JULIA BUENAVENTURA VALENCIA DE CAYSES

Propriedades sem bens
Dos lotes de Gordon Matta-Clark às manifestações de Félix González-Torres

São Paulo

2014

JULIA BUENAVENTURA VALENCIA DE CAYSES

Propriedades sem bens
Dos lotes de Gordon Matta-Clark
às manifestações de Félix González-Torres

Tese apresentada à Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Doutor em Arquitetura e Urbanismo

Área de concentração: Projeto, espaço e cultura.

Orientador: Prof. Dr.
Agnaldo Aricê Caldas Farias

São Paulo
2014

Autorizo a reprodução total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa desde que citada a fonte.

Ficha catalográfica

Buenaventura V. de Cayses, Julia
Propriedades sem bens: Dos lotes de Gordon Matta-Clark às manifestações de Félix González-Torres /Julia Buenaventura V. de Cayses
250 f. : il
Tese (Doutorado)-Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, 2014
Orientador: Agnaldo Aricê Caldas Farias

1. Arte minimalista 2. Arte conceitual 3. Mercado da arte 4. Urbanismo. 5. Burocracia.

Buenaventura de Cayses, J. **Propriedades sem bens: Dos lotes de Gordon Matta-Clark às manifestações de Félix González-Torres**. Tese apresentada à Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Doutor em Arquitetura e Urbanismo.

Aprovado em:

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. _____ Instituição:_____

Julgamento:_____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____ Instituição:_____

Julgamento:_____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____ Instituição:_____

Julgamento:_____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____ Instituição:_____

Julgamento:_____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____ Instituição:_____

Julgamento:_____ Assinatura: _____

A Nico y a Gilma

Agradecimentos

A Agnaldo Farias
A Gilma Valencia
A Mercedes Elgarte
A María Buenaventura
A Keila Kern
A Ewdiny L. R. de Cayses B.

RESUMO

Buenaventura de Cayses, J. **Propriedades sem bens: Dos lotes de Gordon Matta-Clark às manifestações de Félix González-Torres**. 2014. 250 f. Tese (Doutorado) - Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014.

Este trabalho é um ponto de encontro entre dois artistas nova-iorquinos da segunda metade do século XX: Gordon Matta-Clark (Nova York, 1943-1978) e Félix González-Torres (Guaimaro, Cuba, 1957-Nova York, 1996) através de obras que se propõem como uma contradição nos termos: propriedades sem bem, ou a possibilidade de possuir um objeto materialmente inexistente. O primeiro, Gordon Matta-Clark, com a obra Propriedades Reais: Bens Fictícios, consistente na compra e registros fotográficos de bens imobiliários que, tendo seus limites marcados nas escrituras e nos mapas, não apresentam fronteiras perceptíveis no espaço físico. O segundo, Félix González-Torres com obras que encontram sua origem em Certificados de Autenticidade / Propriedade de objetos a ser manifestados, isto é, construídos pelo dono da peça ou por aquele que pedir emprestado o direito de montá-la.

Propriedades sem bem que — enxergadas por Matta-Clark na década de 70, e construídas por González-Torres na década de 90 —, abrem um leque de questionamentos sobre temas básicos de uma sociedade baseada no intercâmbio e na acumulação. A saber, a burocracia, o valor de troca e a noção de propriedade que, mais do que consistir em um objeto a ser possuído, consiste em um convênio a ser respeitado. Pacto ancorado em um complexo andaime econômico e legal, de números e de letras, que os dois artistas, desde cantos diferentes, percorrem até suas últimas consequências. Este texto é a história desse percurso.

Palavras-chave: 1. Arte minimalista 2. Arte conceitual 3. Mercado da arte 4. Urbanismo. 5. Burocracia.

ABSTRACT

Buenaventura de Cayses, J. **Properties without goods: From lots of Gordon Matta-Clark to the manifestations of Félix González-Torres**. 2014. 250 f. Tese (Doutorado) - Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014.

This work is a meeting point between two artists of the second half of the twentieth century: Gordon Matta-Clark (New York, 1943-1978) and Felix Gonzalez-Torres (Guaimaro, Cuba, 1957-New York, 1996). The connection is established through works that are proposed as a contradiction in terms: properties without physical goods, or the possibility of owning one thing that does not exist in a material way. The first, Gordon Matta-Clark, with the work Reality Properties: Fake Estates, consists of the purchase and photographical registers of real estates, with their boundaries, marked in the deeds and maps, shows no discernible physical space. The second, Félix González-Torres, with works that find their origin in Certificates of Authenticity / Property of objects to be manifested, that is, built by the owner of the piece or by the one who borrows the right to assemble it.

Properties without goods that - sighted by Matta-Clark in the 70s and constructed by González-Torres in the 90s - opens a range of questions about basic themes of a society founded on exchange and accumulation. Specifically: bureaucracy, exchange value and the notion of property that consists of more than an object to be possessed, a covenant to be respected. Covenant deals anchored on a complex economic and legal structure –numbers and letters- that both artists explore to the ultimate consequences. This text is the story of that exploration.

Keywords: 1. Minimalist Art 2. Concept art 3. Art Market 4. Urbanism. 5. Bureaucracy.

Lista de imagens

1 Vista da exposição de Félix González-Torres, em Banco da República, Bogotá, 1999. 16
2 Vista de exposição de Gordon Matta-Clark, Museu de Arte Moderna, São Paulo, 2010. 16
3 Gordon Matta-Clark, Propriedades Reais: Bens Fictícios, Quarteirão 2497, Lote 42, 1974. 17
4 Manchete do artigo de Dan Carlinsky, *New York Times*, 14 de outubro de 1973. 18
5 Recebo de impostos pelo lote 12, quarteirão 1224, Queens, 1974 22
6 Mapa do quarteirão 2497, lote 42. 26
7 Mapa do quarteirão 2497, lote 42 (detalhe) 27
8 Fotografia do lote 42, quarteirão 2497, 2013 28
9 Mapa (e detalhe) do lote 160, quarteirão 209 de Queens, New York Department of Finance, 2013. 29
10 Fotografia do lugar, 2013 29
11 Mapas do lote 148 do quarteirão 2406 de Queens, Nova York. 1915, 1933 y 1965. (Fonte: Odd Lots, Cabinet, 2005) 32
12 Segunda página da escritura do lote 148, quarteirão 2406, Queens, assinado por Gordon Matta-Clark. New York Department of Finance, 2013. 33
13 Diagrama do lote no. 148 34
14 Imagem de Google Earth, 2013. O lote 48, é o retângulo minúsculo no centro do círculo. 35
15 Matta-Clark visitando los lotes 37
16 Projeto de Gordon Matta-Clark para Intersecção cónica, 1975 39
17 Gordon Matta-Clark, Interseção cónica, 1975. 40
18 Gordon Matta-Clark, Intersecção cónica, 1975 41
19 Jane Jacobs no Parque Washington, 1963. 64
20 Robert Moses, Projeto Lomex, Dec. 1960. 66
21 Vista do Bronx, Nova York, na década de 70. 68
22 Vista do Bronx, Nova York, na década de 70. 70
23 Lote 110 do quarteirão 2286. Erva daninha. 74
24 Marc Chagall, Tchítchikov e Sobakêvitch depois do jantar, 1923 78
25 Contrato (deed) que da surgimento ao lote lote 110, quarteirão 2286, Página 1. Departamento de Finanças da Cidade de Nova York (New York Department of Finance – Office of the City Register) 97
26 Contrato (deed) que da surgimento ao lote lote 110, quarteirão 2286, Página 3. Departamento de Finanças da Cidade de Nova York (New York Department of Finance – Office of the City Register) 98
27 Contrato pelo qual o lote 110, quarteirão 2286, volta ao Estado. Página 1. Departamento de Finanças da Cidade de Nova York (New York Department of Finance – Office of the City Register). 99
28 Contrato pelo qual o lote 110, quarteirão 2286, volta ao Estado.. Página 9. Departamento de Finanças da Cidade de Nova York (New York Department of Finance – Office of the City Register). 100
29 Escritura do lote 110, quarteirão 2286. Compra de Gordon Matta-Clark em 1973. 101
30 Gordon Matta-Clark, Propriedades Reais: Bens fictícios, 1973, fotografias. 102
31 Mapa do lote 110, quarteirão 2286, na página web do Departamento de Finanças de Nova York, 2013 103
32 Vista do lote, 2013. 103
33 Mapa do lote 201,206,207,208,211, quarteirão 1332, na página web do Departamento de Finanças de Nova York, 2013. 106
34 Cheque do Departamento do Tesouro dos Estados Unidos, para a compra do Alasca, 1868. 114

35 Gordon Matta-Clark, Splitting, 1974 119

36 Gordon Matta-Clark, Splitting, 1974. 120
37 Gordon Matta-Clark, Splitting - colagem, 1974. 121
38 Gordon Matta-Clark, Fim do dia, 1975. 126
39 Gordon Matta-Clark, Esboço para a obra Fim do dia, 1975. 128
40 Gordon Matta-Clark, Esboço para a obra Fim do dia, 1975. 128
41 Imagens do vídeo da construção da obra por Betsy Sussler, 1975. 131
42 Gordon Matta-Clark, Fim do dia, 1975. 135
43 Robert Morris, Documento, 1963 (documento datilografado e autenticado em cartório, com carpeta imitação couro) 141
44 Piero Manzoni, assinando uma escultura viva, 1961 146
45 Marcel Broodthaers, Museu de Arte Moderna, Departamento das águias, 1968. 147
46 Marcel Duchamp, Cheque a Tzank, 1919. 151
47 Félix González-Torres, Sem título (Placebo), 1991. 154
48 Félix González-Torres, Sem título (Loverboy), 1990. 155
49 Publicidade do Group Material para a exposição Mensagem a Washington, 1985. 162
50 Group Material, Subculture, 1983. 162
51 Publicidade do Group Material para a exposição Sua mensagem aqui, Chicago, 1990.
52 Group Material, Sua mensagem aqui, Chicago, 1990. 164
53 Félix González-Torres, Sem título, 1991. 165
54 Félix González-Torres, na exposição Linha do tempo: AIDS, 1988. 167
55 Group Material, Linha do tempo: AIDS (Berkeley), 1989 (no fundo o trabalho de Michael Jenkins, intitulado 30 de junho de 1986, 1989). 167
56 Félix González-Torres, Sem título (1988), 1988. 171
57 Félix González-Torres, Sem título, 1988. 175
58 Félix González-Torres, vista de exposição, várias pilhas. 1990. 176
59 Donald Judd, Sem título, 1971. 180
60 Mark Rothko, No. 5/ No. 22, 1950. 181
61 Joseph Kosuth, Titulo (Arte depois da filosofia) [Parágrafo], 1967. 183
62 Joseph Kosuth, Five Words in Orange Neon, 1965. 184
63 Joseph Kosuth, Uma e três cadeiras, 1965. 184
64 Robert Morris, Duas colunas, 1961. 188
65 Joseph Kosuth, Relógio (cinco e um), 1965. 191
66 Félix González-Torres, Sem título (Amantes perfeitos), 1987-1990. 191
67 Malevich, Quadrado negro, 1913. 199
68 González-Torres, Sem título (O fim), 1990. 199
69 Primeira página do Contrato de Empréstimo da obra Sem título (Go-go dancer), 1991 de Félix González-Torres. 201
70 Félix González- Torres, Sem título (Amantes), 1991. 202
71 Quilograma padrão, Pavillon de Breteuil, Sèvres, França. 205
73 Félix González- Torres, Sem título (Ischia), 1993. 220
74 Félix González-Torres, Sem título (Retrato de Marcel Brient), 1992. 236

Sumário

Introdução 11

Capítulo 1. Ervas daninhas 17
- Os lotes: uma biografia da obra 17
- Limites físicos: Fronteiras abstratas 25
- Entre a res extensa de Descartes e o espaço de Newton 44
- Matta-Clark e a Nova York da década de 70 59

Capítulo 2. Lotes mortos 75
- *Almas mortas* 75
- A burocracia: diferença entre a maçã e o fruto 83
- As aventuras de Tchítchicov 109
- A acumulação original 115
- Fim do dia 126
- Três pontos 136

Capítulo 3. A manifestação 138
- D. Álvaro Tarfe 138
- Retórica, direito e burocracia 141
- Dois cheques 149
- De Heráclito a Félix Gonzalez-Torres 153
- Group Material 158
- Objetos específicos e tautologias 171
- Relação com o visitante 187
- Sem título (O fim) 196

Capítulo 4. A propriedade 202
- Sem título (Amantes) 202
- O mercado da arte 209
- Greed is good! 220
- A caixa 232

Referências bibliográficas 238

Anexos
Anexo 1. Registros da visita a alguns lotes de Gordon Matta-Clark 241
Anexo 2. Artigo de Dan Carlinsky 243
Anexo 3. Fichas técnicas de Sem título (Amantes) de González-Torres 250

Introdução

> O valor não tem, escrito na fronte, o que ele é. Longe disso, ele transforma cada produto do trabalho num hieróglifo [social]. Somente com o tempo o homem procurará decifrar o sentido do hieróglifo, penetrar nos segredos da obra social para a qual contribui, pois a transformação dos objetos úteis em valores é um *produto da sociedade,* tal como o é a linguagem.
>
> *O Capital*, Karl Marx

Este texto surge da visita a duas exposições específicas. A primeira em 1999, em Bogotá, uma individual realizada pela Biblioteca Luís Angel Arango do artista Félix González-Torres (Guaimaro, Cuba, 1957-Nova York, 1996); a segunda em 2010, em São Paulo, uma retrospectiva realizada pelo Museu de Arte Moderna do artista Gordon Matta-Clark (Nova York, 1943-1978).

Percorri a primeira mostra com suspeita. Os sólidos regulares, a limpeza extrema das formas, a ausência de qualquer figuração e a impossibilidade de encontrar referentes me fizeram avançar pelo espaço com uma sensação de estranheza. Na última das salas, eu devia estar sem óculos, observei uma prancha metálica estendida sobre o chão. O objeto brilhava bastante, era atraente, de forma que fui me aproximando até notar que aquilo que eu tinha julgado metal não era outra coisa senão balas, envoltas em celofane prateado, espalhadas ao modo de um retângulo entre as três paredes dos fundos do recinto. Quando soube que podia pegar as balas à vontade, comecei a pegá-las, e a minha sensação de suspeita tornou-se, logo, sobressalto. Primeiro, porque era possível mexer nessa obra tão fria quanto fechada, levar uma porção dela. Segundo, porque, se todos pegávamos as balas, a obra terminaria desaparecendo, seria, em última instância, completamente consumida; então, onde estava a peça, o que era aquilo que a constituía? E terceiro, porque a única especificidade dessas balas parecia estar no peso, no número de libras, isto é, a obra apresentava um mecanismo de equivalência para ser formada e não de representação.

A segunda exposição, onze anos depois, já foi percorrida sem a menor suspeita. Conhecia o trabalho de Gordon Matta-Clark e fui para ver as fotografias dos cortes arquitetônicos que realizou em casas e edifícios. Registros das intervenções onde, muitas vezes, a colagem jogará um papel definitivo. Contudo, o que mais chamou a minha atenção foi uma série intitulada de Propriedades Reais: Bens Fictícios, da qual estavam expostas três peças. Tratava-se de fotos de chão acompanhadas de contratos e mapas de uns lotes certamente esquisitos, de uma parte, pelo tamanho – era impossível construir sequer um quarto, um banheiro, neles; de outra, pelas proporções absurdas, alguns de um por dez metros, por exemplo. Em resumo, malformações urbanas cuja particularidade radicava, já não tanto em sua própria existência, quanto em que ainda tivessem uma Escritura, encarregada de assinalar um proprietário. Assim, comecei a ir atrás desses lotes, à procura de suas causas, como e por que Gordon Matta-Clark tinha virado o dono de semelhantes lascas de território.

No momento da exposição de Matta-Clark, 2010, eu estava no primeiro ano de doutorado. Meu projeto inicial era sobre González-Torres, especificamente sobre as obras feitas de balas e as noções de público e privado que a proposta implicava. O caráter de objeto a ser consumido, cuja origem localizei num contrato de possessão, Certificado de Propriedade / Autenticidade.

