deixado a mercê da instabilidade, meio em que “*lúdico*” e “*perigo*” alternam.

Matta-Clark posteriormente utilizara essas duas estratégias simultaneamente. Se por um lado o artista capta o fluxo de informações presente na metrópole como meio de levantar um questionamento sobre a posição ocupada pelo corpo no espaço (comportamento e modos de criação de ruídos sobre a lógica racional/produtivista características da metrópole capitalista); por outro, o artista continuamente utiliza a cidade e o cotidiano como suporte, matéria e desígnio.

Em *Photo-Fry* (1969), atividades habitualmente reconhecidas como pertencentes ao “*universo da cozinha*” (atividades cotidianas) eram deslocadas para o espaço expositivo. Matta-Clark se “*apropriá*” do ato de cozinhar, desloca equipamentos e utensílios de cozinha para dentro da galeria, transformando uma atividade comum numa forma “*inovadora*” (excêntrica) de produção artística. *Photo-Fry* configurava também a realização de um *evento*, uma experiência *estética/sinestésica*: o espaço “*neutro*” da galeria era invadido pela performance - calor, cheiro forte, fritura, combustão, barulho, gases, etc. promoviam estranhamento tanto sobre o *ato de cozinhar* em uma galeria (procedimentos de criação

Fig-42. *Rope Bridge*,
Gordon Matta-Clark, 1969.

artística) quanto uma prática tão corriqueira ser tratada como Arte, executada em um espaço expositivo.

Ao longo de sua carreira, Matta-Clark esteve continuamente em contato com trabalhos que envolviam a relação entre *espaço* e *comportamento*, participando ou elaborando performances, *Happenings* e peças com essa temática. Matta-Clark participa do evento *Projects: Pier 18* (1971), uma sequência de projetos realizados por 27 artistas, comissionado por Willoughby Sharp e registrado pela equipe do reconhecido fotógrafo Shunk-Kender. Como resultado, uma série fotográfica seria posteriormente exibida no *MoMA*, definindo-se assim uma linha argumentativa sobre produções artísticas que vinham sendo desenvolvidas em paralelo ao *Circuito Institucional de Arte*.

Realizados diretamente sobre o cais, contexto que posteriormente tornou-se o principal tema da mostra, os trabalhos apresentados tinham como objetivo a definição de uma nova perspectiva sobre o processo de expansão urbana e desdobramentos sobre configuração da cidade. Nessa ocasião, Matta-Clark também desenvolveu um projeto para o *Pier 18*, tendo como referência a criação de uma situação de perigo/instabilidade, não por um quadro de vulnerabilidade psicológica como em *Rope Bridge*, mas a partir de uma situação de *desgaste físico*. A intervenção *Sem Título* (1971) consistia no plantio de um pinheiro sobre a região que que Matta-Clark chamou de “*ilha-barcaça estacionada no Hudson*”⁴⁵, seguido de sua suspensão de cabeça para baixo sobre ela.

Por meio de uma corda, amarrada diretamente sobre a cobertura de um galpão localizado no *Pier*, Matta-Clark pendura-se, mantendo apenas uma de suas pernas amarradas. Após a realização alternada de movimentos bruscos, o artista passa a assumir a posição semelhante ao décimo segundo Arcano do Tarô “*O Pendurado*” (O Enforcado), fato que reforça uma possível associação simbólica

45 CRIMP, Douglas. *Action Around the Edges*. In: COOKE, Lynne; CRIMP, Douglas (org.). **Mixed Use, Manhattan**: Photography and Related Practices, 1970's to the Present. Cambridge: MIT Press, 2010, p. 83-99.

Fig-43. *Parked Island Barges on the Hudson - Pier 18*,
Gordon Matta-Clark com Harry Shunk, János Kender, 1971.

com a ideia de *provação*, ou *aquisição de conhecimento* mediante ao *sacrifício/ esforço físico*.

Assim como no *Arcano*, a performance conta com a presença da árvore (madeira) como representação e evidência o contraste existente entre a construção do píer, a paisagem urbana e quantidade considerável de resíduos. A ação de “*provação*” e “*desapego*”, realizada com referência ao plantio de uma árvore sobre uma *pilha de detritos*, associava-se diretamente à ideia de processo de “*renovação cíclica*”. Matta-Clark realiza um comentário sobre a “*gestação*” de uma nova perspectiva sobre a relação entre comportamento/espço e o necessário desprendimento de esforço/deslocamento físico para a mesma, criação esta pautada no abandono do convencionalmente compartilhado, o banal e o desprezado – metaforicamente representado pelo lixo.

A ação de Matta-Clark retoma a hipótese de que a criação de novas perspectivas sobre a relação entre corpo e espaço, pressupunha uma significativa alteração sobre sua disposição. O comportamento (individual ou coletivo), por vezes naturalizado ou condicionado pela lógica funcional/produtivista, recebia uma abertura para o questionamento ou a adição de novas perspectivas no momento em que o público se deparava com uma situação inusitada. O absurdo, criado a partir de elementos ou situações banais, apresentava-se como uma estratégia de intervenção semelhante ao “*choque*” das *Vanguardas*: a intervenção de Matta-Clark para o *Pier 18* tinha a capacidade de sobrepor, a partir de uma mesma ação, tanto um “*surrealismo cotidiano*” quanto a criação de uma experiência estética ligada à instabilidade e desconforto.

A ação do artista definia-se a partir de uma duração, a disposição de um conjunto de elementos e a definição de regras de para sua realização. De modo semelhante ao apresentado por Kaprow e Trisha Brown, diretrizes também apontavam para quebra das mesmas ou o uso do improviso/imprevisibilidade como meios criativos de intervenção.

A abordagem sobre a relação entre corpo e espaço por meio de situações

inusitadas e sua presença no cotidiano, viria a ganhar uma série de desdobramentos a partir de 1970, devido ao uso de suportes e medições *pouco convencionais* para o campo da Arte.

Apesar de não configurar uma performance propriamente dita, o projeto *Hair* (1972) e série fotográfica derivada, buscam apresentar o processo natural de transformação corporal também como uma possível fonte de *criação estética*. Matta-Clark deixa seu cabelo crescer naturalmente (sem qualquer tipo de intervenção) durante o período de um ano, com o objetivo de desenvolver um mapeamento completo de sua cabeça.

Buscando encontrar padrões sobre o crescimento de seu cabelo, Matta-Clark promove uma sistematização, partindo da projeção de uma quadricula (coordenada por um sistema alfanumérico) sobre seu couro cabeludo. O processo de trabalho desencadearia na criação de uma espécie de “*escultura capilar*” na qual os cabelos do artistas eram segmentados, agrupados, catalogados, registrados em desenhos, fotografados e dispostos a partir de uma estrutura semicircular confeccionada com arame. O objetivo final do trabalho consistia na criação de uma peruca e sua aplicação sobre um crânio artificial, de modo a apresentar todo o processo.

A construção de uma “*escultura capilar*”, inconstância expansão irregular e variação de superfície, era apresentada como uma espécie de *nova modalidade* sobre a concepção artística. O crescimento natural e praticamente independente do cabelo de Matta-Clark entrava em clara contradição com o sistema criado para sua catalogação, demonstrando que o desenvolvimento orgânico/imprevisível ocorre independente que qualquer tipo de formatação sobre modos de leitura. Em *Hair*, Matta-Clark apresenta um comentário irônico sobre a corrente sobreposição da razão sobre processos que se desenvolviam a partir da imprevisibilidade ou seguindo uma lógica distinta da racional/funcional. O corpo humano e suas alterações são lidos a partir da perspectiva do indivíduo. O desenvolvimento de aspectos biológicos (vida) é apresentado como independente a formações ou enquadramentos de ordem racional ou aceitabilidade social.

Fig-44. *Hair*,
Gordon Matta-Clark, 1972.

[montagem do autor]

Fig-45. *Fresh Air Cart*,
Gordon Matta-Clark, 1972.

A razão, elencada na *Cultura Ocidental* como principal “*filtro*” de leitura e compreensão do mundo, era apresentada como um *construção* que sucedia processos de natureza distinta como a vida, catástrofe ou o inesperado. Processos e leitura deveriam ser compreendidos como *coexistências* e não seguir uma ordem hierárquica.

O deslocamento da *perspectiva individual do corpo* no sentido da construção coletiva do espaço é desenvolvido através do objeto/performance/*Happening Fresh Air Cart* (1972). Como um comentário crítico sobre as condições ambientais encontradas em centros urbanos, *Fresh Air Cart* pautava-se na construção de uma estação móvel (objeto/veículo) capaz de oferecer ao público descanso e acesso a “*ar puro*”. Equipado com um tanque de oxigênio, mascarar e dois acentos, o curioso veículo configurava um comentário crítico sobre o crescimento contínuo da poluição que, naquele momento, encontrava-se em níveis alarmantes por todo o país.

Como desdobramento do objeto criado, a performance tomava como referência o deslocamento do dispositivo nos arredores do distrito financeiro de Nova York, oferecendo doses de oxigênio puro para banqueiros locais, trabalhadores e demais transeuntes.

Para além da crítica sobre as condições de ar, *Fresh Air Cart* era uma intervenção que configurava um *evento inesperado*, que procurava promover um *status* de equidade entre os habitantes da cidade a partir de uma necessidade biológica mutuamente compartilhada - *a respiração*.

De modo semelhante a Kaprow, Matta-Clark utiliza o cotidiano e a banalidade como um meio de levantar reflexões sobre as condições da cidade e uma forma inesperada de desenvolver intervenções artísticas. O ato de respirar, além de essencial, era socialmente compartilhado e permitia a definição de uma conexão entre necessidades individuais e condições ambientais coletivamente compartilhadas.

Seguindo a lógica apresentada por Matta-Clark, a necessidade sobre o ato de

[outra versão]

respeitar fazia com que o público tivesse contato com um elemento de *equalização*: todos os habitantes da cidade, independente de classe social, ocupação, região em que habitavam, etc. estavam subordinados a mesma qualidade de oxigênio. No caso de *Fresh Air Cart*, a subsistência é usada como meio de levantar uma reflexão sobre condições ambientais constitutivas, socialmente compartilhadas. Partindo da individualidade, o artista atinge o coletivo, evidenciando um estado de quase impossível distinção.

Apesar de coletivamente compartilhado, as condições climáticas não eram definidas pelos habitantes da cidade. Ao apresentar as incoerências frente às relações entre corpo e ambiente, Matta-Clark busca promover um resgate e consciência sobre as condições dos espaços e natureza pública presentes na cidade.

A tentativa de subverter a posição ocupada pelo corpo e seu comportamento, viria a ser abordado recorrentemente na produção de Matta-Clark até mesmo indiretamente. Sendo companheiro, no período entre 1970-1974, da dançarina e fotografa Carol Goodden⁴⁶ (integrante desde 1969 da companhia de dança de Trisha Brown), muitos dos trabalhos de Matta-Clark também foram utilizados como suporte para a realização de performances ou concebidos a partir de um contato muito próximo com essas produções.

A primeira versão de *Garbage Wall* (1970), apresentada na St. Mark's Church em New York, foi realizada como parte integrante de uma performance sobre *atividades cotidianas*. Derivada de uma clara compreensão sobre as condições materiais, sociais e simbólicas do contexto em que viria a ser apresentada, a intervenção desempenhou um papel fundamental no processo de dissolução dos limites que separavam Arte e cotidiano. Segundo Matta-Clark, em uma carta de solicitação para a realização do trabalho:

46 TAM, Herb; GOODDEN, Carol. Food. Entrevista. In: LAUREN, Rosati; STANISZEWSKI, Mary Anne (org.). **Alternative Histories: New York art spaces, 1960 to 2010**. Cambridge: MIT Press, 2012, p. 140.

Fig-46. *Under the Brooklyn Bridge - Jacks (Fire Child)*, Gordon Matta-Clark, 1971.

“[...] A performance atividade vai implicar na construção de uma muro com lixo urbano. Será feito por camadas acréscimo de camadas de e lixo com gesso dentro de uma forma alinhada de madeira [...] Público, transeuntes e os atores estarão todos estarão todos naturalmente combinados pelo caráter e local da atividade. [...] Apesar de não promover abrigo real ela deverá servir como um palco para tão elementares como comer, lavar, trabalhar e outras atividades caseiras. Depois de um ou dois dias desses tipos de atividades gestos domésticos, todo o muro e quaisquer outros sinais do evento serão descartados em uma caçamba de rua que pretendo alugar”.⁴⁷

A versão de *Garbage Wall* (1971), elaborada para o *The Brooklyn Bridge Event*, foi também utilizada como um elemento de conjunção entre a mostra, o registro do vídeo *Fire Child* (1971) e a intervenção *Pig Roast* (1971).

Fire Child foi rodado com o objetivo de registrar as condições (materiais e sociais) que se encontrava o lado leste do sul de *Manhattan*. Marcado pela miséria e considerável acúmulo de lixo, o contexto passava a ser compreendido pelo artista como a principal referência na elaboração de uma proposta de inversão sobre a condição apresentada. Matta-Clark propõem a utilização dos refugos, previamente registrados em vídeo, para a criação de um “aparato” que poderia eventualmente ser reproduzido pela população carente que ali habitava. Definida pela abertura em potencial, a “*parede de lixo*” dialogava com as a vida característica dos moradores de rua, seus hábitos de vida e nomadismo.

Pig Roast fora organizado como vídeo sobre uma espécie de evento/*Happening*

47 [...] The performance activity will involve building a wall out of urban junk. It will be made by layer adhering layers of the garbage with plaster in a plastic lined wooden form. [...] Audience, pedestrians and actors will all be are all naturally combined by the character and location of the activity. [...] Although the wall won't provide actual shelter it should serve as a stage for such simple as eating, washing, working and other homey activities. Then after a day or two of this these kind of activity domestic gestures, the whole wall and any other be signs of the event will be disposed of in a street portable street container that I shall rent. [original]

MATTA-CLARK, Gordon. [1975]. Rough draft of a letter from Gordon Matta-Clark to Steve. In: MOURE, Gloria. **Gordon Matta-Clark**. Works and Collected Writings. Barcelona: Ediciones Polígrafa, 2006, p. 88.

Fig-47. *Pig Roast*,
Gordon Matta-Clark, 1971.

Fig-48. *Dumpster Duplex - Open House*,
Gordon Matta-Clark, 1972.

que, além de definido a partir de elementos simples, pautava-se sobre a imprevisibilidade e atividades costumeiras como alimentação, encontro e confraternização. Matta-Clark busca alterar a compreensão sobre as condições do contexto por meio da realização de um evento habitualmente incomum ao ambiente urbano. Lidando com a cidade como um meio responsável também pela realização de encontros, o artista decide criar uma fogueira e reunir um conjunto de pessoas, pertencente a origens distintas, em volta da mesma. Depois de reunidos, Matta-Clark propunha assar de porco: a criação de uma confraternização com o objetivo de proporcionar a troca de experiências, ideias e informações entre os participantes.

Além de recriar um evento de *natureza ancestral* (reunião de pessoas em volta da fogueira), o artista apostava na possibilidade de definir um estado temporário de equidade: no momento em que se realizava a performance, as distinções de classe, formação, origem e situação, poderiam ser suprimidas mediante ao enfoque dado à um denominador comum - *a alimentação*.

A compreensão da cidade enquanto um meio constituído coletivamente e aberto a diversas formas de apropriação, para além da definida pela lógica capitalista, é abordado também em *Dumpster Duplex* (1972) e seu desdobramento em *Happening/intervenção/vídeo Open House* (1972). Materialmente, *Dumpster Duplex* segue uma linha muito próxima da apresentada em *Garbage Wall*. Partindo de uma leitura sobre a constituição material urbana, principalmente sobre o que era descartado, Matta-Clark propõem a criação de um ambiente capaz de promover o “*reposicionamento*” do público.

Criado a partir de uma caçamba de lixo e materiais descartados, *Dumpster Duplex* era organizado com o objetivo de apresentar reflexão sobre comportamento, formas inusitadas de interação e apropriação sobre o contexto urbano. *Dumpster Duplex* encontrava-se subordinado tanto a presença física do público quanto á formas coletivas de interação. *Open House* trata-se da realização de um evento/registro sobre o surgimento de novas formas de comportamento a partir do ambiente criado.

[outra versão]

Fig-49. *Dumpster Duplex - Open House*,
Gordon Matta-Clark, 1972.

Além de se encontrar amplamente aberto a formas de apropriação e interação distintas da lógica funcionalista, a compreensão sobre espacialidade criada subentendia o estabelecimento de uma relação pautada pela presença do corpo no espaço. Organizado a partir do parcelamento, a construção de uma possível leitura unitária sobre espaço exigia a “imersão” e circulação por parte do público. A percepção era dada de modo fragmentado e se alterava devido à presença de uma dinâmica vertiginosa de movimento. O registro de *Open House* é marcado pela variação contínua da câmera e enquadramentos, devido à transição promovida por parte dos participantes.

Realizado diretamente sobre a rua, espaço público de transição entre as galerias 112 e 98 *Greene Street*, a performance de Matta-Clark buscava promover a integração entre convidados, artista e demais transeuntes que sentissem vontade e curiosidade de participar daquele acontecimento (público indireto). A agitação da ação era tamanha que em alguns momentos assemelhava-se a um evento festivo. A indefinição de função tornava o ambiente extremamente convidativo à realização de qualquer tipo de apropriação, em alguns momentos tornava-se palco para a realização de performances, em outros um espaço de exposição e até mesmo um ambiente para a criação de jogos e outras atividades, resgatando assim uma possível associação entre *espaço público* e *prática lúdica*.

A alteração de uma compreensão naturalizada sobre as atividades cotidianas e a sua relação entre a natureza pública e privada do espaço urbano passa a ser abordada também nos *Happenings*/vídeos *Tree Dance/Tree House* (1971) e *Clockshower* (1974).

Lidando com a relação entre atividades cotidianas, modos de habitar, formas de ocupação do corpo no espaço, o artista desenvolve *Tree Dance/Tree House*, uma intervenção/*Happening*/vídeo na qual Matta-Clark tentaria viver durante a maior quantidade de tempo possível sobre a copa de uma árvore. Frente aos possíveis riscos criados a partir da proposta, realizada por meio do *Vassar College Arte Gallery* no evento *Twenty-Six by Twenty Six*, foi indicado que Matta-Clark desenvolve-se uma atividade com duração de apenas um dia. Frente à mudança

Fig-50. *Tree Dance/Tree House*,
Gordon Matta-Clark, 1971.

na proposta inicial, o artista decide criar um conjunto de estruturas suspensas por cortas que possibilitasse a definição de relações não usuais entre corpo e a inusitada espacialidade da copa de uma árvore. Matta-Clark convida artistas e dançarinos, dentre eles Caroline Goodden, para a criação improvisada de movimento e atividades que tinha a capacidade de estabelecer um *elo temporário e essencial entre corpo e contexto*.

De modo semelhante a trabalhos de Trisha Brown, a presença de estruturas pênseis, configuradas de maneiras distintas, fazia com que os participantes elaborassem movimentos diferentes entre si. Além da criatividade e improvisação, necessárias para o rompimento de uma primeira formatação do movimento, a presença de cordas e suspensão faziam com que houvesse um contínuo esforço por parte dos “*dançarinos*” na manutenção de seu equilíbrio e segurança na realização da atividade. O corpo era apresentado realizando movimentos não convencionais, a partir da ocupação temporária de um espaço no qual aquele tipo de atividade era quase inconcebível. A ideia de habitar, e consequentemente desempenhar atividades cotidianas, diretamente sobre a copa de uma árvore, localizada no espaço público, fazia com que houvesse um claro choque entre atividades de natureza privada e o caráter público do espaço urbano.

Além de promover um deslocamento sobre a leitura do corpo e as características do espaço, é na elaboração de *Tree Dance/Tree House* Matta-Clark apresenta uma primeira aproximação entre a ideia de segurança (representada pela ideia de *habitat*) e de instabilidade (busca de novas relações entre corpo e espaço).

A tentativa de aproximação entre a criação de situações que beiravam o absurdo, atividades cotidianas naturalizadas e a sobreposição entre a ideia de habitação e instabilidade, é abordada na intervenção/happening/vídeo *Clockshower*.

Provavelmente desenvolvida com referência no *caráter surrealista* da icônica cena do filme mudo *Safety Last!* (1923) e fotografia *Leap into the Void* (1960) de Yves Klein, *Clockshower* é um trabalho em que ações banais, usualmente

Fig-51. *Clockshower*,
Gordon Matta-Clark, 1974.

realizadas com o objetivo de manutenção, passam a ser abordadas por meio de uma perspectiva crítica e criativa. A sobreposição a dimensão pública e privada do espaço é apresentada através do deslocamento de atividades habitualmente praticadas no âmbito privado diretamente sobre o espaço público: Matta-Clark reproduz ações como escovar os dentes, fazer a barba e tomar banho, associando-as ironicamente à figura do relógio - as ideias de precisão, sistema, controle, mecanismo, associadas a ele. Rapidamente torna-se possível aproximar a execução dessas ações com a lógica de padronização e a total ausência de liberdade.

A suspensão do corpo de Matta-Clark por finas cordas em meio à altura da torre do relógio, mantém o artista num contínuo estado de *vulnerabilidade*. O vídeo sofre uma constante alteração em sua frequência - de situação “*surreal*”, construída com elementos do cotidiano, passa a adquirir um tom cômico mesmo mantendo-se o estado de instabilidade. Matta-Clark evidentemente luta para sustentar o equilíbrio, em alguns momentos seu corpo encontra-se completamente agarrado ao ponteiro do relógio, enquanto pequenas atividades são realizadas no limite e a um “*passo do abismo*”.

Como previamente comentado, a criação de sobreposições entre a ideia de instabilidade/segurança ou fragilidade/solidez, são estratégias utilizada por Matta-Clark desde suas primeiras intervenções como em *Rope Bridge*. Normalmente associada ao uso de cordas ou a criação de estruturas suspensas, devido à tentativa de definição de uma nova relação entre corpo e espaço, esse tipo de abordagem tinha como princípio a reflexão sobre atividades cotidianas e espaço.

De modo próximo a Kaprow e Trisha Brown, Matta-Clark cria situações inusitadas a partir de elementos cotidianos com o objetivo de promover interrupções sobre as comportamentos e formas ocupação previamente definidos. Variando em grau e intensidade, esse tipo de abordagem é claramente retomando em trabalhos como *Projects: Pier 18* (1971) *Tree Dance/Tree House* (1971) e *Clockshower* (1974) e receberia uma ênfase ainda maior em *Jacob's Ladder* (1977).

Seguindo uma pesquisa semelhante à apresentada em *Tree Dance/Tree House*, *Jacob's Ladder* também consistia na tentativa de viver temporariamente sobre habitação pênsl criada a partir de uma estrutura urbana preexistente. Desenvolvida para o evento *Documenta 6* realizada em *Kassel*, frente ao alto risco de sua execução, o projeto também foi alterado modificado e fundamentou-se na construção de grande estrutura de cordas e madeira.

Desenvolvida a partir de uma leitura sobre o contexto em que a intervenção estaria localizada, *Jacob's Ladder* tinha como enfoque à definição de uma demarcação de escala urbana, gerada pelo diálogo estabelecido entre uma *chaminé industrial* e a *nova estrutura proposta*.

A sutil estrutura de *Jacob's Ladder* era disposta paralelamente a presença maciça da chaminé. Para além do contraste de materiais e disposições, no qual se demarcavam as diferenças entre a aparente fragilidade da estrutura e a vastidão da paisagem/altura, a intervenção de Matta-Clark promovia uma ligação física e visual entre o solo e o topo da chaminé. De modo semelhante ao apresentado em *Rope Bridge*, *Jacob's Ladder* estruturava-se sobre o a perigosa/curiosa sugestão de interação com o público: Matta-Clark esperava que parte do público se aventurasse na tentativa de escalar a estrutura criada por ele. Mesmo não presente “*presencialmente*”, a criação de uma possível projeção a partir dos registros sobre a intervenção evidenciava uma sensação de intensa insegurança/instabilidade.

Ao subir, ou se imaginar o escalar da “*escada*” criada por Matta-Clark, o público se encontraria com uma situação na qual seus corpos estariam completamente *desamparados na imensidão do vazio*. O único ponto de estabilidade estaria centrado na relação fundamental criada entre o corpo e estrutura. Lançado no espaço, o corpo também estaria suscetível à ação do vento e demais características climáticas como intempéries, cerrações e temperatura.

Ao longo de sua trajetória, Matta-Clark utiliza a criação de intervenções que propõem experiências estéticas como meio de apresentar novas formas de

Fig-52. *Jacob's Ladder*,
Gordon Matta-Clark, 1977.

[outra versão]

Fig-53. *Bronx Floors - Bronx doors, Bronx floors*,
Gordon Matta-Clark, 1973.

compreensão/interação entre corpo e espaço. A justaposição entre experiências sinestésicas de natureza distintas (por vezes em oposição) próximas de “*absurdos cotidianos*”, configurava uma estratégia de intervenção semelhante à criação de “*rompimentos abruptos*” sobre a padronização existente, tanto na configuração do espaço quanto do comportamento humano e atividades derivadas do mesmo.

Apesar de pouco relacionado, a sobreposições entre a ideia de instabilidade/segurança ou fragilidade/solidez, presente em performances e trabalhos que tinham a suspensão (física e simbólica) do corpo como suporte, mantém um contínuo e coerente diálogo com intervenções realizadas sobre objetos arquitetônicos - *Building Cuts*.

Como apresentado anteriormente, *Bronx Floors* (1972-73) é uma série de intervenções que se fundamenta na relativização de elementos arquitetônicos. Aberturas convencionais como portas e janelas adquiriam novas formas de apreensão, distinta da convencionalmente compartilhadas, no momento em que eram aproximadas dos cortes realizados por Matta-Clark.

As precisas intervenções, realizadas a partir da característica espacialidade e segregação das unidades habitacionais, tinham a capacidade de gerar pontos de integração visual e espacial. As aberturas promoviam a aproximação entre ambientes completamente separados, reapresentando o espaço de modo unitário, revelando a lógica utilizada em sua segmentação. Além de proporcionar ligações entre espacialidades internas/externas, as aberturas também criavam vínculos pontuais entre o espaço interno das unidades e o ambiente da rua. Janelas e portas passavam a ser lidas como recortes que também proporcionavam essa integração.

Para além das aproximações entre espaços de natureza distintas, as aberturas adicionavam certo grau de *periculosidade* sobre um ambiente convencionalmente compreendido como seguro. Ao recortar e modificar as características iniciais da unidade, tornava-se necessário criar uma nova relação entre corpo e

Fig-54. *Splitting*,
Gordon Matta-Clark, 1974.

apartamento. A presença de recortes no piso fazia com que a atenção do visitante ampliasse consideravelmente: o ambiente, antes lido como seguro, sofria uma cisão em sua natureza no momento em que eram adicionados recortes. Devido à adição do risco de queda, o espaço tornava-se relativamente temerário. De modo semelhante ao observado nos trabalhos feitos com corda, Matta-Clark utiliza da incidência de um estado de insegurança sobre um ambiente concebido como naturalmente seguro com o objetivo de devolver ao público uma compreensão ampliada sobre a forma com que seu corpo se relaciona com o edifício.

Matta-Clark busca romper com certo grau de naturalização/automatização presentes nos comportamentos entre indivíduos e nas relações que estes estabeleciam com os espaços. Ao voltar a atenção do público sobre o vínculo entre corpo e ambiente, Matta-Clark espera também resgatar certo grau de autonomia, criatividade, possibilidade de intervenção e modificação da realidade apresentada.

Partindo de questões levantadas em *Bronx Floors*, Matta-Clark busca desenvolver intervenções em que o reposicionamento do corpo deveria ser dado tanto no sentido de proporcionar alterações na apreensão do indivíduo por sua dimensão estética (física) quanto na simbólica (subjéctiva). De acordo com essa premissa, Matta-Clark desenvolve *Splitting* (1974) trabalho em que corta ao meio uma típica e prosaica residência característica do subúrbio norte-americano das décadas de 1950/1960.

Diferentemente dos trabalhos realizados anteriormente, momento em que o artista intervém diretamente sobre a Arquitetura de modo pontual e relativamente fragmentado, *Splitting* é um trabalho que a intervenção toma como princípio a compreensão do objeto arquitetônico enquanto uma *entidade unitária*. É perceptível a alteração frente ao grau e escala da intervenção – Matta-Clark desenvolve duas ações precisas e expressivas sobre a residência (corte na região central de toda a superfície externa, seguido do deslocamento parcial da fundação), de modo a modificar tanto sua composição espacial quanto em sua representação simbólica.

A protegida região interna da casa passava a ser invadida pelo ambiente externo e suas características. O involucro, projetado para promover uma separação (com todas as manifestações e variações decorrentes das especificidades do contexto) era rompido de modo a permitir que a luz, clima, temperatura, intempéries e outras manifestações climáticas incidissem sobre a região interna. O corte criava um *estado de paradoxo* sobre a natureza do espaço na medida em que a concepção de ambiente interno/externo e público/privado era borrada.

Os visitantes também se encontravam em uma situação de instabilidade semelhante à encontrada nos trabalhos de “*suspensão*”. Apesar de não trabalhar com cordas, Matta-Clark promovia um sutil deslocamento vertical na região de uma das metades cortadas da casa, criando assim uma alteração completa no eixo horizontal de equilíbrio da construção. Ao entrar em contato com o átrio central da residência e atravessar seu eixo de circulação vertical (escadas), o visitante, além de ter contato direto com o ambiente externo, encontrava uma configuração espacial completamente instável devido ao leve deslocamento promovido.

De modo muito próximo ao possivelmente experimentado em *Tree Dance/Tree House*, *Splitting* também tinha a capacidade de manter o corpo dos visitantes em completa suspensão. O deslocamento pela casa requeria constante atenção sobre a relação entre presença física do indivíduo o espaço em que o mesmo ocupava.

Matta-Clark promovia a aproximação entre algo semelhante à ideia de “*estrutura arquitetônica sólida*” e um eminente “*risco de desmoronamento*”.

Splitting representava uma ação sobre uma composição arquitetônica paradigmática de modo a não incidir somente sobre a organização do espaço, mas também sobre sua apreensão. Neste ponto, a estratégia de utilização da sobreposição entre as ideias de “*segurança*” e “*instabilidade*” é intensificada na medida em que a prosaica residência também resguardava possíveis associações com a ideia tradicional de *lar*, *segurança* e *proteção*.

O corte adquire um conjunto de sentidos: por um lado, poderia ser compreendido

como um comentário crítico ao tipo de sociabilidade e comportamento sintetizados pela organização espacial da casa; por outro, representava uma proposta de abertura para novas compreensões sobre os modos de habitar, tomando como referência o resgate sobre a atenção na relação existente entre corpo e espaço.

O trabalho de Matta-Clark define-se como potencial na medida em que não delimita a atribuição de sentidos, pelo contrário, a intervenção era instigante, promovia experiências físicas em oposição ao sentido previamente estabelecido, reposicionando o corpo a partir de uma ação sobre uma espacialidade já conhecida.

Fig-55. 7000 Oak Trees - Documenta 7,
Joseph Beuys, 1982.

b. apropriação e participação – escultura social – josef beuys

Joseph Beuys foi artista que desenvolveu uma extensa e importante atuação no contexto das décadas de 1960/1970. Apresentando uma extensa produção pautada por conceitos provindos do *Humanismo*, *Filosofia Social* e *Antroposofia*, Beuys desenvolve sua “*definição estendida de arte*”: a ideia de *Escultura Social*, como exemplo de “*obra de arte total*” ou *Gesamtkunstwerk*, na qual reivindica um papel criativo e participativo na formação da sociedade e política contemporânea. Sua carreira se caracterizou pela realização de debates públicos abertos e convocação da participação do público na discussão sobre temas distintos como tendências culturais políticas, ambientais, sociais e de longo prazo.⁴⁸

Durante a década de 1960, Beuys fórmula seus principais conceitos tomando como referência as funções social, cultural e política como meios de produção artística. Fundamentado por escritores como Novalis e Schiller, Beuys pauta-se na existência de uma espécie de “*criatividade humana universal*” e na perspectiva de Arte enquanto um potente meio, capaz de promover mudanças revolucionárias. Muita das ideias de Beuys provém do corpo teórico definido por Rudolf Steiner, conhecido como a *teoria sociológica Antroposófica* ou “*Social Threefolding*”; os conceitos de Steiner são recriados nas formulações de Beuys sobre a ideia de *Escultura Social*: considerada uma *Gesamtkunstwerk*, cada indivíduo teria a capacidade de contribuir para a formação de uma sociedade criativa. Derivada de *Novalis*, a frase reiterada e profundida por Beuys, “*Everyone is an artist*”, concentra em si o significado e perspectiva defendida pela *Escultura Social*.

O vídeo *Public Dialogue* (1974) registra a primeira e maior discussão pública desenvolvida por Beuys nos Estados Unidos⁴⁹, nela são apresentados os três

48 HOPPER, Kenneth; HOPPER, William. **The Puritan gift: triumph, collapse, and the revival of an American dream**. Londres/Nova York: I.B.Tauris, 2007, p. 334.

49 **Joseph Beuys' Public Dialogue**. Produção: Willoughby Sharp. Câmera: Andy Mann. New School for Social Research: New York, January 11, 1974. (120:15min), sound, black and white.

princípios que norteiam seu trabalho: *Liberdade, Democracia e Socialismo* como práticas complementares e interdependentes. Segundo Beuys:

Apenas sob a condição da expansão radical das definições que será possível para arte e atividades relacionadas à arte [para] promover evidências de que arte agora é a único poder evolucionário-revolucionário. Apenas arte é capaz de dismantelar os efeitos repressivos de um sistema social senil que continua a colapsar ao longo de seu fim: se dismantelar afim de construir ‘*UM ORGANISMO SOCIAL COMO UMA OBRA DE ARTE*’ [...] *TODO O SER HUMANO É UM ARTISTA* que – desde seu estado de liberdade – a posição de liberdade que ele experiência em primeira mão – aprende a determinar as outras posições do *TRABALHO DE ARTE TOTAL DA FUTURA ORDEM SOCIAL*.⁵⁰ [tradução do autor]

Em 1982, Beuys é convidado a participar da Documenta 7. O artista elabora uma intervenção que consistia basicamente na entrega de uma pilha de pedras basálticas, organizadas em formato de seta que apontava para um carvalho; por meio desta disposição, Beuys anuncia que nenhum basalto poderia ser removido a não ser que um carvalho fosse plantado ao seu lado - é dessa maneira que o artista promover o plantio espontâneo de 7 mil carvalhos ao longo de toda a Kassel, na Alemanha.

Esse trabalho exemplifica a ideia de “*Escultura Social*” enquanto *prática participativa*. A intenção de Beuys era promover, por meio de uma ação coletiva, uma mudança significativa nas condições sociais e ambientais daquele contexto. A instituição *Dia Art Foundation* deu continuidade a seu projeto, plantando

50 *Only on condition of a radical widening of definitions will it be possible for art and activities related to art [to] provide evidence that art is now the only evolutionary-revolutionary power. Only art is capable of dismantling the repressive effects of a senile social system that continues to totter along the deathline: to dismantle in order to build ‘A SOCIAL ORGANISM AS A WORK OF ART’ [...] EVERY HUMAN BEING IS AN ARTIST who – from his state of freedom – the position of freedom that he experiences at first-hand – learns to determine the other positions of the TOTAL ART WORK OF THE FUTURE SOCIAL ORDER [...] [original]*

BEUYS, Joseph. **I Am Searching For Field Character**. In: TISDALL, Caroline. Joseph Beuys. Nova York: Solomon R. Guggenheim Museum, 1979, p. 268.

árvores em par com pedras basálticas. Sobre esta intervenção o artista destaca:

Meu objetivo com essas sete mil árvores era que cada uma pudesse se tornar um monumento, consistido em uma parte viva, uma árvore viva, modificando-se a todo o momento, e uma massa cristalina, mantendo sua forma, tamanho, e peso. Essa pedra pode ser reestruturada apenas se levada, quando uma peça lasca, digo, nunca pelo crescimento. Ao colocar esses dois objetos lado a lado, a proporcionalidade das duas partes do monumento nunca será a mesma.⁵¹ [tradução do autor]

Parte dos trabalhos realizados por Matta-Clark dialoga com investigações artísticas desenvolvidas nos anos 1960, principalmente com aquelas que se aproximam da ideia de “*Escultura Social*” de Joseph Beuys: elaboração de intervenções, práticas e atividades voltadas para a criação de estímulos sociais, ou seja, rerepresentar aos habitantes a capacidade de atuação e transformação de seu do *habitat* (cidade).

O desenvolvimento de intervenções associadas à processos de constituição social do espaço dificulta a definição de autoria, fazendo com que ocorra uma ruptura na tradicional distinção existente entre artista/público.

Dentre os trabalhos previamente comentados *Pig Roast* (1971) pode ser considerado precursor. Apesar de parcialmente associado à *Fire Child* (1971) e *Garbage Wall* (1971), o *Happening*/evento/vídeo *Pig Roast* é um trabalho que já apresenta estratégias de apropriação e participação como meio da apresentação de novas formas de interação entre o público e espaço urbano. Para além do processo de preparo do evento, momento em que ainda mantinha-se certo grau

51 [...] *My point with these seven thousand trees was that each would be a monument, consisting of a living part, the live tree, changing all the time, and a crystalline mass, maintaining its shape, size, and weight. This stone can be transformed only by taking from it, when a piece splinters off, say, never by growing. By placing these two objects side by side, the proportionality of the monument’s two parts will never be the same. [...] [original]*.

BEUYS, Joseph. In: STUTTGEN, Johannes. **Beschreibung eines Kunstwerkes**. Dusseldorf: Free International University, 1982, p. 1.

Fig-56. Donald Judd - 101 Spring Street,
Paul Katz, 1970.

de monitoramento, *Pig Roast* configurava um tipo de intervenção amplamente pautada pela imprevisibilidade, tendo sua potência determinada pela maneira com que o público viria a interagir. Relativamente distinto dos *Happenings* de Kaprow ou as propostas de Trisha Brown, Matta-Clark desenvolve uma abordagem na qual dispensa tipo de roteiro ou definição prévia sobre a realização do evento, seu desenvolvimento ou conclusão.

Kaprow concentrava-se na tentativa de assimilação do fluxo da metrópole por meio do desenvolvimento de atividades que tomavam como referência o cotidiano. Trisha Brown, por outro lado, buscava promover novas formas de interação entre corpo e espaço, por meio da incorporação de elementos constitutivos presentes cidade. Matta-Clark estrutura sua abordagem a partir do encontro entre estes dois tipos pesquisas, direcionando-as para o cotidiano urbano com o objetivo de promover também uma indistinção entre Arte e vida.

O desenvolvimento de intervenções com o objetivo de promover novas formas de interação entre o público, por meio da apropriação temporária do espaço urbano, estava diretamente associado com a experiência e formas de habitação coletiva presentes no *SoHo* desde a década de 1960. Frente à definição de novas formas de desenvolvimento artístico e sociabilidade, tornava-se necessária a criação de espaços e formas de interação que promovessem suporte para sua manutenção. Matta-Clark foi responsável pela criação de espaços capazes de abarcar tanto a multiplicidade de produções artísticas desenvolvidas no período quando as novas dinâmicas de interação social e modos de vida compartilhados naquele contexto.

Tornando-se cada vez mais difícil promover uma distinção entre “*intervenção artística*” e “*cotidiano*”, Matta-Clark apresenta ambientes no quais são realizados simultaneamente atividades prosaicas como habitação, convivência, trabalho, produção, descanso, alimentação etc., tomando-se sempre como referência um viés criativo/experimental. A reforma de *Lofts* (1970), o restaurante *Food* (1971), a galeria *112 Greene Street* (1970) são considerados importantes contribuições sobre a necessária criação de ambientes capazes de receber a singular efervescência cultural presente no período.

Lofts, Food e 112 Greene Street tinham como denominador comum um mesmo “*princípio gerativo*” e modo de compreender os processos de transformação urbana, tanto da perspectiva sobre o processo de “*desgaste*” da Arquitetura quanto sua ocupação - eram espaços criados a partir de “*apropriações*”, realizadas sobre espaços/edifícios abandonados ou que apresentavam atividades prévias completamente distintas das posteriormente definidas.

Os *Lofts* eram espaços destinados à habitação (individual e coletiva), convivência, trabalho, produção artística e confraternização, habitualmente criados a partir de edifícios antes destinados a recepção de pesados maquinários e produção industrial. Providos por características físicas marcantes como amplitude, pé direito alto, grandes aberturas (caixilharia) e ausência de acabamentos, os *Lofts* encontravam-se abertos a proposições sobre novas formas de habitar, ocupar e interagir. Frente à escassez de recursos materiais e inexistência de definições prévias sobre como deveriam ser ocupados, esses espaços representavam um convite ao desapego e a criação de novas formas de *habitat*. Formas “*tradicionais*” de abordagem como apreço ao “*bom design*”, mobiliário planejado, noções de uma necessária segmentação espacial para a preservação da privacidade ou definições prévias sobre a constituição de um lar, eram abandonadas.

A galeria *112 Greene Street* era um espaço que apresentava uma configuração muito próxima da encontrada em *Lofts/galerias* do *SoHo*. Criada e administrada por uma sociedade de artistas, a 112 caracterizava-se por apresentar uma organização diferenciada da encontrada em espaços expositivos institucionais. Além de estar voltada para a gama de novas produções artísticas do período, variando de *Site Specific*, passando por *Happening* à *Conceptual Art*, o funcionamento do espaço e escolha das mostras era definido em função de negociações e decisões coletivas. Também derivado de uma reforma, o espaço da galeria configurava uma espécie de nova referência urbana para o bairro do *SoHo*. Curiosamente parte da galeria era ocupada como residência por Jeffrey Lew e se tornou, durante um período do ano 1971, a residência temporária de Matta-Clark.

Fig-57. *Food*,
Gordon Matta-Clark, 1971.
[montagem do autor]

O restaurante/espço de convivência *Food*, criado também em parceria artistas (dentre eles Carol Goodden), apresentava um funcionamento amplamente dependente de intervenções e decisões coletivas.

Food foi criado a partir de um antigo edifício abandonado, além de configurar outra maneira de abordar preexistências urbanas, que se encontravam em processo de “*deterioração*” (indo no sentido oposto à lógica da *tabula rasa*), o restaurante configurava mais uma importante referência para a região já que naquele período existiam poucos pontos comerciais e de serviço. Além de proporcionar um ambiente de encontro e convívio para os habitantes do *SoHo*, *Food* também se apresentava como uma alternativa temporária de emprego. Para além do “*core group*” o restaurante configurava um quadro temporário e rotativo de funcionários, de modo à auxiliar artistas que estavam sem emprego e precisavam adquirir alguma renda para sua subsistência ou novo projeto artístico.

Apesar de possuir fundadores, o restaurante contava com o apoio de todos os usuários para sua manutenção: da limpeza a contabilidade, os artistas eram responsáveis por todas as atividades desenvolvidas naquele espaço. O trabalho era exaustivo e contínuo, uma vez que o restaurante funcionava praticamente o dia todo.

Para além de sua estrutura e administração, *Food* configurava um ambiente de convívio, ocupação e experimentação. Apresentando uma “*pulsção*” de natureza quase autônoma, o espaço do restaurante também se tornou um suporte para a realização de atividades artísticas como performances e *Happenings*.

Ao receber artistas continuamente, promovendo encontros, encontrando-se aberto à apropriações e atividades espontâneas, *Food* tinha a capacidade de configurar uma espécie de “*intervenção artística*” contínua, completamente imersa no cotidiano e de desenvolvimento quase “*orgânico*”. Diferente das pesquisas de Kaprow ou Trisha Brown, Matta-Clark criara um espaço com fundação e desenvolvimento praticamente autônomos. Diferentemente

de performances e *Happenings* desenvolvidos no período, o restaurante não possuía roteiros, direção, direcionamentos ou duração. A dinâmica, características de *Food* promovia um amplo diálogo com o contexto e seus processos de transformação: seu desenvolvimento se dava de modo tão “*compatível*” que em certos momentos tornava-se difícil apontar uma única definição para sua natureza.

Food configura o uso da Arte, através da apropriação e criação de eventos, como meio de promover novas formas de interação entre o público e ocupação do contexto urbano. Partindo de uma lógica diferente da apresentada por Kaprow, *Food* definia-se enquanto um espaço em que a “*participação*” não era tratada como objetivo, mas sim como fundamento e condição essencial para seu funcionamento e manutenção.

Seguindo a ideia de apropriação da cidade como meio de promover novas formas de interação e consequentemente uma possível reconfiguração da realidade apresentada, parcialmente inaugurada com *Lofts*, *Food* e *112 Greene Street*, Matta-Clark desenvolve *Day's End* (1975).

Day's End é um trabalho que toma como princípio a leitura de Matta-Clark sobre o processo de transformação/abandono que a região portuária vinha sofrendo desde o início da década de 60.

Muitos dos edifícios passaram a ser apropriados por grupos diversificados que habitavam a região, promovendo assim uma alteração tanto sobre o espaço quanto as atividades vinham sendo desenvolvidas até então. Abandonados, muitos dos edifícios tornavam-se territórios abertos para desenvolvimento de novos usos e ocupações, principalmente por parcelas socialmente marginalizadas. Advindo de uma comunidade artística e do contexto da contracultura, Matta-Clark continuamente demonstrou interesse por grupos socialmente excluídos e suas formas de ocupação do ambiente urbano.

Matta-Clark identifica processo espontâneo de apropriação, de um espaço de natureza privada (abandonado) pelos habitantes da cidade, e desenvolve uma

Fig-58. *Day's End*,
Gordon Matta-Clark, 1975.

Fotografia: Alvin Baltrop

intervenção com o objetivo de intensificá-lo ainda mais. Por meio da realização de procedimentos de corte e extração semicirculares sobre a superfície do galpão, Matta-Clark promove uma ligação entre o interior do edifício e a região externa. *Day's End* trata-se da criação de uma espécie de “*parque urbano*”. De modo semelhante ao observado em *Splitting*, Matta-Clark liga o espaço interno, previamente ocupado, com as condições climáticas do contexto, promovendo mutualmente a alteração das características materiais e simbólicas do edifício.

Materialmente, os cortes permitem que o interior do edifício se altere em função de elementos externos como incidência de luz natural, o contato com água, intempéries e mudanças de estação. Por sua vez, simbolicamente, a natureza do espaço é alterada - o edifício torna-se um espaço uso coletivo aberto à *interação* e *apropriação* por parte do público.

A partir de *Day's End*, Matta-Clark interessa-se cada vez mais por processos espontâneos de apropriação urbana, sobretudo aqueles que se definiam como potenciais meios de intervenção sobre a realidade apresentada. Como evidenciado por meio da natureza de seus trabalhos e trajetória, o artista compreende que a ação de “*ocupar*” representava tanto a adoção de uma postura crítica frente ao processo de alteração que a cidade vinha sofrendo quanto um meio profícuo de promover uma espécie de inversão sobre o mesmo.

Nesse sentido a apropriação/ocupação, seguida da alteração das características físicas e simbólicas dos espaços/edifícios e consequente proposição de novas formas de comportamento, interação e atividades, encontrariam similaridade no que conceitualmente Matta-Clark define como “*processo cíclico*”, agora aplicado diretamente sobre situações urbanas.

A cisão de uma perspectiva unidirecional sobre o processo de transformação urbana (processo “*irreversível*”) soma-se a ideia de participação na medida em que Matta-Clark percebe a existência de uma ininterrupta interação entre públicos e contextos distintos sobre o território da cidade. Muitas das questões levantadas a partir da execução de *Day's End*, principalmente sobre seu caráter propositivo

Fig-59. *Sesto San Giovanni Project - Arc de triomphe*, Gordon Matta-Clark, 1975.

e participativo, ganha desdobramentos nos projetos não executados *Sesto San Giovanni* (1975) e *Lower East Side* (1977).

Em 1975, período em que viajava pela Europa, Matta-Clark se depara com a oportunidade de desenvolver uma proposta de intervenção baseada na ideia de “*identidade*”, associada ao processo de ocupação de um edifício fabril. Durante a visita a Milão, Matta-Clark foi convidado pelo negociante de arte Salvatore Ala para a realização de uma intervenção “*com corte*” *Sem Título* (1975) em uma das paredes localizadas no espaço da *Galeria Ala*. Nesse período o artista também buscava uma construção abandonada que possibilitasse a criação de um grande corte, fato esse que o levou a se deparar com complexo abandonado localizado em *Sesto San Giovanni*, zona industrial da cidade.⁵²

Matta-Clark encontra uma conjuntura semelhante a encontrada na região portuária de *Day's End*: um edifício privado abandonado e ocupado, no caso italiano, por jovens integrantes do *Partido Comunista* local. Com o objetivo de acentuar as atividades realizadas pelo grupo, “*monumentalizando*” seu comprometimento com a causa social, Matta-Clark sugere o desenvolvimento de intervenção sobre a fachada do edifício em referência a uma homenagem a classe trabalhadora – *Arc de Triomphe for Workers*. Segundo Matta-Clark:

[...] O projeto deles era resistir à intervenção dos autênticos empreendedores “*laissez-faire*” de exploração da propriedade. A proposta deles era que a área fosse usada para um muito mais necessário centro de serviços comunitários.⁵³ [tradução do autor]

52 LEE, Pamela M. **Object to be Destroyed**: The Work of Gordon Matta-Clark. Cambridge: MIT Press, 2000, p. 166.

53 [...] *their program was to resist the intervention of “laissez-faire” real estate developers from exploiting the property. Their proposal was that the area be used for much needed community service center [...] [original]*

JACOB, Mary J.; SIMON, Joan; WITTEN, Robert P. **Gordon Matta-Clark**: A Retrospective. Chicago: Museum of Contemporary Art, 1985. p. 88.

Mesmo bem intencionada, a proposta desenvolvida por Matta-Clark não foi realizada e passou, em decorrência de suas “*consequências*”, a ser compreendida como “*ambígua*”. Segundo Gerry Hovagimyan, responsável por auxiliar Matta-Clark em diversos “*Buildigs Cuts*”, a proposta não veio a ser realizada devido à estranha tomada de conhecimento por parte das autoridades que, no dia anterior a ação, deu início à uma operação de apreensão de drogas, fato este que resultou em prisões e dispersão do grupo.

Matta-Clark desenvolve uma leitura precisa sobre a apropriação espontânea como uma possível forma de resistência e consequente inversão sobre o processo processo de especulação imobiliária. A postura adotada pelo grupo, a proposta de uma ocupação de um edifício e consequente alteração de seu uso a partir de uma profunda compreensão sobre as necessidades locais, estavam alinhadas com o posicionamento adotado por Matta-Clark ao longo de toda sua trajetória.

Mesmo derivada da leitura sobre as características condições materiais, sociais e simbólica de um contexto específico como o apresentado em Milão (sobretudo na identificação de uma comunidade), a intervenção de Matta-Clark não estava imune à captações.