Então, não havia muita conexão entre um e outro trabalho, González-Torres e Matta-Clark não apresentavam pontes de comunicação entre si. Não existia uma ligação entre os temas. De fato, em um primeiro olhar, trata-se de artistas antagônicos: Matta-Clark vai de serra na mão furando tetos, paredes e chãos; González-Torres não encosta um dedo em suas obras, e só termina vendo-as realizadas quando montadas no espaço expositivo. Mas essa separação era só aparente, formal, e, pesquisando em obras específicas, apareceu uma relação fundamental.

Propriedades Reais de Matta-Clark e as obras efêmeras de González-Torres coincidem em um ponto: a função do contrato realizado em termos jurídicos, isto é, o contrato não dá conta da existência do objeto, mas o faz existir, é sua origem e causa primeira.

Os lotes adquiridos por Gordon Matta-Clark existem somente por terem uma escritura. E isso não é um exagero. Quando os visitei em 2013, muitas vezes passava por cima deles e continuava procurando-os; era impossível estabelecer suas fronteiras no mundo real, enquanto seus limites apareciam perfeitamente nos mapas e contratos. Os lotes eram inexistentes em termos materiais, mas, ainda assim, reais, o que era corroborado pelos recibos de pagamento de impostos e por toda a papelada sobre eles que pesquisei na página do Departamento de Finanças da Cidade de Nova York (New York Department of Finance – Office of the City Register[1]).

Por sua parte, as obras de Félix González-Torres a serem desfeitas, prontas a desaparecer, também eram papéis, contratos cheios de cláusulas, que estipulavam detidamente como devia ser feito o objeto que era a obra em si, o que causava um paradoxo, pois o objeto se desfazia no ar enquanto o único que existia era seu Certificado. A questão era como poderia existir um Certificado de Autenticidade / Propriedade sem objeto nenhum a ser autenticado ou possuído.

Então, uma noção foi aparecendo tanto nos lotes de um artista, quanto nas obras do outro, isto é, ambos os trabalhos encontram sua origem na *propriedade*: não é a coisa que é possuída, é a possessão aquilo que faz a coisa. Ponto de encontro que me levou a levantar toda a engrenagem deste texto, de fato, sua hipótese fundamental.

E ponto de encontro desde o qual os dois artistas, antagônicos, diferentes, opostos, começaram a me mostrar umas rimas que, se procuradas, não teriam aparecido de forma tão clara. Ambos eram nova-iorquinos, ambos de origem latina, González-Torres, cubano, Gordon Matta-Clark, de pai chileno, com efeito, filho do pintor Roberto Matta. Ambos profundamente marxistas.

[1] http://a836-acris.nyc.gov/DS/DocumentSearch/DocumentImageView?doc_id=BK_7340064101224

Ambos profundamente preocupados com a cidade, e com seus habitantes. O primeiro, nos anos 70, com todos os trabalhadores que estavam perdendo seus empregos, sendo expulsos de suas casas, com as fábricas de SoHo abandonadas ou em processo de fechamento, no panorama de uma Nova York devastada. O segundo, nos anos 80, na frente de um panorama econômico de luxo e ostentação, onde Wall Street prometia preencher o déficit, mas só provocou um caos econômico em que o Estado terminou assumindo a conta, com milhares de consumidores endividados, sem poupança nem aposentadoria, e, sobretudo, sem empregos. Dois panoramas conectados, Matta-Clark e González-Torres estão na frente de uma reconcentração de capital em poucas mãos, que começou logo no começo dos 70, alcançaria seu tope nos anos 80 e cujo lema era *Greed is Good*! (A ganância é saudável!).

Como a todos os homens, a Félix González-Torres e a Gordon Matta-Clark, *tocaram-lhes tempos difíceis de viver*. E esses tempos, esses panoramas relacionados, são expostos nas suas obras por caminhos diversos, específicos, como há de ser toda obra de arte, pois não existe uma arte geral, daí sua universalidade.

As questões do sentido, de significado, código social, são abordadas em seus trabalhos: a propriedade da terra e o valor de troca da mercadoria, em resumo, toda a rede de relações sociais que estabelecemos através do intercâmbio, rede que nos leva a acreditar que são as coisas e não os homens aqueles que criam as relações humanas. González-Torres e Matta-Clark trabalharam esses assuntos expondo todo o teatro social: o primeiro através de obras sem corpo, o segundo através de propriedades sem bens.

Este texto, baseado em obras de arte particulares, vai à procura de assuntos abstratos: a propriedade e o valor; o que é aquilo que os constitui, qual é sua natureza. De fato, trata-se de uma pesquisa voltada a responder todas as dúvidas derivadas de uma situação acontecida há bastante tempo, um leque de perguntas surgidas de um episódio de infância. Então minha irmã, de sete anos de idade, foi até a loja da esquina com o propósito de comprar um sorvete de dois e cinquenta, e, sabendo que a vendedora não tinha trocado, tomou uma nota de cinco e a dividiu em duas partes.

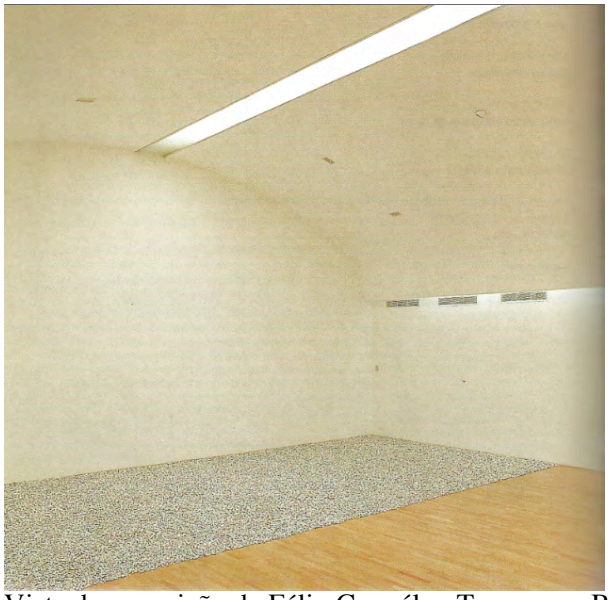
O primeiro capítulo, "Ervas Daninhas", é uma reconstrução da obra *Bens Reais*: *Propriedades Fictícias*, desde o surgimento da ideia inicial em um leilão de bens imobiliários no Hotel Roosevelt, em Nova York, 1973, até sua primeira exibição em 1985, no Museu de Arte Contemporânea de Chicago, sete anos após a morte do artista. De igual forma, o texto estuda aquilo que possibilitou os terrenos no planejamento urbano, trabalhando a concepção do espaço na modernidade: especificamente, as propostas da *res extensa* de Descartes e o *espaço vazio* de Newton. Finalmente, o texto dá um panorama de Nova York e seus planos urbanísticos no momento em que Gordon Matta-Clark constituiu sua obra.

"Lotes mortos", segundo capítulo, estabelece um vínculo entre *Bens Reais* de Gordon Matta-Clark e o argumento da novela de Gogol, *Almas Mortas*, em que o protagonista Tchítchicov se encarrega de adquirir propriedades cuja característica é carecerem de substância real, serem meros nomes no registro. Na construção do vínculo, o texto discorre sobre a burocracia, cuja trama faz possíveis tanto os lotes inexistentes do século XX, quanto as aquisições propostas por Gogol no XIX. A última parte estuda a propriedade da terra, dedicando-se sobretudo à análise do capítulo XXIV de *O Capital*, "A acumulação originária".

O terceiro capítulo, "A Manifestação", parte da função dos certificados em dar fé, provar qualquer classe de fato, até o ponto em que o fato pode ser suplantado pelo contrato; para isso, tomo vários exemplos tanto das letras quanto das artes plásticas da segunda metade do século XX, nos quais a institucionalização foi tema fundamental. Então, entro na obra de González-Torres, o percurso do artista pelo Group Material, suas relações com a arte minimalista e conceitual e, especialmente, com a obra de Joseph Kosuth. Finalmente, detenho-me na relação com o público estabelecida pela obra de González-Torres.

"A Propriedade", quarto e último capítulo, parte de uma análise específica da obra Sem título (Amantes), 1991, e suas relações com a mercadoria, compreendida como um ente de duas faces: de um lado, o valor de uso; de outro, o valor de troca. Daí o texto entra a descrever as relações de vários artistas ou movimentos frente ao mercado da arte, e o caráter

da obra como mercadoria, para focar, especificamente, González-Torres. O texto continua com o panorama de especulação e a crise financeira da década de 80 nos Estados Unidos, estabelecendo um vínculo entre os títulos de valor e a obra do artista cubano-americano. Finalmente, o capítulo termina por abordar a noção de propriedade e o processo do artista na elaboração das obras como contratos, certificados.

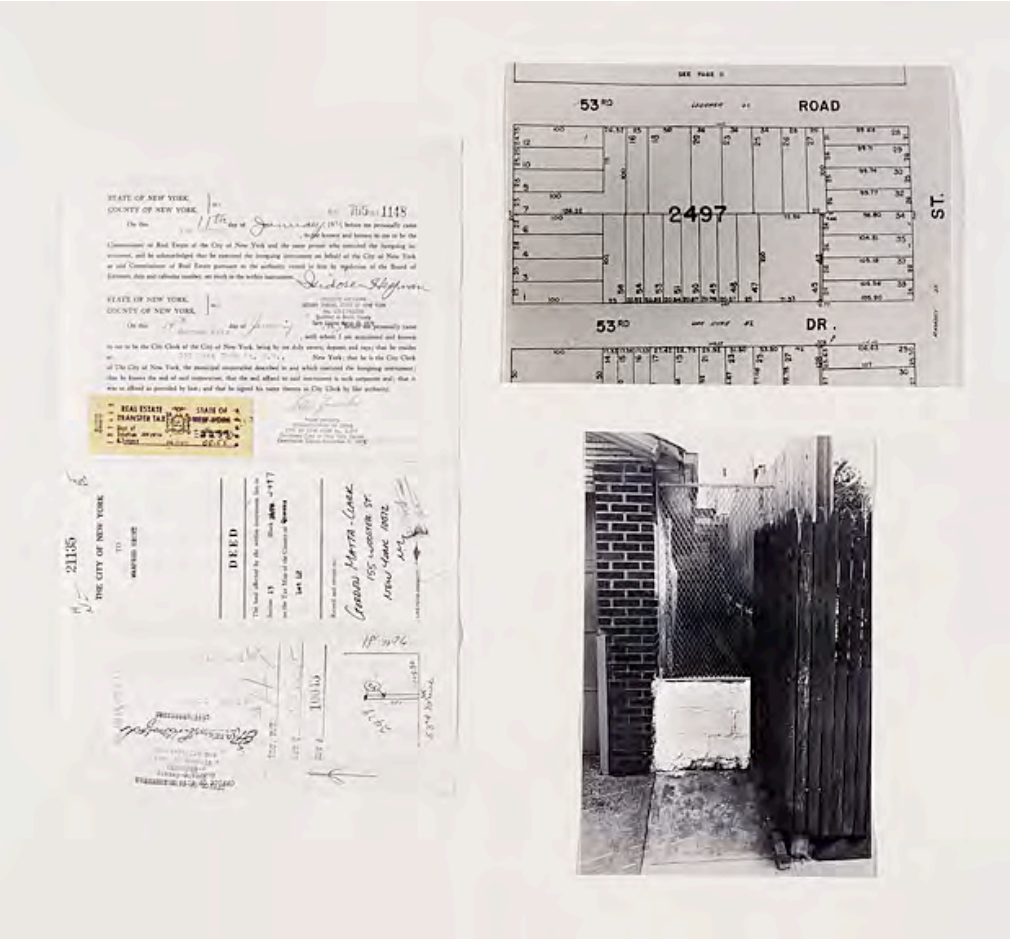


Vista da exposição de Félix González-Torres, em Banco da República, Bogotá, 1999. (Catálogo da exposição)

Vista de exposição de Gordon Matta-Clark, Museu de Arte Moderna, São Paulo, 2010. (foto: Rochelle Costi)

Capítulo 1. Ervas Daninhas

Os Lotes, uma biografia da obra



Gordon Matta-Clark, Propriedades Reais: Bens Fictícios, Quarteirão 2497, Lote 42, 1974.

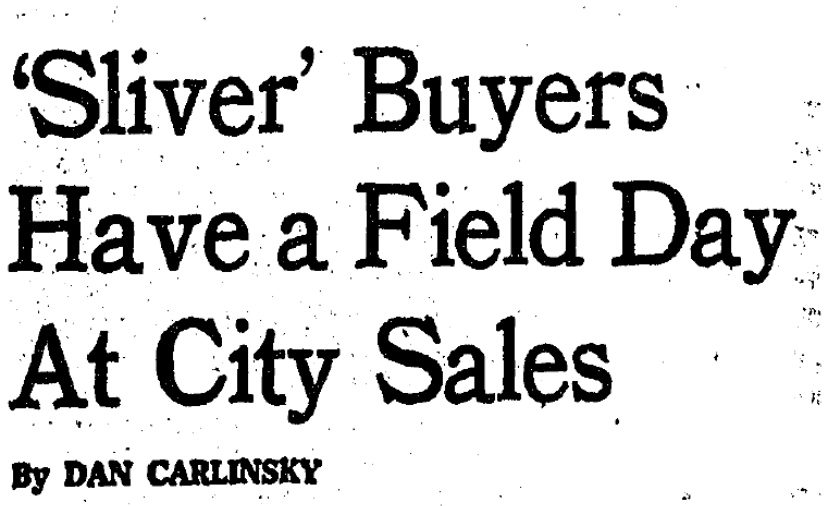
Em 1973, assim como se leva um presente bem embrulhado, Alanna Heiss[2] levou a Gordon Matta-Clark a idéia de visitar os leilões de bens imobiliários em que a Cidade de Nova York oferecia propriedades que, por pleitos, falta de pagamento nos impostos ou abandono, passaram as mãos do Estado. Matta-Clark aceitou imediatamente, e tão logo chegaram começou a notar certos lotes amorfos, restos de terrenos cujos preços oscilavam

[2] Em 1971, Heiss fundou o Instituto de Arte e Recursos Urbanos de Nova York, uma entidade pequena, cujos membros eram ela e o crítico de teatro Brenda Gill. O instituto destinava a maioria de seus esforços na procura de espaços para montar ateliês e lugares de exposição para artistas emergentes, os mesmos que frequentavam FOOD, restaurante que Matta-Clark abriu entre 1971 e 1973. Hoje, Alanna Heiss fundou um espaço chamado Clocktower, galeria e rádio onde continua expondo trabalhos de artistas contemporâneos. O PS1, importante espaço de Nova York na década de 80 também foi fundado por Heiss e será mencionado em nota a rodapé do capítulo 3.

entre 25 e 75 dólares. Erros na divisão dos quarteirões, leiloados assim como os lotes normais, isto é, aqueles em que é possível construir e, portanto, obter um usufruto.

Conta Heiss:

> Em algum momento desse período, soube que a Cidade vendia edifícios em leilões. Visitava esses leilões, e disse a Gordon sobre eles. Ele queria ir, e o fizemos. Minha memória me diz que o primeiro foi no Hotel Roosevelt. Havia belos catálogos de leilão com páginas e páginas de listas e endereços. Foram minhas bíblias. Esse leilão foi alucinante para Gordon, porque no tempo em que esteve lá, interessou-lhe algo que eu não tinha nenhum interesse, essas lascas de lotes...[3]


'Sliver' Buyers Have a Field Day At City Sales

By DAN CARLINSKY

Manchete do artigo de Dan Carlinsky, *New York Times*, 14 de outubro de 1973.

Um artigo publicado na seção de "Bens Imobiliários" do *New York Times* em 14 de outubro de 1973, constitui a continuação dessa história[4]. Escrito por Dan Carlinsky, o texto relata meia dúzia de casos em que pessoas das mais diversas índoles e que pelos mais variados motivos, decidiram adquirir uma série de propriedades certamente curiosas, "na sua maioria lascas — afirma Carlinsky — que só parecem ser úteis para instalar varais de roupas ou armazenar espaguetes":

---

[3] KRASTNER, Jeffrey; NAJAFI, Sina; e RICHARD, Frances (eds.), *Odd Lots, Revisiting Gordon Matta-Clark Fake Estates*. Nova York: Cabinet Books, 2005, p. 42. (Tradução livre da autora).
[4] O artigo de Carlinsky se encontra nos Anexos da tese.

> Os licitantes ganhadores dão várias razões de seu interesse. Não faz muito tempo, um homem de Virginia dirigiu até Nova York para comprar um par de lotes pequenos, como investimentos especulativos para seus filhos. [...] alguns nova- iorquinos compraram lotes de uns poucos metros quadrados para plantar seus próprios vegetais e jardins de flores, e um homem comprou vários pacotes inúteis de 25 dólares como presente de Natal para seus amigos, pessoas que já tem praticamente tudo.
>
> Pegeen Fitzgerald, que tem um programa de rádio em WOR (estação AM), em uma ocasião foi a um leilão para licitar um velho quartel de bombeiros. Ela se lembra: "tive de sair antes que o lote chega-se, e não queria ir embora com as mãos vazias. Assim que consegui essa peça por 50 ou 75 dólares — não lembro quanto". Resultou ser um triângulo isósceles de uns seis pés de lado, perto do Yankee Stadium.

Entre todos esses casos, o artigo dedica o maior de seus segmentos às compras realizadas por Gordon Matta-Clark, o que seguramente se deve, de uma parte, a quantidade e aleatoriedade dos bens adquiridos, e, de outra, a particularidade das razões que motivaram a compra. Conta Carlinsky:

> Gordon Matta-Clark, um artista de 28 anos de idade, saiu com cinco pedaços de Nova York — quatro em Queens e, um em Staten Island — cada um adquirido por menos de 100 dólares. "Consegui mais do que esperava", disse, "e estou muito contente por isso." O Sr. Matta-Clark afirmou ter a intenção de utilizar suas novas propriedades em obras de arte que criará durante os próximos meses. As obras consistirão em três partes: Uma documentação escrita da parcela, incluindo as dimensões e a localização exata e, talvez, uma lista das ervas daninhas que lá crescem; uma fotografia a escala 1:1 da propriedade, e a propriedade em si. As primeiras duas partes serão exibidas em uma galeria, e os compradores da obra também terão de adquirir título de propriedade da terra.
>
> "Tive de comprar pequenas propriedades porque são mais manejáveis, posso pendurar as fotos numa parede da galeria", explicou o artista, "tenho uma peça de 95 pés. A fotografia será de 1 por 95. Ao longo da parede.
>
> "Segundo o que compreendi pelo catálogo do leilão, nem sequer posso chegar a uma das peças que comprei. Não tenho acesso, o que está muito bem para mim. Essa é uma qualidade interessante, algo que você pode ter mais jamais experimentar. Trata-se de uma experiência nela mesma."
>
> O Sr. Matta-Clark também brigou ferozmente por uma parcela de quatro por cindo pés em Sybilla Street e a Avenida 71 em Queens, mas desistiu quando a oferta chegou aos 300 dólares. "Essa tivesse sido perfeita para mim pois era pequena demais", disse. "Me pergunto porque o comprador queria ela".
>
> No final resultou que o comprador, Edward Tymon, presidente de Rego Crescent Corporation, uma construtora, pagou 300 dólares por 20 pés quadrados de Queens, pois é o dono de uma peça menor adjacente à outra. As duas parcelas juntas ainda são muito pequenas para construir, mas o Sr. Tymon disse que espera vender a soma dos lotes ao dono da casa do lado para fazer um jardim.[5]

[5] CARLINSKY, Dan, "Sliver Buyers Have a Field Day At City Sales". Nova York: *New York Times*, 14 de outubro de 1973. (Tradução livre da autora).

Em frente a esse artigo é impossível não pensar na sorte que implica que Carlinsky estivesse justamente no leilão em que Gordon Matta-Clark realizou sua primeira compra, mais ainda se é levado em conta que os próximos lotes seriam adquiridos por Manfred Hetch, assistente do artista e que foi encarregado de visitar esses leilões para levar "qualquer lasca" que estivesse "entre os 25 e os 75 dólares"[6].

Essa nota do *New York Times* contém a ideia original da obra que 20 anos mais tarde seria conhecida como Propriedades Reais: Bens Fictícios[7], coisa que resulta extremamente valiosa, pois a peça nunca foi concluída, os projetos de Matta-Clark para as parcelas não foram resolvidos e mapas, fotos e escrituras acabaram todos numa caixa, os lotes se perderam por falta de pagamento em impostos e a pilha de papéis só se converteu em obra de arte após a morte do artista.

A história de Propriedades Reais: Bens Fictícios é oscilante, impregnada de um ir e vir que faz difícil concretizar o objeto mesmo da obra. As descrições das pessoas próximas a Matta-Clark resultam contraditórias, tanto é assim que se alguns se lembram de ter visto a obra exposta, outros afirmam que jamais foi exibida[8]. O livro *Odd Lots* (*Lotes estranhos)*, editado por Jeffrey Kastner, Sina Najafi e Frances Richard em 2005, reconstrói meticulosamente o percurso da peça, uma trajetória que pode ser dividida em duas etapas e um intervalo.

A primeira etapa transcorre entre 1973 e 1976 e tem seu inicio nos dois leilões em que foram adquiridos os lotes. O primeiro em 5 de outubro de 1973, comentado por Carlinsky, o segundo em 11 de janeiro de 1974, no qual, assim como indiquei, já não compareceria Matta-

---

[6] KRASTNER, Jeffrey; NAJAFI, Sina; e RICHARD, Frances (eds.), *Odd Lots, Revisiting Gordon Matta-Clark Fake Estates*. Nova York: Cabinet Books, 2005, p. 42. (Tradução livre da autora).

[7] O título da obra, "Reality Properties: Fake Estates" é intraduzível, pois implica um jogo de palavras. Em inglês, Reality Property significa bem imobiliário, enquanto Estates significa propriedade do solo, assim, uma tradução literal levaria a algo do tipo: "Bens Imóveis: Propriedades Falsas", o que perderia a relação entre o termo "real" e "falso". Devido a isso, a obra é conhecida em português como "Propriedades Reais: Bens Fictícios", título que seguirei.

[8] Assim como afirma Francis Richard: "alguns lembram ter visto Bens Fictícios exibidos enquanto outros afirma que lá não foram expostos". KRASTNER, Jeffrey; NAJAFI, Sina; e RICHARD, Frances (eds.), *Odd Lots, Revisiting Gordon Matta-Clark Fake Estates*. Nova York: Cabinet Books, 2005, p. 38. (Tradução livre da autora).

Clark e sim Manfred Hetch, seu assistente. Daí, temos as visitas e os registros das propriedades, atividade que o artista realizou junto com seus colegas e amigos Betsy Sussler e Jaime Davidovich, em 1975. Entre esse ano e 76 Matta-Clark, já fora por perda de interesse no projeto ou por não conseguir uma solução pra ele, decidiu arquivar tudo numa caixa que entregou a seu amigo Norman Fisher, ou, segundo o relato de Tina Girouard, Fisher — que adorava a peça —, ofereceu guarda-la e pagar os respectivos impostos, com o propósito de dar tempo a Matta-Clark de amadurecer a ideia e concluir a obra.

De 1976 a 1985, temos o intervalo; período em que a obra permanece na caixa, passando por diferentes mãos. Norman Fisher morreu ao final de 77, e sua coleção foi levada ao estudo de Tina Girouard, imóvel que sofreu um incêndio em torno de 1978, de forma que a coleção e a caixa estiveram próximas de se perder, assim como tantas outras caixas e tantas outras obras que desapareceram antes de poder serem vistas, estudadas, percorridas. Girouard se encontrava fora da cidade e foram seus amigos os que conseguiram salvar o acervo.

Aqui as memórias resultam contraditórias, talvez pela distância, talvez pelos tempos difíceis, o ponto é que, segundo Girouard, foi nesse momento que o próprio Matta-Clark, que morreria em agosto de 1978, decidiu recuperar a caixa; e, segundo Jane Crawford, viúva do artista, foi a mesma a Girouard que fez questão de lhe enviar a caixa em 1980. De uma ou outra forma, entre 1979 e 1980, a nossa caixa reapareceu nas mãos de Crawford, fechada sem modificações aparentes, com o conjunto completo da documentação que tinha quando foi deixada ao cuidado de Fisher. Porém, uma profunda alteração tinha sofrido, pois se os documentos permaneciam iguais, já não representavam propriedade alguma, estavam vazios de propriedade: em 1980, Jane Crawford recebeu uma série de cartas da cidade de Nova York notificando que os lotes tinham votado ao Estado por falta de pagamento nos impostos.

Conta Crawford:

> Durante o ano de 1977, Norman pagou os impostos de todas as propriedades, mas na confusão acontecida entre sua morte e a de Gordon, muitos destes recibos de impostos se perderam. Em torno de 1980 ou algum tempo depois, recebi várias notificações bastante desagradáveis que diziam que as propriedades tinham sido confiscadas pela Cidade pela falta de pagamento nos impostos. Novamente, não fazia a menor ideia do que estavam falando.
> (...)

Sina Najafi: Teria pago os impostos se soubesse?

Jane Crawford: Obviamente! Teria pago! Teria procurado uma forma[9].

THE LAST DAY TO PROTEST ASSESSED VALUATIONS FOR 1975 - 76 IS MARCH 15, 1975
FINANCE ADMINISTRATION
BUREAU OF CITY COLLECTIONS
BILL FOR REAL ESTATE TAXES
TAX YEAR JULY 1, 1974 TO JUNE 30, 1975
MAKE CHECK OR MONEY ORDER PAYABLE TO: CITY COLLECTOR
CITY OF NEW YORK
RICHMOND
74 75
TEAR OFF HERE
RECEIPT FOR PAYMENT
WILL BE ENTERED HERE
BLOCK
LOT
54110 1224 12 04 1.83
GORDON MATTA CLARK
155 WOOSTER ST
NEW YORK NY 10012
INTEREST
TOTAL AMOUNT DUE
ARREARS AS OF MAY 31, 1974
SEE BACK OF BILL IF THE WORD "ARREARS" APPEARS ABOVE

Recebo de impostos pelo lote 12, quarteirão 1224, Queens, 1974

A segunda etapa de Propriedades Reais: Bens Fictícios abrange o período em que a documentação passou a ser obra de arte, isto é, a ter uma catalogação, um título oficial e um preço. Espécie de etapa póstuma que vai de 1985, quando alguns desses lotes foram apresentados pela primeira vez, a 1994, quando o conjunto da obra foi dividido em unidades prontas para entrar no mercado da arte.

Durante a pesquisa para realizar a primeira retrospectiva de Gordon Matta-Clark, em 1985, no Museu de Arte Contemporânea de Chicago, a curadora Mary Jane Jacob procurou Jane Crawford que, entre tantas outras coisas, lhe apresentou a caixa. Jacob então fez a primeira incursão no pacote de documentos, mostrando uma parte deles e incluindo no catálogo da mostra, o mapa do lote 107 do quarteirão 138 sob o título "Bem Fictício" Conta Jacob:

> O mapa estava com a propriedade; selecionei um entre vários arquivos. Revisei tudo; todas as partes, todos os fragmentos do papel, fotos, negativos, pois a mostra e o livro seriam uma espécie de *catalogue rasionné*. Se tivesse topado com outros títulos para esse trabalho, os teria incluído, assim como fiz com outros mais. Não os encontrei. Ainda que isso não signifique que Gordon não tivesse outros títulos, provisórios, títulos alternativos, outros nomes para

[9] Ibid., p. 52. (Tradução livre da autora.)

> chamá-lo — coisa comum, e aceito todos esses títulos juntos, pois saberíamos que essa coleção de títulos se refere a uma mesma coisa. Se vocês encontraram alguns outros para Bens Fictícios, então funcionariam da mesma forma.[10]

Sete anos mais tarde, em 1992, Corinne Diserens, curadora do Instituto Valenciano de Arte Moderna (IVAM), organizou a seguinte retrospectiva. A caixa foi reaberta, e, nessa ocasião, os mesmos lotes foram visitados por Jane Crawford para ter uma ideia sobre como apresentar as fotografias.

Visitar os lotes não é uma tarefa simples. Alguns por estarem escondidos entre outras propriedades, alguns porque estando em frente de seus olhos ou ainda tendo um pé neles resultam imperceptíveis. O lote 160 do quarteirão 209 de Queens é claro exemplo disso: efetivamente não é possível estabelecer com certeza se está *inscrito* num jardim ou faz parte da calçada.

Dessas excursões surgiram os títulos das peças: "Corredor comprido", "Calçada de grama", "Cebolas de Maspeth"[11] ou "Curva de Jamaica", nomes criados por Crawford em 1992 para facilitar a identificação, pois, segundo suas palavras, é mais fácil lembrar particularidades do que números: "Esses nomes são meus", disse Crawford, "É mais interessante do que GMC-1221"[12].

Do mesmo modo, as fotografias foram dispostas por ela, seguindo a sequência espacial do terreno, assim, foi Crawford que realizou as colagens das imagens que reconstroem o lote.

Finalmente, uma vez identificadas as parcelas, decidido um nome para a obra geral e subtítulos para as peças específicas, e de ter apresentado tudo na exposição do IVAM, a caixa foi jogada fora. Assunto que provoca uma certa nostalgia, assim como se tivéssemos perdido uma prova arqueológica substancial, espécie de palimpsesto tão recente quanto antigo, um que não alcança os 40 anos de idade, mas que envolve essa magia do original que essa obra gosta de evadir o tempo todo. De fato, essa obra, como tantas outras de Matta-Clark, tem uma certa alergia com o termo *original*, basta pronunciar esse termo para produzir um espirro.

---

[10] Ibid., p. 54. (Tradução livre da autora.)
[11] Maspeth é um bairro de Queens onde está localizado este lote.
[12] Ibid., p. 54. (Tradução livre da autora.)

Em 1994, foram realizadas duas exposições, uma na galeria Rhona Hoffman de Chicago, a outra na galeria Holly Salomon de Nova York. Lance Fung, que colaborou do IVAM e era diretor da Holly Salomon desde 1989, foi fundamental no processo, ajudando a determinar o que devia ser apresentado como obra, seguindo aquilo que, seguramente, Matta-Clark estava pensando em expor. Nas palavras de Fung, "a) a documentação do terreno com suas dimensões e não sei o que mais; b) o conjunto de fotografias do lugar; c) a colagem de sequências de fotografias; d) a propriedade nela mesma"[13]. Porém, devido a volta da propriedade ao Estado — que suspendeu a venda desse tipo de terreno —, nas exposições foram apresentadas: as escrituras originais com seus dados, o conjunto de fotografias dos lugares e as colagens que da área de cada um dos lotes.

Somente faltava o preço:

> Não achei [disse Fung] que muitas pessoas comprariam os Bens Fictícios, porque o projeto era desconhecido, conceitual, e não era o corte emblemático num prédio. Assim que o valor comercial real não era importante para mim, contudo Holly e os herdeiros e eu determinamos os preços, com o qual cada um dos lugares passou a ser uma obra — coisa que no começo era a intenção de Gordon[14].

Foi aí que o conjunto de obras denominado Propriedade Reais: Bens Fictícios de Gordon Matta-Clark entrou no mercado, isto é, no sistema da arte. Em nota rodapé o livro Bens estranhos traz a seguinte informação: "uma lista da galeria de Rhona Hoffman enumera oito obras — duas emolduradas e seis sem moldura — , com preços de 20.000 a 30.000 dólares"[15]. Isto em 2005, pois hoje, em 2013, essa lista já desapareceu e esses preços variaram de forma considerável, ainda mais se levarmos em consideração que pouco tempo depois, um dos lotes foi adquirido pelo Guggenheim de Nova York — pois sempre é bom comprar uma peça cuja irmã gêmea esteja no Guggenheim.

A aquisição realizada por esse museu teve, aliás, um impasse bastante interessante que tratou sobre a originalidade, aquilo que determina se a obra foi realizada pelo artista. Explico-me. Nancy Spector, curadora do Guggenheim nesse momento, foi que decidiu a compra;

[13] Ibid., p. 55. (Tradução livre da autora.)
[14] Ibid., p. 55 (Tradução livre da autora.)
[15] Ibid., p. 55 (Tradução livre da autora.)

contudo, entre esse ir e vir, Spector não teve clareza sobre o fato das fotografias não terem sido dispostas por Gordon Matta-Clark, mas por sua viúva, Jane Crawford, fato que levou a questionar se a obra "tinha evidência da mão do artista"[16].