A ação de Matta-Clark tinha a capacidade de criar um enfoque de “*duplo sentido*”. Se em determinada instancia a ação representava o uso da Arte como forma de enaltecimento de uma ação pautada por um posicionamento político, por outro, devido a seu reconhecimento, ela também originava sua “*auto-sabotagem*”. A tentativa de criar um “*meio*” para os ativistas, não apenas expunha a localização e atividades do grupo, mas também remontava uma leitura “*tradicional*” de monumento, ou seja, a associação entre “*lugar*” e a perpetuação de valores e sentidos.⁵⁴ Mesmo que levemente polêmica, devido à conjuntura social/política encontrada em Milão, a tentativa de manter/criar valores comunais a partir da relação entre conflitos sociais (“*ativismo social*”) e espaço urbano, viria a ganhar outro horizonte no projeto *Resource Center and Environmental Youth Program*

54 LEE, Pamela M. **Object to be Destroyed**: The Work of Gordon Matta-Clark. Cambridge: MIT Press, 2000, p. 168.

for *Loisaida* (1977).

Partindo da aquisição de um edifício abandonado, adquirido por meio de doação realizada pelo *Guggenheim Museum*, Matta-Clark Jene Highstein, Suzanne Harris, Fraser Sinclair e outros artistas buscavam organizar um projeto “*comunitário*” para o bairro *Lower East Side* de *Manhattan*.⁵⁵ Seguindo uma lógica muito próxima da experimentada com intervenções que propunham uma inversão sobre o processo de “*abandono*” da Arquitetura ou cidade, ou a introdução da ideia de “*processo cíclico*” sobre a prática artística e seus desdobramentos sobre contexto urbano, Matta-Clark propõem apropriação e o uso de materiais descartados como meios de redefinir a conjuntura.

Segundo o artista, esse tipo de intervenção pressupunha uma iniciativa espontânea de grupos que, apesar de heterogêneos, compartilhavam objetivos e dificuldades em encontrar recursos:

[...] Uma vasta quantidade de materiais reutilizáveis tornou-se disponível por conta da taxa crescente de abandono e demolição de edifícios. Esta é uma tendência que só continuará enquanto os programas habitacionais continuarem a ser negligenciados e o financiamento negado. No *Lower East Side* há uma rede de grupos comunitários e indivíduos engajados em abrir e projetos de reabilitação, investimentos não financeiros, jardins comunitários, playgrounds, eventos culturais, estruturas para vidas alternativas, etc. Loisaida reuniu esses grupos para dividir objetivos, problemas e recursos.⁵⁶ [tradução do autor]

55 Ibidem, p. 166.

56 [...] *large amounts of reusable materials have become available because of the increasing rate of abandonment and demolition of buildings. This is a trend that will only continue as housing programs continue to be neglected and funding denied. On the Lower East Side there is a network of community groups and individuals engaged in open spaces and rehab projects, sweat equity, community gardens, playlots, cultural events, alternative living structures, etc. Loisaida has brought these groups together to share aims, problems and resources.* [...] [original]

MATTA-CLARK, Gordon. Draft of a Resource Center and Environmental Youth Program for Loisaida: a proposal. [18 de agosto 18, 1976]. In: LEE, Pamela M. **Object to be Destroyed**: The Work of Gordon Matta-Clark. Cambridge: MIT Press, 2000, p. 166.

O projeto de *Loisaida* concentrava em si a criação de um centro comunitário, baseado na lógica de contribuição coletiva na qual doação e a reutilização de materiais poderiam ser usados como meios de reestruturação de espaços e edifícios. A ação contaria também com um programa complementar de treinamento no qual os jovens receberiam formação para trabalhar em edificações (construção) e eventualmente atuar no processo de reestruturação de edifícios abandonados da região.

A ideia, compartilhada pelos artistas, consistia na instrução dos jovens que além de adquirir novos conhecimentos sobre uma possível prática profissional, também continuassem ao que havia sido iniciado em *Loisaida*. A organização seria entregue a comunidade de modo que a reabilitação de edifícios abandonados se estendesse para o bairro e demais vizinhanças. Infelizmente a morte prematura de Matta-Clark fez com que o projeto não fosse desenvolvido.

considerações parciais

A década de 1970 é definida por vários autores como a do pluralismo artístico. A antiga dinâmica de movimentos artísticos que se sucediam no tempo e/ou polemizavam entre si, é superada pela coexistência de diversas formas de manifestação. Esse pluralismo pode ser evidenciado inclusive dentro da trajetória de Matta-Clark, fragmentada entre diversas pesquisas, materializada no uso livre, se não indisciplinado, de uma pluralidade de suportes.

O próprio Matta-Clark, utiliza os mais variados suportes de linguagem em seu trabalho e tece vínculos com a miríade de experiências. O que distingue Matta-Clark dentro desse experimentalismo é a coerência com que tece suas diversas formas de experimentação: entre os *Building Cuts*, *performances* ou fotografias, mais do que uma relação de diversidade e contraste, existe *complementariedade*.

O tensionamento que *Tree Dance* provoca no corpo dos participantes reaparece na perambulação no interior dos *Building Cuts*, a possibilidade de novas formas

de utilizar a cidade aflora tanto no empreendimento *Food* quanto no vídeo *Clockshower*, a experimentação formal da montagem e recorte das fotos ecoa nos *Building Cuts* e assim por diante.

Outro ponto peculiar da trajetória de Matta-Clark é sua decidida tendência rumo ao cotidiano. Não se tratava apenas de plantar a intervenção no meio urbano, ou extrair significados deste, como nos *Site Specifics* de Robert Smithson. Talvez devido a sua formação como arquiteto, mas seguramente não apenas, percebe-se, por meio da trajetória de Matta-Clark, a vontade de contextualizar a sua obra no meio da vida urbana, tomando em consideração a dimensão prática, econômica e simbólica do cotidiano.

Não à toa, Matta-Clark se tornou uma referência fundamental para o mundo das Artes Plásticas nas décadas de 1990 e 2000, nas quais essa vontade de interferir no mundo deu origem a tendências tão díspares mas tão semelhantes em alguns aspectos, como a *Arte Relacional* e o *Arte Ativismo*. Dentro deste quadro, o encontro com a Arquitetura, o entorno construído e a cidade, era parte essencial do caminho. Não seria demasiado afirmar que Matta-Clark inaugura, no terreno das Artes Plásticas, todo um campo de questões paralelo aos da Arquitetura e Urbanismo.

Talvez um dos fatores que facilitara a convergência de distintas tendências de experimentação na trajetória de Matta-Clark, a ponto de constituírem uma obra, no sentido tradicional do termo: seu posicionamento estratégico no *SoHo*, na comunidade artística que lá se estabeleceu e levou adiante a luta para lá permanecer.

Um dos pontos essenciais da crítica ao *Cubo Branco* é a sua concepção de público: as obras de Arte *modernistas* ali expostas dirigiam-se a um público *ideal e universal*. A *Crítica Institucional* denunciou a constituição desse público como sendo na verdade constituído por uma classe, etnia, nível social, etc. Matta-Clark trabalha tendo como horizonte imediato a comunidade artística da qual fazia parte, seus *Building Cuts* são uma contundente resposta ao processo de

transformação urbana pela qual Nova York passava; em outras palavras, o artista plantava seus trabalhos em seu entorno imediato, físico e social.

O complemento desta atitude pode ser visto na sua abertura para outros públicos, idealizados e/ou reais: em *Garbage Wall*, na quebra dos vidros da exposição *Idea as Model* de Peter Eisenman, no engajamento com problemas sociais imediatos dos jovens operários italianos organizados ou no *Youth Program for Loisaida*.

Esses poucos exemplos mostram como Matta-Clark tem bem clara a questão do contexto para o qual o seu trabalho se dirige, contexto não apenas no sentido material ou simbólico, mas também social.

gordon matta-clark:
um corte transversal

b

Frete as diferença existentes entre "suportes",
esta versão digital foi organizada de modo a
proporcionar uma leitura linear.

1. Segmentar	1°-Meio 2°-a 3°-b
2. Abrir	Iniciar - meio (m)
3. Retornar	Parte a - acesso ao índice a
4. Fechar	Girar - 180° no eixo sagital
5. Abrir	Parte b - acesso ao índice b

ALÉM DO CAMPO DA ARQUITETURA

A ATUAÇÃO DE MATTA-CLARK

EM NOVA YORK NA
DÉCADA DE 1970
E OS CAMPOS DA
ARQUITETURA E
URBANISMO

b

Os capítulos anteriores buscaram apresentar uma leitura sobre atuação de Matta-Clark dentro do do complexo cenário das Artes Plásticas em Nova York na década de 1970. Como comentado, a aproximação com o campo da Arquitetura mostrou-se um pouco mais complicada.

Embora formado arquiteto pela *Cornell University*, Matta-Clark nunca “*exerceu oficialmente a profissão*” e são inúmeras as declarações contra a formação que recebera em Cornell, ou seja, qualquer forma de aproximação deveria ter em conta a complexa relação que Matta-Clark desenvolveu, ao longo de sua trajetória, com os campos da Arquitetura e Urbanismo.

Apesar de reconhecido por sua atuação dentro do circuito da Arte, Matta-Clark sempre demonstrou interesse por temas e debates pertinentes ao campo da Arquitetura, ou até mesmo pelos dilemas desta enquanto disciplina. Além do incentivo recebido por seu pai, Roberto Matta Echaurren (amigo de importantes arquitetos como Marcel Breuer, Phillip Johnson e Frederick Kiesler), a Faculdade de Arquitetura de *Cornell* possibilitou o contato de Matta-Clark com o conjunto de releituras sobre a obra de grandes arquitetos do Movimento Moderno, como Frank Lloyd Wright, Mies van der Rohe e Le Corbusier.

Para além dos “*clássicos*” modernos, Matta-Clark teve professores como Colin Rowe, Robert Slutzky, John Hejduk, Wener Seligmanm - formou-se envolto a teorias arquitetônicas de ponta, especialmente a produção de arquitetura enquanto linguagem autônoma exemplificada pelos “*Texas Rangers*” (a geração de arquitetos anterior a Peter Eisenman) e/ou o conceito de “*planejamento contextualista*” de Colin Rowe.

Em um contexto de amplas discussões e apontamentos sobre possíveis rumos da Arquitetura, é muito provável que Matta-Clark também tenha entrado em contato com periódicos como *Perspecta*, *Oppositions* e *Havard Architectural Review* e, consequentemente, com os conceitos e produções de Robert Venturi, Aldo Rossi e Peter Eisenman.

Mesmo próximo de importantes referências do campo da Arquitetura, é provavel

Fig-01. *Sem Título*,
Anarquitectura, 1974.

Fig-02. *Sem Título*,
Anarquitectura, 1974.

que compreensão de Matta-Clark sobre espaço/arquitetura advenha em grande parte do contínuo contato com o curso de Artes Plásticas de *Cornell* e sua participação na mostra *Earth Art* (1969) - que lhe colocou em contato com as experimentações mais recentes da *Land Art* e serviu como porta de entrada ao circuito da Arte.

Paradoxalmente, no decorrer de sua carreira, Matta-Clark se aproximou de questões comuns aos campos da Arte e Arquitetura, sem nunca ter exercido oficialmente a profissão ou se identificado com a figura do arquiteto (irônicamente, seria no máximo um “*anarquitecto*”). Se no caso das Artes Plásticas não há dúvida quanto à forma de sua inserção, no caso da Arquitetura tem-se uma relação mais complexa.

O “*fio de Ariadne*” que assenta para fora desse labirinto foi encontrado quando focou-se a atenção na exposição “*Anarquitectura*”: pouco comentada, pouco compreendida, habitualmente lida como uma ação menor dentro do conjunto da obra de Matta-Clark (parecia mais uma atitude contestatória irreverente, baseada em um trocadilho inclusive pouco original), raras vezes recebeu uma análise mais detalhada. Foi pensando esta exposição à luz da “*Crítica Institucional*”, construída nas Artes Plásticas da época, que a interpretação sobre o posicionamento de Matta-Clark, perante o campo da Arquitetura e a cidade, ficou mais claro.

Se por um lado a “*Crítica Institucional*” criticava o circuito das Artes desde “*dentro*”, ou seja, a partir de um grande conhecimento sobre seus procedimentos; por outro, propunha o tensionamento de seus limites, através de ações que transgrediam o campo, tanto na prática quanto na teoria.

Toda a obra de Matta-Clark nas Artes Plásticas foi construída dentro dos parâmetros da “*Crítica Institucional*”. Esse posicionamento, simultaneamente político e cultural, não era particular de Matta-Clark, todos os artistas, com quem manteve contato e se definiram enquanto referência, agiam dentro deste diapasão.

Tendo essa perspectiva como premissa, parece plausível que o posicionamento

de Matta-Clark perante o campo da Arquitetura e Urbanismo seguisse uma estratégia semelhante ao encontrado nas Artes Plásticas. Depara-se com o caso de um jovem excepcionalmente bem formado, dono de um repertório extensíssimo, fato este que lhe permitia compreender tanto as últimas experiências da *neovanguarda arquitetônica*, quanto dar acesso às experimentações da *vanguarda artística americana* e de seu debate político-cultural.

Matta-Clark possuía um grande domínio sobre as questões que fundamentavam o debate arquitetônico da *neovanguarda*. Em sua atuação elaborou uma resposta própria a elas, assim como levantou uma série de outras questões pioneiras. Em outras palavras, respondeu as demandas dos debates de ponta sobre os campos disciplinares enquanto explorava novos territórios, tensionando (se não rompendo) os limites destes. Em síntese: sua atuação foi *polemizar* e *politizar* a prática profissional vigente.

Grosso modo, pode-se afirmar que Matta-Clark trabalhava paralelamente à *neovanguarda arquitetônica* contemporânea, (re)visitando várias de suas questões, mas desde outro ponto de vista e de partida, por meio de práticas desenvolvidas “*dentro*” das Artes Plásticas, algo como um “*olhar estrangeiro*”, que fala do que se conhece do mundo, porém a partir de outras perspectivas e premissas. Em resumo, enquanto desenvolve sua própria interpretação sobre as questões levantadas pela *neovanguarda*, soma a elas outras tantas, muitas das quais, posteriormente, logo se converteriam em tópicos do debate arquitetônico.

Desta forma, estrutura-se esta segunda parte em dois blocos: no primeiro discute-se o diálogo mantido entre Matta-Clark e a *neovanguarda arquitetônica* – apontando seu conhecimento desta e sua interpretação/resposta a ela; o segundo bloco dedica-se à análise dos tensionamentos que promoveu nos limites do campo – a (An)arquitetura – ou seja, conjunto de dimensões do ambiente construído, se não da cultura material, que Matta-Clark aludiu e/ou empregou em sua obra e que constituíam “*pontos cegos*” no “*discurso arquitetônico*” da época.

matta-clark's

Inspiration and sources in Architecture

Inicialmente, antes de abordar à discussão previamente apresentada, é fundamental se deter ao artigo/depoimento de Dan Graham - artista companheiro de geração de Matta-Clark, próximo a ele, e igualmente interessado pelo campo da Arquitetura.

No livro “*Gordon Matta-Clark: Moment to Moment: Space*”⁰¹ (2013), editado por Philip Ursprung, Dan Graham apresenta o texto “*Matta-Clark’s Inspiration and Sources in Architecture*”⁰². Em linhas gerais, o mapeamento de Dan Graham busca aproximar referências do campo da Arquitetura e Urbanismo, das Artes Plásticas e a conjuntura social e política dos Estados Unidos/Nova York na década de 1970. O artista ainda pontua informações sobre origem de Matta-Clark, sua formação política, a aproximação com debate Arquitetônico/Urbanístico desenvolvido no período e o contato estabelecido com importantes produções e figuras do cenário artístico. Graham desenvolve uma cadeia associativa entre referências provenientes de campos distintos, de modo a promover aproximações entre algumas das intervenções de Matta-Clark e (inclusive) parte de seu próprio trabalho. (Dan Graham é um artista de primeira linha).

Mesmo pautadas sobre uma hipótese, as associações desenhadas por Dan Graham mostram-se extremamente coerentes. À primeira vista, os exemplos escolhidos por Graham não são óbvios e nem consensuais, porém suas associações são fecundas, seu sentido é plausível e ampliam a compreensão.

Matta-Clark, enquanto Arquiteto, estava “*testando*” (a seu modo) algumas das melhores experiências de Arquitetura de seu tempo, a primeira referência em arquitetura citada por Graham é o arquiteto Michael Graves. Segundo Granham, ele próprio, Matta-Clark e Frank Gehry foram fortemente influenciados pelo projeto residencial deste arquiteto, *Benacerraf Addition* (1969).

01 URSPRUNG, Philip et al. **Gordon Matta-Clark** Moment to Moment: Space. Nürnberg: Moderne Kunst Nürnberg, 2013.

02 Ibidem, p. 46.

Fig-03. *Parlamento de Bangladesh*, Louis Kahn, 1962-74.

Fig-04. *Benacerraf Addition*,
Michael Graves, 1969.

Uma antiga e tradicional residência em *Princeton* foi cortada por Graves para revelar parte de seu interior. O arquiteto desenvolve um projeto para os “*fundos*” da residência: a transformação de sua região interna em um pátio (espaço de suporte), destinado a realização de jantares ao ar livre, criado a partir de uma extensão (como linguagem) do pré-existente. A casa era cortada com o objetivo de expor a estrutura. Graves trazia à tona a possibilidade de revelar o “*passado*” e a composição estrutural do pré-existente através do “*corte*”.

Mesmo atunado de modo distinto ao de Matta-Clark, uma vez que a intervenção de Graves derivava de seu interesse pelo cubismo analítico (e lidava com a transformação de um espaço interno em externo), a associação é cristalina. Segundo Graham, o interior era um aspecto muito importante para Matta-Clark, não apenas em si, mas como parte da oposição interno/externo, fundamental para a criação de uma experiência sobre o estar “*dentro*”. Graham ainda aponta que a *Frank Gehry Residence* (1977) havia derivado dessa experiência de Graves e que Matta-Clark provavelmente tinha conhecimento dessas propostas.

Além destas novas propostas, Matta-Clark provavelmente também conhecia a produção de Louis Kahn. Em seu último projeto, o *Parlamento de Bangladesh* (1962-74), Kahn utiliza aberturas semelhantes à operação de “*corte/extração*” como meio de expor o interior à luz do sol, permitir que o sol entrasse no edifício, ocorressem projeções de sombras em seu interior, utilizando ainda a água como meio de promover a aproximação entre interior/exterior. Segundo Graham, este arquiteto demonstrava grande interesse pela *Arquitetura Medieval* e provavelmente levou em consideração a “*monumentalidade*” presente na *Arquitetura Asiática* de países como Índia, Bangladesh e Paquistão para o desenvolvimento de seu projeto de parlamento.

Sendo Kahn judeu, sua relação com elementos como sol, luz e água era dada quase de maneira “*espiritual*”. Na década de 1950, parte da comunidade judaica passou a estudar *Arquitetura Suméria* e o papel de Akhenaton (que se identificava como o sol) como percussor do Judaísmo. Segundo Graham, Matta-Clark e Kahn ainda compartilhavam um envolvimento com certo “*radicalismo político*”.

Kahn estava envolvido com temas como a *política de Frankling Delano Roosevelt*, *Socialismo* e demonstrava interesse pelas *democracias emergentes*, como na Índia. Matta-Clark era ainda mais politizado. A diferença entre ambos, apontada por Graham, residiria no fato de Kahn ainda conceber a Arquitetura enquanto “*monumento*”.

Dan Graham destaca o importante papel das revistas e periódicos no debate sobre Arquitetura e Urbanismo do período. Matta-Clark matinha contato com a publicação *Oppositions*, e por meio desta com os escritos de Aldo Rossi. Graham destaca que Aldo Rossi havia sido influenciado por um livro de Michel Butor – *Passing time, La Modification* (1957) que tratava de planejamento urbano. É dessa forma que os *cut-outs* de Matta-Clark não deveriam ser compreendidos como intervenções *formalistas*, já que elas se relacionavam intimamente com o processo de transformação da cidade e seu e seu “*planejamento*”. Segundo Dan Graham, um exemplo significativo dessa aproximação era *Conical Intersect* (1975), exatamente por tratar do *Centre Pompidou*, ou mais exatamente da região urbana destruída para sua construção.

Ao não evocar o passado histórico como ferramenta de crítica ao Modernismo, Matta-Clark lidava não apenas com a restauração do edificado quanto representação simbólica do passado, mas também com “*memória histórica*”, termo utilizado por Walter Benjamin. Ao invés de fazer o “*novo*”, a grande questão para Benjamin (e para Matta-Clark) consistia na restauração do “*passado recente*” - a restauração da memória daqueles que habitavam e conviviam com o cotidiano urbano. Segundo Graham, ao cortar os edifícios, Matta-Clark promovia abertura destes para a história.

Em *Conical Intersect*, Matta-Clark lidava com a História da França e paralelamente parodiava a natureza tecnológica e “*progressiva*” do *Centre Pompidou*. Era possível olhar através dos “*cones*”, o ducto aberto, e enxergar o novo centro de Artes (que possuía um projeto semelhante à intervenção) através das residências de outro período histórico. Era possível ainda enxergar a área que estava sendo demolida, configurando de fato um *tour imaginário* pelo “*planejamento*

Fig-05. *Parlamento de Bangladesh*,
Louis Kahn, 1962-74.

da cidade". Segundo Graham, o interesse de Matta-Clark sobre planejamento urbano e urbanismo havia sido despertado pela leitura de Aldo Rossi. De alguma maneira o artista entrara em contato com as mais avançadas pesquisas sobre Arquitetura e as radicalizara.

Apesar de algumas interpretações tentarem aproximar a produção de Matta-Clark ao *formalismo*, Graham destaca que a melhor chave de leitura sobre o trabalho de Matta-Clark seria a *Agitprop*: *adotar uma abordagem essencialmente política*.

Dan Graham relata que, ao entrar em contato com os escritos do artista, percebeu que Matta-Clark era um *marxista atípico*; sua temporada em *Sorbonne* provavelmente fora responsável por despertar seu interesse tanto por Peter Marcuse quanto pelo *Anarquismo*; estada que provavelmente levou Matta-Clark a se tornar um *artista/anarquista*: muitos de seus trabalhos só puderam ser elaborados devido a esse posicionamento. (Lembramos aqui do termo cunhado por Matta-Clark: *Anarquitectura*).

Segundo Graham, o modernismo em Arquitetura encontrava-se "*morto*". O artista cita Manfredo Tafuri e seu posicionamento crítico frente à ideia de Arquitetura compartilhada por figuras como Frank Gehry e Reem Kohlhaas: *Arquitetura enquanto sua própria utopia*. Tafuri identifica um padrão no posicionamento dos arquitetos contemporâneos ("*Starchitects*") no processo de desenvolvimento de propostas - segundo o autor cada arquiteto buscava consolidar uma ideia utópica de que é possível realizar um trabalho, uma Arquitetura ou uma cidade, melhor simplesmente pelo fato de estarem desenvolvendo um projeto sobre essas práticas.

No capitalismo, a ideia de "*utopia em si*" é deslocada para *naturalização de um estado de competição entre construções*, na qual a relação entre *produto* e *consumidor* prevalece sobre todas as outras.

Graham identifica as condições políticas/sociais de Nova York como central aos interesses de Matta-Clark. O impulso de "*abrir para revelar*", "*cortar*", estava muito ligado à postura de Jimmy Carter (primeira figura pública a falar

Fig-06. *Conical Intersect*,
Gordon Matta-Clark, 1975.

Fig-07. *Museum for Benjamin Frankling - Franklin Court*, Robert Venturi, 1971-76.

de “*ecologia*”) frente à crise do petróleo. Jimmy Carter defendia a ideia de, não apenas deixar de extrair petróleo, mas literalmente corta-lo do círculo de consumo (“*less is more*”). Segundo o Graham, a ideia de promover novas conformações, com pouco gasto de energia, a partir de ações como “*corte*” ou “*extração*” não eram particular de Matta-Clark, iniciativa como esta pipocavam por todo os Estados Unidos naquele período.

Sob as condições de Nova York, Graham destaca que a cidade estava sendo destruída por Nixon e encontrava-se em ruínas. O projeto *P.S. 1* de Alanna Heiss e a própria galeria de Matta-Clark, a *112 Greene Street*, derivados de edifícios abandonados, constituíam respostas a esse processo. O artista lembra que ao visitar a *112* entrou em contato com pesquisas que Matta-Clark e seu amigo Alan Saret (que também havia cursado arquitetura em *Cornell*) estavam realizando: cortes em estruturas, extrações, a concepção de edifícios como “*ruínas instantâneas*”.

Muitos dos portos marítimos, como *South Seaport* em Nova York, estavam sendo restaurados. A ideia compartilhada era a de “*limpar*” o antigo, o abandonado, de modo que a sua reconstrução fosse viabilizada. Retomando aspectos levantados a partir da leitura de *Conical Intersect*, Dan Graham aponta que Matta-Clark (assim como ele), estava interessado na *memória histórica*, no “*passado recente*”, em oposição à prática da demolição seguida da construção de algo novo - fundamental nas concepções e construções Modernistas.

Outra importante referência para a Arquitetura americana do período era Robert Venturi, um dos arquitetos que buscava se afastar das ideias de “*monumentalidade*” e “*modernismo*”; e se aproximar de pesquisas como a de Alvar Aalto e/ou *Arquitetura vernacular*.

Graham destaca o projeto de “*museu*” para Benjamin Franklin, realizado por Venturi para celebração do Bicentenário da cidade de *Philadelphia* como exemplo representativo. Frente à demolição da residência de Franklin e a ausência de registros seus, Venturi decidiu criar como representação uma “*estrutura*

fantasma”, configurada de maneira muito próxima das *grids minimalistas* de Sol LeWitt. Novamente a relação entre “*existência*” e “*passado recente*” era abordada a partir de projeções – *fantasmas históricos*.

Venturi escavou o solo de modo a expor para o público as “*ruínas*” (parte restantes das fundações da antiga residência) tornando possível imaginar como de fato era o edifício. Junto à exposição da estrutura remanescente Venturi dispõe, esculpidas sobre pedras azuis de granito, cartas em que Benjamin Franklin descreve a residência e seu processo de construção. De forma muito próxima aos desenhos de Sol LeWitt (desenhos estruturais), através da exposição dos “*resíduos*”, escavações e cartas, tornava-se possível imaginar como era a residência. O edifício era definido a partir do processo de aproximação realizado pelo público sobre os elementos dispostos, sua apresentação encontrava-se nos limites entre suas representações.

Graham destaca a existência de uma tensão, expressa com ênfase naquele período, sobre o que deveria ser deixado no passado, reconstruído ou apenas exposto como “*escavações arqueológicas*”. Segundo o artista, as intervenções de Matta-Clark conseguiam “*superar*” essas considerações, devido à aproximação com o conceito de “*reconstrução do passado*” de Walter Benjamin. Segundo Dan Graham, uma singularidade do trabalho apresentado por Matta-Clark era que pessoas viviam suas vidas em edificações e espaços nos quais as *Building Cuts* eram realizadas, proporcionando o trabalho um novo tipo de *pathos* sobre o prosaico, o banal, a vida das pessoas comuns.

O trabalho de Matta-Clark lidava com a arquitetura para pessoas “*comuns*”, mantinha-se poético ao mesmo tempo que concentrava em si certa dimensão de “*Agitprop*”. Nova York encontrava-se em uma situação de contínua destruição, o trabalho de Matta-Clark, também destrutivo, dialogava com essa condição: assemelhava-se à deusa indiana Kali, responsável por reger a destruição, porém também como *um meio de criação*.

Frente a abordagem de Dan Graham, torna-se interessante o sublinhar de alguns dos aspectos levantados pelo artista: o primeiro referente é a fina compreensão e domínio que Matta-Clark tinha das experimentações arquitetônicas da época, abrangendo um arco que ia desde Michael Graves até Louis Kahn; e o segundo é o posicionamento político/cultural de Matta-Clark.

Graham rejeita qualquer aproximação à sua produção sob o *signo do formalismo*, se há alguma seria a do *Agitprop* - uma abordagem essencialmente política. Outro ponto a destacar é a centralidade das condições políticas sociais de Nova York e por extensão da América, na produção do artista. Sintetizando, se a cidade estava sendo destruída por Nixon, Matta-Clark trabalhava sobre suas “*ruínas*”. Segundo Graham, “*o trabalho de Matta-Clark lidava com arquitetura para pessoas comuns*”. Talvez aí encontra-se o cerne do tensionamento que Matta-Clark promoveu com os campos da Arquitetura e Urbanismo.

A seguir, discute-se o diálogo mantido entre Matta-Clark e a *neovanguarda arquitetônica*.

neovanguardas

arquitetônicas e matta-clark

A instauração de uma perspectiva de crise dentro do Movimento Moderno e a consequente definição de limites sobre sua atuação e inserção social, foram os fatores responsáveis, entre outros aspectos, pelo quadro de revisão e apontamentos para o campo da Arquitetura e Urbanismo. Conflagrado um cenário de instabilidades e incertezas, inicia-se também a busca por novas abordagens - atuações para além dos limites definidos pelos campos disciplinares.

As pesquisas desenvolvidas neste período encontram desdobramentos em diversos campos como na Literatura, Cinema, Teatro, Arte e Arquitetura. No campo da Filosofia e Ciência Política, são desenvolvidas leituras sobre *Epistemologia*, modos determinados de reflexão ou até mesmo caracterizações específicas da *Economia Política* e condições sociais do final do século XX.

Na Arquitetura, por sua natureza difusa e pauta baseada nas críticas sobre a atuação do Movimento Moderno, as vertentes encontravam certo grau de dificuldades para embasar o conjunto de práticas que surgiam.⁰³ A grosso modo, especificamente nos Estados Unidos e Europa, os debates das décadas de 1960 e 1970 mantiveram-se voltados para reflexões conceituais e metodológicas, buscando estabelecer diálogos com outras áreas, encontrando em alguns casos a rejeição explícita a questões de ordem social. Paralelamente, eram também desenvolvidas pesquisas sobre lógica tectônica presente em diversos projetos, a expressão da estrutura e a elevada fidelidade no uso de materiais e tecnologias desenvolvidas no período.

Nos Estados Unidos, duas principais vertentes embasavam o debate: a primeira, conhecida como os “*Branços*”, incluía figuras como Peter Eisenman, Richard Meier, Michael Graves e Charles Gwathmey, arquitetos que davam continuidade a estética pura e polida do Movimento Moderno; em contrapartida, a segunda ou os “*Cinzas*”, reunia figuras como Venturi, Moore e Stern, arquitetos que rejeitavam

03 GHIRARDO, Diane. **Arquitetura contemporânea**. Uma história concisa. São Paulo: Martins Fontes, 2002, p. 4.

Fig-08. *House III*,
Peter Eisenman, 1970.

cada vez mais a estética Moderna e defendiam uma possível aproximação com o universo do vernáculo, a “*cultura de massa*”, ou o uso de elementos de fácil apropriação/reconhecimento e que remetiam à “*estilos históricos*”.

a. os “*cinzas*” e matta-clark: uma outra interpretação sobre “*contextualismo*”

Muitas das pesquisas desenvolvidas no período possuíam como denominador comum a descrença sobre uma possível e radical transformação da realidade social a partir do desenho (projeto) - perspectiva esta defendida por grande parte dos expoentes do Movimento Moderno. Na arquitetura, o campo “*Cinza*” se caracteriza pela presença de pesquisas que apresentara um enfoque igualmente amplo entre forma e significado, não enfatizando somente a compreensão sobre sua produção, mas voltando-se também para seus processos de produção. No final da década de 1970, algumas pesquisas introduziram a apropriação de *símbolos históricos reconhecíveis* e a aproximação (por vezes irônica) da “*cultura de massa*” como umas das principais estratégias no processo de geração de significado pela Arquitetura. Em sua tradução, a ideia de significado estreitava-se, passando a ser compreendida como “meio de ação” do arquiteto, tornando-se específico e não mais universal.

aldo rossi

Organizada a partir de dois textos embrionários, *L'architettura della città* (1966) (A arquitetura da cidade) de Aldo Rossi e *La costruzione logica dell'architettura* (1967) (A construção lógica da Arquitetura) de Giorgio Grassi⁰⁴, o movimento “*neorracionalista*” italiano *Tendenza*, definia-se enquanto a resistência da Arquitetura e cidade frente a crescente influência das *forças do consumo* e

crescimento desenfreado das metrópoles (megalópole).

A arquitetura sóbria de Rossi, baseada em volumes geométricos, lógica construtiva e organização, pautadas nas tradições arquitetônicas já consolidadas, era utilizada como referência por outros arquitetos do norte da Itália. Apesar das diferenças, arquitetos como Vittorio Gregotti, Giorgio Grassi, Mario Botta, Bruno Reichlin e Fábio Reinhardt, formaram na escola de *Ticino* e a partir da valorização de fontes históricas, rejeitando o impulso universalizante/racionalista presente em vertentes do Movimento Moderno.⁰⁵

Rossi enfatizava o papel desempenhado pela arquitetura (*Tipo*) na determinação da *estrutura morfológica urbana* e seu desenvolvimento a partir da passagem do tempo; Grassi, por sua vez, tenta formular regras de composição ou combinação necessária para o desenvolvimento da Arquitetura por meio de uma lógica intrínseca e de expressão “*contida*”. Preocupados também em satisfazer às necessidades do cotidiano, os autores rejeitavam a possível existência de uma relação de determinação entre *forma e função* e defendiam uma condição de autonomia relativa da ordem arquitetônica.

Definindo uma perspectiva crítica sobre o Movimento Moderno, ciente da que a racionalidade “*interessada*” possuía a tendência de absorver e deturpar gestos culturais significativos, Rossi passa a estruturar seu trabalho a partir de elementos arquitetônicos históricos, que poderiam evocar ou transcender os paradigmas racionais definidos no Iluminismo como a ideia de “*forma pura*”, postulados na segunda metade do século XVIII por Piranesi, Ledoux, Boullée e Lequeu. Rossi admite a inadequação do “*programa moderno*” (em sua maioria) para a Arquitetura, fato que o direcionava para a pesquisa de uma possível *Arquitetura Analógica*, cujos referenciais e elementos derivavam de um processo de abstração do vernáculo, no sentido mais amplo possível.

04 FRAMPTON, Kenneth. *História crítica da arquitetura moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 2008, p. 357.

05 GHIRARDO, Diane. *Arquitetura contemporânea*. Uma história concisa. São Paulo: Martins Fontes, 2002, p. 18.

Fig-09. Cemitério de San Cataldo - Modema,
Aldo Rossi, 1971.

Por meio de seus projetos, Rossi busca se distanciar da *lógica positivista* e a crença de seu *inerente progresso* - ao propor um retorno à tipologia arquitetônica e formas de construção da metade do século XIX, o arquiteto acredita ser possível promover uma *evocação crítica sobre formas tradicionais da arquitetura*, ou seja, uma alternativa ao instaurado quadro de crise no campo da Arquitetura.

A abordagem de Rossi e sua definição de *Arquitetura Analógica*, suspensa entre “*inventário e memória*” passaria a permear toda a sua produção, manifestando-se desde o monumento à resistência (em formato de bunker), projetado para Cuneo em 1962 até o cemitério de Modema de 1971, com suas referências ao ossuário tradicional, a fábrica e a propriedade rural típica da região de *Lombardia*.

Rossi encontra-se completamente inserido no *contexto e cultura italiana*, o que torna sua abordagem amplamente enraizada em meio a especificidades materiais e simbólicas. Estranhamente, à presença de sua matriz “*racionalista*” define que sua abordagem ainda pode ser compreendida como *parcialmente universal*. A busca, por meio da história e da “*tipologia*”, pela existência de uma Arquitetura de caráter mais “*essencial*”, encontra um elevado grau de coerência em contextos aonde a história se apresenta como um elemento característico e inerente de determinado meio e/ou cultura (no caso de Rossi a Italiana).

Aldo Rossi, não desenvolve leituras sobre as cidades norte-americanas e seu contínuo processo de renovação, mas sim sobre os polos urbanos europeus e as condições que apresentavam no período, devido aos efeitos da destruição e reurbanização do pós-guerra. O arquiteto rejeita a ideia de “*funcionalismo ingênuo*”: pesquisas arquitetônicas que se apoiavam no *positivismo e determinismo tecnológico*, negando a rica complexidade presente nas cidades, não apenas dos edifícios como de sua forma urbana, rede de vias, história e vivências pessoais.

Fig-10. Casa Vanna Venturi,
Robert Venturi, 1970-71.

robert venturi e denise scott brown

A modesta casa de Vanna Venturi também anunciou uma tendência que logo encontraria seguidores nos projetos habitacionais dos Estados Unidos. Robert Venturi e sua parceira Denise Scott Brown defendiam que a tarefa do arquiteto concentrava-se no resgate da produção arquitetônica enquanto *um meio de formação e transmissão de significados*. A Arquitetura como “*comunicação*” deveria manter amplo diálogo com o público, compreendido na contemporaneidade como heterogêneo.

Venturi e Denise Scott Brown buscavam romper com os limites impostos pela “*agenda Moderna*” ou a erudição, características de produções de ponta - para comunicar a Arquitetura deveria entrar em ressonância com a produção prosaica, nesse sentido a “*cultura de massa*” definia-se como uma referência (mesmo que por vezes abordada de forma irônica) para o desenvolvimento da pesquisa contemporânea. Articulada como “*reconhecível*” ao público (presente na produção vigente), tornava-se também “*acessível*”, na defesa de projetos na escala do decorativo até o desenvolvimento teses mais longas como em *Learning from Las Vegas* (1972).

Venturi e Scott Brown pensam a Arquitetura em termos de comunicação, abordando a produção não erudita, “*pop*” em suas reflexões. Após viver dois anos na Itália e entrar em contato com produções realizadas na *Antiguidade e Renascença* (por meio do *Rome Prize*), Venturi encontra na releitura da história arquitetônica, novas e ricas possibilidades de atuação.

Segundo Venturi, a exclusão de estudos históricos do currículo de diversas escolas de Arquitetura norte-americanas representava uma enorme perda, sendo um dos fatores responsáveis pelo persistente fascínio pela Arquitetura desenvolvida pelo Movimento Moderno. Opondo-se à produção Moderna, sobretudo o *Alto Modernismo*, Venturi passa a valorizar a “*vitalidade confusa sobre a unidade óbvia*” e a “*riqueza*” sobre a “*clareza de significado*”. Ele também insistia em pontuar que a complexidade da vida contemporânea impossibilitava a

criação de programas arquitetônicos simplificados, razão pela qual os arquitetos deveriam voltar suas pesquisas para *programas multifuncionais*. Em seu livro ou em produções posteriores como *Learning From Las Vegas* (1972), escrito com Denise Scott Brown e Steven Izenour, Venturi aponta que os arquitetos deveriam levar em consideração a produção já existente ao invés de um projeto *visionário e utópico*.

Na organização de exemplos capazes de pautar suas ideias, Venturi menciona edifícios Italianos datados de 1400 e 1750, mas também projetos de Le Corbusier, Alvar Aalto e Luis Kahn, como indicativo de que não se opunha ao Movimento Moderno como um todo. Na prática, Venturi lidou com essa questão pela primeira vez em dois projetos – um edifício de apartamentos destinado a idosos, *Guild House* (1960) na Filadélfia; e a casa de sua mãe, a *Casa Vanna Venturi* (1964) em *Chestnut Hill, Pensilvânia*. Nestes projetos, o arquiteto incorpora diversas das ideias delineadas em *Complexity and Contradiction in Architecture*, como: ênfase na fachada, retomada dos valores e uso de elementos históricos, organização de um complexo jogo de materiais e alusões históricas em fragmentos e variações.

Em específico, a residência Vanna possibilitou que Venturi realizasse experiências com alusões históricas na fachada, ao mesmo tempo em que desenvolvia um complexo interior.

aldo rossi X robert venturi

Rossi e Venturi possuem posições distintas, a análise de suas abordagens define um meio de compreender as produções arquitetônicas desenvolvidas posteriormente, tanto na Europa quanto nos Estados Unidos. Para ambos, o campo da Arquitetura deveria, ao mesmo tempo, transcender e englobar a linguagem desenvolvida pelo arquiteto. Ao tomar o passado como uma referência, ambos tentam definir novos caminhos para Arquitetura. Se Rossi compreende a Arquitetura e a cidade por meio de tipos arquitetônicos, Venturi

interessasse pela “*cultura de massa*” ou meios não eruditos de sua produção.

As diferenças entre suas posições são atribuídas em função de seus respectivos contextos de leitura e atuação. A tradição milenar de continuidade cultural e urbana presente na Europa possibilitou que Rossi desenvolva uma pesquisa que buscava dialogar profundamente com “*referentes históricos*”.

A contiguidade urbana no tempo, incorporava simultaneamente uma dimensão social e simbólica – novas construções afirmavam e ampliavam tradições perenes, incluindo por vezes a ideia de que transformações urbanas representavam também a existência da governabilidade democrática e manutenção de direitos para os habitantes das cidades. De certo modo, para Rossi, as ideias de “*cidadania*” e “*coletividade*”, presente em muitas dessas tradições europeias, poderiam incorporar uma nova definição na Arquitetura: a manutenção de um significado cultural amplo, somado a interpretações pessoais.

Em partes, em contraste com a cultura Européia, partindo da leitura de que a sociedade norte-americana tem como referência a ideia de “*individualidade*” (como referência na definição da subjetividade e fundamentação de uma experiência cultural mais ampla), Venturi adota a *variação de linguagem* como uma ferramenta para o desenvolvimento da crítica ao Movimento Moderno na Arquitetura.⁰⁶

Em contraste a leitura da cidade enquanto uma fonte de experiência que define a socialização, como definido por Rossi na leitura sobre as cidades europeias, Venturi percebe que o meio urbano dos Estados Unidos é pautado pela “*cultura da comunicação*”. A tradição urbana milenar e a cultura política, características do universo europeu são substituídas nos Estados Unidos pela *cultura do comércio e da publicidade*. Venturi abre campo para uma produção que toma as “*referências históricas*” como imagens e espacialidades ambíguas: vincula

06 GHIRARDO, Diane. **Arquitetura contemporânea**. Uma história concisa. São Paulo: Martins Fontes, 2002, p. 17.

Fig-11. *Portland Building*,
Michael Graves, 1982.

os códigos visuais urbanos com uma atuação do público por meio da “*indústria cultural*”. Deste modo, o “*Contextualismo*” americano desenhado por Venturi e Brown inclina-se para a trivialidade e elementos da cotidiana vida norte-americana.

Ambas proposições, de Aldo Rossi e Venturi, questionavam, cada qual a seu modo, o projeto moderno de reestruturação social por meio da prática arquitetônica e desconstrução da ideia de tradição, sobretudo sua perspectiva histórica. Ambos afirmam que para se compreender a cidade contemporânea, a Arquitetura deveria retornar a pesquisas sobre sua “*própria*” linguagem, fosse pelo viés “*histórico*” ou da “*comunicação*”.

charles moore, robert stern e michael graves

Nos Estados Unidos, o início da década de 1970 foi também marcado pela presença de pesquisas que buscavam traçar um caminho intermediário entre os definidos por Rossi e Venturi. Frente a uma gama vasta de trabalhos desenvolvidos no período, destaca-se a atuação de Charles Moore, Robert A. M. Stern e Michael Graves.

Em projetos como a *Casa Burns* (1974) de Moore e *Residência Lang* (1974) de Stern, apresentam-se partidos que buscam promover uma aproximação entre a produção arquitetônica e universo da “*cultura de massa*”. Além de facilitar a assimilação formal/visual do edifício, o programa destes projetos era mpensados a partir de uma matriz estética que remetia à “*historicista*”. Dominados por tons pastel e colagens irreverentes de revestimentos aplicados com delicadeza e adornados de modo semelhante a elementos históricos (presentes em exemplares “tradicionais” da arquitetura) esses projetos foram responsáveis pela geração de um tipo de pesquisa que transitava entre a “*comunicação*”/ *significação* e a *citação* (por meio da forma) de *tradições arquitetônicas* já consolidadas.

A transição na pesquisas do arquiteto Michael Graves que, durante a década de 1970, migrou da vertente “*Branca*” para a “*Cinza*”, configura um exemplo significativo sobre as pesquisas que buscavam definir uma mediação entre a vertente “*histórica*” e a “*comunicativa*”: assim como Robert Venturi, Graves também recebeu um *Romes Prize* e teve a oportunidade de estudar Arquitetura Italiana; seu processo de deslocamento entre vertentes foi dado pela tentativa de conciliação entre a forma geométrica “*objetiva*” e elementos arquitetônicos, compositivos e/ou decorativos, que remetiam ao imaginário da *Arquitetura Clássica* - a tradição da *Arquitetura Italiana*.

O edifício de *Portland* se caracterizava pela presença de um grande e simples volume cúbico, que se elevava a partir um pódio. Pontilhado por pequenas janelas quadradas, o edifício era composto por um conjunto de elementos arquitetônicos como festões, aduelas e o desenho de uma pirâmide invertida delineado no revestimento externo. O esquema decorativo, de ousadia incomum e intenso cromatismo, buscava fazer uma explícita referência à tentativa de aproximar a *história da arquitetura clássica* à “*cultura de massa*”, promovendo polêmicas sobre a “*modos de adequação*” entre Arquitetura no contexto de um centro urbano contemporâneo.

aldo rossi x matta-clark

Rossi ascede ao contexto por meio de uma leitura da história da Arquitetura e do Urbanismo. Tenta reatar, por meio destas, os laços de uma continuidade histórica, de uma tradição arquitetônica rompida com a modernização e o modernismo. Segundo Graham, ao não evocar o passado histórico como ferramenta de crítica ao Modernismo, Matta-Clark lidava não apenas com a “*restauração histórica*”, mas também com “*memória histórica*”, termo utilizado por Walter Benjamin. A grande questão para Benjamin (e para Matta-Clark) consistia na restauração do “*passado recente*” - a restauração da memória daqueles que habitavam e conviviam com o cotidiano urbano. Segundo Graham,

ao cortar os edifícios, Matta-Clark promovia sua *abertura para a história*.

Muitos dos portos marítimos, como *South Seaport* em Nova York, estavam sendo restaurados, a compartilhada era a ideia de “*higienizar*” o antigo, o abandonado, de modo que a sua reconstrução fosse possibilitada. Retomando aspectos levantados em a partir da leitura de *Conical Intersect*, Dan Graham aponta que Matta-Clark (assim como ele), estava interessado na memória histórica, no “*passado recente*”, em oposição à prática da demolição seguida da construção de algo novo, fundamental nas concepções e construções modernistas.

Para Rossi, o conceito de “*tipologia*” era uma articulação essencial para sua visão, na medida em que aproximavam dimensões distintas da Arquitetura e do Urbano. Nesse sentido é interessante pensar a aparição que a figura do “*lote*” faz na obra de Matta-Clark: em *Fake States* a abordagem é muito mais chã - ao contrário de Rossi, Matta-Clark interessa-se pelo efeito que a ideia de *propriedade privada* do solo exerce sobre o lote; sua atenção volta-se para o fenômeno de sua aceitação, sua emersão quase como excrecência ou *fenômeno bizarro*.

robert venturi x matta-clark

Venturi acede ao contexto numa outra acepção: trata-se de assegurar a *comunicação da linguagem arquitetônica* com o repertório do cidadão a pé, isto é, para estabelecer comunicação era necessário ultrapassar os “*umbrais*” da Arquitetura erudita em direção à linguagem da “*indústria cultural*”, fazendo uma colidir com a outra, assegurando não apenas a comunicação mas também o *desvelamento crítico da cultura americana*. Mesmo fugindo do público abstrato, característico da Arquitetura erudita (incluído o *Alto Modernismo*), Venturi ainda remete à um coletivo “*genérico*” e universal.

Em contraste, Matta-Clark prefere continuar empregando uma linguagem arquitetônica de matriz erudita - o *Pós-Minimalismo* -, redesenhado-o para

atender as necessidades concretas dos habitantes da cidade. Um diferencial entre Venturi e Matta-Clark é que, este último, sempre tem em mente um “*público específico*” como fator determinante para a execução de seus trabalhos.

b. os “*brancos*” e matta-clark: concedendo outro sentido a experimentação

formal

Com a crise do projeto Moderno, a ausência de perspectiva sobre uma efetiva transformação social e emergente necessidade de restauro da capacidade de comunicação e significação da arquitetura, muitos dos arquitetos, que não se identificavam com as soluções apresentadas pelo movimento moderno, encontraram no “*estruturalismo*” e na “*desconstrução*”, meios alternativo para o desenvolvimento de suas pesquisas.

Os *estruturalistas* buscavam compreender como era produzido o significado. O antropólogo estruturalista Claude Lévi-Strauss buscou caracterizar os significados e seus mecanismos de produção como independentes de concepções pré-existentes, ou seja, *fora do controle dos indivíduos*. A perspectiva apresentada por Strauss demonstrava o necessário desenvolvimento de estudos para além do tema: o retorno de atenção para um existente “*conjunto universal de mecanismos*”, imutáveis e independentes de particularidades.

Os temas estudados envolviam a análise das estruturas históricas, científicas e filosóficas daquilo que imprecisamente era definido como “*cultura ocidental*” - uma entidade coerente, porém indetectável em termos geográficos ou filosóficos. A reflexão sobre as estruturas responsáveis pela definição da cultura ocidental foi iniciada na década de 1960, inicialmente nos textos de Lévi-Strauss e posteriormente em pesquisas de Michel Foucault e Jacques Derrida. Essa reflexão foi também responsável pela definição de dois importantes movimentos para o campo da Arquitetura: o *pós-estruturalismo* e a *desconstrução*.

De modo geral, ambos, *estruturalismo* e *pós-estruturalismo*, tiveram um impacto imediato sobre as discussões a respeito da Arquitetura e seu próprio processo de construção. Apesar de afetar com maior força os o discurso e a prática arquitetônica na Europa Ocidental e nos Estados Unidos, a influência desses movimentos também se estendeu para outras regiões do mundo.⁰⁷ Especificamente sobre o campo da Arquitetura, uma dos questionamentos mais importantes, levantados pelo *pós-estruturalismo*, diz respeito ao estudo e compreensão sobre os processos de *formação dos significados* e a *forma na qual os indivíduos organizavam e concebiam a realidade*.

peter eisenman

Entre as década de 1960 e 1970, o arquiteto Peter Eisenman tentou criar, a partir das teorias de Noam Chomsky, uma metodologia de projeto muito próxima da pesquisa desenvolvida pelos *estruturalistas*. Para Eisenman, pesquisa *estruturalista* deveria ser traduzida para Arquitetura como uma *estratégia de composição completamente autônoma*, ou seja, universal e independente da vontade de um produtor específico.