Quando perguntada, Jane Crawford respondeu que o assunto se resolveria facilmente: bastava separar as fotografias que ela havia juntado, retirar os grampos. Nancy Spector consultou a Pamela Lee, especialista em Matta-Clark, e autora do livro *Objeto a ser destruído*, uma extensa análise da obra e da carreira do artista nova-iorquino publicado em 2000. Lee afirmou que, de qualquer forma, Crawford não escondeu ter manipulado as fotos e, em consequência, mais do que um problema de falsificação era de escolha; deixar ou não os grampos dispostos quatorze ano depois da morte de Matta-Clark.

Por fim, os grampos ficaram no seu lugar e as fotografias continuam montadas como as deixou Crawford, mas um adendo foi realizado, pelo menos no que diz respeito a coleção do Guggenheim, dessa forma o rótulo da peça contém: o autor, o nome dado por Crawford — esse curiosamente não despertou confusão nenhuma —, o número do quarteirão, o número do lote, o ano e um parêntesis que diz "(montado postumamente, 1992)":

Gordon Matta-Clark, pequeno beco, quarteirão 2497, lote 42, 1974 (montado postumamente, 1992).

Limites físicos, fronteiras abstratas: de Maspeth Onions a Intersecção Cônica.

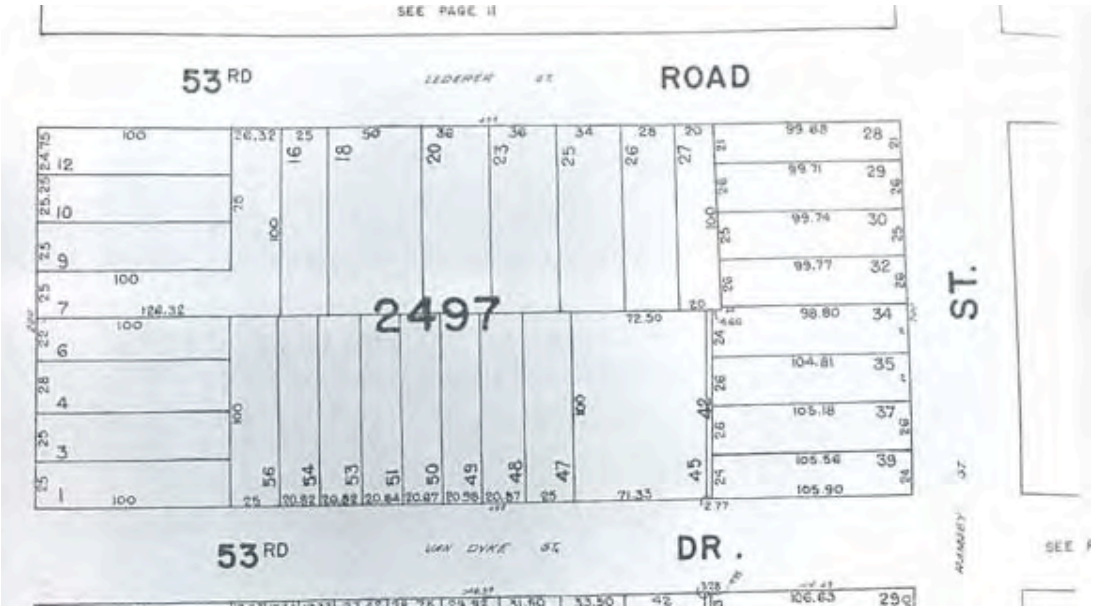
Quando a anedota de Propriedades Reais: Bens Fictícios é contada, algo como o Sr. Gordon Matta-Clark comprou uma série de propriedade minúsculas e malfeitas que ao invés de gerarem renda, geravam impostos, o primeiro a ser escutado é um rosário de exclamações da seguinte classe — tomo frases de Gogol, pois se alguém sabe exclamar é esse autor russo —:

[16] Ibid, p. 57 (Tradução livre da autora.)

> Não faz sentido! Como podem ser compradas? Quem é o suficientemente imbecil para comprá-las? (...) Somente um tonto gostaria de guardá-las e seguir pagando impostos.[17]

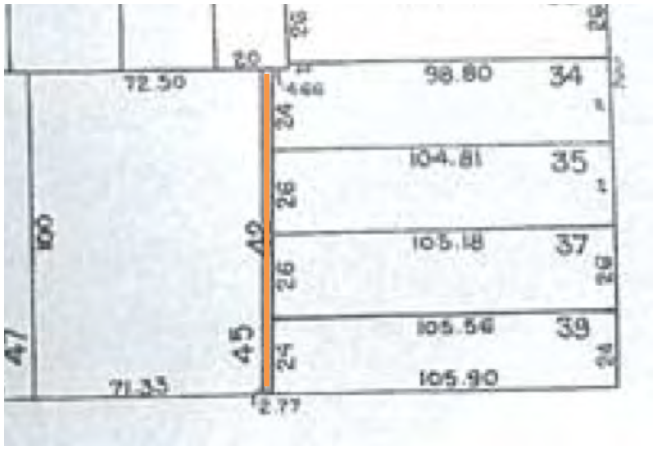
O assunto resulta curioso e as conjecturas aparecem no ato. Porém, a surpresa da história é somente um aperitivo, uma introdução para essa outra surpresa causada pelos planos das propriedades mesmas, pois a singularidade de cada um dos lotes se revela ainda maior que a singularidade de sua compra.

Em uma aula da Faculdade de Arquitetura, fiz uma breve apresentação dessa obra, estávamos falando sobre valor de troca e valor de uso, e a questão radicava em se uma mercadoria poderia ter o primeiro sem possuir o segundo. Após contar a história, projetei o mapa do quarteirão 2497 de Queens, e esperei alguns instantes para ver se o lote era descoberto, mas ele, assim como um camaleão, camuflou-se entre os outros. Então, apontei-o e uma risada espontânea — para lembrar a Bergson — percorreu a sala toda.



Mapa do quarteirão 2497, lote 42.

[17] GOGOL, Nicolai. *Almas mortas*. São Paulo: Abril Cultural, 1972, p. 291.



Mapa do quarteirão 2497, lote 42 (detalhe)

Uma vez indicado, não precisei apontá-lo novamente, o terreno — sua singularidade, ter nove metros de comprimento por menos de um metro de largura — saltou da projeção, obrigando os espectadores a levar suas cabeças para trás, pois o lote não se mostra independente, senão que revela o plano do quarteirão completo. Seus cortes, suas divisões, a localização das casas, os limites; onde começa o meu, onde termina o dele.

O erro, longe de se mostrar a si próprio, mostra o sistema em conjunto. Um lote normal apareceria como autônomo, como se, inclusive, pudesse existir num outro lugar da cidade, do mundo, fosse independente de sua trama, enquanto um lote anormal revela que seu pedaço de terra é único, não pode ser repetido, o que leva de imediato a especular sobre sua história; já não é um número de pés ou metros quadrados, mas um passado que implica a acordos e desacordos que deixaram seus rastros nos cortes.

Durante a discussão, várias teorias surgiram em torno ao lote 42. Entre todas as especulações prevaleceu uma na qual tratava-se de um antigo corredor utilizado para transportar o lixo até a rua, que foi esquecido por algum imprevisto, mas sendo assim, porque nas outras casas não se repetiam uma situação similar? Na frente desta pergunta a quadra foi examinada, vimos o lote nº 100 que, sem ser uma esquina, tem saída a duas ruas, então as conjecturas implicaram histórias de vizinhos, o que aconteceu lá?, uniram-se dois terrenos ou foi dividido um maior? Tratou-se de uma briga ou de um trato?

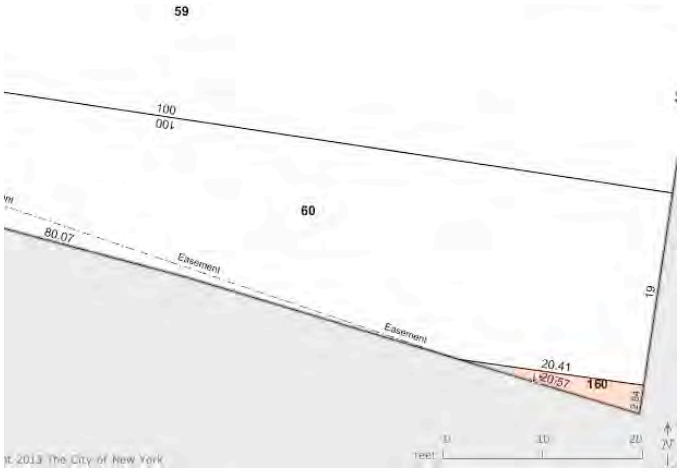
“Todas as famílias felizes são iguais” diz Tolstói, “as infelizes o são cada uma à sua maneira”, sentença que pode ser aplicada a nossos lotes: *Todos os lotes normais são iguais, os anormais o são cada um à sua maneira*, e essa anormalidade, essa condição de mal entendido tangível, físico, é a que desperta a vontade de conhecê-los, de entrar nos seus meandros, examinar sua origem, causas, circunstâncias e processo. Análise que sempre ultrapassará a área do território contido, pois as fronteiras desses lotes parecem ser emprestadas; ser os limites dos terrenos adjacentes, mais do que seus próprios limites. Daí, que num mapa, esses lotes tenham a aparência de intervalos, vazios que revelam a dupla condição do limite, que, pelo simples fato de demarcar um *dentro*, encontra-se definindo um *fora*.

Fotografia do lote 42, quarteirão 2497, 2013

Revisando um lote normal somente veríamos essa primeira instância, esse interior em pés quadrados; ao explorar qualquer um dos quinze lotes de Gordon Matta-Clark, somos obrigados a revisar a segunda, é o exterior do lote aquilo que começa a ser percorrido.

O lote 160 do quarteirão 209 de Queens é tão minúsculo que, no mapa de registro da Cidade, “nenhuma de suas dimensões podem ser escritas ao longo das linhas da propriedade e

ao invés disso, são assinaladas com flechas"[18], coisa que o faz praticamente imperceptível, tanto no mapa, quanto no mundo, ainda passando por cima dele, é possível continuar procurando-lhe, não existe o menor indício que de conta da sua existência.



Mapa (e detalhe) do lote 160, quarteirão 209 de Queens, New York Department of Finance, 2013.

Fotografia do lugar, 2013[19]

[18] Tal Schori em: KRASTNER, Jeffrey; NAJAFI, Sina; e RICHARD, Frances (eds.), *Odd Lots, Revisiting Gordon Matta-Clark Fake Estates*. Nova York: Cabinet Books, 2005, p. 25. (Tradução livre da autora).

Triangulo comprido e magro; segundo Crawford, o próprio Matta-Clark passou por ele sem vê-lo, e foi fotografar um terreno vizinho:

> Em uma ocasião, encontramos que Gordon fotografou o lugar errado. Ele pensou ter comprado um pedaço de calçada pela avenida Long Island, quando na verdade havia adquirido um pequeno triangulo de grama ao redor da esquina – quarteirão 209, lote 160.[20]

Na frente do mapa de 2013, a origem desta lasca é um completo mistério, por quê um funcionário público tomar-se-ia o trabalho de redigir uma escritura para semelhante fragmento, para depois oferecê-lo em um leilão no Hotel Roosevelt de Nova York, ao invés de pegar a borracha e, corrigindo a diagonal, somar essa área à calçada? Porém, o assunto é resolvido revisando os mapas de 1931 e 1965. Por eles sabemos que alguma vez o lote 160 foi um lote normal, um desejável retângulo que, de um momento para outro sofreu um corte abrupto, resultado da construção da avenida de Long Island, que lhe fez perder 1873 de seus 1900 pés quadrados, ficando como uma área de 27 pés quadrados.

Como a escritura já existia e como a burocracia é certamente difícil, nosso papel se manteve firme, enquanto o objeto representado, contido, certificado, havia quase desaparecido do mapa, quase tinha-se evaporado da face da terra, enquanto a terra nela própria, agora em forma de avenida, continuasse e continue no seu lugar[21].

Se Matta-Clark não conseguiu visitar o lote 160, pois passou sobre ele sem percebê-lo, para visitar o lote 106 do quarteirão 672 de Queens, teve de pular as fronteiras, devido a mesma natureza da propriedade; trata-se de um dos terrenos inacessíveis que foram comprados pelo artista. Lotes perdidos no coração dos quarteirões, assim como estão Bolívia ou Paraguai no continente americano, e que "só podem ser visitados de helicóptero", para retomar palavras de Jane Crawford. Tipo de propriedades que tem um encanto nele próprio, já não só pela extensão minúscula ou pela deformidade, mas porque a falta de acesso faz ainda mais presente seu caráter inútil, impossível, o que leva a duvidar sobre sua própria existência; a rigor, não existe uma comprovação empírica dela.

---

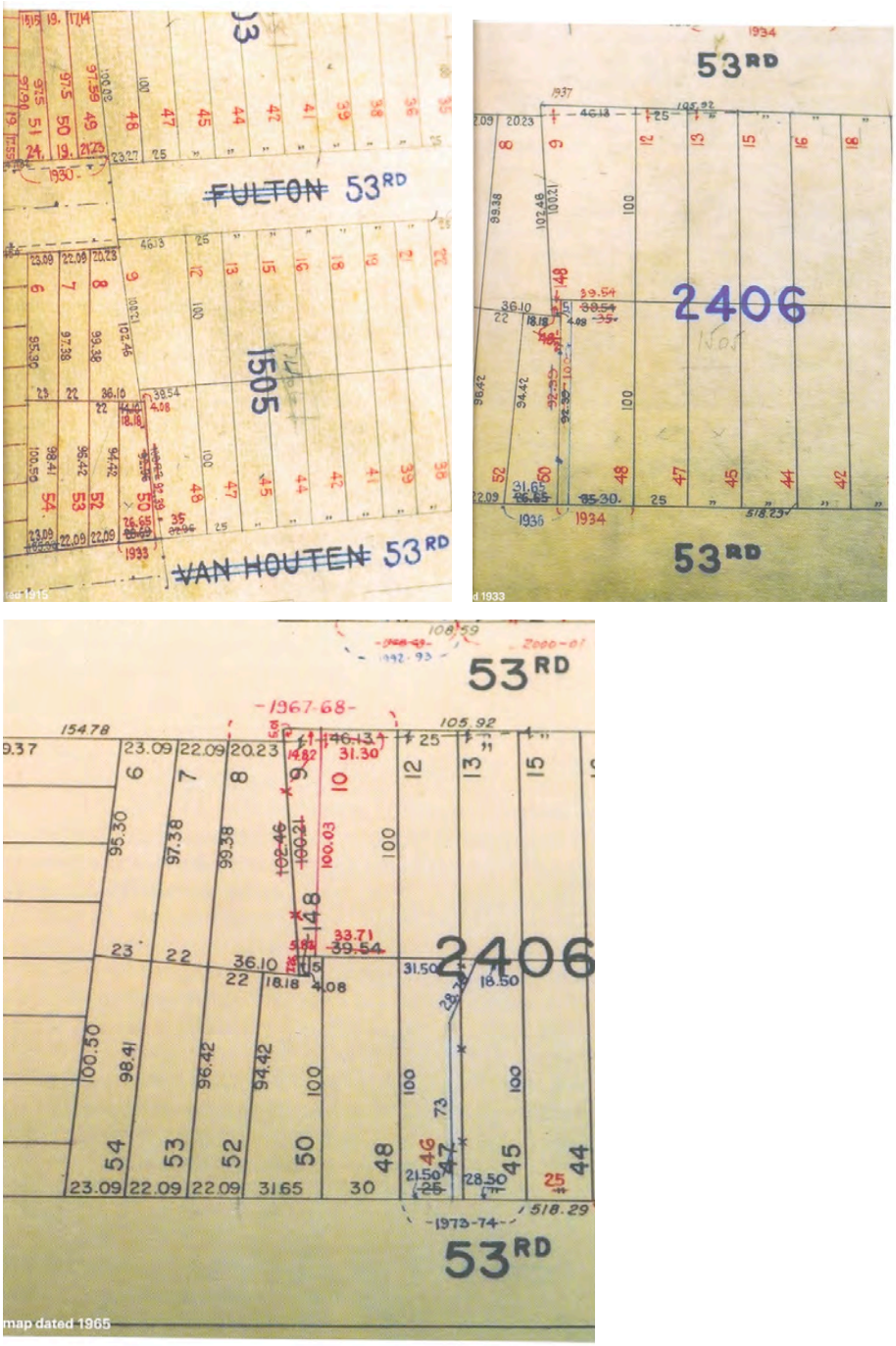
[19] As imagens do lote 160 de Gordon Matta-Clark não são disponibilizadas pelos donos.
[20] Ibid, p. 54.
[21] Revisando censos da cidade de Nova York de 1940 e os registros de Propriedade Imóvel, consegui estabelecer a antiga proprietária do lote 160, quando ele passara às mãos da Cidade. Jeanie Bryson, imigrante, nascida em 1879 em Escócia, casada com John Bryson. O casal e suas filhas, Margaret e Lilian, ocupavam a casa construída no antigo lote.

Essa inacessibilidade fascinava Gordon Matta-Clark, como conta no já citado artigo de Carlinsky: "(uma das peças) Não tem acesso, o que está muito bem para mim. Essa é uma qualidade interessante, algo que você pode ter, mas jamais experimentar. Trata-se de uma experiência nela mesma"[22]. Ideia reiterada pelo artista na entrevista que deu para Liza Bear: "Quando comprei essas propriedades no leilão da cidade de Nova York, a descrição que mais me fascinou foi "inacessível""[23].

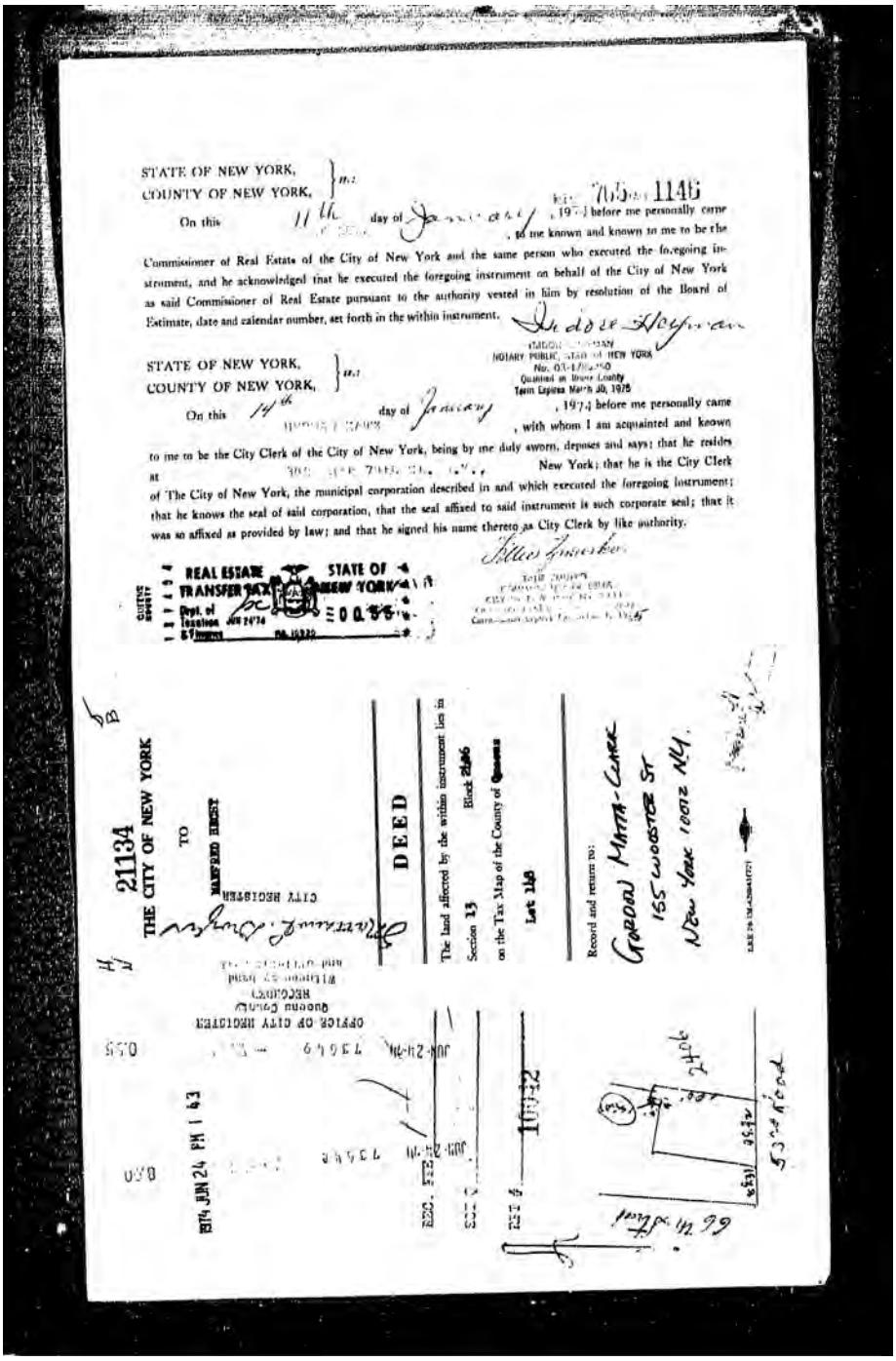
Intitulado "Maspeth Onions" ("Cebolas de Maspeth") por Jane Crawford — pois, efetivamente, alguém estava cultivando cebolas nesse mini terreno —, o lote 148 é um trapezoide de uns sete por cinco pés, perdido no coração da quadra 2406 de Queens. Tal Schori faz um breve percurso pela história desse lote seguindo os mapas de 1915, 1933 e 1965:

> O lote 148 é completamente inacessível desde a rua. Delimitado por todos os lados pelos lotes 8,10 e 50, esta pequena migalha de imóvel é o resultado da intersecção de linhas de propriedades privadas rurais pré-existentes, e a sobreposição do sistema urbano dos quarteirões e os lotes. Essa intersecção pode ser apreciada mais claramente no mapa de 1915, no quarteirão 1505 (renumerado como quarteirão 2406 em 1933), quando os lotes 8 e 50 interceptaram os lotes 9 e 48. O fato desse lote minúsculo nunca ter sido absorvido por uma parcela maior, embora as transações que foram realizadas desde sua criação em 1934, desafia a razão. A mais recente transação perto do lote 148 — a união dos lotes 9 e 10 em 1967-68 — facilmente teria podido incluí-lo. Obviamente, dada a situação seria razoável pensar que alguns dos três vizinhos do lote 148, em algum momento, tomou conta dele ilegalmente para a sua propriedade.[24]

[22] CARLINSKY, Dan, "Sliver Buyers Have a Field Day At City Sales". Nova York: *New York Times*, 14 de outubro de 1973. (Tradução livre da autora).
[23] Liza Bear em: KRASTNER, Jeffrey; NAJAFI, Sina; e RICHARD, Frances (eds.), *Odd Lots, Revisiting Gordon Matta-Clark Fake Estates*. Nova York: Cabinet Books, 2005. (Tradução livre da autora).
[24] Tal Schori em: Ibid., p. 29.



Mapas do lote 148 do quarteirão 2406 de Queens, Nova York. 1915, 1933 y 1965. (Fonte: Odd Lots, Cabinet, 2005)



STATE OF NEW YORK,
COUNTY OF NEW YORK, } ss:

On this 11th day of January, 1974 before me personally came to me known and known to me to be the Commissioner of Real Estate of the City of New York and the same person who executed the foregoing instrument, and he acknowledged that he executed the foregoing instrument on behalf of the City of New York as said Commissioner of Real Estate pursuant to the authority vested in him by resolution of the Board of Estimate, date and calendar number, set forth in the within instrument.

NOTARY PUBLIC, STATE OF NEW YORK
No. 03-[illegible]
Qualified in Bronx County
Term Expires March 30, 1975

STATE OF NEW YORK,
COUNTY OF NEW YORK, } ss:

On this 14th day of January, 1974 before me personally came, with whom I am acquainted and known to me to be the City Clerk of the City of New York, being by me duly sworn, deposes and says: that he resides at New York; that he is the City Clerk of The City of New York, the municipal corporation described in and which executed the foregoing instrument; that he knows the seal of said corporation, that the seal affixed to said instrument is such corporate seal; that it was so affixed as provided by law; and that he signed his name thereto as City Clerk by like authority.

REAL ESTATE TRANSFER TAX
STATE OF NEW YORK
Dept. of Taxation
JUN 24 '74

21134
THE CITY OF NEW YORK
TO
CITY REGISTER

DEED

The land affected by the within instrument lies in
Section 13 Block 2406
on the Tax Map of the County of Queens
Lot 148

Record and return to:
Gordon Matta-Clark
155 Wooster St
New York 10012 NY.

OFFICE OF CITY REGISTER
QUEENS COUNTY
RECORDED
WITHIN AND AFOR
SAID COUNTY

RECEIVED JUN 24 PM 1 43

REC. FEE 100-12

Segunda página da escritura do lote 148, quarteirão 2406, Queens, assinado por Gordon Matta-Clark. New York Department of Finance, 2013.

Maspeth Onions aparece, a primeira vista, como um enigma, o motivo de não ter sido incluído numa parcela maior é um verdadeiro mistério, porém ainda mais, a razão de ter sido criado. Em que momento foi redigida uma escritura para dar conta dessa migalha?

Schori explica como esse recorte nasceu da sobreposição do sistema urbano ao rural; as linhas de propriedade pré-existentes foram modificadas para fazê-las coincidir com os longos retângulos característicos de Nova York, seus ângulos retos e seus números redondos. Na verdade, Maspeth Onions parece uma irregularidade surgida da regularização de outro terreno.

Explico-me. Em 1915, a área de Maspeth Onions pertencia ao lote 48 (dai a sua numeração: 148) que nesse momento, era um trapézio cujos lados tinham diferentes medidas: nos fundos 39,54, de frente 32,96, um lado de 100,22 e o outro de 100 pés. Ora, segundo o que consta no mapa, em algum momento de 1933 o lote vizinho ao leste, o nº 50, redefiniu sua fronteira, transladando seu limite sobre a área do lote 48 em 4,08 pés. Medida que parece supérflua, mas que devemos levar em consideração, pois, como veremos, chegou até nossos dias.

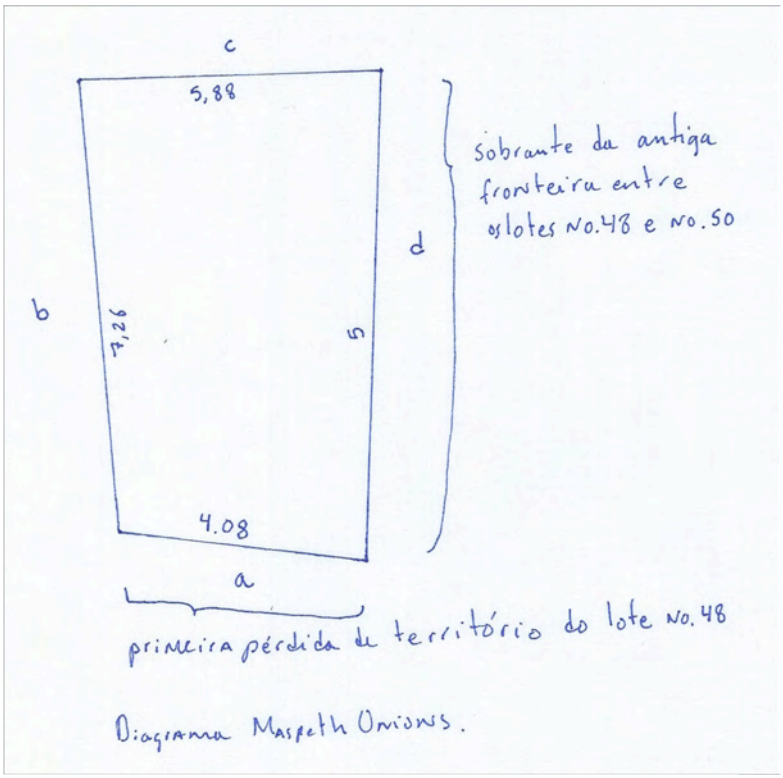


Diagrama do lote no. 148

Três anos mais tarde, em 1936, o lote 50 estendeu ainda mais sua fronteira sobre o lote 48, desta vez em cinco pés. Tais modificações são curiosas, pois ainda que o lote 48 perdesse terreno, parecem ter sido produzidas por ele mesmo, na medida em que sofreu uma transformação milagrosa: de trapézio irregular passou a ser um retângulo perfeito. Área possível de ser descrita da seguinte forma: 100 por 30 pés. Em resumo, a extensão do lote nº 50 sobre o 48, foi modificando esse último até torná-lo regular: cifras inteiras, ângulos retos.

Maspeth Onions é consequência da primeira perda de território do lote 48 em 1933, por isso o lado *a* na figura tem justamente a medida de 4,08 pés, enquanto o *d* é resquício da antiga fronteira que os lotes 48 e 50 tiveram até 1934.

Imagem de Google Earth, 2013. O lote 48, é o retângulo minúsculo no centro do círculo.

Outra curiosidade se faz evidente: alguma vez deve ter existido um lote nº 49, obviamente entre 48 e 50. Porém, desse já não dão conta os mapas, pelo menos desde 1915, assim, deve ter desaparecido pela virada do século XIX, ainda que seu fantasma continue habitando o quarteirão através, não já de uma escritura mas de uma interrupção na sequência numérica.

Percorrendo a história das partições, dos ajustes e desajustes, a relação entre o lote 48 e Maspeth Onions, é sumamente interessante, pois enquanto um se torna regular, o outro surge como a irregularidade mesma. De fato, Maspeth Onions parece ter acolhido na sua área todas as sobras numéricas, todas as lascas de números que seu primo vizinho encarregou-se de expulsar em seu afã por tornar suas medidas em números inteiros. Nosso lote é, então, um depósito de frações desalojadas de seu lugar, e as quais, sem saber onde serem acomodadas, ficaram amontoados na metade do quarteirão, na forma de um terreno grande demais para ser uma lasca e minúsculo demais para ser um lote[25].

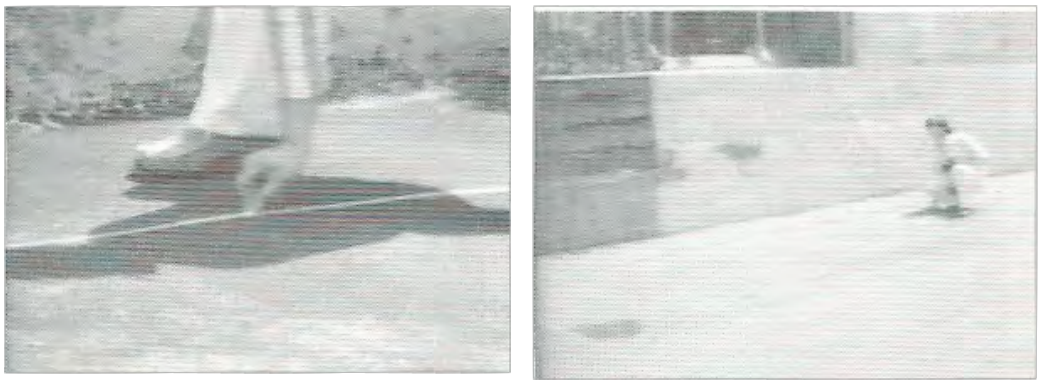
Ao observar uma e outra propriedade separadamente — só tendo na mão o mapa de 1965 —, nunca nos perguntaríamos a origem da regularidade do lote 48, mas sempre questionaríamos a origem da irregularidade de Maspeth Onions. No entanto, é justamente a deformidade desse último, o que nos leva a percorrer como o outro se tornou regular, como um lote qualquer pode chegar a ser um lote *normal*.

Então, temos uma reviravolta, pois é a regularidade aquilo que se faz surpreendente; e ficar surpreso em frente de um retângulo não é algo que aconteça todos os dias. Maspeth Onions inverte os papéis, o homogêneo passa a ser estranho. Em resumo, o extraordinário é o surgimento do retângulo, e não do trapezoide anárquico, irregular e inútil comprado por Gordon Matta-Clark em 1974, quando acabava de sair da faculdade de arquitetura e urbanismo, o reino dos retângulos, dos cubos, dos ângulos retos e dos números redondos.