Teorias conceitos provindos de outros campos poderiam ser utilizados como meio de revigorar a posição da Arquitetura enquanto disciplina acadêmica. Apesar de pequeno e relativamente marginal, os arquitetos e educadores interessados em aplicar novas estruturas teóricas ao campo deparavam-se com presença no discurso arquitetônico mais receptivo à esse tipo de pesquisa: por meio de periódicos como *Perspecta*, *Oppositions* e *Harvard Architectural Review*, e sucessiva série de conferências e exposições, arquitetos que estudavam teorias linguísticas adquiriam uma nova e ampla visibilidade.⁰⁸

07 GHIRARDO, Diane. **Arquitetura contemporânea**. Uma história concisa. São Paulo: Martins Fontes, 2002, p. 31.

08 Ibidem, p. 34.

Fig-12. *House VI*,
Peter Eisenman, 1972-75.

Peter Eisenman teve sua formação próxima aos debates de Arte contemporânea desenvolvidos no período, e provavelmente estava atento as tanto as contestações do “*formalismo greenberguiano*” quanto à abertura promovida pela Arte *Pós-Minimalista*. Em um ambiente cultural no qual estavam em pauta temas como *Minimal Art*, *Land Art* e *Conceptual Art*, Eisenman retoma a discussão sobre a autonomia arquitetura, defendendo que esta era uma questão fundamental para o debate de seu tempo.

O debate sobre autonomia na Arquitetura causava controvérsias, sobretudo no sentido da afirmação de sua singularidade em contraposição ao pressuposto da funcionalidade que lhe seria inerente. Peter Eisenman buscou levantar um questionamento sobre a ideia de *disciplina da arquitetura* e sua definição a partir da *ideia de utilidade*.⁰⁹

Em “*Autonomy and ideology: positioning an avant-garde in America*”, são apresentadas as bases do raciocínio utilizado por Eisenman - estabelecimento de uma divergência conceitual entre *Vanguarda* e *Modernismo*.¹⁰ Por meio de sua argumentação, o arquiteto define as condições preliminares para que a disciplina da Arquitetura reinicie uma reflexão sobre o tema da autonomia e sua presente necessidade. Segundo Eisenman, tornava-se fundamental, para o desenvolvimento da Arquitetura naquele momento, afastar o arquiteto das imposições do *zeitgeist*, do positivismo funcionalista e do processo de naturalização de sua “*função social*”, para a partir de então ser possível interrogar sobre uma *condição linguística específica da arquitetura*, independente de estilos

09 KAMITA, João Masao. Autonomia, crítica e definição: questões conceituais da arquitetura de Peter Eisenman. In: FARIAS, Agnaldo; FERNANDES, Fernanda (org.). **Arte e Arquitetura**: Balanço e Novas Direções. Brasília: Fundação Athos Bulcão/Universidade de Brasília, 2010, p. 129-136.

No artigo, João Masao Kamita apresenta as etapas do processo de desenvolvimento do conceito de *autonomia* defendido por Eisenman - a presença de um procedimento crítico dentro de uma disciplina deveria ser compreendido como um processo inerente e interno à mesma, afastando-se de questões exteriores.

10 SOMOL, Robert (ed.). **Autonomy and ideology**: positioning an avant-garde in America. Nova York: Monacelli Press, 1997.

ou repertórios previamente definidos.

A resposta de Eisenman para esse embate é desenvolvida na série de casas projetadas entre 1968 e 1978, nas quais apresenta a início de suas *experimentações sintáticas*. Por meio das casas, o arquiteto busca explorar as relações puras entre os signos (planos, linhas, pontos) de modo paralelo e independente da lógica funcional ou estrutural previamente definida. Partindo de uma forma base, no caso um cubo tripartido, Eisenman procede com uma série de operações que são geradoras de novas possibilidades compositivas e de organização formal. Utilizando os projetos residências como “*laboratórios*”, por meio de procedimentos como obliquidades, deslocamentos, giros, translações, duplicações, sobreposições e inversões, o arquiteto vai gradativamente constituindo seu *repertório formal*.

Eisenman parte da consideração do problema da forma como um problema lógico, pois acredita que esta é constituída por uma estrutura inerente de relações e modalidades estruturais de articulação. Mesmo partindo dessa premissa, o arquiteto não abandona as exigências funcionais ou técnicas, evitando apenas considerar que exista uma relação causal entre forma e as funções. Em seus projetos a forma reivindica uma dimensão autônoma, tão significativa e presente quanto a ordem funcional, o projeto admite uma convivência compatível entre forma e função, presença simultânea de duas tendências compreendidas como não sequenciais ou corroborantes, mas sim como possuidoras de lógicas específicas. Por meio das residências, Eisenman buscava redefinir a percepção usual do sujeito, embaralhando conscientemente a correspondência habitual dos signos da Arquitetura a um referente reconhecível, previamente semantizadas pela função e seus elementos compositivos correspondentes como vãos, estruturas, envoltório e base. Se os edifícios construídos não definiam o momento final da Arquitetura, a experiência fenomenológica da espacialidade criada convertia-se em apenas um dos momentos de apreensão, ao lado de diversos outros dentro do processo projetual.¹¹

11 SOMOL, Robert (ed.). **Autonomy and ideology**: positioning an avant-garde in America. Nova York: Monacelli Press, 1997, p. 134.

Em sua pesquisa, Eisenman expõem que o *procedimento crítico* deve ser inerente ao *processo de concepção da Arquitetura*, ele deveria ser crítico a partir de sua própria constituição e não de fatores externos, apresentando um contínuo processo de questionamento, porém de um modo específico ao desenvolvimento da Arquitetura. Esta afirmação coloca em questão valores ideológicos, o lugar do sujeito, os procedimentos analíticos e os códigos de representação, com o objetivo de descontextualiza-los e promover uma clara distinção entre os *signos* e seus *significados* (previamente instituídos).

Em termos linguísticos, a respeito do *signo arquitetônico*, Eisenman enfatiza o significante em detrimento da função e do significado. Sua operação porém, não buscar promover a negação ou extinção de tais aspectos, mas o reconhecimento destes como “*valores culturais*” - modalidades que se formaram na história e se fixaram por *consenso e convenção*. Tal procedimento definiria a busca pela *desnaturalização do olhar sobre a Arquitetura*, elemento fundamental para a abertura de novas formas de atuação - um modo efetivo de explicitar o processo interno de sua concepção, suas condições e outras possibilidades de articulação.

peter eisenman x matta-clark

Em dezembro de 1976, Matta-Clark foi convidado por Andrew MacNair a participar da exibição *Idea as Model*, uma exposição que incluía três membros do “*New York 5*”: Michel Graves, Charles Gwathmey e Richard Meier. A exposição foi realizada no *Institute for Architecture and Urban Studies* (IAUS), ambiente que, entre 1967 e 1985, conformou um dos fóruns mais “*progressistas*” de estudos e discussões sobre Arquitetura. Fundado por Peter Eisenman e localizado na *West 40th Street*, o instituto em si já representava algo como o “*bastião*” das pesquisas desenvolvidas em *Cornell*. Eisenman havia se formado na escola de Arquitetura de *Cornell* antes dos “*Texas Rangers*” se mudarem para *Ithaca*; muitos dos estudantes e importantes membros do corpo docente da escola de arquitetura lecionavam no instituto e também publicavam o seminal periódico *Oppositions*. Provavelmente Collin Rowe, o mentor de Eisenman em Cambridge,

também teve alguma participação na fundação do instituto.¹²

Mesmo reconhecido como um ambiente teoricamente *progressista* e aberto a novas pesquisas, muitos integrantes do instituto se recordavam de Matta-Clark e mostravam-se receosos devido ao posicionamento crítico adotado pelo artista durante sua formação em *Cornell*. Aceitando participar da exposição, Matta-Clark originalmente propôs a exposição de um corte em pequena escala, uma de suas intervenções seminais, um volume de gesso sem aberturas. Mesmo tendo já definido o trabalho a ser apresentado na exposição, na tarde da abertura, Matta-Clark apareceu com uma espingarda de chumbinho (emprestada de Dennis Oppenheim) e pediu permissão a MacNair para atirar em algumas janelas do instituto. O fato de algumas janelas já estarem com os vidros trincados, e a possibilidade de utilizar os caixilhos como uma espécie de *enquadramento para fotografias* (com condições semelhantes aos apartamentos localizados na parte sul do Bronx), fizeram com que MacNair desse aval à intervenção.

Windows Blow Out (1976) consistia no agrupamento de imagens anônimas de edifícios abandonados com suas janelas quebradas. As fotografias possuíam uma estrutura similar na qual a regularidade de um grande plano em grelha (formado pela parede de tijolos e os caixilhos retangulares das janelas) era interrompido devido a presença de vazios e formas irregulares dos vidros quebrados. Ligada intimamente com a repulsa de Matta-Clark sobre as tendências de Arquitetura Moderna (e/ou vertentes) já expressas no próprio nome da exposição “*Idea as Model*”, a intervenção de Matta-Clark despontava como uma crítica contundente à proposta de uma arquitetura vinculada a “*lógica do modelo*”.

Como perviamente abordado, o momento e contexto da exposição caracterizava-se pela presença de um desenfreado processo de “*demolição x construção*” da cidade de Nova York. O campo da Arquitetura (e posicionamento frente a ele) desempenhava um papel determinante na inconsequente e presente tedência

12 LEE, Pamela M. **Object to be Destroyed: The Work of Gordon Matta-Clark**. Cambridge: MIT Press, 2000, p. 116.

de “*reestruturação urbana*” que encontrava exemplos significativos como em *projetos habitacionais de bairros periféricos de Nova York*.

Mesmo concordando condicionalmente com a proposta, MacNair veio a se arrepender de sua decisão ao presenciar a performance de Matta-Clark. Descrevendo-o como “*incrivelmente alterado*”, MacNair observou horrorizado Matta-Clark atirar em todas as janelas do andar do instituto no qual seria realizada a exposição. Durante a performance, Matta-Clark demonstrou-se furioso contra os estimados membros do instituto e a “*agenda arquitetônica*” defendida pelo mesmo. A raiva expressa por de Matta-Clark foi igualmente sentida pelos integrantes do instituto ao entrarem em contato com sua performance. Mesmo com a substituição das janelas antes da abertura do evento, o “*incidente*” claramente incomodou - de acordo com MacNair, Peter Eisenman comparou o ocorrido e a conduta de Matta-Clark com o *Kristalnach*, a “*Noite dos Cristais*”.¹³

A performance de Matta-Clark era inquestionavelmente agressiva, no entanto essa agressividade não era uma característica específica de *Windows Blow Out*. De modo geral, a ideia de violência estava metaforicamente presente em diversos trabalhos do artista, sobretudo no momento em que atuava em edificações. A busca pela evidenciação de aspectos de pouca ênfase em alguns meios, conflitos de interesses ou até mesmo a desigualdade entre as forças atuantes na cidade, ganha materialidade nas intervenções de Matta-Clark no momento em que o artista utiliza o corte como meio de expressão. A presença da violência metafórica/literal em seu trabalho, e constante diálogo com a ideia de exposição ou desconstrução, define um ponto claro de divergência entre suas intervenções e a vertente arquitetônica “*formalista*” - a pesquisa desenvolvida por Peter Eisenman.

Por meio de uma análise, mesmo que superficial, sobre a obra de Matta-Clark, é possível notar que a Arte e Arquitetura são campos igualmente importantes para a definição de sua problemática. É justamente por atuar em um entre as

13 Ibidem.

duas esferas que, apesar de identificáveis e presentes, torna-se quase impossível quantificar a atuação de cada uma delas.

Mesmo escolhendo não atuar como arquiteto, ainda no período de sua formação, Matta-Clark prosseguiu utilizando um discurso pautado em questões também provenientes da Arquitetura para discutir suas próprias posições e trabalho. Ao utilizar referências específicas sobre Arte, geralmente discorria sobre um trabalho ou artista específico em vez de referenciar *vertentes* ou *grandes movimentos*.

Em contraponto a Peter Eisenman, que buscava definir um grau de equivalência entre aspectos específicos e atribuições da Arquitetura por meio da retomada da discussão sobre autonomia, Matta-Clark atuava no “*entre*” essas duas disciplinas. O artista se sentia confortável nessa “*zona de transição*” e ao invés de tentar transpor as regras de uma disciplina sobre a outra, buscava tensionar ambas simultaneamente, como ele explica em entrevista com Liza Bear:

A coisa toda de introduzir a arquitetura no meu trabalho vem se desenvolvendo há muito tempo, e isso está ficando mais claro para mim. Não se trata de usar idéias escultóricas sobre arquitetura, é mais como fazer escultura através dela. Então, parece que sempre houve um relacionamento constante no meu trabalho entre arquitetura e escultura, e agora uma assumiu a outra, ao invés de uma tendo a ver com a construção da outra.¹⁴
[tradução do autor]

pB-43

Fig-13. *Window Blow Out*,
Gordon Matta-Clark, 1976.
[montagem do autor]

14 [...] *The whole thing of introducing architecture into my work has been developing for a long time, that's becoming clearer to me. It's not about using sculptural ideas on architecture, it's more like making sculpture through it. So it seems that there's always been a constant relationship in my work between architecture and sculpture, and now one has taken over the other, rather than one having to do with building the other.* [...] [original]

MATTA-CLARK, Gordon. Splitting The Humphrey Street Building. [maio, 1974]. Entrevista concedida a Liza Bear. In: MOURE, Gloria. **Gordon Matta-Clark**. Works and Collected Writings. Barcelona: Ediciones Polígrafa, 2006, p. 172.

c. matta-clark - transversais entre arte e arquitetura

Realizada em *Cornell*, pelo *Andrew Dickson White Museum*, a mostra *Earth Art* (1969) foi reconhecida como inaugural discussão sobre experimentações artísticas pautadas entre intervenção e as especificidades do meio em que a mesma se inseria: propriedades físicas, climáticas, do terreno e de seus arredores. A experiência de ter se formado em *Cornell*, entrado em contato com o curso de Artes Plásticas e participado de *Earth Art*, foi fundamental para formação de Matta-Clark - além de possibilitar o contato com pesquisas de ponta de *Land Art* e *Site Specific Art*, levou o artista a se aproximar de figuras centrais para o debater artístico do período como Robert Morris, Michael Hiezer, Dennis Oppenheim, Hans Haacke e Robert Smithson.

Dentre os vários contatos estabelecidos, o encontro com Robert Smithson pode ser tomado como um dos mais importantes. Mesmo não participante de *Ithaca Mirror Trail* (1969), o trabalho elaborado por Smithson para a mostra, o encontro entre os artistas possibilitou as primeiras discussões - os embasamentos teóricos de Robert Smithson e o papel das novas produções frente à crise da arte institucional.

Em *A Sedimentation of the Mind* (1968-79), texto desenvolvido no mesmo período de *Earth Art* (1969), Smithson apresenta questionamentos sobre os objetivos da Arte vigente: os parâmetros consolidados passam a ser indagados e novas possibilidades de ação são defendidas, em específico aquelas que se aproximavam de trabalhos de *Site Specific*. Como parte de sua reflexão, Smithson também apresenta leituras de ambientes socialmente consolidados como jardins, parques, museus e espaços urbano; é nessa ocasião que, a partir de observações sobre os jardins, apresenta a definição “*frame*” - a primeira aproximação entre “*Arte*” e “*Espacialidade*”, categorias habitualmente compreendidas como disjuntas.

Configurados também como detentores de caráter simbólico, os espaços reuniam em torno de si um conjunto de concepções implícitas. Por meio dessa reflexão,

Smithson tenciona leituras previamente estabelecidas, questionando a existência de uma aparente distinção entre as definições de “*Natureza*” x “*Civilização*” e representações associadas a essas definições (a exemplo, as elaboradas no *Pintoresco*).

O artista explicita que a definição convencional de “*natureza*” encontrava-se completamente formatada - espaços tidos como “*naturais*” eram construídos artificialmente para serem lidos como detentores desta “*essência*”. Smithson critica a presença indiscriminada de *obras de arte* nestes contextos, passando a também a apresentar uma “*Crítica Institucional*” baseada fundamentalmente na relação existente entre *construção de espaço* e *subjetividade do público*. Assim como espaços “*naturais*”, os espaços *Institucionais de Arte* (galerias, museus, etc.) não deviam ser compreendidos como “*neutros*”: sendo também produtos de formulação, esses espaços subscreviam o “*framing*” (enquadramento), ou seja, direcionavam tanto a recepção das peças artísticas quanto do comportamento do público.

Frente a definição de uma problemática sobre *espaço* e *recepção*, Robert Smithson desenvolve o conceito de *Site Specific* - como “*desdobramentos*” deste impasse, passa a buscar espaços inusitados como meios de implantação de seus “*fragmentos de contexto*”. Enquanto instituições artísticas eram organizadas como jardins (idealizações de “*espaços naturais*”, carregadas de associações e responsáveis por um conjunto de limitações/enquadramento sobre sua recepção), os *Non-Sites* de Robert Smithson comportavam-se como reações, buscavam resgatar a abertura presente em intervenções artísticas.

Com sua estratégia de atuação, Smithson busca não se posicionar em oposição (no sentido de negação) a instituição, apenas apresenta uma leitura crítica de desnaturalização do olhar sobre relações previamente concebidas entre *Arte* e *Espaço Institucional*. Nesse sentido, cria como resposta intervenções que definem “*aberturas*” sobre as relações entre *objeto e espaço* - articulados como “*deslocamentos interpretativos*” de um contexto específico para o meio, também específico, da galeria ou do museu.

Robert Smithson articula de modo muito refinado um tensionamento entre diferentes formas de representação, passando a questionar a percepção do público sobre o lugar, apresentando simultaneamente diferentes formas de representação sobre um contexto específico - material, mapa, fotografia, *Non-site*, etc. A quebra do “*frame*” ganha ainda mais um direcionamento quando Smithson defende o desenvolvimento de trabalhos artísticos em contextos inusitados, como espaços ao ar livre distantes de referencial e valoração.

Robert Smithson desenvolve reflexões e aberturas fundamentais para o *extravasamento* entre os campos disciplinares da Arte e Arquitetura, nesse sentido, exerce um papel análogo sobre a formação e atuação de Matta-Clark, sobretudo no posicionamento frente a produção artística e arquitetônica de seu tempo.

Enquanto o contato com o curso de Arquitetura garantia a Matta-Clark uma formação de amplo repertório, sua aproximação com produções artísticas possibilitava uma abertura de atuação, levando o artista a compreender as formas de organização e definição do espaço a partir da realidade vigente. Mesmo apresentando uma pesquisa externa ao campo disciplinar da Arquitetura, as intervenções de Matta-Clark conseguem configurar uma abordagem original frente o debate arquitetônico desenvolvido no período.

Caracterizado como um período de indeterminação teórica e prática, algumas vertentes também propunham uma delimitação mais acentuada dos limites disciplinares como uma estratégia de manutenção de uma existente “*pureza disciplinar*” e o consequente desenvolvimento uma crítica “*interna*” como alternativa à conjuntura. Frente à definição desse quadro, a trajetória de Matta-Clark pode ser compreendida como “*resposta*”, mesmo que indireta, a tentativa de fechamento de ambos os campos.

Uma sucinta análise sobre a trajetória de Matta-Clark revela que sua produção localiza-se entre as disciplinas de Arte e Arquitetura, e procurava, sempre que possível, estabelecer relações com os processos mais amplos de constituição

do espaço - possuindo uma natureza “*indeterminada*”, a ampla variedade de questões, abordagens e estratégias, representam a incorporação de práticas e agentes que até então eram considerados “*pontos cegos*” para as disciplinas da Arte e Arquitetura.

A pesquisa encontra-se em uma “*área de transição*” e desenha uma atuação “*paradoxal*” para além dos limites disciplinares: o artista tenciona os campos simultaneamente, evitando promover sobreposições, estabelecendo relações com os processos mais amplos de “*produção social*” do espaço.

Ao desenvolver uma atuação nos “*extramuros*”, Matta-Clark apresenta uma compreensão ampliada sobre as formas de organização e produção do espaço - disciplinas como Arte e Arquitetura definiam-se enquanto dois agentes em meio a uma vasta constelação de fatores, responsáveis pela definição dos contextos em suas múltiplas escalas e relações.

A abordagem de Matta-Clark não só organizava uma crítica às produções do *Alto Modernismo* ou sobre a arquitetura produzida em seu tempo, ela também reivindicava a *ampliação do escopo de ação do artista/arquiteto*.

Nesse sentido, a atuação de Matta-Clark marca um terceiro momento, agora definido pelo extravasamento do campo disciplinar na direção de atores, agentes, materiais, práticas e atividades que, apesar de ainda não dispor do mesmo reconhecimento social, participavam ativamente do processo de conformação dos ambientes socialmente compartilhados. A expansão promovida pelo artista fazia com que a lógica de valoração fosse revisada, garantindo visibilidade e voz às questões e grupos que sequer eram reconhecidos.

Frente ao debate desenvolvido no âmbito do campo disciplinar da Arquitetura nas décadas de 1960/1970, Matta-Clark demonstra ceticismo perante ambos os posicionamentos (“*Branco*” e “*Cinza*”). O artista reconhece a hierarquização entre perspectivas e abordagens da Arquitetura sobre temas externos ao campo; e identifica a existência de *agendas* reponsáveis, entre outros aspectos, pela manutenção da hegemonia da própria disciplina.

Matta-Clark apresenta os campos disciplinares da Arquitetura e Artes Plásticas como “*framings*”/enquadramentos: era necessário superar a ideia de “*campo disciplinar*” e promover uma aproximação com os meios de produção social do espaço - uma perspectiva semelhante a apresentada por Robert Smithson no campo das Artes Plásticas: expansão da atuação das pesquisas artísticas no sentido da superação do enquadramento definido pelo campo disciplinar (*Cultural Confinment*) e abertura para novas possibilidades de ação, criação e atuação.

Em seu artigo “*Design e Crime*” (2002)¹⁵ o crítico de arte Hal Foster busca desenvolver uma leitura sobre design contemporâneo, tomando como princípio a existência de um paralelismo entre as manifestações do *Art Nouveau* do começo do século XX e a atual sobreposição disciplinar no tratamento dado aos objetos em uma perspectiva de “*design total*”. Foster remonta debate travado entre os designers de *Art Nouveau* e os “*modernistas funcionalistas*” (representado pelo arquiteto Adolf Loos) no qual, apesar de se organizar a partir de estratégias distintas, buscavam o mesmo objetivo de promover a disseminação da Arte no mundo.

O autor resgata o ponto de distinção entre os movimentos evidenciando suas características - enquanto o *Art Nouveau* buscava criar uma *Gesamtkunstwerk*, ou “*obra de arte total*” por meio da infusão estética direta sobre os objetos e espaços que compunham a vida, transferindo a valoração artística presente em alguns objetos distintos específicos (urna) diretamente sobre os objetos utilitários menos qualificados (penico); os modernistas realizavam o movimento contrário, buscando, por meio do desenho e assimilação da produção industrial, promover a elevação do objeto utilitário a valoração do objeto artístico.

A questão que se apresenta é que, mesmo dispares, as perspectivas lançadas eram simétricas e promoviam uma sobreposição entre valor artístico e valor de uso. Ambas adquiriam um caráter “*perverso*” na medida em que promoviam o risco de uma *indistinção regressiva entre as coisas*, não definindo limites

objetivos ou a abertura necessária para a formação de subjetividade e cultura livres.

Mesmo inserida um contexto de revisão, e tentativa de ampliação das possibilidades de atuação através do lançamentos de novos olhares para o campo, a disciplina da Arquitetura ainda era organizada a partir de *agendas e implícita supremacia*. Ao apresentar uma abordagem unilateral, muitas vezes semelhante a um posicionamento clássico/moderno de resolução formal - “*A arquitetura é o jogo sábio, correto e magnífico dos volumes dispostos sob a luz.*” -, a disciplina da Arquitetura passava a desempenhar uma atuação semelhante ao processo de *estetização do mundo* e consequente *limitação* destacado por Hal Foster. É exatamente na identificação deste *framing* institucional/disciplinar, e a existência de um conjunto de limitações, que Matta-Clark passa a atuar, promovendo uma ampliação sobre as discussões e possibilidades de ação.

15 FOSTER, Hal. *Design and Crime (and other diatribes)*. Londres: Vergo, 2002.

anarquitectura

arquitectura “extramuros”

Dentre a produção de Matta-Clark houve uma exposição de fotografias intitulada *Anarquitectura* (1973), organizada por um coletivo homônimo e liderada pelo artista. Pouco conhecida essa exposição não se restringia à apresentação de fotos artísticas, mas como o próprio nome indica, refletia sobre o campo da Arquitetura.

Embora não seja um manifesto ou um texto crítico como os citados anteriormente, acredita-se que sua análise forneça um panorama das concepções que nortearam o trabalho de Matta-Clark, constituindo a seu modo um tensionamento do campo disciplinar da Arquitetura. A análise sobre a exposição a materialidade das fotos, as ideias base que estruturam essa proposta, servirá como uma espécie de introdução a heterogênea atividade desenvolvida por Matta-Clark.

Outra questão importante que a exposição suscita é sobre seu caráter existencial, a sua razão de ser. Plantada entre a exposição fotográfica de Arte e a reflexão sobre o campo da *(An)arquitectura*, ela compartilha o hibridismo típico de tantas produções artísticas/teóricas dos anos 1970 - é simultaneamente uma forma de *expressão estética* e *um meio de reflexão*. Um bom exemplo dessa reflexão são os escritos de Robert Smithson em *A Tour of the Monuments of Passaic, New Jersey*¹⁶, ou então *Homes For America* (1966-67) de Dan Graham, que não são nem resenhas, nem textos teóricos e nem propriamente textos literários, mas sim uma mescla de todos esses gêneros que eram cuidadosamente delimitados e separados durante o *Modernismo*. Nesta análise procura-se entender tanto a exposição, forma de expressão estética; como um pensar, para além do que é, tradicionalmente, definido pelo campo da Arquitetura.

pB-51

¹⁶ SMITHSON, Robert. A tour of the monuments of Passaic, New Jersey. In: FLAM, Jack (org.). **Robert Smithson**: the collected writings. Berkeley/Los Angeles: University California Press, 1996, p. 68.

Fig-14. *Sem Título*, Anarquitectura, 1974.

a. os tratados clássicos

Partindo dos tratados clássicos fundantes da disciplina como em *De architectura libri decem* escrito por Vitrúvio no século I a.C, passando pelos debates sobre a ampliação de sua atuação desenvolvias nos primeiros CIAM - *Congressos Internacionais de Arquitetura Moderna*, realizada desde o início do século XX, a abordagem desempenhada a partir da disciplina da Arquitetura pauta-se sobre uma suposta e fundamental relação entre *Forma e Racionalidade/Utilidade*.

O tratado de Vitrúvio define-se enquanto é uma abrangente reflexão sobre a disciplina e procura requalificar a prática profissional em voga na Roma do Imperador César Augusto¹⁷. Dividido em dez volumes, o objetivo do tratado é registrar as matérias essenciais de cada gênero associado a prática da edificação, organizando-os de modo a definir uma das primeiras ideias de *lógica a partir da construção da forma*. O tratado de arquitetura organiza-se a partir da tríade clássica “*Verdadeiro–Belo–Bom*”, derivada da definição desenvolvida por Platão sobre o conceito de “*Bom*” dividido em três formas (ideais) “*beleza, simetria e verdade*”¹⁸, representando assim a primeira tentativa de definição e aplicação dessas ideias sobre a prática da edificação.

A assimilação entre *forma edificada* e um conjunto de questões clássicas em filosofia, que corresponde ao ponto de vista moderno, à suposição de que o sujeito possui três modos distintos de se relacionar com o mundo: *cognitivo, estético e prático*, é traduzido formalmente por Vitrúvio já no primeiro livro através da definição seis partes constitutivas de uma “*boa arquitetura*”: *ordinatio, dispositio, eurythmia, symmetria, decor e distributio*. A partir da definição dessas seis partes, o arquiteto não só organiza um conjunto de regras necessárias para o desenvolvimento e prática arquitetônica no período, como explicitamente define

uma relação de *valorização sobre edificações, espaços e comportamentos*, que passa a se destacar dos demais devido a existência de uma característica inerente - o “*decoro*”¹⁹.

É através das considerações de Vitrúvio que inicialmente se fundamenta, de modo teórico e prático, uma clara distinção entre o que socialmente deveria ser construído e compreendido enquanto Arquitetura. A partir desta reflexão, Vitrúvio desenvolve, nos livros 3, 4 e 5, uma abordagem específica sobre edifícios públicos, enfatizando os templos, foro, basílica e teatro como edificações dignas de atenção do arquiteto. O livro 6 volta-se para a arquitetura privada e hierarquiza a qualidade das tipologias privadas a partir dos diferentes níveis sociais.

Vitrúvio define, por exemplo, que os portadores de “*fortuna modesta*” não necessitavam de grandes e luxuosos vestibulos, escritórios ou átrios, da mesma maneira que os envolvidos com produtos do campo não necessitavam de espaços qualificados, mas sim de estabelecimentos adequados à conservação. No outro sentido, somente aqueles, cujo ofício era o de cobrar impostos públicos ou emprestar dinheiro, é que deveriam edificar ambientes refinados e protegidos - era conveniente que o grupo formado por advogados e escritores construísse amplos e elegantes espaços para bem receber a clientela, por sua vez aqueles que se dedicam a magistratura deveriam construir “*vestibulos reais*”, átrios e bosques com muitos passeios “*dignos à sua majestade*”, possuindo boas bibliotecas, porém menos luxuosas do que as dos edifícios públicos.²⁰

Os tratados clássicos sofrem uma primeira alteração/extensão apenas no início do século XX, com a ascensão do Movimento Moderno na Arquitetura e ampla difusão de sua *agenda progressista*. De modo similar à Vitruvius, a declaração dos CIAM de 1928 enfatiza a “*construção*”, e não a Arquitetura, como a “*atividade*

17 POLLIO, Marcus Vitruvius. **Tratado de Arquitetura**. Traduzido por M. Justino Maciel. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

18 AERTSEN, Jan. **A tríade “Verdadeiro-Bom-Belo”**: O lugar da beleza na Idade Média. In: Viso: Cadernos de estética aplicada, v. II, n. 4, jan.-jun. 2008, p. 1-19.

19 AULETE, Francisco J. Caldas; VALENTE, Antonio L. dos Santos. **Aulete Digital – Dicionário Contemporâneo da Língua Portuguesa**. Disponível em: <<http://www.aulete.com.br/index.php>>. Acesso em: 28 fev. 2019.

20 POLLIO, Marcus Vitruvius. **Tratado de Arquitetura**. Traduzido por M. Justino Maciel. São Paulo: Martins Fontes, 2007, p. 311-312.

elementar do homem, intimamente ligada à evolução e ao desenvolvimento da vida humana”, no entanto, o posicionamento dos CIAM marca uma clara distinção das premissas definidas por Vitruvius ao afirmar que a Arquitetura estava inevitavelmente sujeita às necessidades mais amplas da política e da economia, próxima das realidades do mundo industrializado e adotando métodos racionais de produção.²¹

A lógica formal, presente na disciplina e defendida por Vitruvius, sofre uma alteração em sua natureza no momento em que são enfatizadas as necessidades de *planejamento da economia e da industrialização*. O *Movimento Moderno* passa a tratar a “*forma*” enquanto uma dimensão detentora de racionalidade (conceito de projeto) oferecendo uma compreensão sobre a prática disciplinar que superava a leitura de Arquitetura enquanto a disciplina responsável por edificações dignas e monumentos.

A definição de regras, e consequente distinção entre as edificações socialmente consideradas dignas e indignas, é substituída pela defesa da introdução de dimensões normativas e métodos de produção eficientes, organizados de maneira a formar uma *indústria de construção racionalizada*. A preferência formal pela regularidade define-se assim como o *requisito inicial necessário para o aumento da produção das residências e a superação dos métodos artesanais de produção*, questões fundamentais para os *Congressos Internacionais de Arquitetura Moderna*.

b. os ciam

Entre a primeira edição de 1928 até a última conferência de 1956, os CIAM passaram por três etapas de desenvolvimento. Não por acaso a primeira fase, realizada de 1928 à 1933, adota a questão da habitação social, os padrões mínimos de vida e o uso eficiente dos materiais e da terra como os principais temas abordados.²² Realizada predominantemente com a presença de arquitetos alemães socialistas, esta primeira fase evidencia o quanto a disciplina na Arquitetura, naquele momento, voltava-se para a ampliação de sua atuação (para além do clássico, fundamental em última análise em Vitruvius) do que previamente era definido por Vitruvius. Os tratados, definidos como um conjunto de regras responsáveis pela organização de distinções sobre o edificado, eram substituídos pelo *Movimento Moderno* pela pesquisa sobre a *intrínseca relação entre habitação social (moradia do homem comum) e o meio urbano*.

Apesar de alterar a ênfase predominante da habitação social e estar dominado pela personalidade de Le Corbusier, o segundo estágio dos CIAM realizado de 1933 à 1947, representava também a expansão promovida pela primeira fase, porém agora voltada para a pesquisa específica sobre *planejamento urbano*. Nesse momento ocorre uma mudança significativa no tom, abordagem e posicionamento político dos arquitetos, e abandonadas as exigências do movimento inicial, apenas o *funcionalismo* continuava sendo o denominador comum. É também nessa fase que surgem os artigos da *Carta de Atenas*, ampliando a discussão para o campo do urbanismo, porém definindo também um conjunto de regras sobre os modos de atuação da arquitetura na cidade, com decretos idealmente “*racionalistas*” e irrealizáveis num sentido mais amplo.²³ Nesta ocasião, os CIAM reconheciam não apenas o impacto das estruturas históricas como também a influência da região em que a cidade estava situada, questões fundamentais para a temática crítica abordada no próximo estágio.

21 FRAMPTON, Kenneth. *História crítica da arquitetura moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 2008, p. 328.

22 Ibidem.

23 Ibidem, p.329.

O terceiro e último estágio dos CIAM marcava a tentativa de transcender a esterilidade abstrata da “*cidade funcional*” através da “criação de ambientes físicos capazes de satisfazer as “*necessidades emocionais e materiais do homem*”.²⁴ O rompimento decisivo viria com a atuação da geração liderada por Alison e Peter Smithson e Aldo Van Eyck que passaram a desafiar as quatro categorias funcionalistas da *Carta de Atenas*: Moradia, Trabalho, Lazer e Transporte. Em vez de oferecer um conjunto de alternativas de abstrações, a geração do terceiro estágio passou a pesquisar *os princípios estruturais do desenvolvimento urbano e a unidade significativa imediatamente acima da célula familiar*. Sua insatisfação com o funcionalismo “*modificado*” da velha guarda, representada pelo “*idealismo*” de Le Corbusier, reflete-se em sua reação crítica e resposta ao modelo *simplista* do núcleo urbano e apresentação de padrões mais complexos, mais sensíveis às necessidades e identidade dos sujeitos. O grupo não só rejeitava a “*nostalgia*” do evento anterior como também o racionalismo característico da “*cidade funcional*”. Seu impulso crítico de encontrar uma relação mais precisa entre *forma física* e *necessidades sociopsicológicas* tornou-se um dos principais temas a ser pesquisado pelo grupo. O último encontro do CIAM ocorreu em 1956 e também foi palco para a sucessão do *Team X*, nome pelo qual o grupo passou a ser conhecido.

O peculiar clima cultural de Londres em meados dos anos 1950, sujeito à influência do *existencialismo parisiense*, foi decisivo para a configuração do ethos do *movimento brutalista inglês* como também a adoção da polêmica posição defendida pelo *Team X*. A respeito deste, é interessante mencionar o fotógrafo Nigel Henderson, cujas fotos da vida nas ruas de Londres foram expostas pelos Smithsons em *Aix-em – Porvence* e cuja percepção e modo de vida desempenharam um papel crucial para a formação de sua *sensibilidade*.²⁵ Neste momento percebe-se que a ampliação promovida pelo *Movimento Moderno*

24 FRAMPTON, Kenneth. *História crítica da arquitetura moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 2008, p. 329.

25 Ibidem.

Fig-15. Terceira Fase dos CIAM, TEAM X, 1959.

sobre a lógica formal na Arquitetura (adoção de uma racionalidade da forma) passa a encontrar limitações ao entrar em contato com *a dinâmica da vida prosaica urbana*.

Mesmo em confronto com as implicações da *tábula rasa* do CIAM de Le Corbusier, essa *nova sensibilidade* não era atribuída apenas ao registro fotográfico de Henderson, sobre a vida comunitária em *Bethnal Green* e a realidade social do *East End* de Londres. Os Smithsons visitaram regularmente a casa de Henderson em *Bethnal Green* a partir da década de 1950, e foi com base em sua *experiência com a vida das ruas* na região que eles extraíram suas primeiras noções de *identidade e associação*.²⁶

Ao desenvolver uma breve análise sobre a trajetória de Matta-Clark torna-se possível estabelecer um paralelo entre as questões abordadas no desenvolvimento de sua pesquisa estética e as referências que levaram o *Team X* a se posicionar criticamente frente a produção do *Alto Modernismo*, em específico as formulações de de Le Corbusier.

c. crise do moderno: busca por alternativas

Antes de entrar na análise da exposição é importante remontar dois fatos. O primeiro é que o grande modelo que estava sendo combatido era dado pela ideia de *Funcionalismo* e do assim chamado *Movimento Moderno*, com sua entusiasmada adesão a técnica como forma de progresso social. Não faltaram críticos a essa tendência, que viam nesse alinhamento apenas uma rendição à lógica inerente ao desenvolvimento capitalista e sua adesão à racionalidade instrumental. Na Paris dos anos 1920 este papel coube primeiramente aos participantes do *Dadaísmo* que passaram o bastão para o *Surrealismo*. É importante lembrar que o pai de Matta-Clark, Roberto Matta Echarurren, foi um

significativo artista da segunda geração surrealista e que ao largo de sua carreira teve grande interesse pela *Arquitetura* chegando a trabalhar no escritório de Le Corbusier.

Ao analisar a trajetória e formação pessoal de Matta-Clark, percebe-se que a alteração da *racionalidade da forma* e o desenvolvimento de uma possível ampliação para além da relação *racionalidade/funcionalidade*, era uma questão que já se fazia presente no contato estabelecido com seu pai, Roberto Matta Echarurren. O cerne dos questionamentos levantado por Roberto Matta corresponde a investigações desenvolvidas pelos surrealistas desde a formação do movimento no início do século XX.

Formado pela geração que presenciou os impactos da *Primeira Grande Guerra Mundial* (1914-1918), as “*Vanguardas Heroicas Negativas*” (*Dadaísmo* e *Surrealismo*) apresentam, desde sua formação, uma desconfiança sobre a perspectiva positivista depositada na racionalidade humana e a formação de uma estreita relação com o desenvolvimento técnico-científico.

Tomando como princípio fatos absurdos como a *Batalha de Verdun* (Fevereiro-Dezembro de 1916), evento no qual a tecnologia de ponta foi fundamental para a execução de uma das batalhas mais longas e devastadoras em termos de baixas da *Primeira Guerra Mundial* (cerca de 700.000 baixas)²⁷, dadaístas e posteriormente os surrealistas, desenvolveram um *programa político social* em contraposição à perspectiva positiva ou mesmo de neutralidade referente ao progresso técnico e social (processo de modernização). Ambos os movimentos passam a atacar a “*cultura*” como uma das partes mais representativas da civilização burguesa, vinculada à racionalidade e a existência de uma intrínseca “*neutralidade*”.

A crítica desenhada pelo *Surrealismo* localiza-se em oposição concepção de

26 FRAMPTON, Kenneth. *História crítica da arquitetura moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 2008, p. 329.

27 REEMTSMA, Jan Philipp. The Concept of the War of Annihilation. In: HEER, Hannes; NAUMANN, Klaus (eds.). *War of Extermination: The German Military in World War II*. Londres: Berghahn Books, 2004, p. 26.

“*desencantamento do mundo*” desenvolvida pelo sociólogo alemão Max Weber. Segundo Weber, o processo de “*desencantamento do mundo*” designa um processo histórico ocorrido na civilização ocidental no qual o enaltecimento da razão implicaria num processo gradativo de *desmitificação da realidade*.²⁸

Weber aponta que ocorria um desencantamento religioso, a eliminação da magia no interior das religiões e sua substituição por uma prática religiosa fundada pela ética. Por meio do desencantamento religioso, o mundo deixaria de ser concebido como um meio permeado por forças ocultas que poderiam ser manipuladas magicamente, para ser concebido como racional e, portanto, a ser controlado através da ciência e da tecnologia (*racionalidade instrumental*).

O *Surrealismo* adota um programa de oposição a esta “*racionalidade instrumentalizada*”, passando a investigar (e recriar em seu trabalho) hábitos e concepções de mundo provenientes de contextos distintos, buscando encontrar manifestações culturais/comportamentais, que abrangessem uma gama mais ampla de “*racionalidades*”. É nesse contexto que os surrealistas passam a se interessar por temas como *Alquimia, Cabala, Antropologia* e costumes de outros povos (a exemplo o *Potlach*), utilizando-os como referência para a organização de um repertório de *fenômenos sociais e estéticos* que iam contra o núcleo da racionalidade que estava sendo cada vez mais implementada naquele momento.

É a partir dessas pesquisas que os surrealistas também entram em contato com a *Psicanálise* e as teorias de *Sigmund Freud*. Fundador da psicanálise, Freud afirmava em suas teorias que os pensamentos humanos eram desenvolvidos por processos localizados para além da “*razão*”, trabalhando essencialmente no campo da semântica, ou seja, em um intrincado sistema baseado em imagens que se comportavam como representações e possuíam um conjunto de *significados latentes*. A consciência humana deveria ser compreendida a partir de uma divisão em três níveis, ou manifestações que seguiam uma lógica cuja racionalidade se

28 PIERUCCI, Antônio Flávio. **O desencantamento do mundo**: todos os passos do conceito. São Paulo: Editora 34, 2004.

Fig-16. *Surrealistas em Paris* - Tristan Tzara, Andre Breton, Salvador Dali, Max Ernst, Man Ray, Paul Eluard, Hans Arp, Yves Tanguy, Rene Crevel.

Man Ray, 1933.

dava em uma ordem distinta da razão: *Id, Ego e Superego*.

Segundo Freud, o conteúdo presente no inconsciente (Id) é continuamente reprimido pelo Superego, segundo princípios éticos e morais, com o objetivo de constituição do Ego, em um meio/sociedade composto com um conjunto de regras e padrões de comportamento. Fazendo-se necessária a manifestação do inconsciente, este driblaria a repressão do Superego a partir de processos como “*deslocamento*” e “*condensação*”. Desse modo, as representações do inconsciente passariam a se manifestar através dos sonhos como *símbolos imagéticos*, tanto metafóricos como metonímicos. Aplicado à fala, o inconsciente se manifestaria segundo a expressão de ideias recalçadas por meio dos *chistes* ou *atos falhos*.

A problemática levantada pelas “*Vanguardas Negativas*” encontraria um rebatimento no debate central entre *Purismo* e *Surrealismo*, realizado em Paris na década de 1920. Como comentaremos posteriormente, Roberto Matta representava um expoente dessa *tendência negativa* ao apresentar um modelo de residência “*orgânica*” como uma alternativa à *Arquitetura Maquinica* defendida por Le Corbusier. A proposta de Roberto Matta não apenas buscava definir uma nova abordagem para a prática arquitetônica, com a explicitação de necessidades para além das presentes no âmbito da lógica racional/funcional, como também agrupava em torno de si concepções sobre o *habitat humano* que até então não eram contempladas.²⁹

29 Recentemente, questionamentos semelhantes aos levantados pelos *Surrealistas* e Roberto Matta encontraram uma nova abordagem, por ocasião da leitura proposta desenvolvida por Rosalind Krauss e Yve-Alain Bois na exposição, também realizada em Paris - *L'Informe*, (1996). Possuindo um projeto curatorial que tomava como referência as provocações de Georges Bataille, *L'Informe* promovia uma abordagem sobre arquitetura de um modo não convencional.

Segundo Bataille, a disciplina de arquitetura encerrava em si a encarnação de uma geometria autoritária que tinha como objetivo amparar um tipo de desenvolvimento da sociedade. Indo em contrapelo a esse tipo predominante de razão “*arquitetônica*”, Bataille apresenta o caráter *informe* do mundo também como uma alternativa, inaugurando assim um novo campo de referência para o desenvolvimento de pesquisas estéticas. Frente a definição dessa abordagem, os trabalhos de Matta-Clark adquiriam uma posição de destaque.

Apesar de claramente distintas, as produções de Gordon Matta-Clark e Roberto Matta compartilhavam um distanciamento crítico semelhante no que se refere a uma *apologia ingênua sobre o desenvolvimento burguês/capitalista*, assim como as correntes arquitetônicas daí derivadas. Tal questão perpassa a produção de Matta-Clark como uma linha vermelha - investigação (se não o resgate) de outras formas de intencionalidade/razionalidade presentes na conformação espacial, que, não raro, ultrapassam aquelas admitidas pelo campo da Arquitetura e do Urbanismo.

d. o grupo *anarchitecture*

Formado por Matta-Clark, o grupo *Anarchitecture* (1973) desenvolveu um trabalho representativo a partir da elaboração de leituras sobre a dinâmica da vida em grandes centros urbanos como Nova York. O principal objetivo do grupo era desenvolver uma reflexão sobre *o caráter ambíguo do espaço*, a partir da ideia de transição e transposição na prática arquitetônica. Nesse processo, a ideia de investigar espaços e práticas *fora da arquitetura, sem arquitetura, ou para além da arquitetura* tornava-se fundamental.³⁰

Formado por Matta-Clark, Laurie Anderson, Joel Fisher, Tina Girouard, Suzanne Harris, Jene Highstein, Bernard Kirschenbaum, Richard Landry, Max Neuhaus, Richard Nonas e Alan Saret (Jeffrey Lew, Carol Goodden, Ree Morton e Keith Sonnier entrariam no grupo mais tarde), o grupo *Anarchitecture* realizou reuniões a cada duas semanas em bares, restaurantes e estúdios, com o intuito de se estudar alternativas às formas vigentes de produção da cidade.³¹ Definido como interdisciplinar e montado com o objetivo de explorar múltiplas interpretações sobre espaços e hábitos urbanos, o grupo pesquisava lugares e práticas sem

30 LEE, Pamela M. **Object to be Destroyed**: The Work of Gordon Matta-Clark. Cambridge: MIT Press, 2000, p.105.

31 Ibidem.

Fig-17. *ANARCHITECTURE*,
Anarquitectura, 1974.

“*classificação*”, enfatizando a indeterminação como uma de suas *qualidades inerentes*. Muitas vezes caracterizados pela ausência de função específica, os espaços, situações e acontecimentos selecionados, destacavam-se como *rupturas em meio à dinâmica da vida cotidiana*.

ANARQUITETURA

Trabalhando em várias dimensões discutindo a exposição e o trabalho. Mantendo-o num processo aberto contínuo. Não terminado apenas continuando e sempre recomeçando³² [tradução do autor]

Anarquitectura não tenta resolver problema algum mas regozijar-se numa celebração informada e bem-intencionada das condições que mais melhor localizem e descrevam o um lugar³³ [tradução do autor]

Partindo dessas concepções, o grupo expõem em março 1974, na revista *Flash Art* e na *112 Greene Street*, um conjunto de fotografias que sintetizam seus interesses e “*campo de atuação*”.

32 *ANARCHITECTURE*

Working in several dimentions making the discussion the show and the work. _ keeping it an on going open process not finishing just keeping going and starting over & over [original]

MATTA-CLARK, Gordon. Art Cards [Cartões Artísticos]. [1972-6]. The Gordon Matta-Clark Archives, Canadian Centre for Architecture, Montreal, Canadá. In: CUEVAS, Tatiana; RANGEL, Gabriela (orgs.). **Gordon Matta-Clark**: Desfazer o espaço. Catálogo. São Paulo: Museu de Arte Moderna, 2010, p. 131.

33 *Anarchitecture attempts to solve no problem but to rejoice in an informed well-intended celebration of conditions that most best describe and locate the a place* [original]

Ibidem, p. 184.

e. o termo *anarchitecture*

O grupo realiza um conjunto de *jogos semânticos* com a palavra “*Anarchitecture*”, e apresenta novos sentidos a partir da rearticulação criada entre a estrutura original e termos de universos distintos. É a partir deste jogo que surgem palavras como: “*Anarchy Torture*”, “*Anarch Lecture*”, “*Anarch Thunder*”, “*An Art Collector*”, “*An Art Defector*”, “*A Lettuce Texture*”, “*A Narco Trader*”, etc; demonstrando, numa relação de oposição, que a palavra “*Anarquitectura*” não deveria assumir uma definição linguística estática (enquanto signo). Semelhante a seus significados, a “*Anarquitectura*” não encontraria um único tipo de representação.

“*Anarquitectura*” deriva da união entre duas palavras: “*Arquitetura*” e “*Anarquia*”. Ambiguidade, liminaridade e movimento eram questões que estavam presentes em sua definição. “*Anarquitectura*” cria ainda mais uma diferenciação da Arquitetura quando compreendida como uma palavra constituída por um prefixo “*a*”, ou seja, representando a negação da “*Arquitetura*” enquanto definição de campo disciplinar. Afastando-se dos princípios, normas, técnicas e materiais usados para criar o espaço arquitetônico, ou de racionalização do espaço por meio da construção, a *Anarquitectura* busca evidenciar a “*produção social do espaço*”.

A análise sobre etimologia das palavras que dão origem ao termo já aponta para algumas leituras:

“*Arquitetura*” deriva do Grego *ARKHITEKTON*, “*mestre de obras, obreiro-chefe*”, de *ARKHEIN*, “*comandar, dirigir*” e *TEKTON*, “*construtor, artesão, carpinteiro*”.³⁴

Arquitetura, por sua vez, possui os significados³⁵:

34 Disponível em <<http://origemdapalavra.com.br/site/palavras/arquiteto/>>. Acesso em: 28 fev. 2019.

35 HOUAISS, Antônio; VILLAR, Mauro de Salles. **Dicionário Houaiss da língua portuguesa**. 1. ed. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.

arquitetura s.f. (1532) 1 ARQ (Rubrica: arquitetura) arte e técnica de organizar espaços e criar ambientes para abrigar os diversos tipos de atividades humanas, visando tb. a determinada intenção plástica 2 ARQ (Rubrica: arquitetura) conjunto das obras arquitetônicas executadas em determinado contexto histórico, social ou geográfico 3 ARQ (Rubrica: arquitetura) maneira pela qual são dispostas as partes ou elementos de um edifício ou de uma cidade 4 ARQ (Rubrica: arquitetura) conjunto de princípios, normas, materiais e técnicas us. para criar o espaço arquitetônico 5 p.ext.(Derivação: por extensão de sentido) conjunto de princípios e regras que são base de uma instituição <uma sociedade de a. jurídica defeituosa> 6 p.ext.(Derivação: por extensão de sentido) conjunto de elementos que perfazem um todo; estrutura, natureza, organização <a atleta era dotada de bela a. física> <a inveja é uma das principais características da a. humana> 7. fig.(Derivação: sentido figurado) boa forma arquitetural <uma casa sem a.> 8 fig. (Derivação: sentido figurado) elaboração de um empreendimento futuro; plano, projeto - ETIM lat. architectūra,ae ‘arte de edificar’.