Cada um dos lotes comprados por Gordon Matta-Clark envolve uma história que leve a percorrer o porque de seus limites, revelando a condição arbitrária que todo limite de propriedade supõe; limites que antes de ser físicos, são contratos, escrituras, papéis encarregados de dar seu aval para, logo, se levantarem como paredes ou grades.

[25] Em outras palavras, de tanto acumular decimais, Maspeth Onions conseguiu tornar-se um corpo.

Nos lotes normais, isto não é evidente. Frente a eles, temos o limite como fato construído *a priori*, tal com se a antecedessem a realidade, e a realidade só se encarregasse de seguir umas linhas que a antecipam, enquanto nos lotes anormais, a arbitrariedade do limite torna-se evidente.



Matta-Clark visitando los lotes

A fotografia em que Gordon Matta-Clark aparece com um giz na mão marcando sobre o solo o limite da sua nova propriedade, expõe esse aspecto. A linha é uma simples reta que avança pela rua paralela a uma parede, porém, quando sabemos que se trata de uma fronteira real, isto é, o limite de um território que paga seus próprios impostos, tal reta resulta absurda, somente pensar em construir um muro já implicaria engolir uma boa porcentagem de sua área.

Matta-Clark descreve esse problema da seguinte forma: "Basicamente o que eu queria era assinalar espaços que não podiam ser vistos e certamente não podiam ser ocupados. Comprá-los (os lotes) era estabelecer meu próprio ponto de vista sobre o estranho da existência dessas linhas de demarcação da propriedade. A propriedade é onisciente. A ideia que todos temos da propriedade esta determinada pelo uso"[26]. Justamente essa onisciência é mostrada pelo artista, colocando um limite — antes invisível — frente a nossos olhos. A efêmera linha traçada com giz, leva a repensar todas as outras linhas, a divisão do solo urbano, completamente fragmentado, pela propriedade privada, que é nela mesma um limite social, antes do que um limite empírico[27]. É dizer, não é uma fronteira determinada pelo uso, pela forma como habitamos o território, mas por fatores desligados do cotidiano.

---

[26] Ibid., p. 65.

[27] Há uma coincidência com as propostas de Henry Lefebvre nesses mesmos anos. Na palestra intitulada "A produção do espaço" (1974), intervenção que retomarei adiante, Lefebvre diz: "Espaço abstrato e violência vão juntos", pois "de um lado está a capacidade de conhecer, de tratar, de transformar o espaço a uma escala imensa, e inclusive a escala planetária; e de outro, o espaço está

O traço do artista sobre o solo da conta da existência de um espaço abstrato que impera sobre o real, daí que seja a realidade a que deve se acomodar à abstração e não o contrário. Assim, o caráter enigmático — especificamente fantasmagórico — do limite que Matta-Clark demarca consiste em que existindo no espaço abstrato da propriedade, não existe no espaço real do mundo cotidiano, aquele que vemos, tocamos, caminhamos. E essa contradição é a origem do contrassenso que envolve a obra Propriedades Reais: Bens Fictícios; de fato, seu nome nele próprio expõe a incongruência entre esses dois espaços, o abstrato (a propriedade), e o real (o bem).

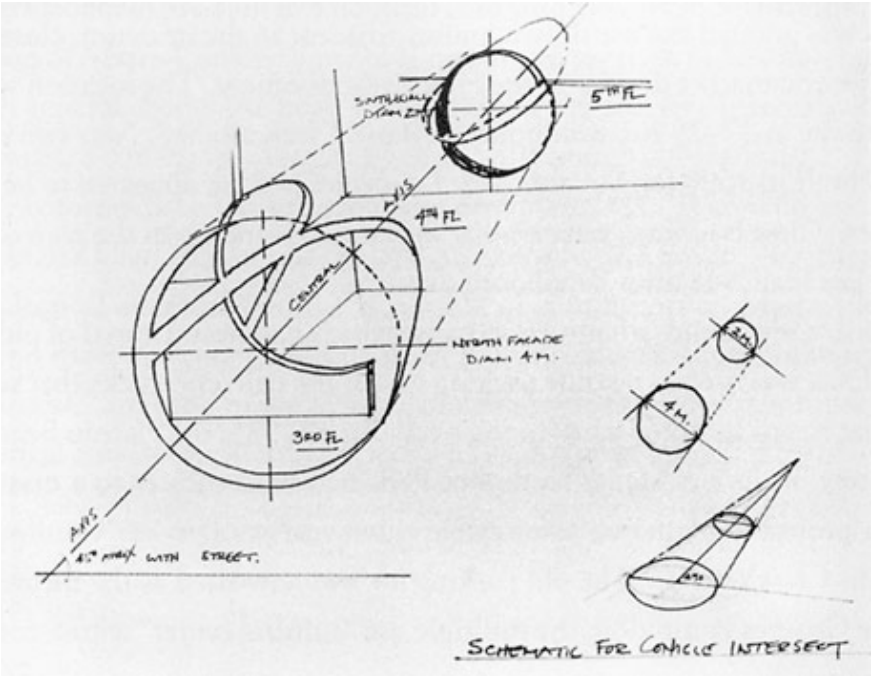
*

Frente a pergunta de Donald Wall, "Como você descreveria suas preocupações em torno do espaço?", Matta-Clark responde: "Como a vontade de dissolver tantas barreiras de confinamento que eu veja ou ache necessário, em todas as situações inimagináveis"[28]. Um dissolver as fronteiras que o artista expõe em Propriedades Reais: Bens Fictícios, pois, mostrar a arbitrariedade do limite é, de fato, quebrá-lo, e que desenvolverá em várias de suas próximas intervenções. Dessa forma, o tema do limite está tanto na obra dos lotes, quanto nos corte de edifícios que Gordon Matta-Clark se encarregou de realizar durante os anos 70. Se nos lotes o artista expõe fronteiras *fictícias*; nos cortes, encarrega-se de romper as fronteiras *físicas*, tornando esses limites tão imaginários quanto aqueles dos mapas. Paredes e pisos, verticais e horizontais encarregadas de dividir o espaço, serão atravessados, eliminados, colocados em questão.

---

fragmentado, feito pó pela propriedade privada, pois cada fragmento de espaço tem seu proprietário. Esta moído para ser comprado e vendido".

[28] Entrevista de Donald Wall a Gordon Matta-Clark publicada em Arts Magazine, 1975. CUEVAS, Tatiana; RANGEL, Gabriela (curadoras). *Gordon Matta-Clark: Desfazer o espaço*. São Paulo: MAM, 2010.



Projeto de Gordon Matta-Clark para Intersecção cónica, 1975

Entre Propriedade Reais: Bens Fictícios e as intervenções arquitetônicas de Matta-Clark, existe uma relação profunda. Temos o mesmo problema resolvido de formas diversas. Se na primeira obra, é revelada a arbitrariedade que implica qualquer limite, na segunda, o limite vai ser retirado, fraturado fisicamente, com a ajuda do cinzel e o martelo.

Um dos cortes mais conhecidos de Gordon Matta-Clark é Interseção Cônica. Realizado em Paris em 1975, trata-se de um grande buraco *esculpido* em um antigo edifício próximo a ser derrubado. Como o nome da peça indica, o corte constitui um cone, de forma que em uma das paredes laterais do prédio é possível observar uma cratera.

As subtrações de Intersecção Cônica estão guiadas por dois círculos. O primeiro, no muro lateral exterior do prédio tem quatro metros[29] de diâmetro e sua base começa no terceiro andar da edificação; o segundo, no interior do prédio, tem dois metros de diâmetro e sua base começa no quinto andar, coisa que entre o centro de um círculo e outro, há um eixo diagonal ascendente cuja inclinação é de 45º em respeito ao solo. Entre um círculo e o outro, grandes

[29] Uma curiosidade, a obra foi realizada em Paris, assim, os planos do projeto têm as medidas em metros, não em pés.

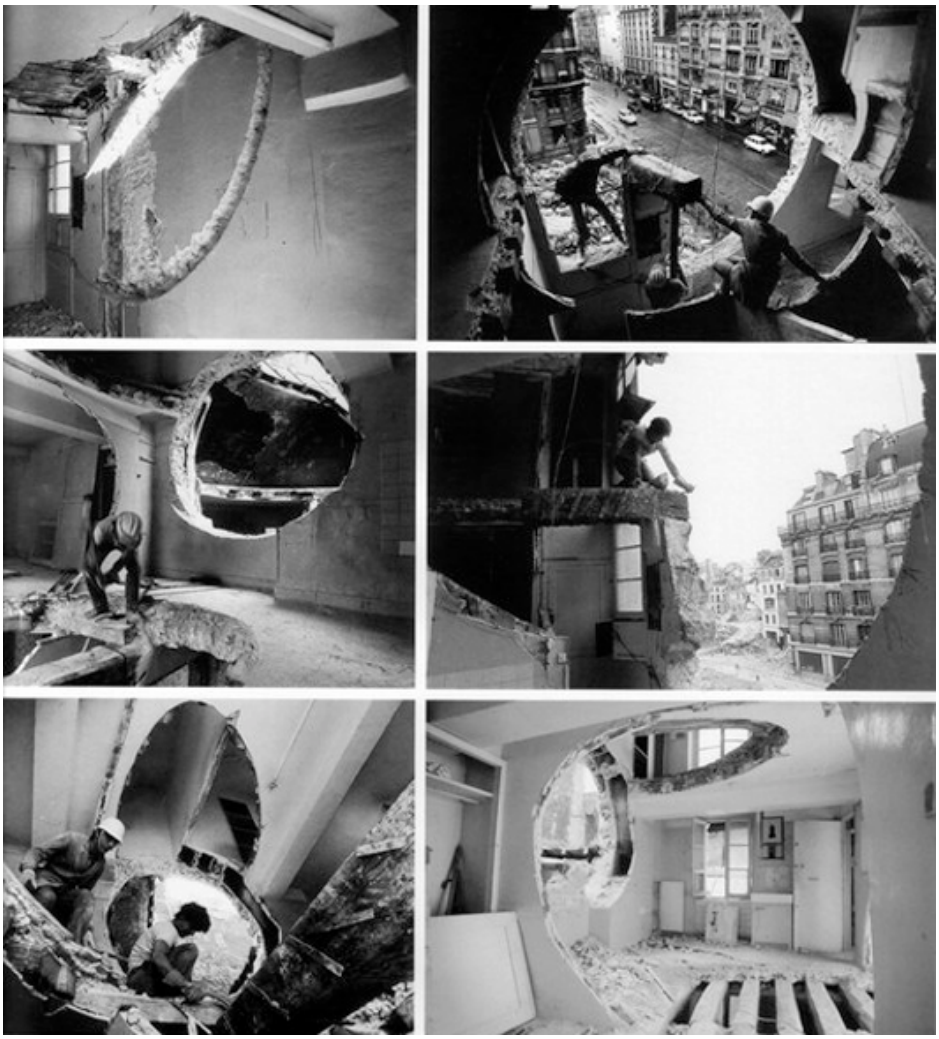
porções de muro são subtraídas seguindo linhas elípticas que marcam o contorno de um cone vazio.

Gordon Matta-Clark,
Intersecção Cónica, 1975.

Os cortes causam dois efeitos. De um lado, desorganizam a configuração espacial, tornando difícil o exercício de distinguir os níveis, a sequência entre andares ou as fronteiras entre um banheiro e uma sala de estar, entre uma cozinha e um quarto. De outro, expõe o interior das paredes, suas entranhas, deixando tijolos, troncos e argila descobertos; revelando, assim, o corpo do muro e, consequentemente, tirando sua concepção de simples plano divisório. Espécie de dissecção que levou os pedreiros que colaboraram na obra a tecer duas hipóteses interessantes sobre aquilo que estava fazendo o artista nova-iorquino:

> Um trabalhador contratado pela companhia de demolição (...) fez suas próprias interpretações do projeto. Assim como Matta-Clark lhe contou a um repórter do International Herald Tribune, alguém pensou que tratava-se de outro maluco americano — isto é, um agente da CIA — que se passando por um gringo louco, estava escavando uma base potencial para mísseis secretos. No começo, outros pensaram que "estava procurando um tesouro escondido entre as paredes".[30]

[30] JENKINS, Bruce. *Conical Intersect*. Londres: Afterall Books, 2011, p. 13. (Tradução livre da autora).



Gordon Matta-Clark, Intersecção cónica, 1975.

Tanto uma como outra conjectura são agudas. A primeira da uma visão total do corte; a segunda da conta da realização do corte mesmo, sua fatura, a meticulosidade exigida por Gordon Matta-Clark, perfeccionismo vindo das linhas serem exatas, geométricas, traçarem círculos e parábolas específicas, de não ter nada fortuito na obra. Ambas as hipóteses descrevem a intervenção, ainda que a primeira esteja invertida, pois efetivamente não se trata de um orifício para expulsar grandes mísseis, senão de um buraco onde um míssil, foguete invisível, entrou, abrindo caminho por pisos, tetos e paredes.

Um terceiro comentário veio de uma faxineira que falou para Matta-Clark: "Você corta um buraco no prédio e a gente pode ver o interior e saber como as outras pessoas

realmente vivem"[31]. Comentário este que consegue evidenciar um aspecto de Intersecção Cônica recorrente em várias das peças do artista: o voyeurismo. Esse interesse por espiar a vida do vizinho perfurando os limites, entre o público e o privado, entre aquilo que mostramos e aquilo que escondemos, basta lembrar os vídeos de Matta-Clark realizados na metade da noite, espionando as janelas de luzes ainda acesas.

Esse caráter de intromissão, presente na Intersecção Cônica é sumamente atrativo. A obra propõe um orifício de espião de tamanho monumental, e todos nos esticamos para ver a vida do outro, a intimidade do vizinho.

Finalmente, Intersecção Cônica rompe o espaço em vários níveis. Ao realizar um corte de caráter geométrico, Gordon Matta-Clark consegue confundir o olho, transformar a percepção da estrutura do prédio. Frente às fotos, o espectador tenta reorganizar as estâncias, reconstruir as paredes que foram retiradas, assim, mentalmente, levanta uma, logo a outra, e quando vai colocar o teto, essas paredes se dissolvem, e tudo volta a ser uma confusão estranha, um espaço em movimento constante, pois, sem mover nenhum lugar de seu lugar, o artista conseguiu deslocá-los por completo.

A obra propõe uma confusão, anarquia em que se perdem as noções de em cima e embaixo, de começo e de fim, todos os lugares estão misturados sem nenhum deles ter se movimentado um centímetro. De fato, a estrutura continua no seu lugar; Gordon Matta-Clark era um bom arquiteto, não deixaria cair o prédio, coisa que sem mexer na sua coluna, conseguiu colocá-lo de cabeça para baixo.

Ao observar Intersecção Cônica, o olho vai do fofoqueiro ao cientista, do espião ao geômetra, do intrometido ao filósofo natural, tentando colocar em uma quadrícula ordenada a desordem do mundo. O olho do espectador, entre voyeurista e matemático, parece experimentar uma personalidade dupla, mas, na verdade, trata-se de uma única personalidade, pois quem pode ser mais fofoqueiro, espião e intrometido do que aquele que, assim como Galileu, inventa um telescópio para passar a noite observando constelações, descobrindo

[31] Ibid., p. 13. (Tradução livre da autora.)

novas estrelas que o olho nu jamais tinha visto antes e aguardando durante jornadas inteiras a intromissão de algum cometa perdido na regularidade dos movimentos celestes[32].

Gordon Matta-Clark faz seu espectador, um partícipe. É esse espectador que terá a tarefa de organizar a estrutura que o artista quebrou, daí que as fotos levem a um exame minucioso, um tempo de contemplação prolongado, pois toda contemplação é participação, leitura, seja um quadro do século XVII, seja uma fotografia do XX. O exercício de reconstrução do espaço que supõe Intersecção Cônica, faz evidente que as divisões, ainda físicas também são abstratas e, consequentemente, podem ser retiradas para criar uma outra coisa, completamente diferente, outro espaço e, consequentemente, uma outra forma de vida social.

Se Le Corbusier termina seu livro clássico com a advertência "Arquitetura ou Revolução", Matta-Clark responde "Revolução!"; a revolução do espaço, revolta espacial, o que é uma insurreição social, pois só é preciso perceber um limite para poder transcendê-lo.

O espaço não está estabelecido previamente, é construído por nós; colocamos as barreiras, estabelecemos as divisões de classe, de gênero, de nacionalidade, de hierarquia. Romper essas divisões, seja assinalando seu absurdo, como acontece com Propriedades Reais Bens Fictícios, seja confundindo seus limites, como acontece, em Intersecção Cônica, é o eixo da obra de Gordon Matta-Clark. Em resumo, "a vontade de dissolver tantas barreiras de confinamento como veja ou creia necessário, em todas as situações imagináveis".

[32] Porém, ainda vendo cometas, Galileu negou a sua existência, pois implicava uma irregularidade no movimento dos céus. De igual forma, nunca aceitou que a Translação da Terra descrevesse uma elipse e não um círculo perfeito, como teve de admitir, com muito pesar, Kepler. Sobre os cometas, ver: GALILEI, Galileu. *El ensayador*. Madri: Sarpe, 1984.

Entre a *res extensa* de Descartes e o espaço de Newton

Nossa concepção do espaço como um ente imaterial infinito onde se acomoda todas as coisas do mundo, tem duas fontes principais, de um lado Descartes; de outro, Newton. Extremos opostos, pois se Descartes abdica de um espaço prévio ao corpo, para defender que é o corpo aquilo que cria seu espaço, Newton afirma o contrário, há um espaço prévio ao corpo, que independe dele e no qual os objetos se encontram, mas que continuaria ali sem alterações no caso desses objetos desaparecerem. Dai vem a popular ideia de se, por algum motivo, a Terra fosse eliminada, o espaço antes ocupado por ela continuaria intacto, permanente e imutável.

Essas duas concepções, aparentemente contraditórias, no entanto, coincidem em um ponto, a possibilidade de medir: em Descartes, o corpo; e Newton o espaço. Em seus *Princípios de filosofia*, na seção Mundo, Descartes afirma:

> A natureza do corpo, tomado em geral, não consiste em que ele seja uma coisa dura, pesada, colorida, ou que toque nossos sentidos de qualquer outra forma, mas sim em que ele seja uma substancia extensa em comprimento, largura e profundidade.[33]

Definição bastante particular do corpo, já que é retirada qualquer característica que afete nossos sentidos, isto é, as qualidades, a partir dali, aspectos como se um corpo é doce, suave ou poroso, serão convertidos em contingências, informações não só de caráter duvidoso, mas inoperantes, inúteis, de forma que são excluídas da sua *verdadeira* natureza. O corpo, *res extensa,* em Descartes, aparece como o volume de massa que encontra seu lugar por excelência no plano tridimensional, plano cartesiano, dado que a extensão é sua natureza primeira, sua característica indispensável.

Isso tem uma implicação paradoxal, difícil de ser resolvida, pois se a extensão é uma propriedade do corpo, o que seria o intervalo entre dois corpos que estejam a uma determinada distância? Não poderia ser um vazio, pois o vazio, sendo o contrário do corpo, não teria extensão, ou em outras palavras, atribuir dimensões a um espaço vazio seria

[33] René Descartes em: KOYRÉ, Alexandre. *Do mundo fechado ao universo infinito*. Rio de Janeiro: Edusp, 1979, p. 101.

justamente como atribuir propriedades à *nada*. Descartes resolve o assunto, explicando que nessa separação deve existir outro corpo (muitas vezes ar), com o que deixa o mundo sem intervalos. Efetivamente, o universo de Descartes é um todo completamente cheio no qual o deslocamento de um objeto deverá resultar no deslocamento de outro, em uma espécie de redemoinho contínuo.

Desse modo, para Descartes tudo está cheio de matéria, no entanto, não por isso o mundo é um orbe do concreto, senão do geral; pois a matéria em Descarte é homogênea, é a mesma em um ou outro corpo. Seguindo suas palavras "temos sublinhado anteriormente que todos os corpos que compõem o universo estão feitos de uma mesma matéria", o que supõe que suas diferenças serão dadas por quantidades: o número de partes.

De um lado, a extensão é propriedade do corpo. De outro, essa extensão encontra sua particularidade em que é suscetível de ser medida: dividida seguindo um padrão que faz às vezes de unidade, o que leva a uma descrição matemática, em termos de quantidade. Quantas polegadas ou centímetros constituem esse corpo: a mesa redonda será lida pelo seu diâmetro, um homem pela altura, um lote pela área.

O corpo, em Descartes, aparece como um volume de massa homogênea pronto para ser descrito em termos de quantidade; o universo, pelo seu lado sem vazios ou intervalos, será um corpo senão infinito, ilimitado e, mais ainda, uniforme.

Tal uniformidade do universo cartesiano é exposta através de uma imagem estranha, quase impossível de ser imaginada:

> (...) vamos supor que Deus crie novamente tudo a nosso redor, tanta matéria que, de qualquer lado que nossa imaginação possa se estender, já não perceba nenhum lugar que esteja vazio (...) vamos supor expressamente que não tenha a forma da terra, nem do fogo, nem do ar, nem nenhuma outra forma substancial mais particular (...) vamos concebê-la como um verdadeiro corpo, perfeitamente sólido, que enche igualmente todos os comprimentos, larguras e profundidades desse grande espaço no meio do qual detivemos nosso pensamento.[34]

Hipótese singular, um pouco repulsiva, pois de fato nossa concepção do universo é mais um espaço vazio em que flutuam toda a classe de corpos celestes descrevendo órbitas a

[34] Efetivamente, um dos assuntos mais difíceis da teoria cartesiana é o movimento, pois como conseguiria acontecer se tudo está cheio? Citação em: DESCARTES, René. *Mundo o tratado de la luz*. Madri: Anthropos, 1989, parágrafo 32, p. 99. (Tradução livre da autora).

velocidades extraordinárias e atravessado continuamente pela luz das estrelas. Em nossa imaginação, o universo está vazio, não cheio; não é casual que terminássemos chamando de Espaço, nome esse em que Isaac Newton está presente.

O primeiro a responder a hipótese de Descartes foi Henry More. Por meio de cartas enviadas entre 1648 e 1649, ambos filósofos expõem seus argumentos, o que leva a um desacordo constante, pois como assinala Alexandre Koyré em seu livro *Do mundo fechado ao universo infinito,* "raramente um filósofo consegue convencer a outro". Koyré percorre essa correspondência explicando os argumentos de More, que se opõe a compreender a extensão como uma propriedade física do corpo, reparando que se tal hipótese fosse certa, corpo e lugar ou espaço seriam uma mesma coisa. Afirma More: "o lugar de um corpo, seu locus interno, não faz parte do corpo, é alguma coisa inteiramente distinta dele, alguma coisa que não é de maneira alguma uma simples potencialidade da matéria"[35].

Isto é, não por retirar um tijolo da parede, levarei o lugar do tijolo, ou a distância que separa os tijolos adjacentes. Do que é possível concluir:

> A distância não é uma propriedade real ou física de uma coisa, mas somente [uma propriedade] nocional; pois ela pode advir para uma coisa se bem que absolutamente nada seja feito à coisa à qual ela advém. E se eles [Descartes] insistir ainda e sustentarem que a distância deve ser qualquer coisa real... respondo brevemente que a Distância não é outra coisa senão a privação de união pelo contato e que, quanto maior a distância é também a privação; e que essa privação da união pelo contato é medida pelas partes, como outras privações são medidas pelos graus: e que partes e graus e as noções deste gênero não são absolutamente coisas reais, mas somente nosso modo de as conhecer, e que, por isso, podemos aplica-las tanto a não entidades como a entidades.[36]

Para More, a distância pode ser aplicada na leitura do corpo, mas não por isso converte-se numa propriedade física dele[37], pois, por exemplo, é possível obter a distância entre dois extremos de uma mesa, seu comprimento, mas não por isso a mesa será alterada. O mesmo é aplicado ao lugar, é possível levar a mesa sem levar o lugar que ela ocupava.

Em resumo, se Descartes compreende a extensão como propriedade do corpo e, consequentemente, afirma que as palavras "lugar" ou "espaço" não significa nada além de

---

[35] KOYRÉ, Alexandre. *Do mundo fechado ao universo infinito*. Rio de Janeiro: Edusp, 1979, p. 140.
[36] Ibid, p. 133.
[37] E efetivamente aqui, More adianta-se a Kant, quem colocará na "Estética transcendental", o tempo e o espaço como faculdades da imaginação, não do mundo físico.

corpo; More compreende o lugar como algo independente, algo que continua com ou sem o corpo presente, o que de fato implica uma separação entre o espaço e a matéria.

O que é esse espaço que sem ser coisa nenhuma tem a extensão das coisas? Esse algo que é inerente ao objeto, pois é impossível conceber um objeto sem extensão e sem lugar, mas que parece ser prévio, anteceder, esse objeto e, mais ainda, continuar depois do objeto ter sido retirado.

More passa a descrever esse algo, o espaço, através de uma série de propriedades que deverão ter sua inicial em maiúscula, dessa forma, o espaço se converte em: "Uno, Simples, Imóvel, Eterno, Completo, Independente, Existente em Si Mesmo, Subsistente por Si Mesmo, Incorruptível, Necessário, Imenso, Incriado, Incirsunscrito, Incompreensível, Unipresente, Incorpóreo, Todo-penetrante, Todo-abrangente, Ser por Essência, Ser Atual, Ato Puro"[38].

Em suma, em More o espaço passa, senão a ser Deus, a ter todos os seus atributos, separa-se dos objetos, ainda os objetos residam em seu interior. A extensão é uma característica do espaço que o corpo toma justamente por encontrar sua existência no próprio espaço.

Essa concepção de More irritaria Descartes, que se queixava sobre como seu colega seguindo tais preceitos, terminaria por "atribuir a extensão a almas, anjos e até Deus!"[39]. E tinha razão pois More era um místico que acabaria tendo uma péssima reputação entre os filósofos naturais, justamente por sua alta tendência em misturar assuntos terrenos com questões divinas, o que implica uma compreensão do mundo na qual corpo e mente — ou alma — , res extensa e res cógnita não tem porque estar separados. Sentidos e entendimento, em More, não implica uma muralha, o que lhe outorga uma posição singular na história do pensamento ocidental.

---

[38] KOYRÉ, Alexandre. *Do mundo fechado ao universo infinito*. Rio de Janeiro: Edusp, 1979, p. 143
[39] Ibid., p.119.

Porém, assim como explica Koyré, a concepção do espaço de More incidiria profundamente em Newton, ainda que este último fora o bastante inteligente pra não deixar prova ao respeito, de forma que jamais mencionou a More em nenhum de seus textos[40].

O espaço newtoniano é o espaço proposto por More, autônomo, independente, infinito, toda via, há uma diferença entre os dois, enquanto o espaço de More, ainda endeusado, habita a matéria e é suscetível de ser conhecido através dos sentidos; o espaço de Newton termina por não ter nenhuma relação com a matéria nem com os sentidos, mais perfeito do que o espaço de More — o que é quase impossível —, o espaço newtoniano já não tem nenhuma relação com materialidade do mundo. Característica que o leva, inclusive, a propor a clássica divisão dos Princípios matemáticos da filosofia natural, entre um espaço absoluto verdadeiro e matemático, e um espaço relativo, aparente e vulgar.

Afirma Newton: "O espaço absoluto, tomado em sua natureza, sem relação a nada externo, permanece sempre similar e imóvel".

"Ao fim do século, o triunfo de Newton era completo. O Deus newtoniano reinava, supremo, no vazio infinito do espaço absoluto, no qual a força da atração universal interligava os corpos estruturados atomicamente do universo incomensurável e os fazia moverem-se de acordo com rígidas leis matemáticas"[41]

Afirma Newton: "O espaço absoluto, tomado em sua natureza, sem relação a nada externo, permanece sempre similar e imóvel". Um grande vazio mais verdadeiro que os mesmos corpos e independente deles, cuja característica por excelência é a mensurabilidade de suas partes; segmentos possíveis de ser lidos em termos quantificáveis e cujas leis serão descritíveis matematicamente.

---

[40] Com o propósito de estabelecer o vinculo entre Newton e More, Koyré acode a Joseph e Ransom, filósofo que escreveu o primeiro prefácio dos Princípios newtonianos. Ransom era muito próximo da filosofia de More, e no prefácio se faz evidente a ponte entre os dois pensadores.
[41] KOYRÉ, Alexandre. *Do mundo fechado ao universo infinito*. Rio de Janeiro: Edusp, 1979, p. 255.

Em resumo, temos duas visões antagônicas: a concepção cartesiana, de um espaço cheio de matéria, ou melhor, uma matéria que constitui o espaço nele próprio; e a concepção newtoniana, um espaço vazio cuja característica é ser absoluto, verdadeiro e matemático.

Como Aristóteles e Platão, Descartes olhando a matéria, Newton olhando o vazio, ambas as propostas levam a um rompimento em questões metafísicas, pois qual lugar ocuparia Deus em um mundo completamente material, ou em um universo completamente vazio? Se Descartes exclui a Deus do mundo, pelo menos do físico, Newton o inclui, pelo menos como presença nesse grande vácuo e a causa dessa força de atração e repulsão que governa a matéria: a gravidade, força que Descartes empenhou-se em ignorar, devido a seu caráter de qualidade oculta, de simpatia alquímica que não gosta de revelar sua causa. De qualquer maneira, foi a visão newtoniana que acabou por dominar nossa ciência e nosso imaginário, os filmes de ciência ficção sempre remetem ao universo newtoniano, não cartesiano, as naves de Hollywood costumam viajar por um vazio incomensurável, ilimitado e, acima de tudo, matematicamente compreensível.

"Ao fim do século", diz Koyré, "o triunfo de newton era completo. O Deus newtoniano reinava, supremo, no vazio infinito do espaço absoluto, no qual a força da atração universal interligava os corpos estruturados atomicamente do universo incomensurável e os fazia moverem-se de acordo com rígidas leis matemáticas". No entanto, continua o autor: "foi uma vitória de Pirro, pois a força que ele punha em Deus virou completamente natural [...] O espaço passou a ser o nada infinito, incriado, o quadro da ausência de todo ser; consequentemente, também da ausência de Deus "[42].

De fato, eu nasci em 1977, esse universo já estava instituído, era um fato inquestionável, de forma que a mesma pergunta sobre o como Deus habitaria esse vazio era inconsequente, isto é, uma pergunta que não corresponderia como essa área do conhecimento humano; de um lado, estava o universo, de outro, estava — em caso de existir — Deus. Mas Deus já não era necessário no universo que apreendi no colegial, nem no espaço vazio no que continuavam se movimentando as coisas do mundo. A física já não tinha relacionamento nenhum com a metafísica, era um erro nos términos tentar encontrar um vínculo. Porém, voltar sobre essa discussão é absolutamente necessário, pois os atributos divinos foram lhe

[42] Ibid., p. 255.

adjudicados a nossa concepção de espaço descritível em termos matemáticos e, com ela, tal saber tornou-se inquestionável, verdadeiro, enquanto, qualquer outro saber que não se corresponda com um conhecimento quantificável tornou-se suspeito, fictício. A ciência tomou o lugar de Deus, daí que resulte para o leigo tão misterioso, um saber oculto, como antes eram a sagradas escrituras para quem não sabia latim.

Agora, sendo opostas, antípodas, a concepção cartesiana e a newtoniana, têm um ponto comum, pois se Descartes concebe os objetos como extensão quantificável, Newton concebe seu vazio como matemático. De outro lado, será a medida a encarregada de permitir ter um conhecimento que exceda os sentidos enganosos e embusteiros, cuja informação é sempre duvidosa. Assim, se no espaço ganhou Newton, nas coisas o fez Descartes; nosso universo é um de volumes descritíveis matematicamente em um vazio matematicamente constituído.

O mundo, a cidade, converteu-se em uma série de retângulos cheios–os quarteirões–, separados por uma série de linha vazias–as avenidas–, com cada pedaço de área registrada em um arquivo. Volto sobre o lote 48 do quarteirão 2497 de Queens: a história de como um pedaço amorfo de terra faz todo o possível para se converter em figura cartesiana, disposta sobre o vazio newtoniano. Um espaço perfeito onde a realidade é o erro, a contingência, sempre enfrentada a uma verdade que existe antes do que ela. Verdade esta que a realidade obstinada, empenha-se em boicotar criando, na sua luta, uma lasca irregular e ridícula: Maspeth Onions.