“*Anarquia*” deriva no Latim *ANARCHIA* e do Grego *ANARKHIA*, “*falta de líder, estado desprovido de governo*”, formado por A, negativo, mais *ARKHOS*, “*líder, chefe*”, de *ARKHEIN*, “*governar, comandar*”.³⁶

Ambos, *Anarquia* e *Anarquismo* significam³⁷:

anarquia s.f. (1671) 1 sistema político baseado na negação do princípio da autoridade 1.1 negação de qualquer tipo de autoridade 2 estado de um povo que, de fato ou virtualmente, não tem mais governo 3 falta de organização e/ou de liderança em qualquer tipo de atividade, local ou instituição; confusão, bagunça <a a. reinava em seus escritos> <a a. na empresa provocou sua falência> 4 qualquer entidade, organização social etc. desprovida de direção e/ou normas <a universidade está uma a.> 5 POL (Rubrica: política) teoria política e social segundo a qual o indivíduo deveria desenvolver-se livremente, emancipado de toda tutela governamental - ETIM lat.medv. anarchia,ae, do gr. Anarkhía,as ‘falta de chefe ou governo’.

36 Disponível em <<http://origemdapalavra.com.br/site/palavras/anarquia/>>. Acesso em: 28 fev. 2019.

37 HOUAISS, Antônio; VILLAR, Mauro de Salles. **Dicionário Houaiss da língua portuguesa**. 1. ed. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.

Fig-18. *Flash Art Card: An ark Kit puncture*, Anarquitectura, 1974.

anarquismo s.m. (1871) 1 FIL HIST POL (Rubrica: filosofia, história, política) teoria social e movimento político, presente na história ocidental do séc. XIX e da primeira metade do séc. XX, que sustenta a ideia de que a sociedade existe de forma independente e antagônica ao poder exercido pelo Estado, sendo este considerado dispensável e até mesmo nocivo ao estabelecimento de uma autêntica comunidade humana 2 p.ext. (Derivação: por extensão de sentido) qualquer ataque ou afronta à ordem social estabelecida ou aos costumes reinantes – ETIM anarquia + -ismo.ça

Observa-se que, se por um lado o termo “*Anarquitectura*” concentra em si a ideia de concepção espacial por meio de agentes e ações distintas da ordem ou lógica racional/funcional; por outro, ele também funda a possibilidade de organização de espaços e edificações adequados a vivências e atividades humanas, independentes da participação de governos, autoridades ou lideranças.

O termo “*Anarquia*” também pode ser entendido como um meio de criação e transformação amplamente coletivo, semelhante em parte a concepção do “*Do It Yourself*” - processos são dados de maneira espontânea e democrática,

pB-69

f. as fotografias presentes na exposição

A primeira vista a sensação experimentada perante as fotografias é de desorientação: trata-se de um conjunto bastante heterogêneo. Trabalhando de modo *coletivo* e *anônimo*, os integrantes escolheram um formato fotográfico uniforme, com pequenas derivações na composição de Nonas, Highstein e Anderson. As fotografias representam temas variados, desde objetos utilitários prosaicos, flagrantes de situações cotidianas, índice de ações humanas na cidade, registro sobre aspectos compositivos da cidade, até incidentes urbanos, desmoronamentos, situações absurdas, (buracos na parede, horizontes, monumentos decadentes, etc.).

Também chama a atenção, em um primeiro contato, sua semelhança com o

uso da fotografia no *Surrealismo*.³⁸ No conjunto das fotos da *Anarquitectura*, reencontra-se não apenas o apreço pelo inusitado, mas o humor sádico (o trem descarrilhado que substitui a ponte) e mesmo a peculiar definição de Breton sobre a beleza - “*será CONVULSIVA ou não será nada*”.³⁹

Porém, em um segundo momento de análise, ressalta-se a diferença com os objetivos do *Surrealismo*. As fotos de objetos prosaicos são captados sob uma *estética minimalista*: fotografias sobre lugares e construções abandonadas, residências sendo deslocadas, guindastes e torres em contraste com a cidade, o vazio da “*terra arrasada*”, lembram os registros de Robert Smithson sobre as “*ruínas ao reverso*” descritas em “*A Tour of the Monuments of Passaic*”; por outro lado, índice de atividades humanas como lixo acumulado, garrafas empilhadas e abrigos de moradores de rua, lembram o trabalho de Martha Rosler “*The Bowery in Two Inadequate Descriptive Systems*” (1974-75), ou até mesmo imagens de humor, como *cartoons* ou ilustrações de Norman Rockwell. Porém, para além de aproximações, sabe-se que Matta-Clark não se alinhava com o *Surrealismo* - o artista era um representante da *Neovanguarda Nova-iorquina* dos anos 1970, e compartia muitas das questões destes e outros artistas atuantes no período.

É possível tomar emprestado o termo utilizado por Fredric Jameson em “*Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio*” para qualificar a exposição: fruto de uma representação sobre um “*surrealismo sem o inconsciente*”⁴⁰ - seu

38 Segundo Rosalind Krauss em *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*, a fotografia constituiu o suporte e meio de atuação privilegiado pelos *Surrealistas*. O fotógrafo é como um caçador que sai em meio à selva urbana para registrar situações excepcionais (surreais).

KRAUSS, Rosalind. The photographic Conditions of Surrealism. In: **The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths**. Cambridge: MIT Press, 1985, p. 87.

39 BRETON, André. **Nadja**. Traduzido por Richard Howard. Nova York: Grove Weidenfeld, 1960, p. 160.

40 JAMESON, Frederic. **Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio**. 2. ed. São Paulo: Ática, 2007, p. 91.

objetivo não seria a busca de *Objets Trouvés* fotográficos, mas o registro de manifestações dos múltiplos agentes e processos responsáveis pela construção *social do espaço*, ou até mesmo a “*... bem-intencionada celebração das condições que mais-melhor descrevem e localizam o um lugar*”⁴¹

De modo geral, as fotografias possuem uma ampla abertura para possíveis leituras, tiram partido deste fator para tencionar os limites aceitos no campo disciplinar da Arquitetura. As fotografias criam uma atmosfera propícia para uma reflexão renovada sobre os espaços que constituíam a cidade, assim como as práticas a eles associadas. A maneira na qual os temas abordados pela *Anarquitectura* atuam como disparadores para o desenvolvimento de pesquisas estéticas inéditas, encontra similaridades com a posição defendida por Robert Smithson em seu ensaio “*Cultural Confinement*”⁴², publicado pela primeira vez no catálogo internacional da exibição ‘*Documenta 5*’ em Kassel, 1972.

Segundo Smithson, uma vez livre das amarras criadas pelo *circuito da Arte* (mas internalizadas por ele próprio, representadas pela concepção idealizada de Arte e a ideia de uma “*carreira*” artística com o reconhecimento do Circuito Institucional da Arte), o artista se encontraria em uma situação estratégica de maior liberdade de atuação: seria possível repensar as possibilidades abstratas e o *significado da inserção social da Arte* no momento presente, ou seja, no “*aqui e agora*” em que o artista vive e trabalha. Um exemplo desta afirmação encontra-se no interesse do mesmo em desenvolver trabalhos em locais (até então) ignorados como minas abandonadas. Como demonstra seu *Earth Work - Spiral Jetty* (1970), haviam oportunidades de atuação (onde o conhecimento do artista contemporâneo poderia se realizar), desde que ele superasse seu “*Cultural Confinement*”.

41 MATTA-CLARK, Gordon. Art Cards [Cartões Artísticos]. [1972-6]. The Gordon Matta-Clark Archives, Canadian Centre for Architecture, Montreal, Canadá. In: CUEVAS, Tatiana; RANGEL, Gabriela (orgs.). **Gordon Matta-Clark: Desfazendo o espaço**. Catálogo. São Paulo: Museu de Arte Moderna, 2010, p. 184.

42 SMITHSON, Robert. [1972]. Cultural Confinement. In: FLAM, Jack (Org.). **Robert Smithson: the collected writings**. Berkeley/Los Angeles: University California Press, 1996, p. 154.

No caso específico da *Anarquitectura* (1973), Matta-Clark extrapola o raciocínio de Smithson. Ao invés de se prender ao fenômeno da construção do espaço, tal como definido pelo campo da Arquitetura, Matta-Clark, escapando desse “*Confinamento Cultural*”, passa a investigar todo e qualquer tipo de conformação espacial que se dá à sua volta: desde colisões de trens, demolições, à presença discordante do acúmulo de lixo ou até o balé efêmero das pessoas na rua. Não atoa, Matta-Clark normalmente é apresentado como um “*agente*” que inaugurou um conjunto de práticas artísticas atualmente consagradas.

Outra maneira de compreender o “*campo expandido da arquitetura*”, delineado por Matta-Clark, seria recorrendo aos conceitos desenvolvidos por Jacques Rancière em “*A Partilha do Sensível*”⁴³. Por meio de suas intervenções, o artista não se volta para o que já é socialmente admitido como *Arquitetura*, mas demonstra um interesse para uma série de *fenômenos* e *agentes* que até então não possuíam uma representação “*oficial*” ou voz, no campo da Arquitetura e do Urbanismo.

Percorrendo os breves 9 anos de atividade de Matta-Clark, surge em primeiro plano a hierarquização e atuação de agentes na constituição do espaço - mesmo não reconhecidos, sua trajetória “*explícita*” diversas práticas e grupos sociais que definem, organizam e utilizam ativamente o espaço urbano.

Datada pelo ano de 1973, a mostra também representa uma espécie de “*divisor de águas*” dentro da trajetória de Matta-Clark: o artista já havia realizado trabalhos como *Photo-Fry* (1969), *Garbage Wall* (1970), *Tree Dance/Tree House* (1971), *Dumpster Duplex* (1972), *Wallpaper* (1972); e até sua morte em 1978 realizaria ainda *Graffiti Truck* (1973), *Splitting* (1974), *Day’s End* (1975), *Window Blow Out* (1976), *Office Baroque* (1977), *Circus* (1978). Torna-se importante apontar os vínculos existentes entre a mostra *Anarquitectura* e outros trabalhos de Matta-Clark, anteriores ou posteriores a exposição.

43 RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível**: estética e política. São Paulo: Editora 34, 2006.

As fotografias presentes na exposição foram reunidas a partir de 7 grupos. Esse agrupamento, como qualquer outro, possui um *grau inevitável de arbitrariedade*, e parte da estratégia (presente na exposição) de mostrar as fotos “*misturadas*”.

As imagens são agrupadas de modo a promover análises a partir de muitas das ideias que elas disparam, basicamente elas se agrupam em torno de questões como: ordenação espacial, acaso e imprevisibilidade, demolições, comportamento cotidiano, índices de ação, o absurdo e o inusitado, e por fim, a escala e ordenação da cidade.

g. o *espaço construído* e suas ordens

O primeiro grupo é formado por 5 fotografias que retratam objetos triviais: um bolo de casamento disposto em uma mesa, elementos estruturais modulares empilhados no meio de um gramado, peças de madeira roliça dispersas em contraste ao deck, duas pilhas de ferragens e por fim uma montagem fotográfica que cria uma nova paisagem.

Apesar de aparentemente banal, a fotografia que retrata um bolo de casamento sintetiza (com certo grau de irônia), as questões levantadas por esse primeiro grupo.

O primeiro aspecto digno de nota é a composição: o contraste existente entre um dos vasos dispostos horizontalmente ao longo da mesa e a presença central de um bolo de casamento, vertical no enquadramento. Composto por cinco camadas regulares de formato cilíndrico, o bolo é coroado por um arranjo floral em seu topo, conformando uma estrutura de formato cônico.

Curiosamente essa é uma das poucas fotografia do *Anarquitectura* que possui uma intervenção. Exatamente sobre a região central, onde se localiza o bolo, percebe-se a presença de um “*rasgo*” na parte superior, de formato semelhante à estrutura do bolo porém com um tamanho menor e invertido. Lê-se sobre este, na posição vertical, a frase escrita à mão - “*Not Make Bake*”.

A forma de um objeto trivial, um bolo de casamento, expressa a existência de gesto humano primordial: a vida associa-se necessariamente à ordenação do espaço, ou seja, um bolo também possui uma estrutura “*arquitetônica*”. Presente em todas as fotografias deste grupo, esse mesmo gesto primordial reaparece: empilhando blocos regulares, etc... A atividade humana pressupunha a criação de *tipos de organização espacial*.

Apesar de se fazer presente na Arquitetura e ser identificado como uma derivação de disciplina formal, este gesto de maneira nenhuma se limita à esta prática. As fotografias evidenciam a existência de ordenações criadas pela pura necessidade

Fig-20. *Sem Título*,
Anarquitectura, 1974.

prática, a *Anarquitectura* capta essas manifestações exatamente pelo fato delas *expressarem modos de organização para além da produção arquitetônica convencionalmente reconhecida* - o registro de objetos prosaicos reafirma e relativiza simultaneamente o campo da Arquitetura.

A ordenação racional do espaço (um dos fundamentos dessa disciplina) está presente não apenas nos grandes edifícios arquitetônicos como *Partenon* ou na *Villa Savoye*, mas permeando todo o espaço construído, estruturas do cotidiano. Nas estratégias empregadas nessas fotos existe um paralelo muito claro com o que no campo das Artes Plásticas foi chamado de “*Crítica Institucional*”, a qual os fenômenos estéticos, expressivos e simbólicos não estavam presentes apenas dentro dos museus e das galerias, mas permeavam inúmeros campos do conhecimento e atividades sociais.

A maneira como as fotos desses objetos corriqueiros foram tiradas, o seu pretense “*amadorismo*”, traz também à mente as imagens presentes no texto de Robert Smithson sobre os “*monumentos entrópicos*” de Passaic. No texto de Smithson, objetos banais (como os tubos e instalações usadas na construção de uma estrada) eram registrados e filtrados por uma estética fotográfica *minimalista*, passando a receber novos e inusitados significados: estruturas ordinárias figuram como os *monumentos* da *Roma Antinga* - considerados representações paradigmáticas de uma civilização pautada pela constante construção de ruínas. Em ambos os casos, o prosaico torna-se paradigmático.

A “*ordenação racional do espaço*” já havia sido abordada por Matta-Clark no desenvolvimento de um de seus primeiros trabalhos - *Deflation (Libe Slope)* (1969). De modo semelhante a estrutura do bolo de casamento e organização componentes da mesa, *Deflation* era um trabalho no qual o artista buscava definir um novo ponto de referência na paisagem da *Universidade de Cornell*, a partir da organização e distribuição de grandes volumes plásticos preenchido de ar que gradativamente murchavam.

Apesar de não ser tão evidente, a fotografia do *Anarquitectura* e *Deflation*

Fig-21. *Sem Título*,
Anarquitectura, 1974.

possuem a expressão do gesto primordial da “*organização*” como denominador comum. Percebe-se que em ambos os casos, manifestação (por meio da trivialidade) e presença, são pautadas pela “*efemeridade*” - mesmo executado com o objetivo de organizar um conjunto de elementos, o gesto da “*organização*”, apesar de representativo, era também é frágil e breve. Tanto a composição da mesa quando a disposição dos volumes plásticos no gramado, apesar de apresentarem a ação primordial da “*ordenação*”, demarcavam também, no tempo e no espaço, o início de seu fim.

h. desastre, acaso e o impoderável

O segundo grupo reúne fotos que aparentemente contradizem a afirmação levantada pelo grupo anterior - a onipresente ordenação do espaço construído. Fotos como o flagrante de um edifício parcialmente demolido em contraste com a integridade de um painel publicitário, carros cercados em um alagamento próximos à linha do trem, um vagão de trem substituindo uma ponte quebrada, a absoluta verticalidade de um navio naufragando, detritos sobre o terreno após um desastre ambiental, embarcações destruídas e pitorescamente empilhadas, um acidente de trem em meio a uma plantação, o flagrante do vergalhão que quebra sobre um farol e o registro de uma casa vitoriana abandonada com sua torre derrubada, compõem o conjunto.

A fotografia que retrata a vista aérea de um acidente de trem é exemplar: ela destaca a regularidade, a organização geométrica, o alinhamento preciso e o espaçamento na plantação (localizados nas partes superior e inferior do enquadramento) em contraste com a ocorrência de incidente. O descarrilamento dos vagões do trem cria uma estrutura formal aparentemente “*caótica*” (mas que também é dotada de certa regularidade já que os vagões estão equidistantes e alinhados) que passa a estabelecer uma relação com a aparente imutabilidade presente no entorno - mesmo em contraste, as formas *regulares* e *irregulares* são “*equivalentes*”, exatamente por apresentarem lógicas específicas de ordenação.

Mesmo abordando temas variados, essas fotografias são reunidas por evidenciar ações humanas e/ou naturais *imprevisíveis*, porém capazes também de gerar formas de “*organização*”. As formas geradas localizam-se em uma escala que varia da urbana, da paisagem, do grotesco, do humor ao sublime. O imprevisível e o acaso são apresentados nesta série como forças capazes de definir *configurações* tão interessantes como aquelas que resultam de princípios funcionais e/ou racionais. Essas *configurações* são compreendidas como “*caóticas*” devido ao não reconhecimento imediato de seus princípios de ordenação: os desastres, a natureza e o acaso, apenas seguem outras “*racionalidades*”, cada qual com sua lógica própria.

Apesar de distintos, o primeiro e o segundo grupo não apresentam fenômenos opostos mas sim complementares (ou dialéticos): a ação ordenadora, o planejamento racional, inevitavelmente tem lugar em meio ao caos, ao acidente, ao imprevisível. Criação e destruição sucessivas constituem um ciclo: as formas geradas pelos desastres, pelo acaso, existem e são tão interessantes quanto às derivadas da ação ordenadora. Em uma foto encontra-se a padronização e racionalidade explicitadas na modulação dos barcos empilhados pela tempestade, enquanto noutra o vagalhão excepcional parece “*completar*” a forma do farol.

Uma das questões que essas fotos levantam (e que se reencontra nos trabalhos de Matta-Clark) é discussão sobre a utilização da “*destruição*” (e da *configuração* dela decorrente) como “*matéria-prima*” expressiva para a ação artística/arquitetônica.

Por último e apenas para lembrar: várias das fotos tratam de acidentes e de desastres “*naturais*”, porém a atual *crise ecológica* expõe a dificuldade na clara delimitação entre desastre de causa “*humana*” e “*natural*”: fotos de colisões, demolições, inundações, entre outras ocorrências, evidencia que muitos desses fenômenos são frutos da ação combinada entre homem e natureza, ou seja, a ação ordenadora também pode ser geratriz de caos e destruição - “*Cada tecnologia produz, provoca, programa um acidente específico*”.

i. demolições e metabolização

A existência de uma temática como a da “*destruição criativa*” ganha destaque no terceiro grupo - imagens dedicadas à demolições urbanas.

Na exposição havia 3 fotos que tratavam especificamente do processo de demolição de uma construção. Semelhantes também tanto em temática quanto em estrutura compositiva: priorizam a relação entre a demolição/desmoronamento do edifício, contrastam o evento com a regularidade presente nas edificações do entorno, localizam agrupamento de pessoas a partir do evento. Como no grupo anterior, a *imprevisibilidade* do desmoronamento também era capaz de gerar formas tão significativas quantas as presentes nas edificações, elas apenas apresentavam uma “*configuração*” de outra natureza.

Sendo possível, a primeira vista, encaixá-las facilmente no grupo anterior, existem duas razões para destacá-las: primeiro, a importância do fenômeno da demolição na obra de Matta-Clark e o reconhecimento da potencialidade simbólica do trabalho com restos e detritos (*metabolização*); segundo, no caso dessas três fotos, não resta dúvida que a destruição (não mais promovida por forças naturais) é fruto de uma ação humana, deliberada e planejada - o imponderável e a destruição provém da própria dinâmica econômica, esta última, por sua vez, toma o lugar da antiga natureza como “*força ameaçadora*”.

Outra questão levantada pelas 3 fotografias é o tensionamento sobre os limites entre o público e o privado: ao ruir, a fachada do edifício expõe para a cidade (ambiente público) o conteúdo e a organização interna do ambiente privado. As particularidades constitutivas da unidade habitacional, expressas pela “*estrutura*” (dimensão, materiais, segmentação) e elementos depositados sobre o apartamento (distribuição, mobiliário, objetos), ganha a escala urbana por meio do desmoronamento e consequente agrupamento gerado pelo evento.

Em vários momentos a questão da propriedade urbana tornou-se um tema para Matta-Clark, tais como em *Reality Properties: Fake States* (1973-74) e *Building Cuts* (1972-78). Enquanto em *Fake States*, Matta-Clark evidencia a incoerência do

processo de segmentação do território urbano por meio da lógica da propriedade privada; em diversos exemplos de seus *Building Cuts*, é o contraste entre a composição interna dos edifícios (espaço privado) e o contexto em que os mesmo estão inseridos (espaço público), que se torna a principal problemática abordada pelo artista.

O último ponto, presentes nas três fotos, se expressa pela pequena multidão de observadores aglomerados. Essa “*ocorrência*”, ou o *agrupamento a partir de um evento*, abre campo para outras dimensões da vida urbana (a apropriação temporária, a festa ou o encontro indeterminado). Essa presença faz um elo com o próximo grupo de imagens que enfoca, de maneira inusitada, a estreita relação entre *espaço e comportamento social*.

j. flagrantes do cotidiano

O quarto grupo destaca ações e comportamentos que extrapolam a *organização racional do espaço*. Formado por 3 imagens, o grupo retrata pequenos flagrantes: um homem espiando por um buraco cortado em um tapume (coberto por uma linha de resto de cartazes), um trabalhador em um bueiro tentando espiar por debaixo da saia de uma mulher, e o desarranjo das cortinas na fachada regular do Edifício *Seagram* de Mies van der Rohe.

As imagens retratam o diálogo entre o comportamento humano e a configuração urbana. A fotografia de um transeunte observando uma abertura em um plano de tapumes representa o tensionamento que a vida urbana promove sobre os limites definidos por *dispositivos de organização do espaço* - se a organização do espaço serve como suporte para as atividades cotidianas, definindo hábitos e comportamentos, por outro, a atividade humana necessita poder transgredi-la. A construção de espaços subentende a definição prévia de sua utilização. Se em alguns momentos o espaço é lido como suporte de atividades, em outro se torna o meio para a adaptabilidade: as fotografias enfocam o ambiente urbano enquanto um meio passível de apropriação no qual comportamentos e atividades

Fig-23. *Sem Título*,
Anarquitectura, 1974.

previstas “*em projeto*” poderiam ser traspostas.

As fotografias deste grupo representam a estreita relação entre *espaço* e *comportamento social* - um elogio ao imprevisto, que se manifesta por meio das artimanhas da curiosidade ou até mesmo através de um *voyeurismo* explícito. Como um líquido, preenchendo e se espalhando por toda a cidade, a *vida urbana* adere ou nega o “*planejamento*”.

k. o cotidiano e seus índices

O quinto grupo dá continuidade às leituras sobre a atividade cotidiana, não mais por meio do registro dos flagrantes, mas sim seguindo suas pegadas, restos e indícios. Composto por 12 fotografias, o grupo é bastante heterogêneo, apresenta imagens como: pegadas deixadas na areia por humanos, rastros de pneus, uma dentadura imersa em uma taça com água, espaços e estruturas utilizadas pelos moradores de rua, garrafas de bebida vazias, o acúmulo crescente de sacos de lixo na calçada e bicicletas deixadas sobre um gramado.

Outras fotos articulam a relação entre índices e atividades humanas de maneira pouco mais literal: o recorte em uma parede e a exposição de seu interior, o flagrante do diferenciação de altura entre três lápides seguido da frase “*Family Plan*”, gárgulas representadas como grotescas faces humanas, a inesperada presença e vida de uma árvore que cresce em um ambiente desfavorável, a adaptação “*amadora*” de condutores de água pluvial sobre uma calha de um telhado antigo.

A imagem de uma árvore nascendo em um ambiente inesperado é compreendida como um evento “*eufórico*”, representa a manifestação da vida frente às adversidades. Essa mesma lógica está presente em outros índices, como as garrafas de bebida vazias⁴⁴, formas de moradia na rua, o acúmulo de lixo na

44 Algumas das representações remetem a trabalhos como o de Martha Rosler em *The*

calçada, o buraco na parede, o cemitério etc., que, apesar do aparentemente associação com uma “*perspectiva negativa*”, representam a resistência e adaptabilidade da vida em contraste com a imposta organização do ambiente urbano.

Uma das fotos mais “*bizarras*” da mostra apresenta uma dentadura descansando placidamente dentro de um copo d’água. Fora o aspecto repulsivo da imagem, porém absolutamente inserido da experiência cotidiana, destaca-se seu caráter indicial - se a dentadura esta lá dentro é por que alguém a colocou. Os objetos do dia a dia carregam marcas de sua *produção e utilização*, as fotos organizam um arquivo destes fenômenos - este grupo tem como cerne o registro de manifestações humanas consideradas “*indignas*” como: a produção de detritos, lixo, a morte, carência, dejetos e restos.

Como no caso da dentadura, é clara a preferência dada a temas e suportes não “*nobres*”. Partindo da leitura sobre estados da matéria e do corpo humano: o sujo, o utilizado, o feio, o gasto são tão legítimos, e estão tão presentes quanto o limpo, o claro, o novo... As fotografias levantam a questão de que os fenômenos “*indignos*” podem também ser matéria para a reflexão sobre o espaço habitado.

De certo modo, por outro lado, algumas dessas fotografias podem ser lidas como desdobramento ou prévias de trabalhos realizados por Matta-Clark: a foto do desenvolvimento de uma árvore em um ambiente desfavorável ecoa *Cherry Tree* (1971), os espaços e estruturas utilizadas por moradores de rua e o acúmulo de lixo remetem à *Garbage Wall* (1971), o buraco na parede remonta muitos dos *Building Cuts* (1972-78) e , por fim, a foto do cemitério lembra momentos de *Sous-Sols* de Paris (1977).

Bowery in two inadequate descriptive systems (1974-75), instalação sobre a capacidade da representação da imagem e da palavra com relação à estereótipos associados a uma região da cidade, reconhecida pela presença da pobreza, a vida de sem-tetos e bebida.

Fig-24. *Sem Título*,
Anarquitectura, 1974.

Fig-25. *Sem Título*,
Anarquitectura, 1974.

I. “*surrealismo sem inconsciente*”

O sexto grupo, composto por 3 imagens, trata de situações inusitadas e/ou absurdas: a aproximação vertiginosa entre uma grua e um edifício, o transporte de casas, no primeiro caso, uma fina embarcação que se movimenta pelo rio, no segundo, um caminhão a carrega através de uma ponte.

São talvez as fotos que relembram mais intensamente o *Surrealismo* - o absurdo de grandes casas, que se movem transportadas no lombo de caminhões, configuram verdadeiros *oximoros visuais*.

As fotografias que retratam as residências apresentam uma composição semelhante. Percebe-se qu,e mesmo com angulações diferentes, ambas as imagens são organizadas a partir de uma mesma estrutura na qual o objeto arquitetônico (residência) é transportado em meio a uma região circundada por água. Ambas as residências são obliquas e possuem telhado triangular, são simétricas e apresentam e uma distribuição regular de aberturas, (portas e janelas). Enquanto uma casa possui uma volumetria cúbica, a outra assemelha-se com um prisma retangular.

As imagens remetem a uma situação absurda que beira o cômico: grandes volumes compostos por toneladas, transportadas sobre a água ou estrada.

A residência (a habitação), habitualmente vincula-se com temas como *enraizamento, fixação, segurança, identidade e pertencimento*. Ao apresentar essas grandes estruturas sendo transportadas, Matta-Clark cria uma clara ruptura entre sua forma e as associações disparadas, com seus significados tradicionais. Se o edifício passa a ser tratado como “*objeto arquitetônico*”, cuja relação com o contexto é móvel, a própria estabilidade da residência passa a ser também quebrada. A reflexão sobre essas fotos logo ultrapassa o simples choque surrealista - são as ideias sobre identidade, local e propriedade que deslizam.

As imagens afirmam que a contemporaneidade localiza-se em meio à “*tempos surrealistas*”, não apenas pelas artimanhas do inconsciente, mas sim pelas

rearticulações do capitalismo. Nos casos da imagens, a lógica da Arquitetura esbarra com a lógica do capital, tal como no paradigmático encontro entre *um guarda chuva e uma máquina de costura sobre uma mesa de operações*.

Mais uma vez os limites e conflitos entre as concepções de espaço público e privado são enfocados. Remetendo a questões similares às apresentadas em *Fake States* (1973), o processo de parcelamento levado ao paroxismo, este choque também está presente em *Splitting* (1974) - o corte seco da residência, um gesto tão econômico como absurdo (parece um bolo cortado em dois pela faca de um gigante), serve para colocar em evidência conflitos latentes entre a dimensão coletiva da vida urbana, e a organização material e simbólica da residência mononuclear, características do subúrbio norte-americano.

As residências presentes na mostra demonstram o choque entre a *concepção de propriedade* e o processo de *constituição de identidade*, ligada a um contexto. Apesar se remeterem a situações que beiram o absurdo, as imagens evidenciam a tentativa prática, arquitetônica tradicional, de adaptação às contradições do sistema econômico.

A transformação da sociedade e dinâmica da via urbana (renovação material e simbólica) atua diretamente sobre as mudanças de hábitos e comportamentos. Por fim, as residências explicitam a incapacidade da estrutura preexistente no lidar com esses processos, levando-as a criar situações que beiram o (sur) real.

m. as escalas do urbano

O sétimo grupo retrata a cidade por meio da relação entre suas escalas, seus componentes e o contexto ocupado pelo mesmo. São 5 imagens que retratam: o contraste entre a volumetria das torres do *World Trade Center* e o espaço deixado entre elas, o vazio gerado pelo encontro de duas grandes avenidas, a comparação entre as escalas dos diferentes elementos construtivos da cidade que variam do mobiliário urbano ao arranha céu, a aproximação de escalas entre edifícios

A fotografia que retrata diferentes elementos da cidade tem como princípio ordenador o estabelecimento de comparações e contrastes entre verticalidades. Por meio da fotografia realiza-se uma varredura sobre a cidade - os elementos são apresentados como uma sobreposição, tanto as temporalidades quanto as materialidades e “*estilos*”, que no caso passam a ser aproximados (colunas clássicas, edifício industrial, *Woolworth Building* e *World Trade Center*). Outra característica apresentada é a relação entre elementos dispares por meio da cidade: o âmbito “*local*” (representado pelo espaço da praça) enquadra o “*global*” (a presença das torres do *World Trade Center*).

Essa mesma comparação reaparece na fotografia do *World Trade Center*: a imagem é organizada por meio da relação entre figura e fundo, delineada pela presença das torres no primeiro plano da fotografia e o céu com nuvens ao fundo. O enquadramento destaca a impossibilidade de definir o início e o fim do edifício, favorecendo a criação de percepção ampliada das torres - ao expandi-la exponencialmente (não definindo seus limites) e contrasta-la com o céu, o edifício é representado como uma estrutura ao mesmo tempo “*carregada*” e “*monumental*”, capaz de se ampliar sem limitações. O espaço sobressalente, resultante da massiva presença das torres, torna-se claustrofóbico e remete a *desigual relação de escalas entre o edifício e a cidade de Nova York*. A fotografia levanta o questionamento sobre a desmedida de ocupação que um edifício privado como *World Trade Center* tinha sobre o ambiente urbano (espaço público e interesses coletivos).

O primeiro ponto de discussão a ser enfatizado pelo grupo localiza-se no rebatimento sobre a concepção tradicional de *design* (desenho) e o caráter funcional atribuído a ela. Segundo Matta-Clark, a definição de “*projeto*” encontrava-se muito próxima da ideia de “*desenho cosmético*” (cosmético por lidar com a superfície das coisas), a possibilidade de estabelecer relação entre essas duas leituras evidencia uma problemática dentro do campo da Arquitetura⁴⁵

45 LEE, Pamela M. **Object to be Destroyed**: The Work of Gordon Matta-Clark. Cambridge: MIT Press, 2000, p. 104.

Fig-26. *Sem Título*,
Anarquitectura, 1974.

UMA RESPOSTA A UM DESENHO COSMÉTICO

COMPLETUDE POR MEIO DA REMOÇÃO

COMPLETUDE POR MEIO DO COLAPSO

COMPLETUDE NO VAZIO ⁴⁶ [tradução do autor]

Segundo Matta-Clark, a *Anarquitectura* se opunha a ideia de “*construção*” e “*desenho*” exatamente por estas estarem continuamente associadas à perspectiva unilateral de resolução de problemas. Frente a essa concepção, identificava-se que a o *design* carregava dentro de si imperativos como as ideias de *universalização* e *atemporalidade*. Enquanto a disciplina se preocupava com o estabelecimento de uma relação coerente entre concepção estética, forma e meios de produção; a *Anarquitectura* voltava-se para a apreensão das inadequações dos espaços e comportamentos: modelos espaciais considerados “*impróprios*” ligados à ideia de colapso ou remoção.⁴⁷

pB-93

46 A REPOSE TO COSMETIC DESIGN

COMPLETION THROUGH REMOVAL

COMPLETION THROUGH COLLAPSE

COMPLETION IN EMPTYNESS [original]

MATTA-CLARK, Gordon. Art Cards [Cartões Artísticos]. [1972-6]. The Gordon Matta-Clark Archives, Canadian Centre for Architecture, Montreal, Canadá. In: CUEVAS, Tatiana; RANGEL, Gabriela (orgs.). **Gordon Matta-Clark**: Desfazer o espaço. Catálogo. São Paulo: Museu de Arte Moderna, 2010, p. 19.

47 LEE, Pamela M. **Object to be Destroyed**: The Work of Gordon Matta-Clark. Cambridge: MIT Press, 2000, p. 105.

a forma e suas metamorfoses

No raciocínio clássico, há uma clara distinção entre produção arquitetônica e produção vernácula. A primeira possui uma *concinnitas* (dignidade) voltada para a perpetuação das tradições, memória, marco histórico, permanência no tempo. O objeto arquitetônico, assim como todo o simbolismo a ele associado, deve ser passado para as próximas gerações. Nesse caso, o termo *firmitas* (solidez) da *Trindade Vitruviana*, extrapola a simples conotação de permanência e solidez física - o que é exemplar, paradigmático deve ser levantado em rocha firme para permanecer no tempo servindo de exemplo para as novas gerações. Na *Arquitetura Clássica* há uma forte interpenetração entre a *permanência material* e *simbólica*.

A Arquitetura produzida pelo Movimento Moderno inicia a problematização sobre a questão da permanência no tempo. Como é possível observar, as definições de Le Corbusier apresentadas em *Carta de Atenas* fundamentam a relação entre Arquitetura e Cidade a partir da ideia de movimento, circulação, ou seja, o *desenvolvimento de processos no decorrer do tempo*. A partir dessa premissa, a *Arquitetura Moderna* não estabelece mais uma relação temporal enquanto *permanência* e passa a se apresentar como um constructo “*atemporal*”. Frente a essa nova condição, os edifícios modernos são compreendidos como edificações em um constante processo de renovação: exigem contínua manutenção ou estão fadados ao descarte.

Sofrendo alterações em sua relação temporal, modificam-se também os fundamentos *físicos* e *simbólicos* da Arquitetura. O *firmitas* é desconstruído na *Arquitetura Moderna*, fazendo com que a ideia de uma necessária “*permanência*” no tempo seja reavaliada. Nesse processo são descartados também possíveis simbolismos e associações ligados à Arquitetura como a ideia de “*monumento*”, uma vez que a *Arquitetura Moderna* subentende a adaptação às novas condições como uma ruptura com a “*tradição*”.

No último horizonte do Movimento Moderno, o mais radical, a Arquitetura apresenta-se como um processo que mimetiza a produção industrial. Pautados por uma linguagem e representação inteiramente *racional* e *objetiva*, arquitetos

Fig-27. *Garbage Wall - Under the Brooklyn Bridge*,
Gordon Matta-Clark, 1971.

como o alemão Ludwig Hilberseimer foram responsáveis pela formulação de sistemas que articulavam a estrutura urbana por meio da organização de unidades mínimas (habitações), aproximando ainda mais a concepção de Arquitetura enquanto um desdobramento da *lógica industrial*.⁴⁸

Mas, como um todo, o Movimento Moderno estabelece uma relação ambígua com a passagem do tempo. Por um lado, tenta definir uma abertura para o “*novo*” (novas condições, dinâmicas e percepções), no entanto apresenta manifestações que tratam suas produções ainda como “*novos monumentos*” representativos de um movimento arquitetônico.

A *Arquitetura Moderna* pensa uma construção a partir de seu tempo (presente) e passa a não considerar mais pertinente sua passagem, tal condição faz com que a ação do tempo sobre sua produção mostre-se incisiva. É exatamente sobre essa nova *condição temporal* (processo), ou especificamente “*metamorfose da forma*” que Matta-Clark e Robert Smithson buscam atuar.

Como já apresentado na primeira parte deste trabalho, boa parte da produção de Matta-Clark parte da leitura sobre a cultura material e o espaço construído enquanto manifestações temporais, e não como presenças fixas no tempo. Desde suas primeiras intervenções o artista compreende a produção do espaço enquanto transformação permanente, material e simbólica. O espacial se apresenta no decorrer do tempo. A maneira com que o artista trata a relação entre Arquitetura, Arte e tempo, advêm de seu repertório, formado a partir das experimentações da *Neovanguarda* nova-iorquina ligada às Artes Plásticas.

A permanência da “*obra*” é um dos principais temas debatidos por Robert Smithson ao longo de sua produção. As reflexões de Smithson sobre par tempo/ espaço encontrariam um importante desdobramento no exemplo da intervenção *Hotel Palenque* (1969). Composta por 31 fotografias e uma gravação em áudio,

48 TAFURI, Manfredo. **Projecto e Utopia**: arquitetura e desenvolvimento do capitalismo. Lisboa: Editorial Presença, 1985, p. 72.

esse trabalho tem como objetivo a descrição da intrigantes condições na qual um Hotel, encontrado em sua viagem para Yucatán, se encontrava.

Tratado como uma contradição/contração temporal, *Hotel Palenque* era um edifício que reunia em si um conjunto de “*temporalidades distintas*” - se por um lado, a estrutura existente do edifício permitia com que as atividades de hotelaria acontecessem dentro da normalidade, por outro, o hotel encontrava-se aparentemente estagnado no tempo e em contínuo processo de degradação, apresentando um aspecto semelhante ao de uma “*ruína contemporânea*”. A contradição encontraria uma terceira etapa no momento em que Smithson se deparara com uma região do hotel que estava sendo restaurada, subentendendo uma possível expansão, mas que também se encontrava em processo de “*deterioração*”.

Também localizado no México, *Hotel Palenque* era um edifício que compartilhava a linhagem de *arruinamento e restauração* presente nas ruínas arqueológicas de Yucatán. A complexidade temporal apresentada fazia com que o edifício adquirisse uma forma semelhante a de um *Non-Site* na medida em que apresentava uma composição (material e temporal) incapaz de definir enfoques ou apontar direções. Apesar de configurar uma “*cristalização*” no tempo, o espaço definido pelo hotel ainda se apresentava como uma *rede discursiva*, porém desarticulada, de imagens, conjecturas, análises e lembranças que se desdobravam como uma série de *fronteiras impossíveis*, limites que recuavam à medida que eram aproximados.⁴⁹ Como observa Smithson em seus escritos:

você obtém esse tipo real de percepção sensorial de algo que se estende ambos dentro e fora do tempo, algo que não pertence à terra e realmente algo que está muito enraizado na terra. ⁵⁰ [tradução do autor]

49 WAKEFIELD, Neville. **Yucatan is Elsewhere, on Robert Smithson's Hotel Palenque**. Parkett, Nova York, n. 43, mar. 1995, p. 133-135.

50 [...] *you get this kind of really sensuous sense of something extending both in and out of time, something that doesn't belong to the earth and really something that is rooted very much in the earth.* [...] [original]

Fig-28. *Hotel Palenque*,
Robert Smithson, 1969.

E assim também podemos supor que a argamassa de algum futuro não construído é também a poeira de um passado igualmente distante, mas no final, e talvez de maneira mais satisfatória, é apenas uma pilha de cimento a ser cavado pela ausência de cimento.⁵¹ [tradução do autor]

Dada as considerações de Smithson, a perspectiva de “*atemporalidade*”, anunciada pela *Arquitetura Moderna*, passa a também a compreendida como a instauração de um *processo entrópico* latente - a manutenção das condições do edifício moderno necessita de um contínuo processo de restauração, a ausência desse processo submete edificado a um estado de descarte ou, em última instância, sua total anulação. (*Entropia do Olhar*)⁵²

Para a *Arquitetura Moderna*, as condições para a execução e desenvolvimento dos edifícios encontravam-se a partir de duas perspectivas: manifestavam-se por meio da liberdade expressa no *terreno livre* ou a organização definida pelo *projeto* e a *execução adequada* do edifício. Temporalidades distintas das mencionadas, como *processo de construção*, *processo de envelhecimento* ou até *demolição* (antes, durante e depois da construção) não são consideradas pela disciplina.

Como já apresentado, para a *Anarquitectura*, o transitório e suas metamorfoses também se colocavam como questões fundamentais. Na exposição apareciam

SMITHSON, Robert. [1972]. The Spiral Jetty. In: FLAM, Jack (Org.). **Robert Smithson: the collected writings**. Berkeley/Los Angeles: University California Press, 1996, p.143-154.

51 [...] *And so we too might surmise that the mortar of some unbuilt future is also the dust of an equally distant past, but in the end, and perhaps most satisfyingly, it is just a pile of cement-there to be dug for its cementness.* [original]

SMITHSON, Robert. [1969]. Incidents of Mirror-Travel in the Yucatan. In: FLAM, Jack (org.). **Robert Smithson: the collected writings**. Berkeley/Los Angeles: University California Press, 1996, p. 134.

52 Segundo a perspectiva apresentada por Smithson, as ruínas seriam representações de Arquitetura e espaço que sofreram um processo de envelhecimento “*apropriado*”. Se compararmos um castelo com um edifício moderno, além do claro contraste existente com relação à passagem de tempo, em ambos os casos, a constituição material também receberia a ação do tempo de forma completamente distinta.

Fig-29. *Photo-Fry*,
Gordon Matta-Clark, 1969.

não apenas o edifícios recém construídos (no esplendor de sua utilização), como também toda a gama do *ciclo de vida*, *reutilização de materiais e edifícios*. Nesse processo de *reconsideração da forma*, da *permanência temporal*, da escolha de *materiais* e dos *processos* a que estes são submetidos, Matta-Clark dá continuidade ao pensamento de Smithson, incorporando uma perspectiva “*orgânica*” e apresentando uma reflexão sobre sua “*natureza cíclica*” (não como entropia)- *reutilização/metabolização/apropriação/reorganização*: lixo, cemitério, etc.

Dotado de um repertório e experiência provinda das Artes Plásticas, especialmente das correntes *Pós-minimalistas* (*Conceptual Art*, *Land Art*, *Earth Works*, etc), Matta-Clark conforma uma gama de questões e procedimentos que permitem lidar com a “*superação*” da racionalidade presente na ideia tradicional da escultura.

Precursora, a intervenção *Photo-Fry* (1969) destaca-se devido a sua aproximação à problemática desenvolvida por Robert Smithson. Partindo da ideia de “*metamorfose sem controle*”, *Photo-Fry* caracterizava-se por um conjunto de procedimentos, realizados com o objetivo de evidenciar possíveis alterações sofridas pelo objeto artístico no momento em que a passagem do tempo era adotada como principal referência. Mesmo contando com um “*catalizador*” (óleo quente), observa-se que os processos de transformação e resultados eram dados quase de modo autônomo à tentativa de controle do artista. Fritar fotografias, seguido da adição de folhas de ouro, já representa a tentativa de Matta-Clark em incorporar o “*acidente*” como método criativo de intervenção.

As intervenções *Agar-Agar* (1970-71), *Incendiary Wafers* (1970) e *Museum* (1970), cada qual a seu modo, são compreendidas como desdobramentos de experimentações sobre *metamorfose*. Apesar de definir apontamentos, é em *Cherry Tree* (1971) que a abertura apresentada e defendida por Smithson viria ganhar outra abordagem.

Em *Cherry Tree*, o processo de metamorfose torna-se uma questão central.

Plantada no porão da galeria *112 Greene Street*, a cerejeira e manutenção de sua vida em um ambiente desfavorável são apresentados por Matta-Clark como intervenção. Além de representar um inusitado convite de visita um espaço expositivo não convencional (porão), *Cherry Tree* encontrava-se em contínua mudança. Plantada sem ideia de quanto tempo sobreviveria, a árvore definhou diariamente até morrer.

Cherry Tree apresentava (representava) o ciclo “*natural*” de transformação da vida - partindo do ato seminal do plantio da árvore (que simbolicamente está associado à concepção da vida) o objetivo final da intervenção consistia na apresentação de seu definhamento e consequente morte. A inflexão sobre sentido, apresentado pelo primeiro processo de metamorfose, é dado quando Matta-Clark insere uma colônia de fungos sobre intervenção - seu objetivo era decompor dos resíduos decorrentes da morte da árvore e consequentemente iniciar um novo processo cíclico (renovação material). O sentido *unidirecional* (início-fim) representado pela relação entre vida e morte presentes em *Cherry Tree*, adquire uma perspectiva cíclica no momento em que sua morte se vincula mais com a ideia de “*fim*”, mas sim a possibilidade de um “*recomeço*”.

A colônia de fungos, introduzida para a realização da segunda parte da intervenção *Time Well* (1971), consistia na evidenciação da ideia de *metabolização* como um possível método de *ação estética*. Partindo desta concepção, Matta-Clark também se da conta da existência de um estado temporal/material intermediário no qual os processos de renovação são dados. O fato de ser ignorado pelos campos disciplinares vigentes, fazia com que essa faixa temporal/condição material, configurasse também um terreno fértil para o desenvolvimento de novas pesquisas.

É a partir da percepção sobre a *metamorfose autônoma do objeto* que Matta-Clark passa a ter consciência sobre as potencialidades de uso de *processos cíclicos* e da *metamorfose* como estratégias de intervenção artística. A perspectiva linear, presente na interpretação de Robert Smithson sobre o *Entropia* (télós do universo no qual tudo caminharia na direção de um estado de equilíbrio

Fig-30. *Cherry Tree*,
Gordon Matta-Clark, 1971.

morno, cinza e sem sentido) é modificada quando Matta-Clark passa a associá-la também às ideias de *metamorfose* e *intermitência*.

Smithson propõem alterar a percepção por meio da adoção de uma nova perspectiva sobre a escala temporal: a concepção habitual de tempo passa da costumeira para a geológica, alterando assim as definições sobre a composição material da Arte e seus objetivos. Matta-Clark, por sua vez, desloca a percepção temporal expandida para o *instantâneo*: demonstra que até a “*conclusão*” do “*processo entrópico*” (apontado por Smithson), a condição material encontrava-se suscetível a *ciclos contínuos de constante modificação*.

O sentido unidirecional da *Entropia* ganha uma concepção “*cíclica*” quando apropriado por Matta-Clark, passando a ser tratado como “*processo*” e “*metabolização*”.

a. *garbage wall*

Possuindo como uma de suas principais questões a ampliação de percepções do participante sobre a intervenção (através de modificações na configuração do espaço) o artista decide dar continuidade a suas pesquisas sobre as dimensões constituintes da Arquitetura e Cidade.

Partindo da desnaturalização sobre a ideia de função dentro das atividades cotidianas, a reflexão sobre predefinições do comportamento, a definição de relações meramente funcionais entre corpo e espaço e o questionamento sobre a construção do habitat e ocupação do ambiente urbano, Matta-Clark desenvolve a intervenção *Garbage Wall* (1971).

Tendo como objetivo a evidenciação de diferentes modos de vida, enfocando as especificidades dos moradores de rua que habitavam a região da ponte do Brooklyn, Matta-Clark propõem, como estratégia de intervenção, a criação de uma estrutura acessível, efêmera, e aberta a apropriações que possibilitassem tanto a execução de atividades cotidianas de subsistência quanto criação de

Fig-31. *Garbage Wall*,
Gordon Matta-Clark, 1971.

moradias temporárias.

Matta-Clark utiliza a ideia de *metabolização* dos detritos urbanos com o objetivo de construir uma estrutura para uma *habitação mínima* (objeto minimalista) destinada para os *sem-teto*: por meio de uma ação precisa, de criação de um “*aparato habitacional*”, a partir de matérias preexistentes, Matta-Clark toca numa série de nuances que “*superavam*” a simples *operação plástica construtiva* e passa a abordar outros fenômenos e dimensões presentes na cidade contemporânea.

Um dos primeiros pontos trabalhado é o de deixar evidente o modo de vida de uma parcela da sociedade é “*excluída*” - partindo de uma dinâmica “*nômade*” de vida, os moradores de rua possuíam como ponto comum na realização de suas atividades cotidianas a *apropriação temporária* de determinados espaços urbanos e uma presente *escassez material*.

Assim como a quantidade reduzida de pertences, os sem tetos se caracterizavam por desempenhar um conjunto de práticas básicas e essenciais para manutenção de suas vidas. Por meio de uma temática bem definida e a pesquisa sobre as formas de execução do aparato e possíveis usos, Matta-Clark evidenciava o contraste existente entre uma vivência baseada na *subsistência* e a presente difusão de modos de vida pautados por uma *lógica do consumo*.

A dinâmica presente em *Garbage Wall* cria também uma clara divergência com os pressupostos modernos defendidos e difundidos pela ideia de casa como “*máquina de morar*”. A intervenção expunha a existência de limitações no campo disciplinar e apontava para a necessária definição de novas referências para se pensar o tema da habitação. Matta-Clark trabalha com o provisório e baseado na ideia de *construir com detritos* (detritos que se colocam como detritos), desenvolve uma configuração destinada uma situação de total desamparo.

A maneira na qual eram realizadas as atividades e a forma de ocupação dos moradores de rua, caracterizavam-se estarem mais próximas da configuração de uma relação “*mais essencial*” com o meio urbano. A formação de uma

relação íntima com as condições especificidades locais afastava *Garbage Wall* (e as práticas decorrentes) de padrões de vida previamente definidos, lógicas meramente funcionais ou de consumo. Ao definir sua intervenção por meio de um plano constituído por lixo, o artista explicita que a ação de habitar e conviver poderiam ser organizados a partir de “*elementos essenciais*”, pautados pela prática da reutilização, ocupação e apropriação.

b. land art: *cut-outs*

A transposição dos limites definidos pelo campo disciplinar da Arquitetura e Urbanismo deriva, em grande parte, da aproximação entre Matta-Clark e o campo das Artes Plásticas, em específico as pesquisas de *Land Art* e *Earth Work* desenvolvidas no período de sua atuação. Uma breve análise sobre a trajetória artística de Matta-Clark evidencia que muitas de suas intervenções parte de uma ação precisa sobre uma estrutura preexistente, de modo a promover uma *reestruturação* do que encontrava-se previamente definido. A estratégia utilizada por Matta-Clark encontra convergência com intervenções de *Land Art* como *Double Negative* (1970) desenvolvida por Michael Heizer.

Localizado em Moapa Valley, *Double Negative* consistia na realização de um grande corte de terra em uma colina. Possuindo 9 m de largura por 450 m de comprimento e 15 m de profundidade, a extração em forma de “*trincheira*” era criada a partir do deslocamento de cerca de 244 mil toneladas de rochas, riolitos e arenitos. O grande prisma geométrico, formado essencialmente pelo vazio gerado a partir extração da terra, encontrava um terceiro elemento compositivo ao se deparar com a vastidão de um imenso desfiladeiro natural localizado na região central da intervenção. O “*duplo negativo*” refere-se assim à relação entre o espaço criado pela intervenção e o ambiente que se fazia presente anteriormente. Basicamente o trabalho buscava evidenciar o vazio existente por meio da adição de uma nova extração.

O grande recorte configurava-se como uma ação precisa sobre uma estrutura

e organização preexistentes (relação entre colinas e vazio do desfiladeiro). Além de evidenciar o “vazio” por meio da extração, a ação de Heizer também reestruturava completamente a *lógica formal* da paisagem. Atuando de modo semelhante a Heizer, porém em de outro contexto e escala, Matta-Clark desenvolve seus *Cut-Outs* a partir do processo de subtração da matéria, ações de corte, deslocamento ou de escavação: alheias se não opostas aos métodos tradicionais de construção por *adição* ou *montagem* da forma arquitetônica.

c. metamorfoses: *hotel palenque* e *wallpaper*

Matta-Clark passa a se interessar pela possibilidade de relativizar a representação a partir da ideia de “*degradação*”. Na busca por situações interessantes para a elaboração de seus trabalhos, o artista ultrapassa os limites de *Manhattan* e chega a zonas consideradas periféricas como os bairros *Harlem*, *Queens*, *Bronx*, *Brooklyn* e regiões portuárias como os cais e as instalações industriais abandonadas ao longo dos rios *East* e *Hudson*. Ao entrar em contato com o percurso entre o centro de Nova York e sua região periférica, o artista passa a observar a paisagem urbana e seu intenso processo de transformação que no período era definindo por regiões marcadas simultaneamente pela presença de “*modernização*” e aparente abandono. É a partir da observação sobre as alterações que o meio urbano vinha sofrendo, em decorrência do crescente número de demolições e o evidente contraste desenhado entre “*ruínas*” e novas construções, que Matta-Clark desenvolve instalação *Wallpaper* (1972).

Também apresentado na galeria *112 Greene Street*, *Wallpaper* era uma instalação elaborada a partir de uma compilação fotográfica composta por imagens que evidenciavam o contraste existente entre presenças e ausências na cidade - Matta-Clark utiliza a ideia de limite como o principal tema de suas fotografias, e passa a registrar os muros, divisórias e espaços demarcados pelo presente contraste existentes entre permanência e ausência, gerada pelas demolições.

Fig-32. *Double Negative*,
Michael Heizer, 1970.

[montagem do autor]

[outra versão]

Fig-33. *Wallpaper*,
Gordon Matta-Clark, 1972.

Por meio das diversas fotografias, o artista cria um grupo de impressões *Offset* no formato A3 e passa a organizar as imagens de modo a construir uma grande composição. As folhas, inicialmente separadas, são reunidas na forma de grandes tiras verticais e dispostas lado a lado de modo preencher de ponta a ponta galeria.

Por meio de sua disposição, o trabalho configura um “*extenso*” papel de parede que toma completamente uma das laterais do espaço expositivo. Ironicamente o artista constrói um elemento decorativo a partir de imagens do intenso processo de transformação pelo qual a cidade passava: um encontro entre as irregularidades presentes na paredes e o retrato da degradação que regiões periféricas vinham sofrendo.

A aplicação do papel de parede, elemento decorativo que normalmente servindo para “*ornamentar*” determinados ambientes ou até mesmo esconder imperfeições, ganha outra dimensão no momento em que retrata também as “*paredes do subúrbio*” - torna-se meio de exposição das transformações urbanas, padrões de vida e construção (segmentação dos espaços) dentro das grandes cidades.

A reprodução indiscriminada dos diversos registros realizados por Matta-Clark evidência as possibilidades sobre o uso das múltiplas materializações de uma forma virtual de representação (fotografia). A sequência fotográfica, geração de imagem e produção do papel de parede, mimetiza o processo de transformação urbana identificado pelo artista. A cidade contemporânea caracteriza-se pela presença de um contínuo processo de transformação/destruição que passa a ser abordado por Matta-Clark também como um processo de “*metabólico*” - a transformação gerava imagens que, editadas e reorganizadas, apresentavam um comentário crítico sobre a própria cidade, configurando um processo contínuo de “*autofagia cíclica*”.

Wallpaper revelava as condições nas quais os edifícios eram demolidos. Através da exposição das diversas marcas e sobras deixadas sobre as paredes

das edificações que ainda se mantinham erguidas, a instalação trabalhava com a evidenciação do “*indicial*” como demarcação de preexistências materiais. Assim como construção da lápide representava a preexistência da cerejeira em *Time Well*, as texturas e marcas deixadas pelas demolições representavam a organização arquitetônica/urbana anterior ao processo de alteração, uma demarcação física e simbólica sobre um acontecimento e temporalidade prévias.

O ambiente fechado da galeria era novamente tomado por questionamentos provenientes do tensionamento existente entre espaço público e espaço privado: as marcas apresentadas por Matta-Clark representavam, ao mesmo tempo, indícios físicos de transformações de determinado meio no decorrer do tempo e também revelavam os padrões de construção dos edifícios e habitações do período - vislumbrava-se o quanto eram limitadas as variações de disposição espacial, e consequentes proposições de modos de se habitar/conviver.

A transformação da Arquitetura e Cidade, identificados e explicitados por Matta-Clark em *Wallpaper*, encontra pontos de similaridades com o processo de transformação presenciados por Robert Smithson em *Hotel Palenque*. Aparentemente “*cristalizado*” no tempo, o edifício evidentemente encontrava-se numa espécie de faixa de transição temporal. Frente a sua natureza, seria possível considera-lo como uma construção semelhante a uma ruína?

A ruína constitui-se enquanto uma estrutura espacial também indicial de um tempo passado, que pode ser socialmente restituído a partir da imaginação. Sua natureza subtenente uma clara distinção entre presente e passado.

Como comentado, *Hotel Palenque* caracterizava-se por representar uma complexidade temporal, na qual o edificado encontrava-se simultaneamente em *construção* e *destruição*. Robert Smithson aponta a sociedade contemporânea (consequentemente a cultura) como uma produtora incessante de ruínas. Como define em *A Tour of the Monuments of Passaic*, assim como os “*monumentos entrópicos*” de Passaic, edifícios como o *Hotel Palenque* definiam-se como “*ruínas ao reverso*, isto é, em oposição à *ruína romântica* (edifícios que se

tornam ruínas após a passagem de um longo tempo desde sua construção) os novos edifícios tornam-se ruína ainda enquanto estão sendo construídos.”⁵³

Tal como *Hotel Palenque*, os *Building Cuts* desenvolvidos por Matta-Clark não podiam ser chamado de *intervenções em ruínas*. De modo semelhante ao definido no *Hotel Palenque*, os *Cut-Outs* também faziam parte de um temporalidade de estrutura complexa na qual passado, presente e futuro se interpunham - nessa definição, o *passado* era apresentado no *presente* (por meio da intervenção) e paralelamente à abertura de novas perspectivas (leituras e novos apontamentos a partir da intervenção).

A *efemeridade* ou *aceleração do processo de transformação* definiam-se como forças fundamentais para a configuração perspectivas a partir das intervenções. A partir da constatação de uma nova “*natureza temporal*” sobre Arquitetura e Cidade, definem-se também novas possibilidades de intervenção pautadas na rearticulação - uma ação precisa sobre o preexistente, capaz de reestruturá-lo profundamente. Desse modo, a passagem do tempo e a constatação da “*inutilidade*” (e consequente *descarte*) define-se enquanto *potencialidade* dentro da perspectiva apresentada pelos trabalhos de Matta-Clark.

A trajetória de Matta-Clark faz jus a dinâmica da cidade contemporânea e seu processo infindável de *destruição* e *criação*. Trabalhando na Nova York da década de 1970, momento da crise fiscal e da passagem do fordismo para atual forma de acumulação flexível, Matta-Clark enxerga com clareza a natureza da ação da reprodução do capital na produção da cidade.

Para o artista a *destruição* e a *violência* também configuram meios potenciais de criação e desenvolvimento estético. Matta-Clark identifica, no processo constante de renovação da Arquitetura e da cidade, o que o economista austríaco Joseph Schumpeter define como sendo o conceito de “*destruição criativa*”. Segundo

53 SMITHSON, Robert. A tour of the monuments of Passaic, New Jersey. In: FLAM, Jack (org.). **Robert Smithson**: the collected writings. Berkeley/Los Angeles: University California Press, 1996, p. 72.

Fig-35. *Wallpaper*,
Gordon Matta-Clark, 1972.

Schumpeter, o processo de inovação subentende os processos de destruição de antigas empresas e modelos de negócios. O crescimento econômico estaria pautado então pela força motriz da “*destruição*” e a instauração de um conseqüente, e “*quase natural*”, processo de renovação.

Matta-Clark desenvolve trabalhos que ensaia *resistências* à esse processo - o artista reconhece os desdobramentos desse tipo estratégia econômica, aplicado sobre ao estado de “*obsolescência programada*” presente em regiões periféricas de centros urbanos como Nova York e passa a se apropriar dos “*produtos materiais e simbólicos*” derivados desta mesma lógica. A apropriação permite que a “*destruição*” seja canalizada em favor da instauração de um novo processo cíclico - a ação *metabólica* (criação a partir do existente e não do novo) sobre os espaços, estruturas, edifícios que, parafraseando Smithson: foram construídos para se tornarem “*obsoletos*”.

Matta-Clark não expõe apenas os processo de transformação material da cidade - a *destruição criativa*, promovida pelo *capital* sobre o campo *socioespacial*, é apontada não apenas como a gestadora de um estado em que “*tudo que é sólido se desmancha no ar*”, mas também um meio de desarticulação de profundas relações sociais, responsáveis, por exemplo, pela constituição de noções de *identidade* e *pertencimento*.

Como previamente comentado, o conceito clássico de *firmitas* promovia uma conexão fundamental entre material, permanência, espaço, tradição e identidade, ou seja, Arte e Arquitetura, em certa medida, eram responsáveis por promover a aproximação entre habitante e cidade. Com a ascensão de uma nova lógica de produção, ocupação e uso da cidade, não são alteradas apenas as concepções e objetivos da relação existente monumento, espaço e tradição - o que se observa é uma alteração profunda *na constituição de identidade do cidadão, sua subjetividade, identidade e papel frente os processos de transformação*.

detritos, catacumbas, caçambas, cemitérios e outros pontos cegos na cidade

O *classicismo* é fruto de uma perspectiva das altas classes sobre o mundo. Uma análise sobre a concepção de *decoro* evidencia este fato - a Arte deve tratar de temas elevados, que correspondem a um “*olhar aristocrático*” sobre o mundo, pautado pelos ideais da triade *Bom, Belo e Verdadeiro*. Desta concepção, emerge a divisão entre as *Artes Liberais* e *Ofícios Vis*, uma vez que todo o trabalho manual era considerado indigno em si. Tanto a figura do artista quanto do arquiteto, que emergem no *Renascimento*, necessitam justificar a presença do trabalho manual em seus ofícios (daí a importância do estudo da matemática, da perspectiva ou na legitimação dos clássicos da antiguidade, advindos das *Artes Liberais*).

O *Movimento Moderno* entra em conflito com estes termos restritivos do *Classicismo*, colocando em primeiro plano o trabalho produtivo em detrimento das *virtudes heroicas da aristocracia*. No funcionalismo o trabalho é alçado a um novo modelo *ético* e *estético*, o mundo poderia ser (re)organizado a partir da lógica da *produção industrial* neste contexto (*Fordismo, Taylorismo* parecem modelos atraentes).

Tomando Jacques Rancière em *A Partilha do Sensível*⁵⁴ como referência, torna-se possível pensar esta *apologia ao trabalho* como o movimento da classe operária no sentido de participar do círculo do “*comum sensível partilhado*”, ou seja, de disputa pela sua inserção no grupo daqueles que “*possuíam voz*”. Mesmo representando um avanço, idas e vindas, essa inserção não ocorreu sem negociações - no desenvolvimento *Movimento Moderno*, como levantado por Tafuri, a *estetização do trabalho produtivo* muitas vezes serve tanto para sua *legitimação* quanto para sua *domesticação*.

A adoção desse modelo ocorre em parte pela assimilação da lógica (presente no trabalho industrial) pelo cotidiano, por meio do desenvolvimento pesquisas estéticas no campo das Artes Plásticas e da Arquitetura e Urbanismo.

54 RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível**: estética e política. São Paulo: Editora 34, 2006.

Fig-37. *Dead Horse*,
Gordon Matta-Clark, 1972.

De modo geral, pela perspectiva da Arquitetura, observa-se um processo de ruptura com os preceitos clássicos: o conceito de *decoro*, antes vinculado à hierarquização e distinção é recriado a partir dos princípios da *homogeneidade* e *continuidade espacial*. Além da inserção de materiais industriais como o aço, concreto e vidro, o *Movimento Moderno* tentava promover uma equidade entre *espaços* e *atividades*, antes colocadas em diferentes estruturas hierárquicas.

Desta forma, o trabalho deveria ser reconhecido, reconhecimento este que pressupunha a criação de novas representações espaciais ou o desenvolvimento de atividades. A frase presente em esquemas de Le Corbusier como “*O lirismo dos tempos modernos*”⁵⁵ evidência a definição de um novo modelo *ético/estético*, construído a partir do trabalho industrial.

Matta-Clark extrapola a posição *funcionalista*, que amplia a presença e o conceito de trabalho em sua trajetória, promovendo outras concepções estéticas e sociais sobre o tema. O artista traz para dentro de sua pesquisa os *agentes* e *atividades* ainda considerados “*indignos*”, mesmo dentro do estado de “*decoro ampliado*” criado pelo *funcionalismo*. Apesar de fundamentais para a manutenção da vida, e de toda e qualquer sociedade, estes não encontravam lugar no campo delineado pelo *funcionalismo* - eram “*expulsos*”, retirados da vista daqueles que contavam, os que possuíam voz: cemitérios, aterros foram catapultados para a periferia. Por definição, “*pontos cegos*” não existem (ou não deveriam existir).

Matta-Clark adota a estratégia da incorporação, da “*não-negação*”, ampliando o campo de discussão e as possibilidades de intervenção. Desta forma, em sua obra, os “*pontos cegos*” do *funcionalismo* são “*metabolizados*”: detritos e descartes ganham “*dignidade*”, são incluídos como meio de ampliar o campo de *atuação estética*. A partir desta concepção, torna-se possível definir 3 grupos entre as propostas que lançam mão destes “*pontos cegos*”:

55 CORBUSIER, Le. **Precisões**: sobre um estado presente da arquitetura e do urbanismo. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

O primeiro trata especificamente sobre a produção do espaço, na verdade sobre seu contínuo *processo de destruição* no capitalismo. Matta-Clark busca incorporar em sua prática não apenas o incidente e o acaso, mas também a violência presente na produção da cidade. Atuando a contrapelo ao discurso corrente da Arquitetura (que não se preocupava com tais aspectos), o artista não apenas busca identifica-los, mas também promover sua discussão. Concedia presença “*estratégica*”, dava voz à agentes e ações até então excluídos pelo sistema político e estético vigente. Nesse sentido a atuação de Matta-Clark se assemelha com a constatação de Battaille sobre o *caráter informe do mundo* e a impossibilidade de inspiração mimética para o campo das Artes - o universo e a vida eram “*informes*”, não possuíam uma organização ou forma previamente definida, não se assemelhavam a nada.⁵⁶

O segundo lida com a constante produção urbana de restos e detritos. Apesar de fundamentais para o funcionamento do sistema (continuamente produzidos em uma cidade que segue uma lógica capitalista) estes aspectos eram completamente negligenciados pelas doutrinas *racionalista/funcionalista*. Matta-Clark passa a tratar desses “*subprodutos*” (produtos derivados do consumo da primeira produção) como elementos também constituintes do meio urbano. Dotados também de *materialidade*, *temporalidade* e *significação*, esses aspectos adquiriam a natureza de “*matéria-prima*” quando rearticulados conceitualmente, ganhando uma posição importante na pesquisa estética de Matta-Clark.⁵⁷

O terceiro preocupa-se com o processo de *identificação*, *compreensão* e *estetização* da morte. Apesar de historicamente associada com uma perspectiva negativa, a velhice e a morte conseguiam manter um elo simbólico com o

56 BATAILLE, George. Visions of Excess. In: BOIS, Yves-Alain; KRAUSS, Rosalind (org.). **Formless – a user’s guide**. Nova York: Zone Books, 1997, p. 5.

57 O consumo exacerbado é estrutural para o *capital*. Frente a essa lógica, *obsolescência* e *descarte* são imperativos e o tempo livre é pautado para o *consumo/produção*. Para aprofundar a discussão, consultar:

HARVEY, David. **Os limites do Capital**. Traduzido por Magda Lopes. São Paulo: Boitempo, 2013.

sentimentos como o *respeito* e *dignidade*. Não é por acaso que na antiguidade os mortos passavam por um longo processo de luto e eram enterrados sobre o solo “*sagrado*” das igrejas. Com o crescimento da metrópole e a predominância da lógica produtiva/funcionalista, a morte passa a ser uma etapa negada da vida, quando não tratada como mera *questão organizacional*. Frente à negação desse aspecto Matta-Clark passa a tratar elementos como lixo, cemitério, catacumbas e terrenos baldios a partir de uma perspectiva criativa. A morte nesses casos era compreendida como uma importante etapa do *ciclo da vida* e fundamental para o desenvolvimento do processo de *metabolização* e consequente reorganização das estruturas previamente definidas.

a. a “destruição criativa”

Uma das principais temáticas abordadas em *Anarquitectura* é o tratamento da destruição sob o olhar do prisma artístico: furacões, desastres, terremotos, enchentes, descarrilhamentos, etc. *Window Blow Out* (1976) encontra diversos pontos de similaridade com esta perspectiva, e configura um exemplo significativo frente o uso “*violência*” enquanto prática estética.

Window Blow Out era um “*ato de vandalismo*” (semelhante à Kristallnacht, diria Eisenman com certo dramatismo), mas também era intervenção que aproximava situações heterogêneas: janelas quebradas da *Institute for Architecture and Urban Studies*, edifícios abandonados do Bronx e as fotografias sobre a intervenção realizada por Matta-Clark no (IAUS).

Ambos conjuntos de fotografia eram aproximados devido a sua temática e estrutura fotográfica. A regularidade, organizada pela textura dos tijolos e janelas, era interrompida devido a irregularidade presente nas formas dos buracos dos vidros quebrados. Se $A=B$ e $B=C$, então $A=C$, propostas *formalistas* = ambiente urbano deteriorado.

A perspectiva crítica de *Window Blow Out* deposita-se inicialmente na realização de sua performance: a ação de quebrar as janelas do instituto seguido de seu registro. A aproximação entre as fotografias possibilitava a definição de uma leitura comparativa entre a situação do IAUS e edifícios habitacionais localizados nos arredores. Matta-Clark, ao trazer para o debate as condições dos edifícios do Bronx, também denunciava o processo de “*revitalização*” pelo qual o bairro passava, destacando a existência de distinções de valoração entre os edifícios - as condições materiais e sociais da cidade eram tratadas com indiferença pela “*vertente formalista*” da *neovanguarda arquitetônica norte-americana*.

Apesar de Matta-Clark e Eisenman compartilharem grande parte de um mesmo repertório formal (provindo do *pós-minimalismo*), era fundamental para o artista que a exposição de agentes, forças e processos, responsáveis pela configuração da cidade, fossem incorporados em suas pesquisas. O ponto chave para Matta-Clark (e ignorado de modo geral pela “*vertente formalista*”) era a compreensão da cidade como construção coletiva, ou seja, o *embate* enquanto característica inerente.

Para além da constelação de forças e múltiplos agentes que modificam continuamente a *urbis*, destaca-se a existência de diferenças entre escalas e intensidades - o espaço urbano encontra-se também a mercê de interesses particulares, ações de agentes individuais, por vezes, sobrepõem interesses coletivos (em intensidade menor ou maior, algumas assinaturas eram capazes definir o destino de regiões inteiras).

A intervenção de Matta-Clark (seguida apresentação das imagens), manifestava-se por meio da *agressividade*, porém de modo algum esta era gratuita: denunciava (trazia à superfície) a existência de desigualdade no embate entre forças. Sua ação reapresentava o “*dar voz à daqueles que não possuem voz*” - a possibilidade do *grito* para aqueles que nunca eram ouvidos.

b. “zona do lixo, zona do luxo”

Assim como o famoso trapeiro cantado por *Charles Baudelaire* e pensado por *Walter Benjamin*⁵⁸, Matta-Clark propõem uma série de intervenções a partir dos restos, dejetos e ruínas. Nesse ponto, continua a ilustre tradição da *Vanguarda Heroica Negativa*, que procurava inventar novos significados a partir da montagem dos restos da *produção social*. Nas mãos de Matta-Clark o lixo, seus depósitos, sua presença, ganha *cidadania* no debate.

Fresh Kill (1971) é um dos primeiros trabalhos que busca novas perspectivas sobre lixo, cotidiano e cidade. Possuindo uma duração de 13 minutos, o vídeo registra o processo de destruição da caminhonete de Matta-Clark por uma escavadeira no aterro sanitário *Fresh Kills Landfill*. Apelidada carinhosamente de “*Herman Meydag*”, a caminhonete do artista converte-se na protagonista da trama; e se destaca no vídeo por sua cor vermelho “*sangue*”.

O vídeo registra as etapas desta “*via crucis*” *suís generis*, percurso traçado pela caminhonete, desde sua chegada ao distrito de *Staten Island*, na cidade de Nova York. O título sugere uma relação entre o nome do aterro e a destruição de sua caminhonete (cujo nome a associava a um assassinato famoso). Explicita também a existência de um imenso aterro sanitário, uma ilha afogada pela quantidade de lixo produzida por uma metrópole da escala de Nova York. Seus primeiros indícios são dados pela presença (e quantidade) das aves que a sobrevoa a região.

Registrado como a contínua sobreposição de toneladas de matéria, os montes do lixo recebe destaque. Cuidadosamente, Matta-Clark capta as cenas em uma filmagem vertical e contínua - o acúmulo de lixo ganha uma perspectiva monumental. A instável e colossal paisagem de detritos, mistura-se com o alçar voo de uma multidão de pássaros, cenas além dos estereótipos sobre a

58 BENJAMIN, Walter. *Passagens*. Belo Horizonte/São Paulo: Editora UFMG/Imprensa Oficial, 2006, p. 395.

[outra versão]

Fig-39. *Fresh Kill*,
Gordon Matta-Clark, 1971.

[montagem do autor]

existência meramente funcional de aterros - no auge de sua operação, *Fresh Kills Landfill*, o maior aterro de lixo do mundo chegou a receber 13 mil toneladas de lixo por dia.

Além de atribuir uma dimensão *monumental* a tal acúmulo de lixo, o vídeo de Matta-Clark estabelece simultaneamente uma relação entre a destruição do veículo e a morte de um corpo. Destacada pelo seu vermelho vivo, a caminhonete adquire, gradativamente uma natureza *antropomórfica*. As cenas de sua destruição, realizada lentamente, criam um clima de tensão semelhante ao *take* de um assassinato.

Matta-Clark também associa a ideia de morte ao processo (cíclico) de metabolização: a câmera, ao final, registra a “*fusão*” entre restos de sua caminhonete e a montanha de lixo que ali já se encontrava em decomposição.

Considerações semelhantes às encontradas em *Fresh Kill* reaparecem em *Garbage Wall* (1971). Vivendo na Nova York da crise fiscal dos anos 1970⁵⁹, Matta-Clark aproveita acúmulo de lixo nas ruas e passa a tomar esta presença como “*matéria prima*”. Superando a valoração associada aos detritos, Matta-Clark utiliza-os como material “*rico*” e destina a ele novas atribuições.

Trabalhar com lixo que se encontrava acumulado na cidade, ecoava os procedimentos de criação de propostas *Site Specific*. Matta-Clark já os explora em seus primeiros *Cut-Outs* no momento em que cria *Non-Sites* a partir do corte e deslocamento de fragmentos extraídos diretamente dos edifícios que encontravam-se em processo de degradação.

Descartes e detritos em lixo são reencontrados em *Dumpster Duplex* (1972), instalação situada entre as galerias 98 e 112 da *Greene Street*, criada a partir de

59 As condições presentes na cidade de Nova York, sobretudo pelas dificuldades enfrentadas pelo poder público na prestação de serviços de manutenção básica, tornava o lixo um “*material*” encontrado em abundância. Acumulado, o lixo se tornava quase uma material imanente ao contexto da cidade.

uma caçamba de lixo e fragmentos “*arquitetônicos*”. Buscando dar seguimento a muitos procedimentos e trabalhos desenvolvidos anteriormente na própria galeria *112 Greene Street*, Matta-Clark utiliza refugos como forma de ampliar as formas de apropriação da cidade - o artista busca tensionar os limites existentes entre a definição de espaço público e privado, ampliando a capacidade de percepção sobre formas de modificação do espaço.

Dumpster Duplex consistia na construção de um “ambiente” a partir de divisórias de madeira, portas e outros componentes recuperados. A disposição do ambiente era dada pela organização de três corredores principais com dimensões próximas da largura de uma porta e um corredor central subdividido em três espaços; cada pequeno ambiente era composto por no mínimo duas aberturas. O acesso aos espaços acontecia através de portas moveis: para entrar era necessário limitar o acesso a outro.

Dada sua dinâmica de circulação (e dimensão claustrofóbica), *Dumpster Duplex* remetia a um espaço labiríntico; era composto por uma somatória de camadas de materialidade similar ao ambiente que o rodeava. Além de composto por materiais e elementos ordinários, presentes nas ruas e nos depósitos de lixo, o trabalho também configurava uma dinâmica de circulação e situações facilmente encontradas em grandes centros urbanos: encontros e desencontros entre desconhecidos, propícios à livre interação. Sobre a criação de espaços “*labirínticos*” e suas potencialidades, Matta-Clark discorre:

É interminável a história da fascinação psicológica do labirinto, na verdade como modelo de dominação, por meio da imposição de uma progressão mentalmente atordoante, originalmente sob a forma da masmorra de Micenas. Porém, a questão é que não vejo o labirinto como um problema espacial interessante. Eu construiria um labirinto sem paredes. Criaria uma complexidade que nada tivesse a ver com a geometria, nem com o mero encerramento ou confinamento, tampouco com barreiras, mas que remete à criação de alternativas que não sejam derrotistas.⁶⁰ [tradução do autor]

60 [...] *There is an endless history of the psychological fascination of the labyrinth, as really a model for domination by imposing a mindboggling procession, originally in the*

Fig-40. *Dumpster Duplex - Open House*,
Gordon Matta-Clark, 1972.

[montagem do autor]

Dumpster Duplex define uma proposta para a cidade a partir do estabelecimento da relação direta entre corpo e espaço, Matta-Clark toma como partido seu conhecimento da Arquitetura e da cidade provenientes do cotidiano e associações entre meio urbano e atividades. A dimensão *fenomenológica* da intervenção é marcada pela *fragmentação* e a *incapacidade de apreensão de sua totalidade*. A segmentação induzia a uma intensa circulação pelo ambiente e a consequente alteração de sua configuração - processo interminável de gerar, ao mesmo tempo, aberturas e fechamentos, uma contínua apresentação renovada do ambiente.

Matta-Clark propositalmente deixou de construir uma cobertura para o “*container*”: o fato do trabalho estar exposto, diretamente sobre rua, fazia com que o tempo, a luz, características climáticas e dinâmica da vida urbana estivessem também presentes no trabalho. Tornava-se interessante para o público interagir a partir de um ambiente que era ao mesmo tempo “*fechado*” e “*aberto*”.

A elaboração de um espaço desprovido de regras e a partir da matéria reaproveitada, como no caso de *Dumpster Duplex*, aponta para o crescente interesse de Matta-Clark pela constituição material da cidade e seu *inevitável* processo de transformação. Esse interesse de materializa nas experimentações sobre *formas de construção do espaço* e consequente leitura crítica de *modelos arquitetônicos*. Apresentar propostas alternativas sobre a organização do espaço representava um questionamento sobre os “*modelos arquitetônicos*” utilizados no processo de construção e ocupação da cidade contemporânea.

form of a Mycenaean dungeon. But the thing is, I don't see the labyrinth as an interesting spatial problem. I would make a labyrinth without walls. I would create a complexity which is not about a geometry, not about a simple enclosure or confinement, and also not about barriers, but about creating alternatives which aren't self-defeating. [...]

[original]

MATTA-CLARK, Gordon. Splitting The Humphrey Street Building. [maio, 1974]. Entrevista concedida a Liza Bear. In: MOURE, Gloria. **Gordon Matta-Clark**. Works and Collected Writings. Barcelona: Ediciones Polígrafa, 2006, p.174.

As intervenções em edifícios de Matta-Clark, conhecidas com *Building-Cuts* (1972-78), só eram executadas em edifícios que viriam a ser demolidos. Traçando um paralelo com a mudança na valoração do que era considerado *residual*, tem-se que Matta-Clark selecionava para a intervenção, apenas construções fadadas à demolição ou em pleno estado de *deterioração*. Ao desenvolver intervenções em edifícios sob essas condições, o artista apontava para uma necessária revisão sobre a valoração dada não somente aos objetos mas também para Arquitetura e a Cidade.

Associações entre cidade e a presença de um inerente estado de “*degradação*”, seguido da ideia de demolição como “*renovação*”, passava também a ser questionado: Matta-Clark promove outro entendimento sobre a cidade, desassocia suas *condições materiais* da existência de um abstrato “*coeficiente de uso*”. A habitual concepção de “*desgaste e troca*” era relativa, encontrava-se aberta para *desconstrução*.

As precisas intervenções do artista promoviam uma reorganização estrutural no edifício, tornando-o uma espacialidade de outra natureza. Seus trabalhos também localizavam-se em oposição aos processos de “*renovação urbana*” tão disseminados no período. O posicionamento de Matta-Clark, diante dos processos de reestruturação da cidade, estava presentes também na experiência de formação do *SoHo*.

Frente ao contexto de conflitos políticos e o consequente questionamento sobre os fundamentos da *ordem e prosperidade*, diversos bairros da cidade de Nova York passaram a ser vistos como regiões *decadentes* e sem um futuro. Tentando reverter de essa perspectiva, a entidade encarregada pelas leis de zoneamento e moradia *New York Housing Authority* cria o projeto *Artist in Residence*. O projeto propunha legalizar a ocupação de antigos *Lofts* na área sul da *South Street* ou *South of Houston*, deixando no ar a ideia de criar uma nova “*comunidade*”.

No processo de formação do *SoHo*, a comunidade artística desempenhou papel central. Associado diretamente à experimentações sobre formas de habitação,

e ação coletiva, Matta-Clark foi responsáveis pelo redesenho de vários espaços: reformando os *lofts* convertendo-os em espaços destinados a habitação, ateliês; abertura e gerência do restaurante *Food* (1971) e criação do espaço expositivo *112 Greene Street*. Por fim, Matta-Clark também desenvolveu a intervenção *Day's End* (1975), etc. Mesmo respondendo a distintas dinâmicas de uso, o redesenho desses espaços acontecia a partir de pontos em comum: a ocupação de edifícios preexistentes, a formação de novas referências para o bairro e a experiência de administrar coletivamente esses espaços.

A criação de novos espaços de convivência através de estratégias como “*deslocamento de atividades*” ou “*apropriação*” dos espaços urbanos, tornou-se um tema em debates provenientes do campo da Arte e Arquitetura nas décadas de 1960 e 1970. No campo artístico, esse tema foi amplamente debatido e experimentado na prática diária pelos artistas que habitavam a região do *SoHo*.

c. o corpo e a cidade

O caráter simbólico da morte, do fim e do descarte são recorrentes na trajetória de Matta-Clark. Em *Cherry Tree* (1971) e *Time Well* (1971) temas como “*sobrevivência*” e “*morte*” tornam-se questões centrais - a natureza cíclica da vida (orgânica) se sobrepõe a uma possível perspectiva unidirecional de progresso. Trata-se como etapa de um processo cíclico, a morte da cerejeira em *Cherry Tree* é tratada por Matta-Clark como etapa fundamental para eclosão de fungos: a “*metabolização*” e reinício do “*ciclo da vida*” firguram diparadores para outras recepções sobre o tema - porões, cemitérios, cloacas passam a ser vistos como parte inevitável do ciclo *destruição/criação*.

Seguindo uma leitura semelhante à apresentada em *Fresh Kill*, os vídeos *New York Underground (Substrait)* (1976) e *Sous-Sols* de Paris (Também conhecido como *Underground Paris*) (1977) documentam a “*exploração*” de grandes galerias subterrâneas nas cidades de Nova York e Paris, realizadas com o objetivo de ampliar significados e leituras associados à ideia de *fim/descarte*. Em

Underground Dailies, Matta-Clark e um conjunto de amigos percorrem trilhas de *Nova York Central*, *Grand Central Station*, *13th Street*, *Croton Aqueduct* em *Highgate*, etc. para apresentar a existência e complexidade de uma Nova York que se encontrava enterrada: os túneis responsáveis pela coleta de esgoto da área metropolitana. De modo semelhante, em *Underground Paris*, Matta-Clark mostra a diversidade dos espaços subterrâneos de uma cidade histórica (ruínas arquitetônicas, estacionamentos, túneis, ossuários, adegas, criptas e porões no distrito da Ópera).⁶¹

Mesmo realizadas em contextos completamente distintos, as filmagens compartilham a mesma estratégia: registro/recriação realizada com o objetivo de evidenciar uma parte fundamental das cidades, até então ignoradas ou negadas. Historicamente o subterrâneo sempre esteve associado a sentidos ligados à *morte* e *decadência*, inserido em uma sociedade pautada pela “*lógica do progresso*” seu destino não poderia ser diferente - o campo era deslocado para a *negação* ou *esquecimento*.

Covas, cemitérios, esgotos e até mesmo porões, possuem uma carga simbólica habitualmente associados a características negativas, quando não substituída por uma perspectiva funcional/racionalista (na qual sua existência é aceita somente mediante ao desenvolvimento de uma atribuição específica) esses meios passam a sofrer consideráveis limitações sobre sua compreensão e formas de abordagem. Ao trabalhar com espaços subterrâneos, Matta-Clark busca evidenciar a existência de sítios, sistemas e estruturas que, apesar de fundamentais para o cotidiano, eram completamente ignoradas ou se encontravam ocultas.⁶²

Matta-Clark busca apresentar outra rede de associações para complexidade

61 Dificil não lembrar da figura de Nadja conduzindo o apaixonado André Breton pelo labirinto de Paris.

62 A beleza convulsiva dos *surrealistas*: uma Arquitetura, uma Arte decorativa feita a partir de ossos.

[outra versão]

[outra versão]

Fig-41. *New York Underground (Substrait)*,
Gordon Matta-Clark, 1976.

Fig-42. *Sous-Sols de Paris*,
Gordon Matta-Clark, 1977.

presente nesses espaços. Associados a ideia de labirinto, esses espaços, reflexos do crescimento dos centros urbanos, constituíam uma espécie de “*negativo*” da cidade. Expor - *o negativo, o oculto, o buraco, a lacuna, o vazio* - amplia as formas de compreensão, entendimento e representação do urbano.

Nesses casos, a cidade também comparece sobre a metáfora do “*orgânico*”. O “*organismo urbano*” também necessita de uma estrutura responsável pela “*metabolização*” de seus dejetos. O ambiente subterrâneo, simbolicamente negado, como o esgoto e a morte, passa a ser recriado pelo artista como parte do *processo cíclico urbano de metabolização e funcionamento da vida*. A morte não é o oposto da vida: “*se vive, morre*”... É um de seus estados.⁶³

Em diversos trabalhos, Matta-Clark utiliza como estratégia de atuação a dialética entre “*presença*” e “*ausência*” - entre vídeos, *Happening* ou até mesmo os *Buildings Cuts*, a atuação de Matta-Clark pauta-se na *evidenciação* a partir da *extração* e/ou *deslocamento*. Por meio de um procedimento convencionalmente associado à ação *da desconstrução/destruição/violência*, Matta-Clark busca expandir a compreensão sobre práticas e agentes atuantes na cidade contemporânea.

Na formação de seu repertório de ação, o ato de *escavar* e *expor* aquilo que se encontra material ou conceitualmente “*enterrado*” torna-se um método potencial. Matta-Clark já havia empregado esse tipo de intervenção quando morou durante meses no porão da galeria 112 Greene Street e elaborou trabalhos como *Cherry Tree* (1971), *Time Well* (1971) e *Winter Garden* (1971). Para além das questões materiais, o fato de ter extraído parcelas consideráveis de terra para o plantio da cerejeira, a posterior inserção da colônia de fungos e criação da lápide (memorial), foi fundamental para que o artista ampliasse seu entendimento sobre as especificidades daquele lugar - o artista passa a desenvolver intervenções

63 ARIÈS, Philippe. *Sobre a História da Morte no Ocidente desde a Idade Média*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2003.

O conceito de *progresso* evita a figura da *morte* (Xangô abjura Omolu).

Fig-43. *Descending Steps for Batan*,
Gordon Matta-Clark, 1977.

sobre as estruturas materiais e discursivas presentes na arquitetura.

É exatamente sobre a relação existente entre a *morte* e a *ação de escavar* que Matta-Clark desenvolve em *Descending Steps for Batan* (1977).⁶⁴ Produzida para Galerie Yvon Lambert, *Descending Steps for Batan* é uma intervenção na qual um evento pessoal (homenagem) é deslocado para a evidência da relação existente entre *arquitetura, espaço, morte e memória*.

Grosso modo, *Descending Steps* configurava a *realização* de memorial em uma galeria de Artes localizada na França. Dedicada ao seu irmão gêmeo Batan (Sebastian), que supostamente havia cometido suicídio saltando da janela do ateliê de Gordon no verão daquele mesmo ano, a intervenção era criada a partir da *ação de extração* - Matta-Clark escavava uma cavidade vertical, diretamente sobre a fundação do edifício. Durante todos os dias da exposição, de 21 de abril até a primeira semana de maio, Matta-Clark deu prosseguimento sem tréguas à escavação, sempre aumentando sua profundidade, tornando o espaço da galeria cada vez mais “*sujo*”. Tratado por Matta-Clark como uma espécie de *ritual de luto*, o ato de escavar manifesta-se como uma intervenção espacial (realizada no presente) referenciada motivação pelo passado recente.

Matta-Clark reapresenta, por meio do estranhamento, a ideia de “*monumento funerário*”. A galeria, um espaço destinado à recepção e exposição para o público de produções artísticas, passa a conter um “*memorial*” dedicado a um evento trágico e pessoal do artista. O artista atua diretamente sobre relação entre constituição material e simbólica dos espaço, aproximando *morte/memória* ao *ato de criação* - Matta-Clark promove, por meio da inserção de um monumento fúnebre em uma galeria, o tensionamento entre temporalidades, significados, espaços e instituições distintas.

Uma breve análise sobre as intervenções de Matta-Clark possibilita traçar um

64 LEE, Pamela M. **Object to be Destroyed**: The Work of Gordon Matta-Clark. Cambridge: MIT Press, 2000, p. 207.

alinhamento entre a atuação do artista e definições elaboradas por Jacques Rancière em *A Partilha do Sensível*. Segundo o filósofo, em contraponto ao tradicional e indenitário conceito Marxista de “*luta de classes*”, a ideia de “*povo*” se caracteriza pela mutabilidade e um constante processo de recriação. A inexistência de um corpo substancial, assim como a impossibilidade de sua identificação, é tomada como aspectos fundamentais para a manutenção e existência da “*política*”. O conceito de “*povo*” elaborado por Rancière é definido pela ausência, exclusão ou contraparte frente a um “*campo de disputa de representação*”, denominado “*Partilha do Sensível*”. Segundo o autor:

Denomino partilha do sensível o sistema de evidências sensíveis que revela, ao mesmo tempo, a existência de um comum partilhado e partes exclusivas. Essa repartição das partes e lugares se funda numa partilha de espaços, tempos e tipos de atividades que determina propriamente a maneira como um comum se presta à participação e como uns e outros tomam parte nessa partilha.⁶⁵

As intervenções de Matta-Clark se aproximam da posição do filósofo francês na medida em que dão visibilidade a parcelas e aspectos constituintes da sociedade que eram “*invisíveis*”, “*ignorados*” ou “*ocultos*”. Matta-Clark aponta para o cotidiano urbano como a grande problemática de seu tempo e a principal referência para sua pesquisa estética. Como define Henri Lefebvre, tornava-se cada vez evidente o quanto o cotidiano, antes a *vida para além da produção*, já havia sido colonizada pela lógica da produção capitalista, o urbano aqui e agora, era o novo *campo de debate*.

No processo de revisão sobre os direcionamentos da Arquitetura enquanto prática e disciplina, a atuação de Aldo Rossi se destaca. Dentre as contribuições para o debate do período, identifica-se também a reflexão sobre a “*morte*” e sua representação simbólica como um tema a ser abordado. O projeto de Rossi, desenvolvido para concurso de ampliação do cemitério de San Cataldo, em Módena na Itália (1972, reformulado em 1976), toma como partido a

representação “*tipológica*” como forma de tradução do passado (uma rota analógica através de todas as imagens da “*casa dos mortos*”).

O cemitério construído por Aldo Rossi dava *forma arquitetônica* a um discurso (cristão) sobre a morte. Matta-Clark, por sua vez, apresenta como a sociedade lida com a morte (os processos de decadência e deterioração).

O lixo é apresentado sobre uma perspectiva semelhante, o artista não apenas mostra que ele existe como também o manipula, trazendo a tona apropriações a ele vinculadas. A *metáfora orgânica* de Matta-Clark não tem relação com o *modelo de organização* da sociedade no qual cada classe é um órgão que executa harmoniosamente uma tarefa (*ideologia conservadora*); tem sim mais relação com a divindade Kali do *Hinduísmo*.⁶⁶

⁶⁵ RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível**: estética e política. São Paulo: Editora 34, 2006, p. 15.

⁶⁶ Nada mais longe da discussão sobre “*sustentabilidade*” do que a gestão “*responsável*” do excesso de consumo para poder *consumir mais*. A relação com a ideia de progresso (negação da morte) é central na postura adotada por Matta-Clark.

GORZ, André. **Metamorfoses do Trabalho**: crítica da razão econômica. São Paulo: Annablume, 2003, p. 31.

cidade e coreografia

O vídeo *City Slivers* (1976) registra a vida urbana, um vislumbre captado do ritmo descompassado de seus habitantes e das texturas da cidade. O primeiro aspecto que se destacada é seu enquadramento, não habitual. Matta-Clark utiliza uma superfície regular opaca para cobrir parcialmente a lente da câmera e criar assim uma nova maneira de registrar das atividades urbanas. O enquadramento com a forma de estreitas tiras verticais possibilita ao artista apresentar no mesmo campo visual de diferentes tomadas da cidade. O filme passa a apresentar, a partir do compartilhamento de uma mesma temporalidade, o emparelhamento e sobreposição de diferentes olhares sobre o mesmo contexto. O artista registra amplos espaços em como a torre do *Empire State Building* sobre o horizonte de *Manhattan* e atividades localizadas como o deslocamento de pessoas através de portas giratórias. Matta-Clark apresenta o contraste existente entre o grande espaço formado pela distância entre os edifícios, o caráter estático da volumetria obtusa e o fluxo incessante de tráfego e pedestres.

O modo de filmagem apresentado por Matta-Clark comporta-se como uma espécie de metalinguagem *espaço-temporal* sobre própria dinâmica de vida existente em grandes centros urbanos. A apresentação em faixas, contendo filmagens em diferentes escalas, criava composições que se mesclavam, verdadeiras “*paisagens artísticas*”. As lacunas deixadas em preto conformavam um paralelo entre a representação dos espaços e as aberturas, vazios e ambientes de indeterminação, também constitutivos da cidade.

O contraste criado entre as diferentes filmagens do espaço e os vazios remete ao processo de recorte e extração em edifícios de elementos arquitetônicos, já realizados pelo artista - os vazios recontextualizam os enquadramentos, situações dispares são aproximadas ou afastadas.

Por último, o filme todo conta com a presença de um áudio distorcido, composto pela sobreposição entre os sons encontrados na cidade e a habitual programação de rádio – falas, músicas, propagandas, entrevistas, etc. Montagem e simultaneidade chama a atenção dos habitantes, movimentação constante. No tempo a cidade é *coreografia*.

Fig-44. *City Slivers*,
Gordon Matta-Clark, 1976.

Como em diversas intervenções, Matta-Clark monta seu vídeo por meio de recortes, deslocamentos, lacunas e sobreposições. Desta forma, *City Slivers* estende as investigações do artista sobre Arquitetura, desconstrução, espaço e ambientes urbanos para as mídias baseadas no tempo.

A metrópole, sob a lógica do *funcionalismo*, é vista a partir de um conjunto de atividades articuladas tanto pela organização de seu território, e a classificação produtiva das ocupações e atividades. Seus habitantes, nesse modelo de cidade, são, antes de mais nada, *usuários* se não apenas *consumidores*.

Assim *City Slivers*, como boa parte da produção de Matt-Clark, organiza-se em torno da movimentação dos habitantes da cidade - não raro, as atividades cotidianas adquirem uma dimensão *lúdica*, se não *estética*. Mais do que entender a natureza do espaço na *planificação produtiva* da ação desses habitantes, Matta-Clark pauta seus trabalhos sobre a livre observação do dia a dia das pessoas: suas atividades constroem espaços efêmeros, lúdicos, simbólicos. O artista identifica como a ação dos habitantes está continuamente reconstruindo e reinterpretando o contexto urbano, concebendo propriedades e utilizações nesse espaço para além do projetado.

De modo geral, a *perspectiva racionalista* depositada sobre Arquitetura e Urbanismo tendeu a menosprezar esses processos, ou até mesmo a coibir essa tendência, natural entre pessoas. Percebe-se como são raros são os projetos ou fotos de Arquitetura que apresentam como enfoque a *ação humana* que nele se desenvolve - como se o continente continuamente se rebelasse contra o conteúdo.

As atividades desenvolvidas na cidade se tornam uma questão central nas décadas de 60/70 em diversos campos como as Artes Plásticas, História, Ciências Sociais, Filosofia, Literatura, etc. Divididas, algumas pesquisas arquitetônicas, desenvolvidas naquele período, tentavam dar protagonismo inédito ao cotidiano. A partir desta conjuntura, destacam-se 3 exemplos:

Primeiro as experimentações *pós-neoconcretistas*: Hélio Oiticica e Lygia Clark

são responsáveis pela propagação e/ou criação de espaços cujo foco é a *relação intersubjetiva* - o espaço estabelecido por meio da interação os corpos e subjetividades, individuais ou coletivas.

Segundo, nesta época destaca-se a emergência de reflexões como o livro “*A invenção do Cotidiano*”⁶⁷ de Michel de Certeau, verdadeira apologia das práticas efêmeras, e de seu saber prático, não teorizado presentes nas sociedades humanas. Vale ressaltar que a famosa discussão, desenvolvida no livro, sobre como uma rua é reinventada e reescrita por cada percurso de cada transeunte que por ela passa. A Arquitetura (segundo a definição de Lessing sobre Arte do Espaço⁶⁸) é personificada sob a égide da *temporalidade fugidia*. Como em um filme projetado em velocidade acelerada, é a ação e não o cenário que prende os olhos.

Por último, lembramos que os escritos de Henri Lefebvre sobre *o direito à cidade*. Desenvolvida nos anos 60 estendidos, os escritos ensaiavam várias outras formas de apropriação na busca de enxergar no urbano além do *produtivismo* alçado pelo *funcionalismo*. Um desdobramento dessa discussão revela-se no deslizamento discutido acima, de *evento* que passa a ser também categorizado como *espaço*.

Parte-se agora para algumas intervenções de Matta-Clark sobre formas de *apropriação* do espaço urbano. São nelas abordados o *lúdico*, o *entretenimento*, o *usual* e o *desperdício*.

67 CERTEAU, Michel de. **A Invenção do Cotidiano**. Petrópolis: Vozes, 1998.

68 LESSING, Gotthold E. **Laocoonte ou sobre as fronteiras da pintura e da poesia**: com esclarecimentos ocasionais sobre diferentes pontos da história da arte antiga. Introdução, tradução e notas de Márcio Seligmann-Silva. São Paulo: Iluminuras, 1998.

Fig-45. *Sauna View*,
Gordon Matta-Clark, 1973.

a. “voyeurismo citadino”

Após construir uma *sauna* em seu novo *Loft*, Matta-Clark registra *Sauna View* (1973), filmagem e observação das atividades desenvolvidas no interior daquele ambiente. Com cerca de uma hora, o filme em preto e branco retrata o encontro de um grupo de amigos, destacando a circulação constante das pessoas imersas em uma *atmosfera festiva*. Desde o início é possível observar que o corte aberto na parede coloca o público na perspectiva de “*voyeur*”, expondo apenas parte das atividades que ali se desenvolviam. O vídeo retorna a dialética do “*transbordamento*” - da atividade privada para âmbitos coletivos e/ou públicos.

O corte revela partes de corpos, a sobreposição entre eles e olhares por detrás do vidro embaçado; registra a “*sociabilidade*” entre homens e mulheres nus, que circulam sem pudor em frente da câmera com bebidas na mãos. Após alguns minutos, a agitação diminui e algumas pessoas começam a se destacar, entre elas é possível identificar Matta-Clark. No final do vídeo, apenas um indivíduo remanescente aparece - sua presença destaca-se pelo enfoque dado à seu sexo.

Perpassando por questões da *contracultura*, e associado diretamente ao tema da manifestação festiva, o vídeo apresenta formas coletivas de atividades desenvolvidas em âmbito privado. Uma renegociação entre a relação a partir destas esferas - colocando em jogo as definições de (inter)subjetividade e a compreensão sobre o papel do corpo e a sociabilidade. Neste filme são articuladas novas ações, novos espaços e novos significados. Matta-Clark (re) apresenta a vida social.

A mudança de perspectiva anunciada em *Sauna View* ganham outra escala em *Chinatown Voyeur* (1971). O filme, preto e branco de uma hora, foi rodado a partir da janela do *Loft* de Matta-Clark e trata-se de um *tour visual* sobre o bairro de *Chinatown*. Localizado entre o registro e um trabalho abstrato sobre relações de espaço e textura, *Chinatown Voyeur* apresenta a cidade a partir de múltiplas perspectivas: inicialmente, ela aparece como um extenso plano contínuo composto por pequenos segmentos. Com o decorrer do tempo Matta-

Clark define novos enquadramentos e, através da aproximação, destaca alguns. Matta-Clark executa uma varredura, como em um *processo de desconstrução*, conectando o espectador à pluralidade e conjuntos de camadas que estruturavam o ambiente urbano. Neste processo, o artista registra as janelas e atividades que dentro se desenvolvem - convertido em “*voyeur*”, o espectador observa a vida doméstica que se desenrola *naturalmente* no interior dos edifícios.

O processo de observar a cidade e suas atividades torna-se abordagem, objeto de análise e “*matéria-prima*”: as múltiplas camadas do território e o posicionamento de “*voyeur*” tensionam os limites entre o *público* e o *privado*. Matta-Clark apresenta a cidade como *uma grande estrutura que da suporte à múltiplas atividades desenvolvidas por seus habitantes*. Essas atividades, por sua vez, tornam-se cada vez mais o principal objeto de pesquisa do artista.

b. dança contemporânea e a cidade

Nas relações entre o indivíduo e o espaço no qual o mesmo está inserido, a “*formação*” do corpo social configura-se como fundamental. Durante o período coberto pelo *Movimento Moderno* a estética da máquina se faz presente - busca-se promover uma identificação entre “*aparato*” e “*corpo humano*”. A harmonia social teria como base contínua a cadência da técnica, o “*lirismo dos tempos modernos*”.

No *Ballet Mécanique* (1924), filme de Fernand Léger, as atividades humanas são vistas como um conjunto de atividades que devem ser cumpridas em um tempo definido (rítmico porque controlado). A *cidade moderna* se move segundo o ritmo da “*produção industrial*” - segundo as “*chaves do urbanismo*” (presentes na *Carta de Atenas*), as atividades devem ser definidas e coordenadas segundo 4 principais enunciados: *habitar, trabalhar, recrear e circular*.

Neste tipo de organização (“*utópica*”), são levadas em conta apenas a *setorização* e *coordenação temporal* das atividades vinculadas aos 4 grandes

temas; qualquer tipo de ação para além das previamente apontadas eram completamente ignoradas. Ocorre que, como observado previamente no próprio trabalho de Matta-Clark, a vida na metrópole desenvolve-se cada vez mais em contraponto à perspectiva desenhada pelo *Movimento Moderno*.

Merce Cunningham é um artista que diverge das premissas *modernas*: sua pesquisa localiza-se na tentativa de aproximar *dança à movimentos naturais*. Segundo Cunningham, a dança deveria se manifestar como uma ação sem finalidade, abrindo mão do encadeamento “*lógico*” dos movimentos, explorando os elementos fornecidos pelo acaso.

Cunningham contentava-se em indicar aos bailarinos direção dos deslocamentos e os tempos das paradas. Tal formulação coreográfica recebia o nome de *Event*, um acontecimento único, a dança com uma forte ligação com o instante presente, o “*aqui-agora*”. Suas propostas caracterizavam-se pela sucessão de acentos fortes e fracos, comparáveis a métrica; uma espécie de tempo instintivo, próximo ao *verso grego*, lírico ou trágico.

De modo semelhante à dança experimental de Merce Cunningham, Matta-Clark, em diversos momentos de sua trajetória, também enfocou as relações que se estabelecem entre corpos, o contexto e a cidade - *ações como um meio de conceder significado ao espaço urbano*. Matta-Clark buscava evidenciar o conjunto de sentidos presentes nos gestos e ações simples como o deslocamento (ou tentativa de mater o corpo equilibrado). Em diversas de suas propostas, as atividades corriqueiras, o habitar, trabalhar, recrear, circular, etc, eram deslocadas no espaço e, portanto, do *campo das convenções*.

Matta-Clark atua diretamente sobre o cotidiano, transpassando a definição da Arquitetura e cidade como suportes “*meramente*” funcionais. Em *Tree Dance/Tree House* (1971), o artista mimetiza atividades básicas e prosaicas: o estranhamento provém da forma como o corpo se comporta frente ao deslocamento espacial.

Voltando-se para a relação do *corpo/espaço*, *Tree House* consistia na elaboração, construção e instalação de um conjunto de estruturas suspensas, confeccionadas

Fig-46. *Tree Dance/Tree House*,
Gordon Matta-Clark, 1971.

a partir de redes, tecidos, cordas e madeira. Os suportes eram elaborados com o intuito de criar pequenos nichos e assim permitir a suspensão de corpos.

Para a realização do vídeo e performance, foram convidados artistas que viviam no *SoHo* como Tina Girourd, Rachel Lew, Suzanne Haris, Richard Nonas, Jene Highstein e Caroline Goodden. O grupo realiza movimentos inusitados e muitas vezes apenas o necessário para que o corpo permanecesse inserido em um espaço tão incomum. A interação estabelecida entre os participantes se dava em função das estruturas criadas para suportar os corpos e o espaço no qual os mesmos estavam inseridos.

Através dos aparatos, Matta-Clark promove uma relação atividade/contexto mais “*essencial*” possível, tornando supérflua toda manifestação física e comportamental externa à proposta. Através da performance, o artista buscava esvaziar das ações e comportamentos, todo e qualquer vínculos *convencional* (“*viciado*”) que pudesse se estabelecer.

Esse mesmo princípio é aplicado sobre a sobreposição criada entre as atividades e a dimensão pública do espaço: a performance expressa o comportamento *individual* e *essencial* que cada participante estabelece com o ambiente; o ambiente, por sua vez, não só define o tipo de relação, como também torna público o novo vínculo criado.

Ao possibilitar que a ação corporal se manifestasse de maneira livre, desvinculada de parâmetros ou formatações, são também criadas formas alternativas de *apropriação* e *interação*. A dinâmica apresentada pela performance, organização e materialidade, não só evidencia uma dimensão lúdica do comportamento mas também propõe uma nova forma de interação e apropriação da cidade.

Realizada em meio à agitação de um centro urbano, marcado também pela lógica da circulação e a atribuições específicas a seus habitantes, a criação de um ambiente, sem função e passível de apropriação, como *Dumpster Duplex*, configura também um questionamento sobre as relações entre *corpo/espaço*.

Elaborada paralelamente a *Dumpster Duplex* a performance/vídeo *Open House*, consistia no registro das diferentes formas de interação entre a intervenção e o público (este último é incentivado a participar tanto da ação quanto do registro). Sua localização, na *Greene Sreet*, permitia que o meio fosse apropriado de maneira livre, configurando um espaço essencialmente destituído de qualquer regra de uso. A dinâmica e participação livre, por sua vez, definia uma indistinção sobre a autoria do trabalho, tornando *Open House* um trabalho claramente coletivo e participativo.

Mais uma vez a presença física e participação são fatores básicos para a apreensão: a intervenção vai de encontro com os experimentos e atividades coletivas propostos por Matta-Clark e diversos dos artistas que habitavam o *SoHo*⁶⁹. É nesse contexto que Tina Girouard, Suzanne Harris e Barbara Diller apresentam uma performance que envolvia a apropriação temporária e especificidades do espaço configurado por *Dumpster Duplex*.

Devido a sua dinâmica de circulação e dimensão reduzida, a intervenção simulava um espaço labiríntico composto por camadas de materiais como o ambiente que o rodeava. *Open House* encerrava uma dinâmica de relação contemporânea muito semelhante à encontrada em espaços urbanos e claramente oposta à lógica funcional da *cidade moderna*, proporcionando novos encontros e formas de interação do público.

Como observado, certa sensibilidade espacial é resgatada pela *ação da performance* ou *dança*, improvisados e traduzidos em movimentos muitas vezes não funcionais, não codificados e de caráter expressivo. Não é por acaso que a dimensão experimental da imprevisibilidade esteve também presente em várias propostas do artista.

69 KIRSHNER, Judith Russi. The Idea of Community in the Work of Gordon Matta-Clark. In: CORBEIRA, Dario (ed.). *¿Construir... o desconstruir?* Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2000. p. 148-160.

Fig-47. *Dumpster Duplex - Open House*, Gordon Matta-Clark, 1972.

Para Pamela M. Lee⁷⁰, muitos dos trabalhos que aproximavam a criação de novos ambientes à performances, apresentam uma clara crítica aos processos de *privatização e instauração de controle do espaço urbano*. Os espaços propostos por Matta-Clark em *Tree-House*, *Garbage Wall* e *Dumpster Duplex* (para citar alguns exemplos), distinguiram-se radicalmente dos ambientes privados, sobretudo o *âmbito da habitação*. Localizados na rua (espaço público), essas intervenções definiam novas organizações - sem uma função previamente atribuída, cuja apropriação era guiada pela criatividade, pela invenção no momento. Não atoa Matta-Clark elabora um criativo *deslocamento semântico* ao utilizar a palavra “*House*” em suas intervenções - relacionando ironicamente o caráter simbólico da residência com ambiente “*não habitáveis*” em seu sentido tradicional.

c. equilíbrios instáveis

Tree Dance/Tree House é uma intervenção que também tem como princípio a tentativa de assimilação entre sensação de movimento, instabilidade e forma na qual se organiza o *habitat*. Por meio desta intervenção, Matta-Clark promove a sobreposição entre duas percepções distintas (*instabilidade e segurança*) diretamente associadas ao estabelecimento de uma relação entre o corpo e o espaço.

Mesmo aparecendo em *Tree Dance*, o tema da instabilidade e movimento já estavam presentes nas primeiras intervenções desenvolvidas por Matt-Clark, no período em que o artista ainda estudava em *Cornell*. Como apontado previamente, os primeiros trabalhos de Matta-Clark buscavam relativizar o que convencionalmente era definido como arquitetura, através da apresentação de suas definições como concepções “*fabricadas*”, passíveis de desconstrução.

Rope Bridge (1969) é uma intervenção em que o artista já busca promover uma perspectiva de contraste entre um produto derivado da ação humana, representado por uma estrutura em corda, e a intensidade da ação da natureza sobre ele.

Ao demarcar alterações das características ambientais no decorrer do tempo, o artista passa a evidenciar uma intensa relação de contraste entre “*o construído*” e “*paisagem*”, que habitualmente passava despercebida. No processo de evidenciação por meio do contraste, são também levantadas indagações sobre a efemeridade e temporalidade de definições, habitualmente utilizadas para classificar espaços e construções.

Jacob's Ladder (1977) foi um ambicioso projeto de Matta-Clark para a Documenta 6 realizada em Kassel, na Alemanha. Originalmente o projeto tinha como objetivo a construção de habitação aérea, suspensa por cordas a 15 pés acima do solo (aproximadamente 4,57 m). Mais uma vez a proposta de construir uma habitação sobre uma situação de instabilidade, aberta as variações climáticas e o movimento das cordas, é evocada por Matta-Clark.

Dado o caráter ambicioso da proposta, o projeto sofreu alterações e por fim configurou-se como uma longa rede de tecido, responsável por ligar o solo à uma chaminé industrial com cerca de 30 andares de altura (90m). A ideia presente na proposta final era possibilitar que os visitantes pudessem escalar a rede numa ação que se assemelhava a “*ascensão*”.

O título da intervenção foi escolhido por Matta-Clark em referência a história do *Sonho de Jacó* (Gênesis 28.12) do *Velho Testamento*, no qual uma escada é construída para conectar a terra aos céus. Outra referência ao trabalho se baseia na rivalidade existente entre os irmãos gêmeos Esaú e Jacó, e a necessária fuga do último em função da rivalidade existente entre eles, fazendo referência a morte de Batan (Sebastian), irmão gêmeos de Matta-Clark, ocorrida um ano antes.

Para além das referências, *Jacob's Ladder* define-se enquanto um trabalho que promove a aproximação e entre estruturas de natureza dessemelhantes.

70 LEE, Pamela M. **Object to be Destroyed: The Work of Gordon Matta-Clark**. Cambridge: MIT Press, 2000, p. 241.

Fig-48. *Jacob's Ladder*,
Gordon Matta-Clark, 1977.

Inicialmente era possível estabelecer uma distinção visual entre as duas estruturas: por um lado encontrava-se uma antiga chaminé fabril de altura significativa, visualmente maciça devido a seu formato e composição (a base de tijolos), apresentando-se como uma referência vertical na paisagem; por outro, encontra-se uma estrutura “nova” em formato de rede e composta por cordas, de altura equivalente a da chaminé, porém com um formato muito mais alongado.

Visualmente a rede apresentava-se como uma estrutura mais leve devido os vazios existentes entre as cordas e a própria disposição da estrutura, apresentando uma forma maleável, suscetível as condições climáticas (vento, temperatura, intempéries) e elementos compositivos preexistentes, relação entre chaminé e solo.

Mesmo não sendo uma intervenção diretamente ligada a ação do corte e extração, como as desenvolvidas através das *Building Cuts* de Matta-Clark, *Jacob's Ladder* mantinha cetro grau de relação pelo simples fato de também representar a ideia de se desenhar no espaço, ou seja, *desenhar através de algo*, como um contexto ou elementos preexistentes.

Assim como nos “*Building Cuts*”, a relação entre o corpo e o espaço definia-se como uma questão fundamental para o trabalho - ao tentar escalar a estrutura, o corpo do visitante se inseria em uma situação de risco, convertendo-se em um ponto lançado em um grande vazio vertiginoso e hostil.

Se sob a perspectiva moderna, simbolicamente, a chaminé industrial representa a ascensão humana por meio do desenvolvimento técnico científico, a escada que “*liga a terra ao céu*”, apresentada por Matta-Clark, definiria um horizonte crítico e de quase oposição. O caminho paralelo, traçado pelo artista, lança o participante numa situação de completa instabilidade e desamparo, na qual, no fim, também seria possível se deparar com a imensidão do céu, porém em contraste com a dispersão contínua de gases poluentes.

Como apontado, os três trabalhos citados se constoem a partir do movimento do corpo do público - as estruturas pênseis ligavam-se intimamente com as

Fig-49. *Splitting*,
Gordon Matta-Clark, 1974

sensações e prazeres associados à dança; percorrer e vivenciar o espaço, transformava-se também numa experiência *lúdica* e *sinestésica*. É a partir dessa perspectiva que muitos dos *Building Cuts* de Matta-Clark podem ser também lidos como intervenções que fazem parte da pesquisa sobre “*a experiência cinética como meio de reapresentação da relação corpo/espaço*”.

Em *Splitting* (1974), mais uma vez, a intervenção de Matta-Clark se definia enquanto um convite para a ampliação da percepção (femenológica) do exterior (contexto) agindo na residência (forma, conteúdo e significado). Ao se deslocar para a segunda parte da casa (partindo da primeira que era mantida na posição original), o público passava a perceber a inclinação provocada pela alteração das fundações, ação esta que desestabilizava a sensação de equilíbrio, segurança e proteção, habitualmente associadas à ideia de “*casa*” ou “*lar*”.

Matta-Clark propõem uma apropriação do espaço da habitação de forma quase oposta a percepção tátil (cotidiana) que esta solicitava.

Na região inclinada, o corpo encontrava-se em suspensão, literalmente rompendo a relação convencional mantida pela Arquitetura produzida em seu tempo. Consequentemente, as formas, convenções e valores que a definiam também eram desestabilizadas. Em entrevista Gerry Hovagimyan constata:

Era um tipo de trabalho muito interessante, porque se a gente olhasse... por fora parecia completamente normal. [...] Era uma grande caixa com telhado, instalada sobre fundações que Gordon havia cortado pela metade... E que depois havia rebaixado, para poder inclinar a parte traseira da casa. Então, a gente chegava, subia os degraus até chegar à porta, entrava e tudo parecia normal, talvez um pouco bagunçado. Ainda havia alguma evidencia de que ali tinha morado gente... Coisas como copos de plástico, um pedaço de sabonete no banheiro, pasta de dente, algumas latas nos armários da cozinha, diversas coisas abandonadas. Continuando, você subia pelas escadas [...] e chegava a um ponto no qual, de repente, o corpo se inclinava da escada para o outro lado. Então, de fato, tudo parecia mudar. É que as pessoas já tem uma percepção das coisas, da solidez da arquitetura, não é mesmo? E agora, todas estas coisas totalmente malucas, davam uma sensação física algo visceral, que era realmente muito forte. [...] Era como se todos esses detalhes que [Gordon] havia conservado fossem pequenos

Fig-50. *Splitting*,
Gordon Matta-Clark, 1974.

episódios, indícios das coisas que ocorrem diariamente, como numa montagem que, decerta forma, prepara a entrada para quando se chega à parte do meio da casa e esta se abre pela metade. Entrava um feixe de luz; depois você passava pelo corte na escada como se passasse de um hall para outro, colocando-se. Em outra área totalmente diferente. Algo desnivelado. A sensação era realmente incômoda. Muito interessante. A intervenção funcionava em duas partes: o interior da casa, que parecia uma casa normal como qualquer pessoa esperaria que fosse e, logo a seguir, inesperadamente, você chegava a uma situação totalmente desorientadora conforme ia passando de um lado para outro.⁷¹

Tomando como ponto de partida o *capítulo 4* de Pamela M. Lee: *On the Holes of History*⁷² torna-se possível discutir experiência de percorrer os *Building Cuts* como um meio de mobilização ativa do público; e esse, por sua vez, se encontraria no cruzamento entre a percepção de *seu corpo exposto a perigos e/ou a tarefa de reconstituir mentalmente a organização interna da casa*.

d. proposição artística e participação

As proposições de Matta-Clark oscilam entre *dança* e *evento social*. Uma breve análise sobre seus trabalhos evidencia que o desenvolvimento de *eventos sociais* passa a receber mais destaque do que as próprias elaborações (*performance* ou *Happening*), caracterizando assim uma mudança na estratégia de atuação: desloca-se do campo da *representação* para o da *intervenção/apresentação*.

Graffiti Photoglyphs (1973) parte do reconhecimento do grafite enquanto

71 Entrevista com Gerry Hovagimyan, feita por Jane Crawford, para *The Anarchitect*, documentário em processo de elaboração.

CRAWFORD, Jane. Gordon Matta-Clark uma comunidade utópica: o SOHO na década de 1970. [2007]. In: CUEVAS, Tatiana; RANGEL, Gabriela (orgs.). **Gordon Matta-Clark: Desfazer o espaço**. Catálogo. São Paulo: Museu de Arte Moderna, 2010, p. 54.

72 LEE, Pamela M. **Object to be Destroyed: The Work of Gordon Matta-Clark**. Cambridge: MIT Press, 2000, p. 162.

Fig-51. *Graffiti Photoglyph*,
Gordon Matta-Clark, 1973.

uma *prática artística espontânea*, provinda diretamente de parcelas urbanas desfavorecidas. Um dos principais fatores responsáveis pela disseminação do da prática do grafite em Nova York na década de 1970 consistia em sua realização sobre os trens de metros que circulavam pela cidade. Como a primeira consequência desse reconhecimento, Matta-Clark passa a fotografar grafites presentes em diferentes ambientes com o objetivo de imprimi-los e posteriormente colori-los à mão. Os longos painéis de *fotogravuras* eram utilizados como uma referência para que o artista pudesse, a partir da leitura e registro de uma prática urbana de expressão, elaborar também sua própria forma de intervenção.

Os registro sugeriam uma percepção de duplo sentido: os trens encontravam-se tão vandalizados quanto artisticamente aclamados (meio de expressão) pela população que habitualmente mantinha contato com eles, sugerindo que esse tipo de *expressão artística* desempenhava um claro processo de *apropriação*.⁷³

Graffiti Photoglyphs recebe uma segunda abordagem no desenvolvimento de *Graffiti Truck* (1973), intervenção em que Matta-Clark busca recriar o princípio do grafite a partir de um *Happening*.

Graffiti Truck é uma intervenção derivada da *Washington Square Art Fair*, uma feira de Arte realizada no bairro *Greenwich Village*. Dadas às características da feira, evento no qual eram expostas produções artísticas desenvolvidas pelos habitantes de *Greenwich Village* (o artista havia crescido naquele bairro), Matta-Clark achou pertinente apresentar *Graffiti Photoglyphs*, por considera-la coerente com a proposta da mostra - o grafite enquanto uma expressão *popular* e autêntica daquele bairro. O fato da apresentação de *Graffiti Photoglyphs* ter sido negada pelos organizadores do feira levou Matta-Clark a desenvolver uma intervenção “*paralela*”.⁷⁴

73 LEE, Pamela M. **Object to be Destroyed: The Work of Gordon Matta-Clark**. Cambridge: MIT Press, 2000, p. 164.

74 CRAWFORD, Jane. Gordon Matta-Clark uma comunidade utópica: o SOHO na

Graffiti Truck consistia na exposição pública *Graffiti Photoglyphs* e o incentivo para que os habitantes de *Greenwich Village* grafitassem uma caminhonete de Matta-Clark. O evento também contava com a ação de *recorte e extração* de parcelas pintadas de caminhonete, para o público que ali participava da intervenção pudesse levar uma “*recordação*”.

Graffiti Truck representa uma ação semelhante à desenvolvida em *Graffiti Photoglyphs*, porém tomando uma direção oposta: se no primeiro momento Matta-Clark parte da ação da reprodução de uma prática urbana *não reconhecida* para criar sua intervenção; no segundo, utiliza suas intervenções como um meio de ação para que os *agentes* (habitantes), até então não reconhecidos como *ativos*, pudessem se expressar espontaneamente.

O deslocamento da *reprodução ampliada dos grafites*; ou a reprodução do *ato de grafitar* para uma intervenção (na qual habitantes grafitam um meio de transporte), representa a uma espécie de *metalinguagem* sobre o próprio *princípio do grafite* - a pintura sobre o meio de transporte, definia-se como fundamental para a disseminação da *prática/expressão*.

A criação de uma natureza “*participativa*” e “*espontânea*” (presente em *Graffiti Truck* e outras intervenções de Matta-Clark) e decorrente desenvolvimento de de um estado de “*inclusão*” (mesmo que temporário), podem ser compreendido como uma espécie de alternativa ao crescente processo de valorização da *natureza privada do espaço urbano*.⁷⁵ Aspectos relativos à cerimonia da refeição também estiveram presentes em diversas proposições em que se evocavam a *sensibilidade comunitária*, criada em torno do ato de comer.⁷⁶

Pig Roast (1971) desenvolve uma pesquisa sobre a relação existente entre

década de 1970. [2007]. In: CUEVAS, Tatiana; RANGEL, Gabriela (orgs.). **Gordon Matta-Clark: Desfazer o espaço**. Catálogo. São Paulo: Museu de Arte Moderna, 2010, p. 53.

75 LEE, Pamela M. **Object to be Destroyed: The Work of Gordon Matta-Clark**. Cambridge: MIT Press, 2000, p. 164.

76 Ibidem, p. 71.

Fig-52. *Graffiti Photoglyph*,
Gordon Matta-Clark, 1973.

[montagem do autor]

eventos urbanos e comportamento. No dia da apresentação da mostra e de *Garbage Wall*, Matta-Clark cria um evento em torno da ação de assar um porco. Por meio da filmagem da performance/intervenção, Matta-Clark registra os preparativos e a execução de um encontro, pautado basicamente pela ação essencial da alimentação: evento capaz de reunir em um mesmo meio pessoas de contextos completamente distintos.

Pig Roast era uma intervenção em que, através da apropriação e reorganização do espaço, tornava-se possível romper os limites definidos por possíveis distinções sociais. A própria disposição em que a intervenção se encontrava (reunir pessoas para se alimentar) quebrava com a possível formação de distinção ou reprodução de comportamento programado.

O ato de se alimentar, pautado pela necessidade comum de qualquer ser humano, era utilizado pelo artista como um meio de criar uma situação temporária de equidade entre “*os públicos*” que participavam da intervenção. A experiência representava um estímulo para a realização de possíveis *trocas, convivência mútua e discussão de ideias*, independente de titulação ou classe social.

Fig-53. *Graffiti Truck*,
Gordon Matta-Clark, 1973.

escultura (social) urbana

Os trabalhos de Matta-Clark adquirem uma natureza *participativa* e *propositiva*. Em oposição a ideia naturalizada de público enquanto um tipo de “*consumidor passivo*”, o artista apresenta propostas em que a *prática coletiva* torna-se central para a configuração de outras relações entre habitante e cidade - o artista lança mão da apropriação dos espaços urbanos como forma de alterar a realidade.

No campo da Arquitetura, nesse mesmo período e contexto, também emergem propostas que buscam incorporar o sistema de produção/consumo da arquitetura/cidade na atividade projetual. *Apropriação* e *Participação* também eram temas que encontraram repercussão, e neste sentido, projetos de Aldo Van Eyck e John Turner destacam-se por serem paradigmáticos. Matta-Clark, por sua vez, também possui um posicionamento frente à este debate.

Membro do núcleo do *Team X* de seu início até o fim, Aldo Ernest van Eyck foi reconhecido como teóricos do grupo. Como apresentado no último congresso do CIAM (1959), o digrama “*Círculos Otterlo*” definia sua abordagem de projeto - rearticular elementos das *tradições clássica, moderna e vernácula* como uma forma de produção da Arquitetura. Concepções abstratas de *matriz moderna* sobre *tempo* e *espaço* são substituídas pelas ideias de *lugar* e *evento*, deslocando assim o enfoque para a relação *comportamento/espaço*.

Como Matta-Clark, Van Eyck trabalha com referências providas do campo da Arte. Além de se interessar pelo grupo *COBRA* (movimento artístico atuante entre 1948 e 1951) e movimento *De Vijftigers* (movimento holandês de poesia experimental da década de 50), Van Eyck também teve experiências “*antropológicas*” e entrou em contato com a *cultura Dogon*, na costa Ocidental da África.⁷⁷ Seu interesse por culturas ancestrais, compostas por aspectos intemporais, proporcionou ao arquiteto uma posição única, mesmo se comparada a corrente principal do *Team X*.

⁷⁷ FRAMPTON, Kenneth. *História crítica da arquitetura moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 2008, p. 335.

COBRA, Surrealismo e De Stijl compartilhavam um mesmo interesse - o “*primitivo*”.

Fig-54. *Food*,
Gordon Matta-Clark, 1971.

O contato com essas referências foi fundamental para que Van Eyck respondesse de modo único à “*abstração alienante*”, presente em parte da produção de *Arquitetura Moderna*.⁷⁸

A preocupação de Van Eyck com um estado de *transição* (amplificação do “*limiar*”) capaz de mediar simbolicamente *fenômenos universais* como: “*inteiro x exterior*” e “*casa x cidade*”, manifesta-se em sua própria obra, especificamente em sua *Casa para Crianças* em Amsterdã. Nessa escola, Van Eyck demonstrou sua concepção de “*clareza labiríntica*” através de uma sequência interligada de unidade “*familiares*” em cúpulas, todas unidas por um telhado contínuo.

A possibilidade de criar um espaço de natureza “*labiríntica*” também se tornou um tema recorrente de interesse para Matta-Clark como já comentado em *Dumpster Duplex*. Seguindo uma constituição oposta à presente em exemplares da produção moderna, o *labirinto* configura um espaço destituído de funcionalidade e praticamente oposto à *lógica racional*. Sua indefinição torna-o um espaço potencial, aberto à apropriação e à adição de significados.

A abertura de leitura inata de espaços como o “*labiríntico*”, apresentava-se como um convite à ocupação. Por sua vez, o projeto do espaço subentendia uma ação, individual ou coletiva, capaz de alterar suas características iniciais. A presença de elementos ou práticas de *socialização*, observadas em outras culturas, define-se também como modelo alternativo para promover um tipo de ação *projetual-participativa*.

O interesse pela “*participação*” na criação dos espaços encontraria outro tipo de abordagem nas pesquisas elaboradas por John Turner, arquiteto inglês que escreveu extensivamente sobre *organizações comunitárias de moradia*, nas décadas de 1960/70 - “*Building Community*”. Influenciado pelo período em passou trabalhando em assentamentos e ocupações “*ilegais*” do Peru,

entre 1957-65, John Turner estudou e participou em uma série de programas de melhoramento de favelas, que faziam parte de uma iniciativa nacional de desenvolvimento comunitário. Durante o período mencionado, o Peru foi um dos principais centros de debate sobre política de habitação, desenvolvimento comunitário e o papel da “*auto-gestão*”. É a partir desse contexto que trabalho teórico de Turner se define - uma combinação entre vivência e pesquisas dos peruanos Fernando Belaúnde, Pedro Beltrán e Carlos Delgado.

Enfocando o papel do operário/cidadão a respeito do público, Turner defende que projetos de habitação social, ao invés de serem centralizados pelo Estado, seriam mais bem produzidos e administrados com a participação direta de seus próprios habitantes.

Na ideia de “*autoconstrução*” e “*autoadministração*” das residências e vizinhança, Turner afirma que o hemisfério “*Norte*” tinha muito que aprender com o rápido desenvolvimento do “*Sul*”. Turner buscava a definição de seu posicionamento por meio da experiência prática: através de uma série de estudos empíricos, publicados na coleção *Habitat International Coalition* intitulada *Building Community*, Turner demonstrava que os bairros projetados com os grupos locais funcionavam melhor; em grande parte devido a amplo conhecimento que os habitantes possuíam sobre suas condições, e seu próprio *habitat*.

Frente à definição de uma *nova condição*, o Estado e demais profissionais como Arquitetos e Engenheiros, deveriam atuar “*apenas*” como “*facilitadores*”, promovendo a valorização da experiência e do *know-how* local em relação à formas de conhecimento tecnocrático e/ou profissionalizado.

De modo muito próximo ao defendido por Matta-Clark em intervenções como *Sesto San Giovanni* (1975) e *Lower East Side* (1975), Turner afirmava que os habitantes deveriam não apenas construir suas próprias casa e bairros, como também deveria ter controle total sobre suas finanças e gestão.⁷⁹

78 FRAMPTON, Kenneth. *História crítica da arquitetura moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 2008, p. 335.

79 No caso de Turner, mesmo havendo algumas tentativas na Europa de envolver os

Turner apresenta suas experiências e define sua posição nos livros *Freedom to Build: Dweller Control of the Housing Process* (1972)⁸⁰ e *Housing by People: Towards Autonomy in Building Environments* (1976)⁸¹, que se mostram influentes no debate sobre a prática da “*participação*” no campo da Arquitetura e Urbanismo.⁸²

Como previamente comentado, *Pig Roast* (1971) e *Open House* (1972) são propostas (performances/vídeos) que consistiam na busca de novos modos de criação/interação entre experiência estética, participantes e eventos cotidianos. Em ambas as intervenções, a apropriação e reorganização dos espaços e atividade, configuram experiências de ruptura com formas tradicionais de organização do espaço e comportamentos.

O convite aberto pelas intervenções, seja no estabelecimento de novas formas de relação interpessoal, entre a relação *corpo/espaço* ou na simples possibilidade de novas relações (a confraternização pautada pela alimentação ou encontro), gerava outras formas de aproximação entre *habitante, cidade e contexto*. Além materializar alternativas aos modos “*convencionais*” de utilização do espaço urbano, estas intervenções possuíam ainda uma natureza altamente propositiva: configuravam outras perspectivas sobre a realidade, promovendo modos alternativos de *socialização e organização* do espaço urbano.

residentes e decisões sobre a construção de suas habitações, tais como o trabalho participativo dos arquitetos nos anos de 1960/70, o movimento Escandinavo de coabitação, os centros comunitários de assistência técnica do Reino Unido e o trabalho de arquitetos como Walter Segal, pode-se concluir que toda a potência desse tipo de engajamento ainda não foi realizada por completo.

80 TURNER, John F. C.; FICHTER, Robert. **Freedom to Build, dweller control of the housing process**. Nova York: Collier Macmillan, 1972.

81 TURNER, John F. C. **Housing by People: towards autonomy in building environments**. Nova York: Pantheon Books, 1977.

82 Disponível em: <<http://www.spatialagency.net/database/john.turner>>. Acesso em: 28 fev. 2019.

a. a arte como “*laboratório*” de criação de formas de sociabilidade

Ligado diretamente à experiência de vida coletiva, Matta-Clark foi responsável pela elaboração de vários novos espaços destinados a *habitação e a convivência*. Mesmo não sendo considerada uma intervenção específica na trajetória do artista, a criação dos espaços de *Lofts* de habitação, pode ser compreendida como uma das mais importantes contribuições elaboradas pelo artista no processo de criação de *novas espacialidades e dinâmicas de interação social*.

Característicos pelos baixos aluguéis, os *Lofts* também eram interessantes devido sua peculiar espacialidade - grandes abrigos de pé-direito alto, despojados e acabamento e compostos com um grande plano envidraçado. Eram espaços sem delimitações, sem regras pré-definidas e sem uma organização espacial que delimitava o uso; os espaços iam totalmente de encontro com o desenvolvimento de *novos modos de habitar* - uma concepção arquitetônica que não impunha ao habitante nenhum tipo de *valor* ou *ordem idealizada*. A abertura promovida pela “*natureza espacial*” do *Loft* fazia com que *objetos e modo de organização* (que remetiam ao tradicional *ambiente privado* - móveis, privacidade, conforto, se não o luxo) fossem gradativamente abandonados.

Criado a partir de uma lógica próxima à utilizada na construção dos *Lofts*, o restaurante *Food* (1971) também configurou um ambiente voltado para novas formas de *interação social e experimentações artísticas*. Como a galeria *112 Greene Street*, o restaurante foi fundado a partir de uma sociedade entre artistas: Matta-Clark, Carol Goodden, Tina Girouard, Suzanne Harris e Rachel Lew, se criaram um espaço de convivência, oportunidade de empregos (“bicos”) e serviços para o bairro do *SoHo*.

Diversos artistas do SoHo trabalharam em *Food*, estabelecendo uma conexão entre a vida cotidiana e suas pesquisas. Matta-Clark, além de seu “*sócio fundador*”, trabalhou diversas vezes no restaurante desenvolvendo ocasionalmente performances e atividades artísticas que envolviam o “*ritual da alimentação*”.

Em *The Sunday Night Guest Chef*, Matta-Clark convidou artistas para um conjunto de performances envolvendo a comida: cabia a cada artista desenvolver uma receita para ser apreciada coletivamente em um jantar. Dentre eles podemos citar Keith Sonnier, Robert Rauschenberg, Richard Landry, Italo Scanga e Donald Judd - todos responsáveis pela elaboração de pratos (mais artísticos do que comestíveis).

Matta-Clark idealizou *Matta Bones Dinner*, um jantar no qual a comida deveria ser toda preparada a partir de vários tipos de ossos: após a refeição e a limpeza dos ossos, o artista propôs que o material fossem utilizados para a confecção de *novas peças*, colares e outros objetos. Em outro evento, *Alive*, o artista idealizou um jantar de pratos de aparência estranha e que manifestassem algum tipo de “*movimento*”: para a ocasião, moluscos e camarões foram servidos e preparados de modo inesperado, provocando distintas reações nos comensais, enfocando assim a relação entre o *ato* e o *ritual da alimentação*, atividades nas quais não está ausente o elemento estético.⁸³

Food concentra um conjunto de questões acerca das possibilidades de criação de modos alternativos de convivência, uma forma inusitada de “*dissolução da arte na vida*”, acionada pelo *trabalho*, *sociabilidade* e *comida*. Assim como o espaço da *112 Greene Street*, *Food* também se converteu em uma referência para o *SoHo* - era um “*restaurante*”, caracterizado por configurara um ambiente de dinâmica de uso incomum. Matta-Clark ficou responsável pelo projeto da cozinha e, como em diversos de seus trabalhos, destacou o *funcionamento* do espaço: cozinha e *área social* não possuíam separações; os equipamentos como eletrodomésticos, utensílios e panelas (com dimensão industrial) encontravam-se completamente expostos para todos; as etapas da produção e o funcionamento do restaurante encontravam-se expostas cotidianamente.

83 CRAWFORD, Jane. Gordon Matta-Clark uma comunidade utópica: o SOHO na década de 1970. [2007]. In: CUEVAS, Tatiana; RANGEL, Gabriela (orgs.). **Gordon Matta-Clark**: Desfazer o espaço. Catálogo. São Paulo: Museu de Arte Moderna, 2010, p. 52.

Fig-55. *Food*,
Gordon Matta-Clark, 1971.

Como espaço alternativo à prática e relações, *Food* apresentava uma alta rotatividade no quadro de seus funcionários. Os artistas que se aventuravam a trabalhar temporariamente no restaurante, além de conseguirem recursos para financiamento de seus projetos, também tinham a oportunidade de entrar em contato com sua dinâmica de uso e convivência: lidavam com diversas funções entre *organização, preparo, disposição e administração*.

A imprevisibilidade, encontros e atividades espontâneas, são temas presentes tanto em espaços como *Food* quanto em eventos como *Pig Roast*. O *Happening* torna-se interessante estratégia no momento em que Matta-Clark busca mobilizar atividades coletivas em meio à cidade.

b. ensaios de *empoderamento* por meio da arte

No final de 1975, Matta-Clark dá início a uma viagem pela Europa, onde desenvolve trabalhos em diversos países. Enquanto trabalhava em um projeto com a *Salvatore Ala Galleria* de Milão, o artista entra em contato com um coletivo de trabalhadores jovens que haviam ocupado um edifício fabril em *Sesto San Giovanni*. Matta-Clark rapidamente se identificou com o grupo de jovens, tanto pelas práticas quanto por seus objetivos.

Buscando aprofundar questões próximas às elaboradas previamente em *Day's End*, sobretudo pela existência de um processo espontâneo de apropriação por parte da comunidade que habitava as localidades do galpão, o artista propõe aos jovens operários a elaboração de uma intervenção simbólica no edifício por meio de cortes na fachada. Matta-Clark elabora uma intervenção que simbolicamente remetesse à um “*arco do triunfo*” em homenagem aos trabalhadores. O artista pretendia criar uma nova intermediação entre edifício e contexto - definir uma nova compreensão sobre o *evento da ocupação e seus desdobramentos*; a manifestação física e simbólica de uma nova prática (pro meio de um edifício) e, por fim, e estimular a criação de uma “*identidade*”.

Apesar de inconcluso, o projeto de *Sesto San Giovanni* recebe uma espécie de “*sucessão*” quando o artista retorna aos Estados Unidos. Através da organização *Sweat Equity*, Matta-Clark compra (por quinhentos dólares) um edifício em estado avançado de “*degradação*”, localizado na concecida região do *Lower East Side* de Nova York. Matta-Clark reúne um grupo de artistas (entre Richard Nonas, Jene Highstein e Gerry Hovagimyan) com o objetivo de ajuda-lo a ensinar técnicas de construção para um conjunto de jovens “*carentes*” que viviam no bairro.

Por meio da aquisição de conhecimento e experiência em construção, Matta-Clark acreditava ser possível designar aos jovens a reforma do edifício comprado. Após a reforma, a propriedade do edifício seria passada para os mesmos, iniciando assim *um ciclo contínuo de reformulação da arquitetura e condições urbanas*: seguindo uma linha muito próxima da ideia de “*metabolismo*” previamente apresentada, Matta-Clark organizava seu projeto a partir de algumas *ações disparadoras* como: *aquisição ou apropriação de edifícios abandonados (deteriorados) - ensino de técnicas construtivas aos habitantes - reformas de edifícios - uso coletivo desses novos espaços - assim sucessivamente*.

Através do projeto *Lower East Side*, Matta-Clark pretendia transmitir o conhecimento adquirido (pessoal e coletivamente) nas experiências compartilhadas pela comunidade artística do *SoHo*. O artista acreditava que a transferência do conhecimento poderia dar início a ações cíclicas: os jovens poderiam dar continuidade à primeira intervenção, a reforma do edifício se somaria a uma nova forma de inserção social, baseada no DIY (“*Do It Yourself*”) - ações (*construção, administração, design, etc*) coletivas e autônomas. Infelizmente Gordon Matta-Clark morre em agosto de 1978, deixando inconcluso o projeto iniciado em 1975.

Mesmo definindo um campo próprio, as intervenções de Matta-Clark tem pontos de convergência com as pesquisas da época: pesquisas como as desenvolvidas por Joseph Beuys, Aldo Van Eyck e John Turner. Matta-Clark criou espaços coletivos, desprovidos de uma única função e passíveis de novas

formas de apropriação. O artista trabalha com propostas que atiram com a *lógica de funcionamento vigente*, desenvolve intervenções que rompem com o modo “*convencional*” de produção da cidade (pautado no contínua sequência - destruição x construção).

De modo geral, as intervenções de Matta-Clark representam uma resposta a imposição de um presente “*estado*” de “*obsolescência programada*”, localizado não apenas na *prática* da Arquitetura e Urbanismo, mas também amplamente dissimulado na contemporânea cultura material da “*sociedade da abundância*” - produção e consumo em massa.

Individualmente, as propostas buscavam romper os *hábitos do consumidor passivo* por meio da organização de ações coletivas. A prática do “*Do It Yourself*”, em espaços, nas intervenções e demais práticas coletivas propostas por Matta-Clark, plantavam-se como alternativas às propostas de *planejamento* e *massificação*. Criticando a concepção de cidade que mimetizava a lógica de produção industrial (*produção, consumo, descarte*) e os limites do planejamento, Matta-Clark apresenta todo um “*leque*” de *outras possibilidades*.

A não efetivação do espaço público enquanto, de fato, *campo político* se dava na medida em que os processos de transformação urbana encontram-se condicionados à atuação de interesses específicos (*capital*). Matta-Clark evidencia a existência de posições claras: uma pequena parcela de agentes determinavam grandes mudanças, o restante deveria apenas *seguir passivamente* tais determinações. No caso das intervenções de Matta-Clark, até mesmo o Estado encontrava-se completamente imerso nesta lógica. A apresentação de propostas que pressupunham a *participação coletiva* (a construção de novas práticas somadas à possibilidade de apropriação dos espaços já existentes) configura-se como uma ação *crítica, política* e de *resistência*.

Por meio de suas intervenções, Matta-Clark imaginava poder proporcionar um reencontro entre os habitantes da cidade e a capacidade de transformação de seu próprio *habitat*.

Fig-56. *Food*,
Gordon Matta-Clark, 1971.

construção de subjetividade o público, o privado e a intimidade

Na superfície, *Splitting* (1974) e *Fake States* (1973) parecem propostas divergentes. Enquanto a última pode ser vista como um prolongamento das propostas de *Arte Conceitual*, de sua “*estética burocrática*”⁸⁴ (BUCHLOH), a primeira apresenta-se como a transposição da economia de gestos e presença monumental provindas da *Land Art* para o meio do urbano. Enquanto uma centra sua atenção às mediações e representações sociais do espaço, a outra se apresenta brutalmente como uma realidade física e tangível. O que as une é o enfoque sobre o caráter público e/ou privado do espaço urbano. O conceito de identidade, propriedade privada ou pública, define formas jurídicas, edifica espaços, constrói subjetividades e delimita mundos existenciais. O trabalho de Matta-Clark transita entre todas estas dimensões disparadas, pela tensão entre propriedade privada e esfera pública, rearticulando-as, promovendo distanciamentos e reflexões.

Na primavera de 1974, Matta-Clark propõem à Holly e Horace Solomon um projeto que consistia numa ação, simples e contundente, de cortar uma casa ao meio. Horace Solomon havia recentemente adquirido uma residência na periferia de Nova York devido a crescente valorização imobiliária que a região vinha sofrendo. A casa, uma construção banal em meio a uma vizinhança antiga, não havia sido comprada para uso próprio ou por qualquer uma de suas qualidades intrínsecas, mas sim pelo mera valorização de seu terreno. O processo de especulação exigia que a residência fosse demolida. Os Solomon planejavam fazê-lo alguns meses após sua compra; a intervenção de Matta-Clark aconteceu nesse interregno. Reuniu-se assim o conjunto de condições favoráveis (de diversas ordens) para Matta-Clark desenvolver sua “*ação*”. Desde seu início estipulava-se também que a presença de seu trabalho teria uma duração definida.

Splitting realizada em Englewood, Nova Jersey, mostra a ação do artista sobre uma área paradigmática dos processos de reconfiguração urbana então corrente.

84 BUCHLOH, Benjamin H. D. **Conceptual Art 1962-1969**: From the Aesthetic of Administration to the Critique of Institutions. October, Cambridge, v. 55, p. 105-143, inv. 1990.

Fig-57. *Splitting*,
Gordon Matta-Clark, 1974.

Realizando um corte em uma típica residência do subúrbio norte-americano, Matta-Clark buscava transformar um *objeto arquitetônico* banal em uma espacialidade simbólica, carregada de possíveis leituras e interpretações. Sua intervenção gera amplas dimensões de leitura e reflexões não somente sobre a *produção em massa de habitações*, mas sobre a narrativa desses lugares, estendendo-se também para a própria sociedade norte-americana.

A casa de Englewood era prosaica em sua definição. Organizada a partir da ideia de *paralelismo* e *simetria*, a residência unifamiliar era dividida em dois pavimentos com varandas na fachada e na região posterior. Seu volume regular, rígido, simétrico, com uma aparência semelhante a uma caixa obtusa, era centralizada da mesma forma que um *prisma abstrato*. A construção possuía uma aparente *objetividade formal*, a relação que mantinha com entorno seguia todas as regras definidas pelo empreendimento imobiliário - comportava-se como um volume hermético, que obedecia a uma convencional relação de separação com o contexto.

A precisa intervenção realizada em *Splitting*, evidenciava o vazio interno presente naquele tipo de organização espacial: na composição formal, estrutural e social da residência. A evidenciação de seu “*núcleo*”, uma centralidade compositiva sem referência, possibilitava ao artista iniciar um processo de “*desconstrução*” sobre as camadas latentes na composição *formal* e *simbólica* da residência. Como observado em outras intervenções, o processo de desconstrução, por meio da ruptura da estrutura externa (invólucro) e evidenciação da composição interna, tornava-se uma tática cada vez refinada nas intervenções de Matta-Clark.

A primeira ação necessária para a realização de *Splitting* consistia na retirada de quase toda e qualquer relação com a presença dos antigos moradores: para tanto Matta-Clark deslocou restos do antigo mobiliário e demais materiais para o porão da residência. Chamado de “*lote de lixo biográfico fragmentado*” o conjunto de “*resíduos*” foi deslocado com o objetivo de afastar da intervenção qualquer

“possível associação antropomórfica com o ambiente”.⁸⁵ Expurgada a maior parte desta dimensão individual, a *forma-residência* ganharia destaque, criando assim um - *exemplar de um processo de produção social do espaço de ampla escala*.⁸⁶

A segunda parte consistia na execução de duas ações estruturais e complementares: a primeira, definido por um corte vertical simétrico, no centro da residência, executado com o intuito de separa-la em duas partes praticamente iguais; e o segundo, um sutil deslocamento horizontal de sua fundação, ampliando o efeito gerado pelo corte. Matta-Clark utilizou um motosserra para cortar as duas linhas paralelas no meio do edifício e com a ajuda e conhecimento de Manfred Hencht (que anteriormente havia auxiliado o artista na construção de diversos *Lofts*) ajustou a inclinação da casa a partir de suas fundações. Sobre a ação, Matta-Clark discorre:

Eu a chanfrei em um ângulo determinado pelo alinhamento do bloco de concreto. Primeiro nós marcamos e cinzelamos todo o bloco reforçando a fundação enquanto trabalhávamos, até que a metade traseira da casa estava de pé em quatro pontos nos cantos. Então, usando macacos hidráulicos, nós transferimos a carga, cerca de quinze toneladas, dos blocos finais, e apenas a abaixamos.⁸⁷ [tradução do autor]

Splitting só se completaria com mais uma quarta ação intitulada *Four Corners* (1974). Matta-Clark recorta os *quatro beirais do telhado* com o objetivo de criar quatro fragmentos regulares, passíveis de deslocamento e exibição em espaços

85 LEE, Pamela M. **Object to be Destroyed: The Work of Gordon Matta-Clark**. Cambridge: MIT Press, 2000, p. 18.

86 GRAHAM, Dan. [1966]. **Homes for America**. Nova York: Arts Magazine, 1970.

87 [...] *I beveled it at an angle dictated by one course of cinder block. First we scored and chiselled away all the block reinforcing the foundation as we worked, until the rear half of the house was standing on four points at the corners. Then, using building jacks, we tranfered the load, about fifiteen tons of it, from the final blocks and just lowered it.*[...] [original]

LEE, Pamela M. **Object to be Destroyed: The Work of Gordon Matta-Clark**. Cambridge: MIT Press, 2000, p. 19.

Fig-59. *Splitting - Four Corners*,
Gordon Matta-Clark, 1974.

expositivos “*tradicionais*”. O “*Non-site*”, criado a partir de *Splitting*, tinha a capacidade de representar tanto as características materiais do edifício quanto projetar parte de sua espacialidade.

Vista por fora, *Splitting* estabelecia uma relação visual muito próxima a trabalhos da vertente *pós-minimalista*, no entanto, a precisão e economia de procedimentos provindos desta tendência ganhava outra leitura quando *o contexto* da casa passava também a ser considerado. Fenomenologicamente, a experiência usual de transitar por uma residência era também modificada completamente. A ação do corte assemelhava-se à uma “*rearticulação de sintaxe*”, criada a partir do procedimento de *montagem*.

A habitação unifamiliar segmentada, analisada desde os alicerces até as complexos significados e formas de sociabilidade (volume regular cortado ao meio e parcialmente deslocado em sua fundação), passava a ser compreendida como um “*exemplo de ruptura*” da estrutura física e simbólica da *Arquitetura domiciliar* produzida naquele período.

O deslocamento promovido por Matta-Clark, ativa também a percepção da relação existente entre *Arquitetura e contexto* - eram evidenciados tanto os pressupostos da organização estrutural da residência (segmentação, espacialidade presentes) quanto sua vinculação aos modos de vida aos quais era *recipiente e molde*. Internamente, a intervenção alterava substancialmente a *escada* e as *quatro extremidades do telhado* (elementos arquitetônicos que articulavam a *integridade estrutural* da residência), parte responsável pela circulação vertical e as regiões que definiam os limites e projeções da volumetria regular.

O corte vertical, pequeno na região térrea da residência, ampliava-se consideravelmente na região da cobertura. Além de exigir que o público o saltasse, sua inclinação enfatizava a percepção do espaço como a cristalização de “*um processo de desintegração*” - o corte abria um abismo físico que atuava na percepção *espacial, sinestésica e psicológica*.

Fig-60. *Splitting*,
Gordon Matta-Clark, 1974.

Fundada no período colonial, *Englewood* converteu-se em uma cidade dormitório de Nova York devido ao crescimento da capital e a fundação da *Northern Railroad* em 1859.

A típica casa da *Humphret Street* foi construída por volta da década de 1930, porém as condições que possibilitaram sua construção e permanência no local tomaram outra direção a partir da década de 1960. A possibilidade desenvolver uma intervenção com as características de *Splitting* (uma residência tradicional a ser demolida) caracterizava-se pela compra de um imóvel por razões puramente especulativas: sugerindo que o valor da terra, apesar de baixo devido às condições correntes do bairro, poderia aumentar significativamente em um futuro próximo.

O processo de especulação imobiliária, responsável pela definição das condições da residência e seu contexto, representava um fenômeno urbano/social presente em comunidades suburbanas do pós-guerra - o chamado “*White Flight*” ou processo de migração de populações brancas de classe média de subúrbios norte-americanos devido a chegada de afro-americanos.

No momento em que o público é convidado para visitar a intervenção, a relação entre a “*privacidade*” dos subúrbios e a dimensão “*pública*” da cidade tornava-se flagrante: um ônibus, partindo do centro da cidade de *Manhattan*, transportou os visitantes para o sítio de *Splitting* como jovens estudantes em uma excursão. Explorando a “*exótica*” atmosfera suburbana, os visitantes tornavam-se testemunhas de uma situação urbana próxima à de uma “*cidade fantasma*” - de ruínas e clara separação entre propriedades.

A ação, de cortar e explicitar, examinada pelo público, encontrava paralelos com pelo fenômeno do *voyeurismo* (peculiar interesse de Matta-Clark). Recordando sua infância em Nova York, o artista aproxima intervenção à natureza de espaços “*vivos*” da cidade - situações altamente favoráveis à prática de *voyeurismo*, um gesto no qual a estrita distinção entre esfera pública e privacidade se esmaece

Fig-61. *Splitting*,
Gordon Matta-Clark, 1974.

em favor de algo permeável, aberto ao olhar.⁸⁸

Ao atuar em *Englewood*, Matta-Clark promove uma inversão da percepção sobre as características do *espaço da residência e seu contexto*. *Splitting* encontra outro suporte artístico para essa dimensão do olhar: o corte abria uma fresta por onde se vislumbrava a relação entre a construção da subjetividade e do espaço.

Um edifício e meio, criados e utilizados de forma visceral, ligados à uma concepção que privilegia a dimensão privada de vida. Residência e contexto voltados para o isolamento passavam a ser *desconstruídos* e adquiririam (a partir de uma ação artística) uma dimensão pública - nesse movimento, categorias previamente classificadas como *urbano* e *suburbano*, *centro* e *periferia*, eram relativizados, provocando a reflexão sobre o quão efêmeras (históricas), se eram construções sociais e quais possivelmente eram os responsáveis por suas definições.

Mesmo caracterizando-se também como um ato de “*violência*”, torna-se claro que a intervenção de Matta-Clark não buscava “*vandalizar*” ou “*destruir*” a residência. A “*econômica*” e precisa ação do corte, bem como a abertura produzida, dizia respeito a um contexto (material, histórico, social e discursivo) específico que se distanciava do *formalismo* ou ações que seguiam princípios “*universalizantes*”⁸⁹. Dado um conjunto de características como as condições que possibilitaram a intervenção, a regularidade e atributos do objeto arquitetônico escolhido e, sobretudo, a intrínseca relação existente entre Arquitetura e

contexto, talvez a melhor metáfora para a *violência do gesto* de Matta-Clark fosse a do *bisturi* - *uma ação cirúrgica que corta um obsesso*, lança a luz, dá saída a um agente patogênico e passa a ser considerado “*libertador*”.

Splitting remetia à metáfora do rompimento de uma “*camisa de forças*” (a família mononuclear era um tema cadente na época), as tensões (mas também potencialidades) comprimidas na *forma de residência* eram liberadas através da execução do corte.

Matta-Clark enfatiza a natureza “*não monolítica*” de seus cortes, a ambiguidade gerada entre a *precisão da intervenção* e a *desconstrução de uma presente regularidade*, deriva de um indissociável jogo entre caráter positivo (construção) negativo (vazio) do espaço. Nesse sentido, para além do *corte/extração*, as intervenções de Matt-Clark evidenciavam outras dimensões do espaço - integração era *pela unificação dos vazios* e a *ruptura dos limites internos e externos*.⁹⁰ Por meio de intervenções aparentemente “*formais*”, Matta-Clark passava a evidenciar processos de constituição da subjetividade; mediados pelo espaço (residência do subúrbio) e vertebrados pela *noção de propriedade privada*.

A primeira intervenção mais conhecida de Matta-Clark constitui uma “*agressão*”, física e conceitual, ao subúrbio americano e o seu “*American Way of Life*”; esse “*desdobramento*” da cidade (profundamente “*anti-urbano*”), eleva o domínio do privado à categoria de uma visão de mundo, questão aparece e reaparece em muitos dos trabalhos de Matta-Clark: a reivindicação ao caráter coletivo (público) da existência humana e da cidade. Cada corte efetuado numa edificação remonta o *necessário e delicado equilíbrio entre público e privado*.

As intervenções de Matta-Clark representam uma tomada de posição frente ao *tipo de vida* amparado e promovido pela lógica e organização do subúrbio norte-americano. Ao romper os limites existentes entre as dimensões pública e privada

88 LEE, Pamela M. **Object to be Destroyed**: The Work of Gordon Matta-Clark. Cambridge: MIT Press, 2000, p. 28.

Para conhecer um pouco mais sobre a ideia de “*voyeurismo*” ligada às intervenções de Matta-Clark é aconselhável consultar:

MATTA-CLARK, Gordon. Splitting The Humphrey Street Building. [maio, 1974]. Entrevista concedida a Liza Bear. In: MOURE, Gloria. **Gordon Matta-Clark**. Works and Collected Writings. Barcelona: Ediciones Polígrafa, 2006, p. 174.

89 LEE, Pamela M. **Object to be Destroyed**: The Work of Gordon Matta-Clark. Cambridge: MIT Press, 2000, p. 28.

90 Ibidem.

do espaço, promovendo sobreposições, Matta-Clark evidência que o “*conflito*” e negociação eram condicionantes fundamentais para a manutenção da “*natureza*” democrática do espaço urbano.

Diante de um campo de conflito e o consequente desdobramento sobre sua “*representação*”, o que é definido por Jacques Rancière como “*partilha de sensível*”⁹¹, é novamente destacado na trajetória de Matta-Clark como um exemplo representativo.

A operação do sistema “*partilha do sensível*” é dada pela instância intitulada “*polícia*”. Para Rancière, a polícia é responsável pela identificação e distinção entre as “*partes*” que configuram o *comum sensível partilhado*, um mecanismo legitimado que atua diretamente sobre a produção do consenso, em função dos interesses dominantes.

Entre a “*política*” e a “*polícia*”, define-se uma relação de *antagonismo*, uma vez que a polícia, mesmo muitas vezes amparada pela “*política institucional*” desempenharia o papel de *anulação da dimensão de fato política*, ao ser responsável pela seleção e regulação de “*partes*” autênticas dentro de um “*campo sensível comum*”.

A “*política*”, segundo Rancière, é um *produto que deriva do dissenso em meio a um campo de disputa de representação*. A política surge da conformação da instância “*povo*” e a consequente busca pela expansão da “*partilha do sensível*” - a visibilidade de regimes até então considerados anônimos ou excluídos do consenso institucional.

Frente às considerações de Rancière, as intervenções de Matta-Clark despontariam como meio de evidenciação de conflitos latentes entre aqueles que *possuíam voz* e os que *não* (pensar na relação com a *contracultura*).

Assim como *Splitting*, *Reality Properties: Fake States* (1973-74), *Niagara Falls [Bingo / Ninths]* (1974) e *Day's End* (1975) possuem como ponto comum o uso simbólico da “*violência*” como o meio de “*abrir*” o espaço privatizado para a dimensão pública.

Em *Reality Properties: Fake States* (1973-74), o campo jurídico assume o primeiro plano: a intervenção trata do processo legal pelo qual Matta-Clark tornou-se *proprietário* de 15 lotes de terra na cidade de Nova York. Caracterizados por sua aparente “*inutilidade*”, dimensões excêntricas e inacessibilidade, os “*incomuns*” lotes foram vendidos por valores que variavam entre US\$25 e US\$75, adquiridos a partir de um leilão realizado pela prefeitura (dentro de todos os ritos exigidos pela lei).

Fake States consiste na apresentação do processo de levantamento, catalogação e registro dos terrenos comprados. Em um mesmo campo eram reunidos mapas, a escritura e demais documentos que comprovavam a posse da terra - um traçado abstrato, gerado a partir de desenhos técnicos contendo medidas, posição do terreno, fotografias da situação dos lotes e escrituras.

Por meio da aproximação entre documentos, Matta-Clark buscava promover um tensionamento entre as formas de representação (simbólica e legal), desnaturalizando assim o que convencionalmente era reconhecido como *aquisição e propriedade de terras*. A articulação entre estas formas de representação gerava situações de ambiguidade, um questionamento sobre a natureza da *propriedade particular* e *status de proprietário*.

Legalmente o artista havia se tornado proprietário de um conjunto de lotes de dimensões absurdas de total inacessibilidade. A incoerência proveniente do processo de parcelamento e mercantilização do território urbano eram comprovadas por absurdo, aproximadas pela pretensa neutralidade da linguagem jurídica. *Fake States* simplesmente constata uma situação que beirava o *surreal*: o processo de zoneamento do *Queens* e *Staten Island* e a consequente configuração de situações urbanas que beiravam o absurdo.

91 RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível**: estética e política. São Paulo: Editora 34, 2006.

Para além da questão da funcionalidade, o trabalho explicitava como a *inacessibilidade* ou *dimensionamento excepcional dos lotes* não desempenhava nenhum tipo de impedimento sobre seu reconhecimento enquanto *propriedade privada*.

Torna-se claro o protagonismo do processo de mercantilização sobre a configuração território urbano: legalmente legitimado, o espaço caracterizado como “*propriedade privada*” adquiriria um considerável grau de autonomia frente a dimensão coletiva do espaço urbano ou qualquer princípio associado a racionalidade (funcionalidade).

Paradoxalmente, o *controle estatal* e *ascentuada burocracia* (que deveriam em primeira instância defender interesses coletivos ou atuar habitualmente como “*facilitadores*” do capital) eram responsáveis pela materialização de configurações espaciais que beirava a “*irracionalidade*” - situações pautadas pelo acaso e e totalmente abertas à imprevisibilidade.

A propriedade privada - defendida pela lei - constrange as possibilidades abertas pelo desenvolvimento coletivo da cidade. Por meio de um tipo de “*violência simbólica*”, no caso a “*exposição*” de situações absurdas (derivadas do processo de *especulação imobiliária* e consequente *parcelamento do solo*), torna-se possível expandir a imaginação (individual e coletiva) sobre a forma de se produzir, apropriar e ocupar a cidade - pensar em outros usos e organizações, para além da lógica da *propriedade do lote urbano*.

Matta-Clark contrapõe um *gesto estético* convencionalmente associado à violência (cortes, buracos, exposições, etc.) com a ideia propriedade privada, que, em certa medida, pode ser também compreendida como *uma forma de violência*, porém de outra natureza (considerado-se a habitual valorização do *individual* em detrimento do *coletivo*). Não é atoa que ao longo de sua carreira, Matta-Clark registra continuamente imagens de demolições - explicita as condições da cidade, chama a atenção para a *terra arrasada*, destaca o abandono e desenvolve intervenções em edifícios fadados à ruína.

Fig-62. *Reality Properties: Fake States*,
Gordon Matta-Clark, 1973.

O artista percebe como a “*destruição*” era uma constante na cidade, e por tanto, fundamental para para a realização de seus trabalhos. Por meio da “*violência simbólica*”, Matta-Clark busca evidenciar a *violência intrínseca* (porém não explícita) da propriedade privada - fato este que possivelmente amplia o sentido do título “*Object to Be Destroyed*” de Pamela M. Lee.

Os diversos tipos de violência e suas formas de manifestação passam também a ser incorporados como “*matéria prima*” estética. O jogo entre formas de violência e o *conflito implícito* de interesses, mediados pelos meios jurídicos, recebem destaque. Matta-Clark dá continuidade a esta pesquisa, desenvolvendo abordagens como a de *Niagara Falls [Bingo/Ninths]* (1974).

Convidado pela *ArtPark* (organização que patrocinava projetos e performances em *Lewiston*, Nova York), Matta-Clark realiza uma intervenção em uma residência localizada nas proximidades das *Cataratas do Niágara* (referencial para as viagens de lua de mel dos Estados Unidos); região conhecida (no início de 1970) por um “*desastre ambiental*” ironicamente denominado *Love Canal*.

Entre as décadas de 1920/1960, o *Exército Americano* e a companhia *Hooker* foram responsáveis pelo despejo de 20 mil toneladas de quase duzentos tipos diferentes de resíduos químicos tóxicos (consideráveis quantidades de *dioxina* - um conhecido agente cancerígeno) em um terreno da empresa que possuía, em um canal cujo comprimento não chegava a dois quilômetros. Buscando se desprender de qualquer responsabilidade decorrente dos despejos irregulares, a empresa *Hooker* cobriu o terreno contaminado com uma fina camada de terra e realizou uma “*doação de propriedade*” (pelo valor simbólico de um dólar) para *Junta de Educação das Cataratas do Niágara*.

Para a efetivação da doação, foi estipulado em contrato que *quaisquer efemeridades decorrentes do uso da propriedade não seriam de responsabilidade da empresa*. Em decorrência da doação foram construídas residências unifamiliares e uma escola sobre o terreno adquirido pela Junta. Entre os anos de 1950 e 1970, os residentes passaram a reclamar com frequência de fortes

Fig-64. *Niagara Falls [Bingo / Ninths]*,
Gordon Matta-Clark, 1974.
[montagem do autor]

odores e a presença de “*cheios*” e “*substâncias*” exaladas em seus quintais. Apesar de diversos residentes relatarem o surgimento de problemas de saúde, foi apenas após um considerável número de reclamações (coletivas) que *autoridades públicas* deram início à um processo de investigação. Somente após anos de acusações e contestações, uma ação legal de desapropriação pôde ser formalizada.⁹²

ArtPark permitiu que Matta-Clark tivesse acesso à uma das residências construídas, e assim como em trabalhos desenvolvidos anteriormente *Bingo* também foi desenvolvido a partir de uma *casa do subúrbio*, condenada à demolição. A residência usada em *Bingo* possuía uma estrutura geométrica rígida, formalmente muito próxima da encontrada em *W-Hole House* e *Splitting*, sua organização pautava-se na ligação de quatro grandes prismas regulares que estabeleciam entre si um jogo de progressão volumétrica: três dos quatro volumes possuíam a mesma altura, o primeiro e último volume do conjunto (quadrados) somados possuíam o mesmo comprimento do terceiro prisma (horizontal), e o quarto volume, mais representativo, configurava uma grande fachada quadrada composta com a altura duas vezes maior que altura dos outros três volumes.

O grande quadrado de *altura dupla*, possibilitou que Matta-Clark realizasse mais um comentário sobre a “*subliminar subjetividade*”, presente na organização da característica *Arquitetura* e *contexto* do subúrbio norte-americano. Diferentemente de *Splitting* (que “*desconstroi*” a regularidade por meio da segmentação e leve deslocamento do volume,) *Bingo* era desenvolvido a partir de uma ação sobre a fachada da residência - sua segmentação em nove partes iguais.

Após o corte da fachada, Matta-Clark iniciava o processo de extração e

92 CRAWFORD, Jane. Gordon Matta-Clark uma comunidade utópica: o SOHO na década de 1970. [2007]. In: CUEVAS, Tatiana; RANGEL, Gabriela (orgs.). **Gordon Matta-Clark**: Desfazer o espaço. Catálogo. São Paulo: Museu de Arte Moderna, 2010, p. 54.

deslocamento dos segmentos de modo aleatório, expondo pausadamente o que se encontrava *oculto pelo plano*. A proposta de *cortar, extrair e remover* a primeira camadas *superficial*, rompia com a ideia de regularidade ou qualquer aproximação com a definição de plano ou volume (inicialmente representado pela grande fachada cega da residência). Além de romper a ideia de plano/volume, os recortes explicitavam a composição material do conjunto: as chapas de madeira, diversas camadas de revestimento, o peso e organização dos elementos estruturais, responsáveis pela *configuração* espacial do conjunto.

A segunda camada exposta era definida pelo desmonte dos planos internos e elementos estruturais da residência. As paredes que se encontrava em posição perpendicular ao plano em recorte (anteriormente lidas como planos opacos e inteiriços) eram apresentadas como um conjunto heterogêneo, composto em grande parte por “vazios” e material como camadas de madeira, gesso, papel de parede e tinta.

As vigas, parte compositiva do teto do primeiro andar e piso do segundo, eram também apresentadas como um *traçado alveolar* de madeira, disposto paralelamente, com mesmo espaçamento e secção retangular. A escada, convencionalmente lida como um elemento também “*estrutural*” do edifício, responsável por permitir a circulação vertical do conjunto, após o corte, era apresentada como um elemento de outra natureza: a percepção da escada como um elemento de evidente *peso e volumetria encerrada* era alterado no momento em que seu *grande vazio interno* era revelado. Os degraus, anteriormente compreendidos como a disposição um conjunto de volumes em sequência e alturas distintas, era apresentado como uma sobreposição contínua de um conjunto de finas chapas de madeira.

A terceira camada evidenciava a distribuição e volumetria interna do edifício. Assim como *Bronx Floors*, elementos naturalizados da Arquitetura tais como as janelas e portas passavam também a sofrer um processo de relativização. Apesar de não conformarem uma integração como em *W-Hole House*, os vazios internos eram unificados pontualmente, estabelecendo diálogo, expondo com

clareza as normas de organização e possíveis usos da Arquitetura. Mais uma vez, a proposta de Matta-Clark oferece ao público a possibilidade de compreender a organização da partir do *espaço negativo* e as evidentes *relações com seu contexto*.

De modo semelhante à *Splitting*, *Bingo* retratava um evidente embate entre a organização interna da residência e as características, ambientais e discursivas, do meio no qual a casa encontrava-se inserida. Os fragmentos extraídos e inicialmente depositados sobre o terreno contaminado, foram posteriormente instalados no local aonde funcionava a *ArtPark*. A reunião dos segmentos compunha uma lâmina de “*detritos*” que se comportava como fragmento em larga escala - um grande *Non-site*. A “*seção*” de parede foi exposta posteriormente na galeria *John Gibson* como uma espécie de “*reliquia arquitetônica*”, decrépita por provir de uma demolição porém também capaz que “*remontar*” parte das condições nas quais a residência se encontrava.

A escolha do nome *Bingo* para a intervenção oferecia também outra compreensão sobre a composição edifício e relação com o contexto: ao definir a intervenção como uma ação sobre *superfície do volume*, Matta-Clark buscava estabelecer um paralelo entre intervenção e a necessária escavação/exposição do substrato contaminado do *Niágara* - o recorte da fachada fazia referência a remoção da fina camada de terra “*cinicamente*” depositada pela *Hooker* na tentativa de acobertar um crime ambiental de ampla escala; assim como a exposição dos tramites do processo de negociação e transferência da terra para a instituição pública.

Bingo ainda fazia uma clara referência à batalha legal travada nos tribunais pelo *Love Canal*. Comparando a situação à um “*jogo de azar*”, Matta-Clark expõe também as chicanas legais utilizadas pela empresa Hooker antes de depois do processo legal.

A exposição do solo desconstruía a falsa e superficial ideia de que aquela região não estava contaminada e poderia ser ocupada. Também a extração das peças regulares da superfície cega da casa quebrava com a falsa ideia de *ordenação*,

integridade e objetividade presentes na regularidade e materialidade do conjunto.

Por fim, a ação de extrair pausadamente parcelas da fachada expunha de modo profundo os contrastes e incoerências internas presentes tanto das projeções sobre a composição material da casa quanto sobre a falsa ideia de liberdade e integração presentes nos idealizados moldes de vida dos subúrbios norte-americanos da década de 1950 e 1960. Segundo o tema das intervenções realizadas em residências suburbanas, Matta-Clark discorre:

Esses projetos tiraram a maior parte de sua energia do tratamento como-objeto da casa suburbana. Os edifícios são entidades fixas na mente da maioria das pessoas. A noção de espaço mutável é um tabu, especialmente na própria casa. As pessoas vivem em seus espaços com uma temeridade que é assustadora. Proprietários de casa geralmente fazem pouco mais do que manter sua propriedade. Uma vez que uma instituição como a casa é objetificada dessa forma, ela compreensivelmente levanta questões morais⁹³ [tradução do autor]

a. o indivíduo e a *propriedade privada*

Em *Le charme discret de la bourgeoisie* (O discreto charme da burguesia), filme de 1972 com roteiro original de *Jean-Claude Carrière*, o diretor Luis Buñuel apresenta com fina ironia algumas das práticas sociais. Desenvolvido a partir da história sobre a realização de um jantar, o filme é organizado por meio da montagem de 5 encontros de um grupo de amigos (burgueses) e quatro sonhos de personagens diferentes. Na apresentação das situações, realidade e sonho

são entrelaçados criando situações “*absurdas*”. O filme se desencadeia a partir da lógica na qual os eventos *bizarros* são aceitos pelos personagens (tanto faz se impossíveis ou contraditórios).

Buñuel atinge o público a partir do estabelecimento de outra relação entre as situações fictícias, presente no filme, e as reais *convenções sociais*. O diretor aplica truques através de suas personagens, em alguns momentos atrai a atenção do público com situações previsíveis e repentinamente passa a frustrá-lo de modo inventivo, através de eventos contraditórias que beiram o *irreal*. As personagens respondem a essa variação ficando em alguns momentos irritadas, no entanto as convenções sociais as forçam a expressar educadamente sua indignação.

No filme, a burguesia encara servidão e suas regalias como direitos naturais adquiridos em função de sua classe social. Buñuel expõe continuamente as variações sobre o *senso de direito, hipocrisia e corrupção* das personagens por meio de práticas contraditórias e situações limites. Nas sequências de sonhos, o diretor ainda explora os medos intensos da classe, que são expressos pela humilhação pública, o encarceramento pela polícia ou o fuzilamento por armas de fogo. Na medida em que os sonhos se desenrolam, um possível sentido a história passa a ser construído a partir da interpretação e correlação entre as práticas dos personagens e o público. No filme a alimentação é um ato altamente íntimo cuja exposição pública é vexatória, defecar é um ato social, realizado com todo o requinte em volta de uma mesa.

Na paródia apresentada por Buñuel, o caráter arbitrário e por vezes contraditório dos hábitos de alimentação e cuidados com o corpo passa a ser evidenciado como construções devidas de um conjunto de convenções sociais. Ao se estabelecer uma relação com as pesquisas de Matta-Clark, discerne-se algo da ironia buñuelesca na intervenção *Clockshower* (1973).

Em *Clockshower*, o artista escala o edifício *Clocktower Gallery* localizada no último anda do edifício *19th Century McKim, Mead & White* na *Lower Manhattan*,

93 [...] *These projects took most of their energy from the object-like treatment of suburban home. Buildings are fixed entities in the minds of most people. The notion of mutable space is a taboo, especially in one's own house. People live in their space with a temerity that is frightening. Home owners generally do little more than maintain their property. Once an institution like home is objectified in such a way, it does understandably raise moral issues.* [...] [original]

LEE, Pamela M. **Object to be Destroyed: The Work of Gordon Matta-Clark**. Cambridge: MIT Press, 2000, p. 26.

até a base do relógio localizado na torre, aonde permanece suspenso por cabos e cordas. Ele simula o ato de barbear, banhar e escovar os dentes, ao mesmo tempo em que é observado pelo público.

Nessa intervenção, as atividades cotidianas ligadas à manutenção da vida são abordadas por Matta-Clark a partir de outra perspectiva: *Clockshower* é um trabalho em que as definições de espaço e destinação de atividades são questionadas; deslocam-se o âmbito privado para o público sendo literalmente “*soltas no ar*”.

O artista associa a realização de atos íntimos à *objetividade*, representada pela presença do grande relógio, expondo assim a existência de um condicionamento da vida à *lógica da produção material*. Questiona-se a *liberdade* das atividades cotidianas frente a um crescente estado de “*sistematização*”.

Sauna View (1973) e *Chinatown Voyeur* (1971) já apresentam uma leitura sobre a relação entre o *público* e o *privado*. Em ambos os vídeos, Matta-Clark utiliza uma estratégia semelhante à de Buñuel - representa o espaço/situação como estável e gradativamente a desfaz, realizando atividades prosaicas em condições que também que beiram o “*surreal*”.

Além do choque inicial, causado pela apresentação de situações “*absurdas*” construídas com elementos/atividades cotidianas, Matta-Clark direciona a atenção do público para a maneira com que o “*íntimo*” e o “*banal*” eram desenvolvidos. Essa sobreposição faz com que as definições (e distinções) entre “*vida*” e “*esferas - Arte/Arquitetura*” fossem borradas.

Se em *Sauna*, a aparente natureza privada do espaço do *Loft* (atividades íntimas desenvolvidas em seu interior) é publicizada por meio do corte/extração e registro; em *Chinatown* o grande plano sobre a cidade (ideia de espaço público a ele associada) ganha outra perspectiva no momento em que as janelas dos apartamentos são enfocadas, revelando as atividades desenvolvidas em seu interior.

Fig-65. *Clockshower*,
Gordon Matta-Clark, 1973.

Matta-Clark coloca em evidência a atuação dos *agentes e camadas discursivas* na definição do espaço e do urbano. Ao apresentar propostas em que público/ privado se manifestam pela aproximação entre a organização interna de edifícios (“*isolados*”) e as especificidades ambientais do contexto em que os mesmos estavam inseridos (luz, clima, temperatura, etc), Matta-Clark cria uma abertura para compreensões distintas das convencionais.

A possibilidade de apropriação sobre o espaço público ou até mesmo do privado, através da proposta de um novo uso, subentendida, em certa medida, a participação dos habitantes das regiões em que as intervenções eram desenvolvidas. Como já observado, nas intervenções em residências e alguns espaços “privados”, o ato de romper o “*invólucro*” tinha a capacidade de reaproximar espaço interno e condições externas. Esse procedimento apresentava o espaço de outra menira, liberando a imaginação para outros uso e leituras sobre a Arquitetura e Cidade.

b. a conquista da escala urbana: *day's end* e *conical intersect*

Como préviamente comentado, frente ao crescente deslocamento das empresas de transporte marítimo de *Manhattan* para a região de *New Jersey*, muitas das construções na área portuária do *West Side* foram desativadas e abandonadas ao processo de deterioração. Partindo da observação sobre esse processo e seus consequentes desdobramentos sobre a ocupação da região portuária, Matta-Clark desenvolve *Day's End* (1975) - a reestruturação *física, formal e simbólica* de um antigo depósito (um propriedade privada) em uma área de uso público. Por meio de um conjunto de cortes em pontos estratégicos do edifício, o artista busca romper os limites entre seu interior e o ambiente externo: um depósito abandonado metamorfoseia-se em uma *área de lazer urbano*.

Enquanto estrutura arquitetônica *Day's End* se configura na execução de cortes semicirculares nas fachadas do grande galpão. Após estudar a movimentação do sol, suas projeções e os efeitos de sua iluminação, Matta-Clark propõe o conjunto

de cortes: primeiro um grande corte semicircular na fachada oeste; segundo, dois círculos menores, um sobre a região posterior da cobertura, próximo à fachada sul, e outro ao lado do grande semicírculo, exatamente no encontro entre as vedações e a cobertura; o terceiro ponto dava continuidade às extrações promovidas pelo desenho do primeiro grande círculo, recortado na fachada e passava a referenciar a extração de uma parcela considerável do assoalho abrindo contato direto entre o interior do edifício e a água do rio *Hudson*. Na quarta e última ação, também ligada ao acesso físico à água, o corte era executado horizontalmente na região central assoalho do edifício, estabelecendo ligação com a fachada sul.

A nova iluminação, criada no interior do galpão devido aos cortes na fachada, além de promover uma alteração da ambiência interna, permitia acompanhar o movimento do sol durante todo o período da tarde. Através de sua ação o espaço adquiria uma nova disposição, o galpão, antes isolado, passava a se relacionar diretamente com o ambiente externo, fazendo com que temperatura, a luz e a água “*tomassem*” todo o edifício.

Matta-Clark promove a transmutação de um edifício abandonado em um ambiente de *uso público*, aberto à *apropriações*. Mesmo que por um momento curto, *Day's End* configurou um território inédito, aberto a experimentações urbanas. Uma edificação sem *definição objetiva* de uso e afastada da *lógica da mercadoria* na qual a cidade de modo geral encontrava-se submetida.

Day's End não se limitava a ser uma intervenção física, mas lidava diretamente com a dimensão simbólica do espaço. A intervenção (esperada) revela um campo de conflito inerente ao contexto urbano: a subordinação do uso coletivo frente à valorização da propriedade. Sendo o galpão uma propriedade, logo após a apresentação do trabalho, o edifício foi interditado pela polícia. Avaliada como “*depredação*” de patrimônio, a intervenção de Matta-Clark resultou em um processo por parte da administração municipal de Nova York.

Este processo provocado pela ação de Matta-Clark deve ser compreendido

como uma parte constitutiva do trabalho. Os conflitos gerados pela intervenção explicitavam o posicionamento do Estado frente o tema da “*propriedade privada*”. Tendo que optar entre *valor de troca* e *valor de uso* (apoiar uma ação artística que visava à criação de um novo espaço aberto e de uso público) o Estado, por meio de seu aparato legal, se posicionou claramente em defesa do interesse particular - a manutenção do condição de imunidade da *propriedade privada*.

O trabalho explicita processos de transformação urbana, dispara o debate sobre os valores responsáveis pela organização da cidade, e “*traz a luz do dia*” os interesses de grupos específicos com o capital e o mercado imobiliário. Matta-Clark aposta numa espécie de “*conscientização*” a partir de ações como a *apropriação da cidade* - devolver para população a sua *capacidade de intervenção* e *decisão* sobre a mesma.

Para Matta-Clark, explicitar o campo discursivo através da intervenção física era uma estratégia fundamental usada ao longo de sua trajetória. Para além da *exposição* criada, despontam temas como a “*apropriação*” e a participação ativa dos habitantes no processo de transformação da cidade. É partindo do mesmo posicionamento que o artista elabora *Conical Intersect*, um projeto artístico executado como parte da *Bienal de Paris* (1975).

Conical Intersect foi uma intervenção (um *Building Cut*) realizado sobre residências do século XVII presentes na rua *Beaubourg*, condenadas a demolição devido à reorganização do desenho urbano necessária para a construção do “*novo*” centro de Artes *George Pompidou*. Para explicitar os impactos gerados sobre o contexto urbano local (pela construção de um edifício na escala do centro de Artes), Matta-Clark estabelece uma conexão visual com a rua e contrasta as *espacialidades*, *temporalidades*, *ocupações* e *escalas distintas*, presentes naquele contexto (apresentado pela presença das casas e edifício em construção).

O trabalho consistia na criação de uma abertura circular na fachada lateral das casas que viriam a ser demolidas: o corte, definido como o formato de um cone perspectivado a partir de duas esferas virtuais de diâmetro variável (de quatro

Fig-66. *Day's End*,
Gordon Matta-Clark, 1975.

Fotografia: Shelley Secombe

e dois metros), expunha completamente seu interior. A projeção atravessava os cômodos e o telhado, revelando o centro de Artes a partir das casas - a ação permitia que os transeuntes observassem a construção do “*novo*” a partir de uma perspectiva gerada pela demolição dos “*antigas*” residências.

Os cortes configuravam uma complexa e estonteante espacialidade; evidenciava (por contraste) a distância entre a composição material e configuração interna das residências e o *Pompidou*. Matta-Clark reconfigura a totalidade das casas - as fotos e vídeos, elaboradas no interior das residências, revelam a complexa transfiguração gerada pela precisa forma geométrica do corte.

Através da extração, o artista coloca temporalidades distintas em contato, definindo assim um questionamento sobre a presente tendência da *impossibilidade de coexistência* expressa naquela conjuntura e contexto específico. Sobre *Conical Intersect*, Matta-Clark constata:

TODOS OS TRABALHOS ANTERIORES USAVAM PRÉDIOS NÃO COMO OBJETOS NEM COMO MATERIAL ARTÍSTICO, MAS COMO COMPLEXOS EXCLUSIVAMENTE CULTURAIS EM UM DADO TECIDO SOCIAL. ESSES TRABALHOS QUE CONSISTIAM EM QUESTIONAR AS DEPENDÊNCIAS INTERNAS DE UM SISTEMA ESTRUTURAL TAMBÉM IMPLICAVAM A ABRIGAVAM UM EXTENSÃO-DE NECESSÁRIO DIÁLOGO URBANO.⁹⁴
[tradução do autor]

pB-209

94 ALL EARLIER WORKS USED BUILDINGS NEITHER AS OBJECTS NOR AS ART MATERIAL BUT AS A UNIQUELY CULTURAL COMPLEXES IN A GIVEN SOCIAL FABRIC. THESE WORKS THAT CONSISTED OF QUESTIONING THE INTERNAL DEPENDENCIES OF A STRUCTURAL SYSTEM ALSO IMPLIED A HARBORED THE NECESSARY EXTENSION-OF AN URBAN DIALOGUE. [...] [original]

MATTA-CLARK, Gordon. Etant d'art pour locataire. [1975]. In: MOURE, Gloria. **Gordon Matta-Clark**. Works and Collected Writings. Barcelona: Ediciones Polígrafa, 2006, p. 182.

Fig-67. *Conical Intersect*,
Gordon Matta-Clark, 1975.

Ao aproximar os edifícios por meio de uma conexão visual, Matta-Clark gerava um elo entre *historicidades distintas*. Matta-Clark aponta para a matriz discursiva responsável pela demolição - uma intervenção, um “*urbanismo*”, que negava as *preexistências* em detrimento de interesses específicos.

Os agentes atuantes que levaram à construção do novo centro de Artes, possuíam *interesses em comum* com agentes responsáveis pela alteração radical do contexto (a demolição desta parte de Paris). Ao explicitar a predominância de um discurso que defende a valorização do “*novo*” sobre o “*existente*”, como uma condicionante para o desenvolvimento da cidade, o artista buscava mais uma vez dialogar com os habitantes, ativar seu conhecimento e vivência, relembrar a existência de possibilidades de intervenção (alternativas aos processos vigentes).⁹⁵ Neste último momento de sua trajetória, em suas intervenções de ampla escala em edifícios, Matta-Clark pesquisa como os modos de atuação de seu repertório são capazes de conduzir à revelação das dimensões discursivas presentes nos contextos urbanos.

Conectando interiores (ambientes isolados) com a rua e a cidade, liberando a imaginação (para novos usos e significados), o artista endereça o meio construído à população, promovendo um questionamento sobre os processos de transformação (*naturalizados*) da cidade. Se em *Day's End* o artista volta sua atenção para as possibilidades de *ressignificação* e *apropriação*, demonstrando que a utilização dos espaços pode ser modificada; em *Conical Intersect* Matta-Clark explicita a distância existente entre os *processos de transformação urbana* e seus habitantes. Ao aproximar espacialidades e temporalidades distintas, o artista aponta a maneira pela qual estas complexas dimensões eram tratadas pelos detentores do poder: *como parte do ciclo mercantil capitalista*.

95 Pamela M. Lee aborda a questão da distinção entre públicos e suas especificidade no momento em que a intervenção *Conical Intersect* foi realizada. Matta-Clark não foi compreendido pela imprensa parisiense. Essa questão será retomada no próximo capítulo.

LEE, Pamela M. **Object to be Destroyed: The Work of Gordon Matta-Clark**. Cambridge: MIT Press, 2000, p. 189.

Fig-68. *Conical Intersect*,
Gordon Matta-Clark, 1975.

[montagem do autor]

c. contra o “*american way of life*”

Ao desenvolver intervenções diretamente sobre objetos arquitetônicos, explorando as potencialidades de ação sobre os elementos responsáveis por definir a composição e organização dos espaços, Matta-Clark gradativamente toma conhecimento da quão intrínseca eram as relações entre Arquitetura e meio. Mesmo marcadas pela precisão e um caráter (a primeira vista) formal, os *Building Cuts* de Matta-Clark evoluíram na direção de promover processos de “*desconstrução*” das estruturas compositivas e discursivas da Arquitetura, evidenciando a relação destas com o meio e situação em que estavam inseridas.

Ao propor uma leitura ampliada sobre o campo, o artista toca em questões provenientes da Arquitetura, de modo crítico e propositivo. É a partir dos trabalhos realizados em regiões periféricas, a identificação de seus *padrões formais, compositivos, discursivos, sociais e situacionais*, que Matta-Clark volta seu interesse para o estudo da relação entre *objeto arquitetônico e contexto*.

Parte do imaginário do “*American Way of Life*”, construído sobre a idealização do *subúrbio norte-americano*, pautou-se na ideia de privacidade. Os primeiros subúrbios norte-americanos não eram compreendidos como regiões separadas da vida metropolitana dos centros urbanos e sim como cidades “*secundárias*”.

O segundo momento histórico representativo dos subúrbios inicia-se em meados do século XIX quando cidadãos afluentes deslocam-se do centro para áreas periféricas da cidade. Nesse momento, o movimento de descolamento se caracteriza como uma reação consciente contra o *processo de industrialização* e especialmente contra o *crescimento exponencial da população de trabalhadores*. A imagem das *classes perigosas*, ou o próprio medo causado pela *figura do trabalhador* desempenhou um importante papel sobre o fenômeno de (re)criação dos subúrbios.

O processo mais intenso de *êxodo das classes mais abastadas*, e posteriormente das *classes médias* foi facilitado pelo avanço tecnológico na área de construção civil de novos meios de transporte. É após a *Segunda Guerra Mundial* que o

subúrbio teve seu crescimento exponencial (representado pelo alastramento de *Levittown* e outras *experiências habitacionais*). O período do pós-guerra se caracteriza também pela consolidação do processo de produção em massa de residências populares.

As residências regulares, provindas de materiais e da lógica industrial de produção, reforçavam a criação de padrões (se não de estereótipos), levando à consolidação da imagem dos subúrbios *como áreas desprovidas da efervescência presente na dinâmica metropolitana*, provendo um mito expressivo e cativante - *o culto e valorização da privacidade*.⁹⁶

Segundo Pamela M. Lee, a história da filosofia política é responsável por descrever muitas versões sobre o conceito de privacidade - *privacidade de crença religiosa, privacidade de liberdade econômica* - porém, segundo a autora, o uso comum estaria centrado em torno dos termos da *propriedade privada*, especificamente do que se define enquanto “*esfera íntima*” da vida doméstica e do lar.

Formulado de modo dialético em relação à ideia de *público*, o conceito privacidade geralmente é anteposto no estabelecimento de uma relação binária. Segundo a autora, ao se seguir a tese clássica de *Jürgen Habermas*, a esfera pública burguesa, emergiu como uma categoria do Iluminismo contra a esfera íntima da domesticidade no século XVIII, o *Estado* e o *Mercado*.

Contrastando com o espaço hermético do âmbito privado, a esfera pública representava, naquele momento a *materialização da sociedade civil*. A reivindicação por sua manutenção/ampliação caracterizava a adesão à outra dinâmica urbana, caracterizada pela interação, circulação, trocas e demais atividades (surgimento de novas instituições como cafés, salões, grupos de leitura e jornais).

96 LEE, Pamela M. **Object to be Destroyed**: The Work of Gordon Matta-Clark. Cambridge: MIT Press, 2000, p. 23.

Por outro lado, a *esfera íntima da privacidade*, idealizaria a família nuclear, sua relação hierárquica e reivindicação por autonomia, como demandas fundamentais da sociedade. Em virtude de seu distanciamento da cidade, o contexto dos subúrbios parecia materializar a definição defendida pela *esfera da intimidade*. A casa suburbana simbolicamente representaria sua consolidação, atuando como um continente para o recuo *espaço-temporal* de demandas da esfera pública.⁹⁷

Esta concepção de privacidade tem sido contestada pela *política*. De fato a manutenção da esfera pública encontra-se num ponto de ligação entre diversos debates sobre concepções de *modernidade* e *pós-modernidade*. O que se define enquanto elemento constitutivo do caráter público no final do século XX, como os novos modos de comunicação, a intensificação do uso da tecnologia e a revisão da noção de comunidade, entra em contraste com as prerrogativas presentes no discurso Iluminista, muitas vezes colocando-o em cheque sua efetividade. No fundo os interesses privados, direcionados pelos ganhos econômicos, dificilmente estariam distantes da esfera pública, assumida e tratada em na maior parte das vezes como pertencente ao meio urbano.

A presença de um discurso não crítico sobre a “*luta*” pelo subúrbio reflete as dificuldades de compreender o movimento como a complexa atuação de diversos agentes, para além da simples busca pela criação de um novo modo de vida *pautado pelo necessário afastamento dos centros urbanos*, em vez disso, a concepção de subúrbio como uma região periférica vinha a confirmar a concepção de *cidade enquanto um meio “distinto”*.

O crescimento dos subúrbios, como um espaço de ocupação desejado, não representaria apenas uma reação a saturação da cidade, mas estaria inserido em um movimento de maior escala no qual as os comportamentos e modos de ocupar o território seriam *partes constitutivas de mudanças socioeconômicas do capitalismo tardio*. Nesse processo, o desejo de privacidade, saciado pela

97 LEE, Pamela M. **Object to be Destroyed**: The Work of Gordon Matta-Clark. Cambridge: MIT Press, 2000, p. 23.

Fig-69. Nova York - Under the Brooklyn Bridge, Gordon Matta-Clark, 1971.

idealização da vida suburbana, traria consigo um duplo processo negativo – enquanto excluía famílias de baixa renda e afrodescendentes, aprisionava (isolava) seus novos habitantes.

A superficial promessa de privacidade, provinda da idealização dos subúrbios norte-americanos, revelava que a fachada da *estabilidade* e *autonomia* escondiam uma profunda *insegurança* de um de seus ícones mais preciosos – a residência suburbana. A compreensão de Matta-Clark sobre a presença de um abismo entre classe social e espaço doméstico fala por si, segundo o artista:

A MOBILIDADE SOCIAL É O MAIOR FATOR ESPACIAL. A MANEIRA COM QUE MANOBRAMOS DENTRO DO SISTEMA DETERMINA O TAMANHO E O TIPO DE ESPAÇO NO QUAL TRABALHAMOS E VIVEMOS. OU SEJA, ESTRITAMENTE FALANDO A MOBILIDADE SOCIAL.⁹⁸ [tradução do autor]

Em outro momento Matta-Clark ainda sugere que os resultados desses princípios espaciais eram expressos em todos os níveis da escala socioeconômica. A casa do subúrbio representava as pretensões de ascensão de classe social, expressas através de uma forma altamente *racional* e *objetiva*.

Por meio de suas intervenções, Matta-Clark reconhecia que a esperança depositada na *objetividade das residências* carregava implicações sociológicas penetrantes, e os efeitos de sua alienação eram sentidos igualmente tanto no contexto urbano quanto no contexto suburbano.

O padrão de vida baseado no “*American Way Of Life*”, facilmente encontrado nos subúrbios norte-americanos desde a década de 1950, recai sobre a cidade através da manutenção da “*tradicional*” relação entre cidade e propriedade

98 *SOCIAL MOBILITY IS THE ONE GREATEST SPACIAL FACTORS. HOW ONE MANOEUVERS IN THE SYSTEM DETERMINS WHAT SIZE AND KIND OF SPACE WE WORK & LIVE IN. SO STRICTLY SEAKING SOCIAL MOBILITY.* [original]
MATT-CLARK, Gordon. Art Cards [Cartões Artísticos]. [1972-6]. The Gordon Matta-Clark Archives, Canadian Centre for Architecture, Montreal, Canadá. In: CUEVAS, Tatiana; RANGEL, Gabriela (orgs.). **Gordon Matta-Clark**: Desfazer o espaço. Catálogo. São Paulo: Museu de Arte Moderna, 2010, p. 15

Fig-70. *Splitting*,
Gordon Matta-Clark, 1974.

privada. No caso específico de *Fake States* esta relação é representada através da paródia de compra de terrenos de configuração “*absurda*”.

Ao desfazer um edifício, há muitos aspectos das condições sociais contra as quais estou gesticulando. Primeiro, para abrir uma condição de enclausuramento que havia sido pré-condicionado não apenas pelas necessidades físicas mas pela indústria que profliga caixas suburbanas e urbanas como um contexto que garante um passivo, isolado consumidor – um público virtualmente cativo. O fato de que alguns edifícios com os quais lidei estão em um gueto Negro reforça parte desse raciocínio, embora eu não faça uma distinção total entre o aprisionamento dos pobres e a extraordinariamente sutil autocontenção de bairros socioeconômicos mais elevados. A questão é uma reação a um estado cada vez menos viável de privacidade, propriedade privada e isolamento.⁹⁹
[tradução do autor]

Como apresentado anteriormente, um dos exemplos opostos a esse diapasão se dá pela intervenção *Garbage Wall*. Configurado como uma estrutura criada a partir da acumulação de lixo, esse intervenção caracterizava-se por definir uma situação de *ambiguidade*. Se por um lado, o plano de lixo poderia ser compreendido como uma estrutura alternativa que daria suporte a vida nômade e escassa dos sem tetos; por outro ela também poderia lida como um comentário irônico no qual o objeto sem propriedades definidas, condenado a condescendência dos agentes que mantem o espaço público, seria a fonte de criação de uma espécie de “*abrigo mínimo*”. *Garbage Wall* concentra em si a lógica da vida nas ruas das grandes metrópoles, condição na qual o limite entre o

caráter público ou privado do cotidiano encontrava-se completamente indefinido.

Nas intervenções de Matta-Clark, a sobreposição entre as naturezas do espaço manifestam-se como ricas fontes de produção estética. Neste sentido, a influência da *contracultura* na criação de novos sentidos na relação entre corpo, comportamento, e propriedade privada, desponta como um elemento chave. O *Voyerismo*, para além de se tratar apenas como uma perversão, torna-se um elemento essencial, uma vez que também passaria a representar o necessário equilíbrio entre o *privado/íntimo* e o *público/coletivo*.

Outra dimensão entre essa questão do público e privado pode se localizar nos momentos em que Matta-Clark abre mão de todos os privilégios outorgados à imagem de *artista criador* em favor de formas coletivas de autoria e/ou apropriação.

A evidenciação do *absurdo da lógica*, presente na propriedade privada é um dos pontos mais potentes de seu trabalho. Matta-Clark não apenas trabalha sobre edifícios abandonados, mas também sobre edifícios *condenados*. A destruição final de suas intervenções representa tanto um desafio à *permanência do objeto artístico tradicional*, com sua fácil transformação em mercadoria, quanto uma forma de explicitação do *absurdo* inerente à lógica da especulação imobiliária.

99 By undoing a building there are many aspects of the social conditions against which I am gesturing. First, to open a state of enclosure which had been preconditioned not only by physical necessity but by the industry that profligates suburban and urban boxes as a context for insuring a passive, isolated consumer-a virtually captive audience. The fact that some of the buildings I have dealt with are in Black ghettos reinforces some of this thinking, although I would not make a total distinction between the imprisonment of the poor and the remarkably subtle self-containerization of higher socio-economic neighborhoods. The question is a reaction to an ever less viable state of privacy, private property, and isolation. [...] [original]

MATTA-CLARK, Gordon. Gordon Matta-Clark's Building Dissections. typewritten statement, undated. In: MOURE, Gloria. **Gordon Matta-Clark**. Works and Collected Writings. Barcelona: Ediciones Polígrafa, 2006, p. 132.

da crítica institucional à emergência da política de identidades

Na década de 1970 nos Estados Unidos, o movimento feminista lança uma polêmica contra uma ideia de cânone universal presente no discurso literário. O cânone, a coleção das *obras primas* realizadas durante a história, vista como síntese, era apresentada sobre um prisma universal das conquistas da civilização. As feministas¹⁰⁰ vão apontar não apenas a quase total ausência de autoras, mas também irão se fixar no fato de que o ponto de vista expressado pelo cânone, longe de ser universal, refletia apenas uma parcela da humanidade - o ponto de vista, o olhar masculino, era o predominante.¹⁰¹

As críticas ao “*cânone*”, ao seu pretenso caráter universal, logo se estendem para além da determinação de gênero, ele seria *WASP* - *White, Anglo-Saxon and Protestant*. Essa classe de críticas, capitaneada pelas feministas logo foi compartilhada e estendida por outros grupos, outras “*minorias*” faziam ouvir sua voz em críticas análogas: enquanto os afro-americanos perguntavam pela ausência de autores negros, hispano americanos, nativos, etc. levantavam questões análogas. Se por um lado identifica-se um sintoma do reflexo da *política fundamentada na luta de classes*, para a atual *política de identidades*, hegemônica nos Estados Unidos, por outro lado pode-se vê-la como conectada a outra dinâmica de produção e consumo cultural, que então se inaugurava.

Uma crítica semelhante a essa pretensa universalidade da cultura aparece também na “*Crítica Institucional*” levantada pela neovanguarda nova-iorquina. Em “*No Interior do Cubo Branco - A Ideologia do Espaço da Arte*”¹⁰², Brian O’Doherty apresenta os espaços expositivos do museu e da galeria como *dispositivos espaciais discursivos* que, longe da neutralidade pretendida, conformavam não

100 JAMESON, Fredric. **As sementes do tempo**. São Paulo: Ática, 1997.

101 Laura Mulvey defende a existência de uma olhar determinado por gênero no cinema comercial norte-americano.

MULVEY, Laura. Visual Pleasure and Narrative Cinema. In: BRAUDY, Leo; COHEN, Marshall (eds.) **Film Theory and Criticism**: Introductory Readings. Nova York: Oxford UP, 1999, p. 833-844.

102 O’DOHERTY, Brian. **No Interior do Cubo Branco - a ideologia do espaço da arte**. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

Fig-71. *Sesto San Giovanni Project - Arc de triomphe*, Gordon Matta-Clark, 1975.

apenas a produção, como a direcionava para um público - filtrava e construía o público, definindo suas formas de recepção. Não é necessário dizer o quanto o discurso corrente no *Cubo Branco* estava sintonizado com as aspirações da parcela *WASP* (especialmente a mais afilada cultural e economicamente). Feita esta constatação, os artistas engajados na *Crítica Institucional* começaram a ter outra consciência sobre a necessidade de atentar para a natureza, repertório e canais de difusão do público a que se dirigiam, em outras palavras, toda e qualquer produção cultural trazia implícita (consciente ou inconscientemente) um público alvo, ideal. Se a narrativa *Greenberguiana* do desenvolvimento da *Arte abstrata* pressupunha um público altamente informado: de fato (elitizado apesar de seu telos universal) cabia aos artistas, caso quisessem escapar do “*Cultural Confinement*” pensarem não apenas o suporte material ou a localização física de seu trabalho, mas também a qual público ele seria destinado, pensando seu repertório e canais de acesso à cultura, entre outros aspectos.

Pamela M. Lee no capítulo *On the Holes of History*¹⁰³, defende que Matta-Clark, destoando da produção arquitetônica vigente (inclusive a de ponta) não apenas tinha consciência deste arco de questões, mas ensaiou resposta a elas. Seu trabalho aponta para a existência de necessidades, a partir de considerações sobre especificidades do público, as quais o discurso artístico deveria se adequar. A primeira vista, vem à tona o fato de Matta-Clark trabalhar simultaneamente “*dentro*” e “*fora*” do *Cubo Branco*. Ao mesmo tempo em que participava de exposições e *Bienais* (inclusive promovendo boicotes), atuava numa área espacial e socialmente específica de Nova York (o emergente *SoHo* de 1970) enquanto promovia experimentações com outros grupos - os sem-teto ou o emergente movimento do grafite. O artista, interessa-se tanto por participar de uma “*proto-ONG*”, dedicada à educação de jovens “*excluídos*”, quanto apoia um movimento de ocupação operária na Itália. Antes de se aprofundar nessa dimensão, retomamos a discussão acima no debate arquitetônico realizado no mesmo período.

a. o *contextualismo*, e a crise do público e do discurso universal

Segundo Manfredo Tafuri, o *Movimento Moderno* havia desempenhado um importante papel no processo de expansão do campo da Arquitetura, sobretudo a partir do entendimento das emergentes forças produtivas e a nova realidade industrial que se apresentava na Europa no início do século XX. Tendo como horizonte a reorganização do universo produtivo, o *Movimento Moderno*, na Arte e Arquitetura, passa a defender um discurso universal que aproxima a proposição estética com a lógica da produção industrial. Coerentemente com sua proposta, o público a que se dirige é *toda a sociedade*. Trata-se de abolir diferenças, integrar todos a um mesmo projeto.

Na década de 1960, consolida-se a não concretização da perspectiva delineada pelo *Movimento Moderno*, a “*crise do Plano*” e a consequente definição de limites sobre as possibilidades de modificações das condições sociais por meio da Arquitetura. Nessa década instaura-se um quadro no qual buscam-se novas abordagens no campo da Arquitetura e do Urbanismo.

Loos reconhecia que o aumento exponencial das metrópoles e o processo de urbanização traziam consigo uma consequente perda de “*identidade*”. Essa questão é retomada na década de 1960, momento em que os arquitetos percebem que o processo de síntese da *Arquitetura Moderna* havia também promovido um “*empobrecimento*” simbólico do ambiente urbano. A reivindicação pela inversão desse processo surge a partir da compreensão de como tal “*empobrecimento*” foi desencadeado. Segundo Tafuri, configurando uma questão de difícil resolução, esse processo foi em parte atribuído a presença *hegemônica da racionalidade cartesiana* nas ações das vertentes de tendência abstrata de Arte e Arquitetura. Compreendia-se que *Movimento Moderno* havia assim promovido uma ampla *depuração da cultura urbana* (material e simbólica) a partir da implementação da lógica de “*Tábula Rasa*”.

Frente a este quadro, a reflexão sobre a inserção da Arquitetura em um meio determinado, com suas potencialidades e práticas, configurava-se como um

103 LEE, Pamela M. **Object to be Destroyed**: The Work of Gordon Matta-Clark. Cambridge: MIT Press, 2000, p. 162.

caminho interessante. O “*Contextualismo*” propõe a atenção do arquiteto para as particularidades de cada contexto, se não como a principal referencial para o desenvolvimento de seus projetos.

A crítica “*contextualista*” surge na década de 1960 a partir de abordagens como a desenvolvida por Colin Rowe e a apresentação de uma nova compreensão sobre forma urbana, *Collage City* (Cidade Colagem) (1979) (Amplamente difundida na Universidade de *Cornell*). Após de Rowe, Robert Venturi e Denise Scott Brown ampliam o debate através da elaboração de *Complexity and Contradiction in Architecture* (Complexidade e contradição em Arquitetura) (1966), recolocando a relação entre a disciplina arquitetônica e a desvalorizada *produção prosaica*. Venturi e Scott Brown colocam em dúvida a presunção dos arquitetos de acreditar poder ignorar (ou substituir) os elementos “*banais*” que compunham a cidade existente. Segundo Venturi e Scott Brown, estes elementos deveriam ser considerados como fundamentais pela disciplina.

Com a publicação de *Learning from Las Vegas* (Aprendendo com Las Vegas) (1972), Venturi, Denise Scott Brown e Esteve Izenour reelaboram a relação entre a disciplina e as práticas usuais, comerciais, e a presença da *indústria cultural*, procurando olhar a cidade existente como uma outra *fonte de referências*. Essas “*novas*” referências para a Arquitetura definiriam uma perspectiva na qual a dicotomia entre ordem/desordem era superada: o conflito existente entre *lógicas distintas* sobre a forma de produzir a cidade é apropriado como uma das fontes mais importantes. Venturi, Scott Brown e Izenour buscam utilizar *componentes urbanos* “*banais*”, contrastando-os com referências clássicas da Arquitetura - em ações como esta (na qual não falta ironia), configurações como a o estacionamento A&P são comparadas com os *tapis verts de Versalhes* ou o *Caesar's Place* de *Las Vegas*, como um “*equivalente moderno*” da *Villa de Adriano*.

Las Vegas é compreendida como a representação icônica do prosaico, da “*cultura de massa*”. A questão que se acerra é a de como utilizar este “*espaço icônico*” (os desdobramentos sobre as formas de *produção do espaço*) como

fonte de referência para o desenvolvimento de projetos? Os três arquitetos buscam então compreender a lógica subjacente *ao caos, à contradição, o banal* ou as *condições decorrentes do crescimento exponencial dos centros urbanos*. Indo no sentido oposto ao *Movimento Moderno*, o arquiteto deveria absorver essas *condicionantes* de modo a incorporar e/ou questionar os produtos da *ideologia capitalista*. De acordo com Frampton¹⁰⁴, o “*perigoso*” trajeto traçado por Venturi, Scott Brown e Izenour os levaria a explorar a *ideologia* como forma de aceitação do *kitsch* de *Las Vegas* - uma máscara exemplar responsável por ocultar a brutalidade presente na produção daquele tipo de ambiente.

Venturi, Scott Brown e Izenour atuam de modo a “*estetizar*” a produção vigente. O “*distanciamento crítico*” possibilitava-os descrever casinos como paisagens inexoráveis que misturavam *sedução* e *controle*, desassociando *valores*, apresentando-as como possíveis “*modelos*” de reestruturação urbana. Nas entrelinhas, os autores são levados a concordar com a *superfluidade do design arquitetônico*, numa sociedade exclusivamente motivada pelos impulsos econômicos inflexíveis. Ao concluírem sua análise, os autores admitem que a impossibilidade de compensação sobre a *perda das cargas simbólicas atribuídas ao monumento* promovida pelo *Movimento Moderno* na Arquitetura, e apresentam um tipo de “*absorção da produção vigente*” como forma alternativa de renovação no campo.

Dan Graham é um artista que também aborda relações estabelecidas entre espaço e o público ao longo de sua trajetória. Discussões sobre o campo da Arquitetura e Urbanismo fazem parte de suas referências. Nesse ponto, a pesquisa de Robert Venturi e Scott Brown torna-se interessante devido a abordagem sobre a construção da Arquitetura, da cidade e a sobreposição entre “*Alto Modernismo*” e a manifesta “*cultura de massa*”. Dan Graham compreende a leitura de Venturi e Brown a partir de uma série de procedimentos arquitetônicos, que são articulados de modo a explorar a *relação perceptiva e subjetiva* criada

104 FRAMPTON, Kenneth. *História crítica da arquitetura moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 2008, p. 354.

entre *espaços e indivíduos*.¹⁰⁵ A “*função ideológica*”, desempenhada pelo objeto artístico e Arquitetura na *definição de discursos e comportamento* é tema central para a pesquisa de Dan Graham. Segundo o artista, a “*contradição*” apresenta-se como potencial meio, que lida com complexidade de determinações sociais e políticas, capaz de definir outros direcionamentos para a pesquisa de artistas e arquitetos. Dan Graham já demonstrava interesse pelas estratégias *político-estéticas*, desenvolvidas pela *Pop Art* na década de 1960, e encontra convergências entre o movimento artístico e produção prática e teórica de Venturi e Brown. Segundo Graham:

O modo de construir de Venturi e Rauch se baseia tanto no gosto popular quanto em códigos especializados. Ao exibir abertamente a sua teoria e função (social), e usar contraditoriamente códigos convencionais no mesmo edifício, Venturi opta por uma arquitetura realista (convencional) e multivalente, cuja estrutura é convencional (semiótica) em vez de abstrata ou materialista, e cujo objetivo é basicamente comunicativo. (...) Diferente dos ‘mestres’ modernos, que defendem soluções não-convencionais, Venturi defende o uso de convenções conhecidas, até mesmo enfadonhas. Dispensando o mito do edifício ‘heroico e original’, que na busca de novas formas e do uso expressivo de materiais, simplesmente abasteceu a economia excedente do capitalismo tardio e ajudou a fornecer para grandes corporações o alibi de ‘alta cultura’. (...) A questão que os trabalhos dos artistas pop americanos e britânicos, assim como o trabalho de Venturi, suscitam é a relação e o efeito sociopolítico da arte e da arquitetura quanto a seu ambiente imediato. Na verdade, essa possibilidade está implícita, apenas em uma base diária e pragmática, em todo trabalho arquitetônico. Dos artistas pop, Venturi se apropria da compreensão de que não só a estrutura interna do trabalho arquitetônico pode ser vista em termos de uma relação de signos, mas também de que todo o ambiente construído (cultural), com o qual o edifício se modula, é construído a partir de signos.¹⁰⁶

105 Para aprofundar o debate de Dan Graham e sua leitura sobre a atuação de Robert Venturi e Denise Scott Brown aconselha-se a leitura de:

GOFFINET, Rafael A. Arte, **Arquitetura e Cidade nas investigações de Dan Graham**. 2016. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo) – Instituto de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Carlos. 2016.

106 GRAHAM, Dan. Arte em relação à arquitetura. In: FERREIRA, Gloria; COTRIM, Cecília (org.). **Escritos de Artistas: Anos 60/70**. Rio de Janeiro: Zahar, 2006, p. 442-443.

A análise de Graham pauta-se na defesa do uso da ambiguidade (hibridismo) como estratégia de explicitação de uma “*condição cultural*” constituída pela combinação de discursos e leituras conflitivas. O artista identifica na produção de Robert Venturi, influenciada pela *Pop Art*, a possibilidade de explicitar a “*função ideológica*” na construção do espaço: *percepção dos significados implícitos*.

Partindo da leitura sobre os principais projetos desenvolvidos Venturi (e colaboradores) e questões convergentes presentes em “*Complexidade e Contradição em Arquitetura*” (1966) e “*Aprendendo com Las Vegas*” (1972), Graham identifica o conceito de “*vernáculo*” como meio de pensar a disciplina da Arquitetura enquanto *sistema de comunicação*. Tal sistema apresenta-se como potente, na medida em que possibilitaria a aproximação entre “*códigos populares*” da produção de ponta da *Arquitetura Moderna*.¹⁰⁷

Dan Graham reconhece a ironia presente na ambivalência desenhada por Venturi em seus projetos arquitetônicos. Segundo Graham, semelhante ao *Pop*, Venturi referencia-se na contradição: por um lado sua Arquitetura exemplifica resistência à definição de leituras “*objetificadas*”; por outro, localiza-se entre os dois polos representados pelo “*Alto Modernismo*” e pela “*Cultura de Massa*”. A indefinição relativizava tanto a *função ideológica e institucional* presente no formalismo abstrato da arquitetura “*funcionalista*”, quanto os códigos de formatações da comunicação de massa praticados na sociedade de consumo.¹⁰⁸

A contradição de Venturi e Scott Brown reside no distanciamento da leitura e inocência na qual a complexidade da metrópole capitalista é lida, de modo superficial. Ao se apaziguar as contradições e se apegar ao mundo das aparências, os arquitetos minimizam o debate sobre a construção ideológica do espaço e voltam-se apenas para a *crítica sobre os limites impostos pela*

107 GOFFINET, Rafael A. Arte, **Arquitetura e Cidade nas investigações de Dan Graham**. 2016. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo) – Instituto de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Carlos. 2016, p. 141-149.

108 Ibidem, p. 177.

perspectiva racional/funcional na Arquitetura.

A abordagem promovida por Rossi provavelmente não encontraria a mesma recepção em um contexto e cultura como a dos Estados Unidos. Seria interessante pensar como se comportaria o *Neorracionalismo Italiano* aplicado sobre um contexto como *Passaic*, descrito por Robert Smithson.

Muitas vezes, ao buscarem saídas para o problema da definição de um público, caem na armadilha de imaginar esse público como um todo homogêneo, como uma *comunidade não contraditória*. Segundo Lee, ao contrário, Matta-Clark partia do pressuposto de que trabalhava com um *público fragmentado*.

Venturi tinha consciência do caráter restrito, “*elitista*”, do *repertório modernista arquitetônico*, e sabia como seu acesso passava por diversos filtros sociais. A estratégia utilizada por Venturi na resolução desse problema é a tentativa de justaposição entre *produção arquitetônica* e “*Indústria Cultural*” - a “*produção vernácula*”. Mesmo ampliando a discussão sobre o repertório, a pesquisa de Venturi ainda pressupõe a possibilidade da criação de uma “*língua franca*”.

Venturi e Scott Brown pensam a partir de um contexto específico, no caso o norte-americano, e na ausência de *lastros históricos* (ou melhor, seu apagamento) ou identificação de padrões compositivos formais, voltando-se para *Indústria Cultural* como uma de suas principais referências.

b. gordon roberto echaurren matta-clark, residente em *112 greene street, soho*

- nova york

Matta-Clark tem como horizonte de trabalho a explicitação dos conflitos; procura evidenciar agentes e atividades responsáveis pela configuração do espaço urbano. Como artista, não precisa “*resolver*” um problema (o que acarreta muitas vezes o apaziguamento das contradições), atua como um “*agitador cultural*” - conflitos latentes/velados convertem-se em matéria para o desenvolvimento de seu trabalho.

Ambos, Venturi e Rossi, são conscientes do problema da definição de seu público, mas ainda o tratam como homogêneo em suas propostas (uma comunidade *não contraditória*). Matta-Clark parte do pressuposto de que trabalha em uma sociedade complexa, composta por grupos sociais heterogêneos e planta seu trabalho na cidade visando um *público específico*.

Ao atuar em *zonas limítrofes*, onde a indefinição e contradição são constantes, torna-se fundamental para os trabalhos o evidenciar de agentes e o discernir de públicos. Tal fato faz com que Matta-Clark seja um artista em contínua transição, entre meios e suportes, não se apegando à modelos ou discursos universalizantes.

Partindo de uma clara compreensão sobre as implicações de uma proposta *Site Specific Art*, Matta-Clark compreende que cada contexto, cada tempo e situação, definem um tipo de público: o particular pede uma abordagem específica. É muito provável que esta compreensão de Matta-Clark sobre a *problemática do público contemporâneo* derive da realização de *Site Specific*, diretamente sobre a cidade e não mais em contextos desprovidos de referências como os desertos e paisagens silvestres do *Land Art*.

Matta-Clark identifica essa *heterogeneidade do público* como uma característica fundamental da sociedade contemporânea. Ao invés de negá-la (ou tentar impor uma perspectiva generalizante), o artista passa a utiliza-la como um importante

elemento em seu trabalho. Uma leitura sucinta sobre a trajetória de Matta-Clark já define alguns apontamentos. Os primeiros trabalhos do artista acontecem a partir de (refletem) transformações do *SoHo*: há diversos diálogos entre a comunidade que ali residia e as propostas de Matta-Clark.

112 Greene Street (1970), *Food* (1971) e *Lofts* (1971) configuram espaços de *convivência, produção e exposição artística coletiva* - Definem espaços (estrutural, material e simbólico) amplamente abertos à novas dinâmicas de interação. Matta-Clark compreendia que um bairro habitado por artistas necessitava de espaços com características únicas: abertura (indefinição) em sua configuração, incitando à apropriação, incorporação da ampla “*energia criativa*” característica.

Os *Lofts* foram originalmente construídos para abrigar pequenas indústrias. Após “adaptações”, estes ambientes caracterizavam-se por reunir um conjunto de práticas e atividades em seu interior que variavam entre atelier pessoal (estúdio), habitação (individual e coletiva), âmbito de encontros festivos e mostras artísticas.

A galeria *112 Greene Street* apresentava uma dinâmica semelhante à dos *Lofts*. Inicialmente o espaço era destinado à exposição da produção desenvolvida pelos artistas do *SoHo*. Levando em conta que esta produção – instalações, *Happenings*, etc... e o fato de ser um ambiente de propriedade e administração coletiva (liderado por Jeffrey Lew em parceria com Gordon Matta-Clark e Alan Saret), grande parte das decisões sobre como o ambiente seria utilizado partia de negociações e decisões em grupo. Se por um lado o espaço recebia produções artísticas e performances, ele se caracterizava também por ser a casa de Jeffrey Lew e moradia temporária de Matta-Clark (que viveu no porão da galeria em 1971).

Apesar de idealizado por Matta-Clark, *Food* era um espaço de propriedade e administração coletivas. Como edifício, além de representar outra maneira de lidar com uma preexistência urbana (apropriação e adaptação de um antigo

edifício), o restaurante se caracterizava pela consolidação de uma referência para o bairro *SoHo*. Mesmo possuindo proprietários, o espaço era gerido das finanças até a limpeza pelos próprios artistas. Como apresentado no filme *Food* (1971), suas atividades eram iniciadas logo pela manhã e chegavam a adentrar o período noturno - Matta-Clark evidencia (por meio do registro) que todos os espaços e atividades eram desempenhados *coletivamente* e não se resumiam apenas ao tempo/espaço do edifício. O restaurante proporcionava um ambiente de convívio para os artistas que habitavam o *SoHo*, enquanto dava suporte para aqueles que necessitavam trabalhar temporariamente.¹⁰⁹ Além de um espaço funcional, voltado para o convívio, o restaurante também servia de palco para *Happenings*, performances e práticas culinárias: O ambiente era configurado por meio da dinâmica de uso múltiplo e abertura para a recepção atividades espontâneas e/ou inéditas.

Atividades cotidianas e convivência são incorporadas ao trabalho ou mesmo convertem-se em seu foco. Matta-Clark partindo do “*aqui-agora*”, a especificidade de cada experiência, do contexto onde se realiza, acaba por (re) estruturar suas propostas. Mesmo lidando com o mesmo “*trabalho*”, o artista estrategicamente o apresenta em abordagens distintas, absorvendo questões levantadas pelo contexto e situação na qual ele é realizado. Além dos “*espaços*” desenvolvidos no *SoHo*, são paradigmáticas as intervenções *Garbage Wall* (1971) e *Pig Roast* (1971).

Apesar de desenvolvidas no mesmo período, *Garbage Wall* e *Pig Roast* lidam especificamente com a vida dos sem tetos de Nova York e suas condições de habitação. Partindo da compreensão sobre as necessidades materiais e simbólicas específicas desta categoria, Matta-Clark estrutura seu trabalho na relação entre aparato e atividade.

109 O trabalho define (cria) o público, o coletivo não procura se expressar - identidade pré-concebida. Para aprofundar essa questão:

KWON, Miwon. *One Place After Another: Site Specific Art and Locational Identity*. Cambridge: MIT Press, 2004.

Garbage Wall consistia na elaboração de uma proposta arquitetônica para a habitação mínima, confeccionada com lixo (matéria urbana abundante), seu uso era temporário. *Pig Roast* por sua vez reproduzia a ação “*universal*” humana, reunião em torno da fogueira e da refeição como meio de promover interação social. Observa-se que em ambos os casos o artista busca “*reconstruir*” (ou ironizar) as condições fundantes da *habitação* e *confraternização*, como sempre, oscila entre o comentário *crítico* e *propositivo*. Ao evidenciar as condições de vida dos moradores de rua, a resposta de Matta-Clark parece dialogar ironicamente com a ideia de “*Cabana Primitiva*” ou até mesmo o conceito moderno de *Habitação Mínima*, um comentário ácido sobre as condições sociais da vida urbana sob a orientação do *capitalismo*.

Graffiti Truck (1973) também trata das possibilidades de expressão e apropriação do espaço urbano por meio de um evento promovido por um grupo social específico. O público endereçado em *Graffiti Truck* se distinguia daqueles representados pelos moradores de rua da *Brooklyn Bridge* quanto os artistas que residiam no *SoHo*. Composta em sua maioria por habitantes do bairro *Greenwich Village* (bairro natal de Matta-Clark), a performance buscava criar uma atividade atrativa para que o público pudesse se reunir e produzir uma intervenção urbana coletiva.

Como forma de apropriação do ambiente urbano, o grafite nova-iorquino trazia inúmeras novidades: destaca-se o cuidado em de utilizar um meio de transporte urbano – uma via “*convencional*” do fluxo da cidade para outros meios. Matta-Clark, atento a este detalhe fundamental, pede que atuem sobre sua van. Em uma mesma ação o artista apresenta tanto uma crítica à exposição “*oficial*” de *Arte do bairro* (a *Washington Square Art Fair*) quanto apoiava a disseminação do grafite por Nova York.

A configuração de espaços e atividades (que possibilitava outra aproximação entre habitantes da cidade) foi o objetivo da intervenção *Day’s End* (1975) - ilegal - no *Pier 52*. *Day’s End* parte da identificação de um processo espontâneo de apropriação do edifício privado abandonado por uma parcela dos habitantes

Fig-72. *Day’s End*,
Gordon Matta-Clark, 1975.

da região em que se encontrava o galpão. Habitualmente reconhecido como um ambiente “*hostil*”, devido a sua localização e organização, as docas da cidade Nova York passaram por um processo de abandono ao final da década de 1960 devido à crise do petróleo e ao desmantelamento da indústria marítima local. O processo de migração de empresas que ocupavam as estruturas e edifícios industriais aos arredores do Rio Hudson, gerou um “*vazio*” urbano, indeterminado, portanto aberto a apropriações e à invenção de novas atividades. Anteriormente a *Day’s End*, os edifícios vazios tornaram-se espaços receptivos para a ocupação por parcelas da população socialmente “*excluídas*” - moradores de rua, contrabandistas, traficantes de drogas, homossexuais, sadomasoquistas, etc.

As dinâmicas do uso das docas e de *Day’s End* foram retratadas pelos fotógrafos Alvin Baltrop, Shelley Seccombe e Leonard Fink. Suas fotografias proporcionam uma imersão em seu interior: das atividades que ali se desenvolveram, documentando com precisão as duras e às vezes desagradáveis condições da vida nas *docklands nova-iorquina*. Os registros dos fotógrafos subentendiam a necessária aproximação e criação de uma *relação de amizade* com as personagens que eram documentadas, somente após o estabelecimento de um vínculo de confiança é que era possível registrar os *corpos nus*, *banhistas*, *masoquistas* e *criminosos* que faziam daquele ambiente sua morada. Mesmo com abordagens diferentes, os trabalhos Matta-Clark e as fotografias apresentavam *aspectos complementares*. Em comum, identificaram o processo de transformação que *emergia do abandono das docas*, enfocando a vida que ali se desenvolvia.

Em seu livro, *One Place After Another: Site-Specific Art and Locational Identity*¹¹⁰, Miwon Kwon identificando e apresentando diversos tipos de prática *Site Specific* que existiram nos Estados Unidos, acaba enfocando a tendência “*arte para a comunidade*”, momento em que os artistas começam

110 KWON, Miwon. **One Place After Another: Site Specific Art and Locational Identity**. Cambridge: MIT Press, 2004, p. 100.

Fig-73. *The Piers*,
Alvin Baltrop, 1977.

Fig-74. *Two Men on a Bridge - Pier 45*, Shelley Seccombe, 1978.

promover intervenções artísticas para *dar voz, empoderar*, grupos locais específicos/“*comunidades*”. A autora começa discutindo o programa “*Culture in Action: New Public Art in Chicago*”.¹¹¹

Coalition of Chicago Women (1993), realizado em 20 de maio de 1993, consistia na distribuição de cem grandes pedras de calcário (cada uma com cerca de um 1 m de altura e 1,2 m de largura e pesando cerca de 400 a 680 quilos) em praças e calçadas de *Chicago*. Este estranho surgimento de pedras pelas ruas da cidade foi acompanhado da inserção (em cada uma delas) uma placa comemorativa homenageando uma mulher da cidade (num total de 90 habitantes e 10 representações históricas). Concebida por Suzane Lacy, artista californiana reconhecida por suas performances e protestos feministas da década de 1970, o evento marcava a inauguração não oficial do programa temporário de exposições artísticas “*Culture in Action*”. Patrocinado por uma organização pública de Arte *Sculpture Chicago* e dirigida pela curadora independente Mary Jane Jacob, a mostra incluía outros sete projetos dispersos pela cidade que estiveram expostos de maio até setembro daquele ano.

Buscando romper com os modelos prévios de *Arte Pública*, a mostra tomou como referência a cidade inteira de *Chicago* e “*focou na participação ativa dos residentes de diversas comunidades na criação de trabalhos de Arte*”. De acordo com o impresso de lançamento, a mostra “*estabeleceu um novo vocabulário dentro do gênero de exposições de escultura urbana orientada... ela testou o território da interação pública e participação; a função do artista como uma força de ativação social*”.¹¹² A autora coloca esta exposição como o momento da *oficialização* de uma tendência que emergia nos anos 1970.

Embora seja difícil fazer qualquer afirmação mais contundente da adesão do artista à esta tendência - devido à sua morte prematura, os projetos *Resource*

111 KWON, Miwon. **One Place After Another**: Site Specific Art and Locational Identity. Cambridge: MIT Press, 2004, p. 100.

112 Ibidem, p. 107.

Center and Enviroment of Youth Program for Loisaída (Lower East) (1977) e mesmo *Arc of Triomphe for Workers* (San Sisto Giovanni) (1975) mostram que Matta-Clark possuía consciência desta tendência e a sua maneira se mostrava receptivo à suas possibilidades.

Miwon Kwon, ao mesmo tempo em que defende o trabalho coletivo na Arte, ataca fortemente a ideia de “*comunidade*”, algo central para a discussão política americana, na medida em que identifica que toda a *política de identidade* carregava um viés “*essencialista*”. Por trás da ideia de *comunidade*, existe um *ideal irrealizado e irrealizável de uma associação humana*, homogênea, sem fissuras ou contradições. No caso do trabalho *Coalition of Chicago Women*, a artista e curadora a Suzane Lacy tenta instituir um grupo pretense homogêneo, das mulheres de Chicago, sem perceber a existência de *conflitos* e *contradições*. A mobilização do público por meio da cultura, para promover transformações na cidade, converteu-se também em uma das *ferramentas do urbanismo em crise*.

Neste ponto é interessante sublinhar o distanciamento de Matta-Clark perante esta *concepção de público*. Quando adota a tática de abdicar do trabalho individual em favor do coletivo, Matta-Clark parte sempre de uma atuação pontual precisa e em um tempo e local específico (físico/social/cultural) .

considerações parciais

A abordagem acima funda o pressuposto de que Matta-Clark age em relação ao campo da Arquitetura e do Urbanismo institucionalizado, como um artista da *Neovanguarda nova-iorquina*, engajado na assim chamada *Crítica Institucional*. Matta-Clark age simultaneamente dos dois lados do perímetro externo, planta suas propostas *dentro* e *fora* do circuito da Arte, tencionando seus limites, desnaturalizando suas práticas e muitas vezes, ironicamente, estendendo-os como resultado de suas críticas.

Procura-se enfatizar o conhecimento e consciência que Matta-Clark tinha das experimentações de ponta da *Neovanguarda arquitetônica* da época, o artista responde de maneira própria tanto as questões levantadas pelos “*Cinzas*” quanto pelos “*Branços*”. Sua resposta ao “*Contextualismo*” escapa das duas grandes estratégias que então se delineavam, a via da *retomada da tradição* ou a da *arquitetura enquanto comunicação*.

Como observado, os trabalhos de Matta-Clark estão profundamente ancorados no *contexto específico*, materializam-se de forma quase *dialógica* com relação a este. Seu contexto é o da vida *cotidiana imediata*, o artista trabalha a partir de suas dimensões constitutivas, abandonando o ideal de *retomar alguma tradição arquitetônica e/ou urbanística*.

Por outro lado, quando se procura comunicação com o público, Matta-Clark encontra/oscila entre a retomada do *choque modernista* e a *resposta às necessidades mais imediatas*.

Sua relação com os “*Branços*” é paradoxal. Embora abnegasse das premissas e objetivos deste “*ultra-formalismo*”, paradoxalmente compartilha com eles a mesma *matriz formal do Pós-Minimalismo*. Assim como é possível localizar nas experimentações de Eisenman dessa época questões centrais levantadas pelo *Minimalismo*, devemos lembrar que Smithson, referência fundamental para Matta-Clark, inicia sua trajetória dentro desta vertente artística para em seguida imigrar para a *Land Art*. Tanto Eisenman quanto Matta-Clark demonstram uma liberdade inaudita perante a forma arquitetônica, vista muitas vezes como proeminentes do *Pós-Minimalismo*.

The Frank Gehry Residence (1977) (essencialmente a criação de uma nova casa a partir de uma existente) faz alusão diretamente a Matta-Clark¹¹³. A linguagem do arquiteto tem sido influenciada por Matta-Clark, o suficiente para que Gehry definisse a estratégia como “*Matta-Clarking*”¹¹⁴. Há declarações de que Gehry planejava trabalhar com Matta-Clark na renovação de um edifício abandonado em

113 Na *residência de Santa Mônica*, Gehry removeu o invólucro protetor do edifício, expondo sua “*anatomia descritiva*”. As paredes internas forma extraídas para revelar as pranchas de madeira e os conduítes elétricos que serpenteavam por dentro delas. Do lado de fora, porções da fachada foram removidas para que sua estrutura interna fosse preenchida com vidro.

114 BETSKY, Aaron. **Violated Perfection**; Architecture and the Fragmentation of the Modern, Rizzoli, New York 1988, p. 49.

Nova York¹¹⁵, fato este que provavelmente não ocorreu devido à morte prematura do artista. Porém, deve-se sempre lembrar que a liberdade formal conquistada pela experimentação *neovanguardista*, só fazia sentido para Matta-Clark como resposta a questões sociais do “*aqui-agora*”.

O outro lado da investigação do artista se situa no “*extramuros*” do campo da Arquitetura e Urbanismo. Eventos, situações corriqueiras do entorno construído, considerados “*pontos cegos*” no discurso arquitetônico e urbanístico, ganham visibilidade por meio do trabalho de Matta-Clark. Como visto, acredita-se que o termo “*Anarquitectura*” foi o jogo de palavras que o artista criou justamente para designar todo o conjunto de todos esses “*pontos cegos*”.

115 BLETTER. Rosemarie Haag. **The Architecture of Frank Gehry**, exhib. cat., Walker Art Centre, Minneapolis, Rizzoli, New York, 1986, p. 58-59.

considerações finais

Neste momento, procura-se entender e articular dois momentos históricos distintos: o primeiro tenta compreender a inflexão que Matta-Clark realizou dentro de seu trabalho em relação às produções artísticas e arquitetônicas da época, abrindo várias frentes de pesquisa; o segundo, a importância tomada por sua obra, analisando-a não apenas por meio de seu valor intrínseco, mas com relação às pesquisas contemporâneas na Arquitetura e nas Artes Plásticas.

A não realização do Projeto Moderno, enquanto movimento responsável pela configuração de grandes transformações sociais, levanta um questionamento sobre o papel desempenhado pela Arte e Arquitetura contemporânea no campo social, sobretudo acerca de seu caráter transformador.

Por um lado, a trajetória de Matta-Clark problematiza a presente realidade, assim como no desenvolvimento de formas alternativas de *ocupar, produzir e utilizar a*

Arquitetura e a cidade. Por outro, ela representa um ponto de inflexão, sobretudo quando se trata do processo de absorção, pelo sistema de produção, de parte considerável das *estratégias de resistência elaboradas em meio à comunidade artística* e em um cenário de *contracultura* nas décadas de 1960 e 1970.

A conversão dos *Lofts* em almeçados e “*alternativos*” apartamentos residenciais e a redefinição da conjuntura social definida a partir dos anos 80, representam uma clara forma de extensão dos mecanismos de reprodução do capital sobre campos ainda não explorados. Assim como os *Lofts*, estariam as críticas elaborações artísticas de Matta-Clark fadadas à assimilação? Frente às questões levantadas, torna-se interessante analisar o legado de Matta-Clark, uma vez que sua produção encontra-se em meio a diversas leituras, definindo em alguns momentos uma clara *posição de resistência* e, em outros, um *domínio passível de apropriação*.

* * *

Uma das tarefas que os *humanistas* do *Renascimento* realizaram, para construir a Arquitetura enquanto disciplina, foi confrontar o poder exercido pelas *guildas*, travando uma polêmica sobre quem estaria autorizado a falar sobre a construção: se a palavra cabe apenas àqueles que detêm este conhecimento - posição defendida pela *guilda*, ou se ela deveria ser submetida ao debate público, iluminado pelo conhecimento erudito em geral - posição defendida pelos *humanistas*.

Mesmo rudimentar, podemos traçar um paralelo entre essa citação e a atuação de Matta-Clark: por um lado temos um campo de especialização e, por outro, a questão de olhares exteriores a esse campo e sua legitimidade. Uma das realizações de Matta-Clark, indubitavelmente, foi trazer para o terreno das Artes Plásticas questões que anteriormente estavam no campo do discurso especializado da Arquitetura e do Urbanismo. Na época das *Vanguardas Históricas*, houve uma importante e decisiva troca de conhecimentos entre os dois campos: a Bauhaus, “*câmara de decantação das vanguardas*” segundo

Tafari, é exemplo disso. No caso de Matta-Clark, percebe-se um papel semelhante.

Seu trabalho encontra-se ancorado nos protestos imateriais da década de 1960, tornados possíveis pela crise do *modo de acumulação* decorrente do *Fordismo*, conforme o relato de David Harvey abaixo. A cidade de Nova York da década de 1970 não foi apenas um dos *epicentros desta crise* (que se materializa na chamada “*crise fiscal*”), mas também mostrou-se como um dos campos de prova decisivos do processo da criação da *hegemonia neoliberal*. O autor cita, como exemplo anterior, a recuperação econômica do Chile de Pinochet nas mãos de Carlos Breus, e como exemplos posteriores os governos de Margaret Thatcher e Ronald Reagan.

A dupla crise de acumulação de capital e de poder de classe encontrou uma linha de resposta nas trincheiras das lutas urbanas da década de 1970. A crise fiscal da cidade de Nova York foi um caso simbólico. A reestruturação capitalista e a desindustrialização vinham erodindo há vários anos a base econômica da cidade, e a acelerada suburbanização havia submetido à pobreza grande parte da população do centro da cidade. Fruto destes processos foi um beligerante descontentamento social entre os setores marginalizados durante a década de 70 que definiu o que veio a conhecer-se como “a crise urbana” (devido à emergência e problemas similares em muitas cidades dos Estados Unidos). A expansão do emprego público e a oferta pública de bens e serviços – facilitada em parte por um generoso financiamento federal – foi considerada como a solução adequada. Mas perante as dificuldades fiscais, o presidente Nixon declarou abruptamente o fim da crise no começo da década de 70. Embora não deixasse de ser uma novidade para muitos moradores da cidade, de fato indicava a diminuição da ajuda federal. Quando a resseção assumiu maior intensidade, a distância entre lucros e os gastos no orçamento da cidade de Nova York cresceu. A princípio, as instituições financeiras estavam dispostas a cobrir essa lacuna, mas em 1975 uma potente camarilha de bancos de inversão se recusou refinar a dívida, empurrando a cidade a uma quebra técnica. A operação de resgate, organizada para salvar a cidade, resultou na

criação de novas instituições que assumiram a gestão do orçamento da cidade. Primeiro exigiram que os impostos municipais fossem destinados a pagar aos portadores de bônus e apenas depois que o resto se destinasse aos serviços essenciais da cidade. Esta operação finalizou-se com a frustração das aspirações dos fortes sindicatos dos trabalhadores municipais, com a imposição de medidas de congelamento salarial e com recortes no emprego público e no financiamento e oferta de serviços sociais, e com a imposição de taxas a seus usuários. O ultraje final chegou com a exigência de que os sindicatos municipais teriam que inverter seus fundos de pensão em bônus da cidade, desta maneira os sindicatos se encontraram na situação de que se não moderassem suas demandas, se enfrentariam com a perspectiva de perder seus fundos de pensão por causa da quebra da cidade.

Isto se igualou a um golpe perpetuado pelas instituições financeiras contra o governo democraticamente eleito para a cidade de Nova York, e não foi menos efetivo que o golpe militar ocorrido anteriormente no Chile.¹¹⁶

É a partir deste “*contexto ampliado*” que deve-se analisar o processo de gentrificação do *SoHo*, lucidamente exposto por Sharon Zukin.

Configurando o centro industrial e financeiro da costa leste dos Estados Unidos desde o final do século XIX, a cidade de Nova York transformou-se em um dos mais influentes centros urbanos do mundo, graças ao crescimento econômico gerado pelo processo de reconstrução da Europa no pós-guerra. O processo de imigração europeia para os Estados Unidos (acelerado pelas perseguições e conflitos durante a Segunda Guerra Mundial), somado ao crescimento populacional americano e ao desenvolvimento da economia local, impulsionou a expansão e o consequente rompimento dos *limites territoriais* de grandes centros urbano, criando assim os subúrbios.

116 HARVEY, David. **Breve História del Neoliberalismo**. Madrid: Akal. 2007, p. 53.

Apesar de liderar a ascensão dos Estados Unidos como potência econômica e iniciar um processo de “*modernização*” de diversas áreas (como o extremo sul de Manhattan), a partir da década de 1960 a cidade de Nova York sofreu uma série de *desastres econômicos* que ocasionaram a falência de setores do capital privado, o fim das finanças públicas e o aumento da pobreza e da criminalidade. Como consequência do processo de transformação das dinâmicas econômicas e investimentos, diversas empresas e indústrias manufatureiras que abrigavam grande parte da classe operária acabaram fechando suas portas, ou migraram para os subúrbios em busca da redução dos custos de produção, deixando grandes regiões desamparadas - construções e terrenos abandonados, e a população desempregada.

O ápice dos conflitos políticos e sociais, assim como o momento de maior questionamento sobre os *fundamentos da ordem e da prosperidade*, se deu na década de 1970, levando diversos bairros da cidade a serem vistos como regiões “*decadentes*” e possivelmente sem perspectiva de futuro.

Com a diminuição da arrecadação de impostos, a administração local passou a não ter recursos suficientes para reparar os edifícios abandonados e dar amparo à população que se encontrava desabrigada. Numa tentativa de reverter essa situação, a entidade encarregada pelas leis de zoneamento e moradia (*New York Housing Authority*) criou as leis do *Artist in Residence* e passou a permitir que os artistas ocupassem antigos armazéns na área sul da *South Street* ou *South of Houston (SoHo)*, possibilitando a criação de residências (*Lofts*), estúdios, galerias e locais alternativos que pudessem receber tanto essa nova vivência quanto a produção desses artistas. Gradativamente formou-se uma comunidade artística única, caracterizada por sua enorme energia criativa e capacidade em gozar de plena liberdade para tensionar, questionar e subverter os paradigmas existentes no campo da Arte, fato este que possibilitou a criação de novas linguagens e formas de expressão.

Paradoxalmente ao que se esperava, a situação de abandono e declínio, somada à ocupação dos artistas, configurou um clima de expectativa e mudança frente

a muitos dos valores culturais formados e propagados na década de 1960. Considerada uma área periférica devido à aparente distância dos interesses políticos e econômicos, o *SoHo* passou a configurar um território de atuação livre dos artistas, os quais, instigados pelos ideais da *contracultura*, buscavam criar novas formas de sociabilidade.

Segundo Iñaki Abalos¹¹⁷, as críticas frente aos aspectos internalizados da vida cotidiana, desenvolvidas pelos *Situacionistas*, seriam retomadas pela *contracultura* com o intuito de questionar o papel da família tradicional e o processo de internalização de mecanismos de autoridade no sujeito, associados à perpetuação da ordem social e manutenção do sistema de produção. Para a mudança do quadro, seria necessário elaborar novas formas de interação social, formas *não-hierarquizadas* e *não-funcionais*. Associados diretamente às formas de habitação e experiência de vida coletiva, os artistas, entre eles Matta-Clark, foram responsáveis pela elaboração de ambientes como os *Lofts*.

As potencialidades associadas ao *modo de habitar dos Lofts*, advinham da ausência de idealização ou projeto para tais espaços enquanto habitações. Os ambientes, projetados inicialmente como galpões industriais - associados ao funcionalismo de produção (após serem “*abandonados*”) foram completamente apropriados pelos artistas. A apropriação, somada à descontextualização de uma estrutura e organização arquitetônica destinada à produção fabril, pode ser lida também como uma crítica contemporânea à manutenção dos *valores sociais modernos*.

Mesmo configurando uma grande expectativa, sobretudo acerca do caráter potencialmente transformador das “*alternativas*” criados por Matta-Clark e diversos outros artistas, o processo de ocupação dos *Lofts* pela classe média, posterior à entrada dos artistas, marca um importante ponto de inflexão.

117 ÁBALOS, Iñaki, **A Boa-Vida**. Visita Guiada às Casas da Modernidade. Barcelona: Gustavo Gili, 2003, p. 121.

Conforme estudado por Sharon Zukin, em seu livro *Loft Living, Culture and Capital in Urban Change*¹¹⁸ (1982), a região do *SoHo* não estava totalmente deslocada do processo de transformação urbana e social em vigência desde a década de 1950. Segundo a autora, a região aparentemente abandonada conformava um claro território de disputa entre grandes investidores privados, o governo, a comunidade local e uma classe média em ascensão, fato este que teria contribuído para a conformação de uma sociedade composta por artistas que propunham um *modelo de vida alternativo*. A configuração no imaginário da população de uma “*aura artística*” construída ao redor da região foi um dos principais elementos responsáveis pelo processo de recuperação da área pelo sistema econômico que, por fim, acabou expulsando os artistas e seus *espaços alternativos*, mantendo apenas aqueles que podiam arcar com o novo e alto custo de vida. Este fenômeno transformou o *Loft* marginal e alternativo em um modelo de habitação “*receptível*”, ou até mesmo desejado, por determinadas parcelas das elites econômicas do período.

A ideia de usar o espaço fabril ou de armazém como habitação, mesmo sendo inicialmente estranha para a classe média, devido aos conflitos existente entre as lógicas de uso e as necessárias adaptações - tanto do modo de vida quanto do espaço -, passou a ser aceita graças à conjunção de distintos fatores: a emergência de novos *valores sociais e culturais*, a *reestruturação do sistema de reprodução do capital* e o *processo de intervenção estatal no mercado de habitação através de incentivos fiscais*.¹¹⁹ Para que o modelo de habitação fosse aceito era inicialmente necessário promover uma *transgressão das convenções sociais* (principalmente sobre aquelas associadas ao *comportamento e modos de habitar*), e neste sentido os artistas desempenharam um papel fundamental.

Na medida em que as relações entre *cultura, mercado e publicidade* se estabeleciam, a Arte se fazia cada vez mais presente na vida da população em

geral. O Estado teve sua participação, sobretudo no estímulo e promoção da Arte como uma atividade nacional e na defesa de sua presença em espaços públicos. A *mídia de massa* também teve um papel importante na divulgação do *marketing* destinado a transformar os antigos galpões em *escassas e disputadas mercadorias* de alto valor, associando *liberdade, transgressão e elegância* ao modo de vida “*proposto pelos artistas*”. Paralelamente, o “*consumo*” de Arte se tornou mais acessível e adquiriu um novo *valor simbólico*, veiculado às ideias de *status* e *diferenciação*.¹²⁰

A conversão dos *Lofts* em residências simboliza o surgimento de um novo *modelo de mercado* baseado no crescimento do setor de serviços e o gradativo declínio da *economia industrial*, o esgotamento do sistema *Fordista* de produção em massa somado à ascensão de uma nova forma de reprodução do capital, agora flexível, pautada na construção de novos valores e *produção da exclusividade*. Para realizar o amadurecimento de um novo mercado imobiliário como o presente no *SoHo*, a publicidade desempenhava um papel decisivo, uma vez que passava a vender não apenas um “*bem durável*” em uma área privilegiada da cidade, mas também um novo “*estilo*” de vida associado à *criatividade* e ao *requinte*.

Em seu livro, *One Place after another*, Miwon Kwon discute as novas formas em que as mega exposições - tais como *Bienal* e *Documenta* - tomaram nas últimas três décadas, enfocando particularmente aquelas que relacionam Arte e cidade. A autora relata todo um processo de críticas de cunho político que ocasionaram a série de mutações que por ela foram relatadas. Partindo do *momento modernista*, onde o ideal do *coração da cidade* - a praça humanizada pela Arte, ou mais concretamente a *praça mineral modernista* cercada de uma *Arquitetura Miesean corporativa* que alberga as esculturas dos grandes nomes da *Arte Moderna*, Picasso Henry Moore, etc., até a distância entre o repertório ativado por essa arte e o cidadão a pé, leva a críticas que questionam a composição do comitê que

118 ZUKIN, Sharon. *Loft Living, culture and capital in urban change*. Nova Jersey: Rutgers University Press, 1982.

119 Ibidem, p. 4.

120 Ibidem, p. 176.

escolhe essa obra, abrindo-o à participação de setores da sociedade para além da crítica especializada.

Estas críticas repercutem em várias mega exposições cujo cerne é a *Arte no espaço público*. Tem-se um primeiro momento em que os artistas, ao invés de exporem suas obras prontas, as executam perante o público. Um segundo momento, resultado da crítica ao primeiro, emprega parcerias entre artistas e arquitetos cujos projetos deverão ser colocados no espaço público.

A última fase narrada é o chamado “*novo gênero de arte pública*” ou “*arte para comunidade*”, em que os artistas, ao invés de criarem alguma proposta ou obra, organizam uma parcela do público/sociedade (“*comunidade*”) para “*empoderá-la*”.

Kwon alerta para armadilhas em que essas experimentações podem cair, sendo uma delas o perigo da Arte ou dessas exposições servirem para recuperar a “*aura de autenticidade*” dos lugares/cidades que promovem esse evento. A autora situa esse perigo dentro do processo de competição entre as cidades: narrado por Saskia Sassen, as cidades competem entre si e, para tanto, precisam mostrar suas vantagens, sendo uma delas o *capital cultural* que exibem. Nesse ponto cita um evento promovido em *Charleston* como revelador.

Culture in Action, *Insight*, *Arte Cidade*, etc., são alguns desses eventos próximos à experimentação narrada pela autora. Não raro localizam-se neles intervenções cuja matriz se encontra no desenrolar da trajetória de Matta-Clark. Por outro lado, no mesmo livro, Miwon Kwon, mesmo defendendo a produção artística coletiva, a intervenção crítica e a ativação do público, demonstra numa análise cuidadosa como um tipo de prática de *Arte Ativismo*, conhecido como “*arte para comunidade*” ou ainda “*novo gênero de arte pública*”, pode incorrer em vários riscos: de um lado aponta a questão de quem constitui o público alvo (crítica a ideia de *comunidade*), por outro questiona o papel do artista como *o elo* entre o público e as instituições.

Uma das interrogações abertas pela morte prematura de Matta-Clark é a dúvida

se ele aprofundaria ou não os vínculos de trabalho com outros públicos, presentes em *Garbage Wall*, *Graffiti Truck* e especialmente em *Lousiada Project* e *San Germino* (Sesto San Giovanni).

Com apenas esses exemplos podemos perceber os motivos pelos quais o legado de Matta-Clark teve tamanha fortuna crítica: ele elevou um ato de experimentação que deixava indicado diversos caminhos possíveis de percorrer. A questão, central no momento presente, é o cunho político dessas práticas de resistências iniciadas em um momento de fragilidade do modo de acumulação capitalista *fordista*, e sua prática, no atual contexto de um novo modo de acumulação onde a Arte e a Cultura foram incorporadas de maneira central na produção material (F. Jameson) e as experimentações *neovanguardistas*, por sua vez, foram incorporadas pelas novas formas de trabalho (Boltanski e Chiapello). Isso não quer dizer que estas práticas estejam condenadas de antemão à irrelevância, mas demonstram a necessidade de *uma fina consciência estratégica ao empregá-las*. Tais práticas converteram-se em um claro território de disputa.

Um dos pontos que distingue Matta-Clark é o interessante equilíbrio que mantém entre Arte - num sentido de representação, manipulação simbólica - e Arquitetura - no sentido de intervenção prática no seio da realidade. Como bom bailarino, sua obra desenvolve-se entre esses dois polos, sem nunca se decidir por um deles. Paradoxalmente, essa ambiguidade adensa o alcance de suas propostas.

Rancière em “*A Partilha do Sensível*” apresenta dois polos no referente à estratégia da Arte negar a *realidade existente*. A primeira estratégia seria a de rearticular elementos da realidade existente de uma forma que a questione e conteste. Pode-se pensar neste caso em todo o *Programa do Construtivismo Soviético*, que se apropria da última tecnologia, das formas de produção material e social mais avançadas, porém para contestar seus objetivos. O *Monumento à Terceira Internacional* de Tatlin é um bom exemplo na medida em que finca essa construção utópica dentro da tecnologia existente, mirando um outro mundo, o futuro, uma nova sociedade.

A segunda estratégia, segundo Rancière, é a de uma Arte que cria um mundo autônomo, desvinculado daquele existente e propõe uma nova visão. Podemos exemplificar com a *Vênus Anadiomene*: sua perfeição estética aponta para outro mundo onde as contradições foram harmonizadas, ou outro mundo possível. Pensando nas *Vanguardas Heróicas*, vem à mente a nova visualidade aberta por pesquisas como a de Malevitch ou Mondrian; ou como um exemplo um pouco mais recente, as telas de Pollock.

Conical Intersect é uma certa intervenção crítica no processo de revitalização da área do Harlem, da estratégia de terra arrasada deste simbólico e antigo mercado do século XIX. Simultaneamente, o corte que realiza na residência do século XVIII, prestes a ser demolida, pode ser lida como uma proposta de Arte cuja autonomia formal é *perfeita*. Em um mesmo trabalho Matta-Clark propõe “*Vênus Anadiomene*” e um *dispositivo construtivista*.

Em contraste, hoje em dia, boa parte da *Arte Relacional* engajada acaba trabalhando com apenas um dos pontos.

pB-257

Fig-76. *Gordon Matta-Clark*, 1972.