*

Em 1974 – ano em que Matta-Clark realizou Interseção Cônica, em Paris –, Henri Lefebvre ministrou uma palestra intitulada com o mesmo nome do livro que publicaria mais tarde, *A produção do espaço*. Transcrita de fita magnetofônica, a intervenção expõe um episódio curioso que sintetiza a proposta de Lefebvre, seus pontos de vista em relação ao tratamento do espaço. Conta o autor:

> Há alguns anos ... militares da OTAN encomendaram a um de meus amigos um supermodelo relacionado com o jogo de xadrez, porque a estratégia de xadrez, e especialmente como ele pode ser manipulado por máquinas, lhes interessava. Este amigo, um grande matemático, tinha construído um belo modelo do jogo de xadrez e uma máquina que jogava seguindo este

> modelo. Jogava muito bem, seguindo seu modelo cibernético, e chegou a ganhar de bons jogadores. Um dia, uma grande catástrofe aconteceu: a máquina dispôs todas as peças de xadrez na mesma casa, porque tinham esquecido de colocar no programa que não devia haver mais do que uma peça em cada uma. É difícil, pois para trabalhar neste terreno faz falta dominar todos os axiomas, e [o inventor] trabalhava com a hipótese de que a máquina já sabia que não devia colocar mais do que um peça por casa. Analogamente, na cabeça dos meus "amigos tecnocratas" está a hipótese implícita e simplista de que o modelo de produção capitalista é um sistema estável, [no qual] é possível potenciar sua capacidade de se fechar, que está fechado..., e daí que não façam mais que catástrofes no que se refere a sua intervenção sobre o espaço.[43]

Como fez a máquina para vencer várias partidas de xadrez sem ter a mais básica das premissas do jogo entre seus axiomas, resulta incrível; porém, o fato do criador ter esquecido de colocar essa premissa entre os postulados fundamentais, é natural. Trata-se de uma condição óbvia, e não comunicamos o óbvio, o damos por feito[44]. Inclusive aquele que não saiba nada de xadrez, saberá essa regra, só basta dar uma olhada ao tabuleiro, pois só uma peça cabe no espaço de uma casa. A res extensa de uma casa de xadrez não permite pôr um peão e uma torre nela num mesmo momento; se entrar um, deverá sair o outro, o contrário leva a uma impossibilidade física. Todavia, não é uma impossibilidade mental.

A máquina não conhecia a tábula, seu tamanho, sua matéria — a madeira, o mármore ou o plástico que formavam seu plano —, e tampouco fazia idéia de sua extensão ou suas peças, a aparência delas, só conhecia os movimentos possíveis, de forma que jogava como uma res cógnitas completamente desvinculada de uma res extensa. Sua lista de axiomas estava completamente separada do mundo físico, e dos dados que capturamos pelos sentidos. Isso é elementar, uma máquina não tem sentidos; mas não é tão elementar como parece, pois o problema radica no como os sentidos, o contato com o mundo físico nos leva uma série de conclusões que pareceriam a priori — não posso colocar duas peças de xadrez na mesma casa em um mesmo momento —, mas que longe disso são estabelecidas a posteriori, só após ver as casas, é possível ter a certeza, dada como experiência, não como axioma.

De qualquer maneira, os cientistas não iam desistir tão simplesmente de demostrar que os axiomas podem mais do que a experiência, e que a *res cogitans* impera sobre a *res extensa*

---

[43] LEFEBVRE, Henri. "La producción del espacio" (texto digital), em: http://es.scribd.com/doc/73270399/LEFEBVRE-1974-La-Produccion-Del-Espacio-Plan-de-La-Obra (Última consulta: julho de 2013; tradução livre da autora)

[44] Faz pouco tempo, comentei a história com um artista. Ele reparou que a máquina só poderia ter cometido esse erro na saída, na primeira organização das peças, isto porque depois, devido as regras dos movimentos, não seria possível seguindo as regras próprias do xadrez, por exemplo, um bispo não pode ocupar o lugar de outro.

— penso logo existo, mas não existo logo penso —, assim, após de lhe informar á máquina o axioma fundamental do jogo de xadrez — uma peça: uma casa — continuaram desenvolvendo seus programas.

A história é conhecida. Em 1996, a máquina Deep Blue faria Gari Kasparov suar, o melhor jogador de xadrez do mundo que, nessa ocasião, ganhou a disputa. Seis meses depois, em 1997, Kasparov voltou ser convocado para uma revanche, então, contra Deep Blue II, uma máquina quatro vezes mais potente do que sua antecessora. Joel Benjamin e John Fedorowicz encargaram-se de dotá-la de uma grande compreensão posicional, ponto fraco no jogo anterior. Dessa vez, Kasparov, na frente da surpresa dos meios de comunicação e do público, perdeu o jogo, ante uma máquina que nem sequer sabia que umas peças eram pretas e outra brancas, informação desnecessária no seu desempenho.

É curioso, Deep Blue II ocupava um bom pedaço do mundo, tinha dois metros de altura e um peso de duas toneladas, assim, uma quantidade de material tinha sido empregado para construir seu jogo imaterial, essa capacidade de dispor possibilidade para escolher entre elas, efetivamente, segundo seus criadores, o cérebro artificial chegava a considerar 220 milhões de jogadas por segundo[45].

Lefebvre entra na história da máquina construída pelo matemático no início dos anos 70, para criticar a cidade construída por seus "amigos tecnocratas" durante o século XX, "amigos" estes que pensam que é possível fazer intervenções urbanas sem sequer ter visto o tabuleiro, o que os leva a levantar colapsos inusitados, pois não partem de uma cidade real, com uma topografia e história particulares, mas de um plano estipulado com antecedência.

Nas palavras de Lefebvre, tais tecnocratas seguem "o modelo de produção capitalista", um que se considera capaz de se autorregular, tal como se existisse uma mão invisível no mercado, a oferta e a demanda, manejando os pesos e as cargas, mantendo uma estabilidade constante. As intervenções efetuadas na cidade seguem essas necessidades do mercado, autopistas que levarão operários e mercadorias de um lugar para outro, que obrigarão a

[45] Em: http://www.ajedrezdeataque.com/04%20Articulos/00%20Otros%20articulos/Computadoras/Kasparov.htm (Última consulta: março de 2013).

comprar automóveis, com os quais a indústria será aumentada e será garantida a mão de obra, etc., etc., etc.

Seguindo o modelo do mercado, os tecnocratas propõem suas modificações, em um saber parcelado que costuma separar, por exemplo, o sistema urbano do sistema de transporte, o que conduz a despedaçar a cidade para construir dutos de comunicação em nome do progresso; desde as avenidas abertas por Robert Moses em Nova York — às que voltarei em breve — até o elevado Costa e Silva, conhecido como Minhocão, inaugurado em 1970.

Esse argumento é desenvolvido por Lefebvre no livro *A produção do espaço*, texto que, como seu título indica, propõe o espaço como produto, especificamente social e não como um plano abstrato e prévio a ser manipulado. Daí que Lefebvre comece por se perguntar diretamente o que é o espaço, de onde nasceu essa ideia, formulando uma genealogia do termo, desde a filosofia natural do século XVII até a concepção kantiana do XVIII:

> O espaço! Há poucos anos esse termo não evocava nada a não ser um conceito geométrico, o de um meio vazio. Toda pessoa instruída logo o completava com um termo erudito, tal como "euclidiano", ou "isotrópico", ou "infinito". O conceito de espaço dependia, geralmente se pensava, da matemática e tão-somente dessa ciência. O espaço social? Essas palavras causavam surpresas.
> Sabia-se que o conceito de espaço tinha experimentado uma longa elaboração filosófica, mas a história da filosofia também resumia a emancipação progressiva das ciências, e principalmente das matemáticas, em relação ao seu tronco comum: a velha metafísica. Descartes passava para a etapa decisiva da elaboração do conceito de espaço e de sua emancipação. Ele havia concluído, segundo a maioria dos historiadores do pensamento ocidental, a tradição aristotélica segundo a qual o espaço e o tempo fazem parte das categorias; de modo que eles permitem nomear e classificar os fatos sensíveis, por mais que seu estatuto permaneça indeciso. Nesse sentido, pode-se considerá-los seja como simples maneiras empíricas de agrupar esses fatos sensíveis, seja como generalidades eminentes, superiores aos dados dos órgãos do corpo. Com a razão cartesiana, o espaço entra no absoluto. Objeto diante do Sujeito, "res extensa" diante da "res cogitans", presente nesta, ele domina, porque os contém, os sentidos e os corpos. Atributo divino? Ordem imanente à totalidade dos existentes? Segundo Descartes, assim se punha a questão do espaço para os filósofos: Spinoza, Leibniz, os newtonianos. Até que Kant retoma, modificando-a, a antiga noção de categoria. O espaço kantiano, relativo, instrumento de conhecimento, classificação de fenômenos, não se separa ainda (com o tempo) do empírico; segundo Kant, ele se vincula, a priori, à consciência (isto é: ao "sujeito"), à sua estrutura interna e ideal — portanto, transcendental, e essencialmente inapreensível — desse reino.[46]

[46] Ver: LEFEBVRE, Henri. "A produção do espaço" (trad. Doralice Barros Pereira e Sérgio Martins do original: La production de l'espace. 4e éd. Paris: Éditions Anthropos, 2000), 2006. E em espanhol: Henri Lefebvre, "La producción del espacio" (texto digital), em: http://es.scribd.com/doc/73270399/LEFEBVRE-1974-La-Produccion-Del-Espacio-Plan-de-La-Obra (Última consulta: julho de 2013). A citação contempla as duas traduções.

É uma lastima que Lefebvre e Matta-Clark não tivessem se encontrado esse ano em Paris para debater um pouco sobre o assunto. É uma pena que Lefebvre não tivesse passado pela rua do centro da cidade onde estava o buraco que surgiu de repente entre os resquícios desse edifício em ruínas, ou que Matta-Clark não tivesse assistido a umas dessas palestras que Lefebvre estava dando na cidade. Porém, ambos nunca coincidiram; artistas e filósofos não costuma se encontrar, ainda que permanentemente tenham temas e inimigos comuns.

Lefebvre entra ao problema desde Descartes, expondo a oposição entre Objeto e Sujeito, res extensa e res cogitans, oposição que levou a uma ideia singular do espaço: tudo está por ele contido, mas ele, nele próprio, precede a cada um dos corpos que contém. Logo, o que é o espaço?, um atributo divino ou uma ordem precedente a um mundo físico. Desde esse ponto, Lefebvre explica como Kant levou o espaço ao reino da consciência, do sujeito, compreendendo como uma ferramenta do conhecimento, através da qual conseguimos organizar o mundo, no entanto, ao organizar esse mundo, antecede-lo, de forma que Kant não rompe a idealização do espaço própria da filosofia moderna. De fato, poder-se-ia dizer que Kant leva esse espaço a ser ainda mais ideal, o propondo como capacidade do sujeito — forma pura de intuição sensível —, efetivamente, "a única representação subjetiva e referente a algo exterior que pode ser chamada a priori objetiva"[47].

Aliás, desde Kant a extensão é a única noção de um objeto externo que pode ser chamada de *objetiva*, outras noções como gosto ou textura não poderão ter esse adjetivo. O espaço será, assim, a única possibilidade de conhecimento objetivo, e sua ciência, a geometria, será privilegiada. Ciência que, nas palavras de Kant, "estabelece as propriedades do espaço sinteticamente e, no entanto, a priori".

Lefebvre rebate mais do que esses pontos próprios da filosofia moderna, suas consequências; a separação do espaço geométrico do real, e a compreensão do espaço em termos exclusivamente matemáticos:

[47] Na "Estética transcendental" Kant diz "a duas formas puras de intuição sensível como princípios do conhecimento a priori, isto é o espaço e o tempo". É preciso notar como em Kant toda a outra característica do objeto é duvidosa: "as cores, o sabor, etc., não são considerados, com razão, como propriedade das coisas, mas como meras modificações subjetivas que posem inclusive serem diferentes segundo as pessoas". Ver KANT. "Estética transcendental" em *Crítica da razão pura*, Madri: Taurus, 1951, 3, p. 48.

> Os matemáticos apoderaram-se do espaço (e do tempo); tornaram-no seu domínio, mas de uma forma paradoxal. [...] A relação entre os matemáticos e a realidade (física, social) não era evidente, em consequência, uma fissura profunda se desenvolveu entre eles.
> A proliferação de teorias matemáticas (topologias) agravava assim o velho "problema do conhecimento": como passar dos espaços matemáticos (ou seja, de capacidades mentais da espécie humana, desde a lógica), à natureza, em primeiro lugar; à prática, em segundo, e, em seguida, à teoria da vida social, que deveria se desenrolar também no espaço?[48]

Como reconciliar o espaço com o mundo físico? Lefebvre propõe um espaço entendido como produto, como *a posteriori*, o que implica outra visão do urbanismo, um urbanismo que ao invés de seguir a geometria, siga a realidade e ao invés de se especializar na sua própria esfera, leve em consideração outras perspectivas do conhecimento.

Se os pontos de Lefebvre abrem novos caminhos, é preciso levar a cabo algumas considerações sobre sua genealogia do espaço, pois, desde sua leitura, parece que Newton — ou os newtonianos — foram consequência direta da visão cartesiana do mundo, o que não é consequente já que, como disse no segmento anterior, trata-se de versões contrárias: enquanto um o filósofo adota um mundo cheio; o cientista um mundo vazio, ainda coincidirem na leitura matemática como único caminho capaz de dar conta dele.

Em seu artigo de 1993, intitulado "Você disse espaço?", André Corboz propõe uma relação semelhante à realizada por Lefebvre entre filosofia natural do século XVII e as concepções do urbanismo do XX. Porém, longe de encontrar seu eixo em Descartes, Corboz opta por Newton:

> O único claro é que a representação subjacente (no urbanismo moderno) não se refere, em modo particular, a concepção cartesiana pela qual o espaço não é o intervalo entre os objetos, mas constitui os objetos neles mesmos. A geração do CIAM (Congresso Internacional de Arquitetura Moderna) considera implicitamente que o espaço é o "vazio", o único que se interpõe entre o "cheio", uma opinião que prevalece na atualidade. E se essa geração não faz perguntas sobre a natureza do fenômeno, é porque o espaço parece ser óbvio: estar disponibilizado para nós ao nosso redor, existir em quantidades ilimitadas, sem oferecer nenhuma resistência. O espaço é nosso ambiente vital por excelência: sendo considerado um dado irrefutável não pensamos em perguntar aos teóricos e desenhistas a qual noção de espaço se referem ou, em outras palavras, que estrutura tem esse espaço.[49]

---

[48] LEFEBVRE, Henri. "A produção do espaço" (trad. Doralice Barros Pereira e Sérgio Martins do original: La production de l'espace. 4e éd. Paris: Éditions Anthropos, 2000), 2006. E em espanhol: Henri Lefebvre, "La producción del espacio" (texto digital), em: http://es.scribd.com/doc/73270399/LEFEBVRE-1974-La-Produccion-Del-Espacio-Plan-de-La-Obra (Última consulta: julho de 2013). A citação contempla as duas traduções.

[49] CORBOZ, André. "Avete detto "spazio"?", em *Ordine Sparso*. Milano: Urbanistica Franco Angeli, 1998, p. 228. (Tradução livre da autora).

A perspectiva de Corboz é mais próxima de questões formais, tais como explicar esse interesse pelo vazio próprio da arquitetura moderna, a constante tentativa por delinear o espaço mais do que moldar um volume. No desenho urbano, Corboz chamará esse vazio de *staccato* que, em música é o signo de articulação encarregada de indicar uma diminuição do tempo da nota com respeito a seu valor original, o que a leva a ser separada da seguinte nota por uma pausa; um espaço vazio. Assim, diz Corboz, o urbanismo moderno do século XX se caracterizou por volumes geométricos rodeados por staccato, condição que contudo, não era completamente novo, pois coincidia com: "certo zoneamento proposto no fim do século XVIII e princípio do XIX, nascido sob influência dos ideais revolucionários: expressar a ideia de igualdade". Disposição que levou a uma proposta de cidade guiada por um:

> Urbanismo repetitivo, composto inteiramente de retângulos idênticos e justapostos, sem eixos dirigidos a um edifício importante isto é, sem hierarquia: "Utópico", esse é o espaço ideal.
> Certamente, o tamanho, os materiais, as técnicas, os estilos de 1930 já não são os mesmos de 1790, mas para os modernos (quase todos socialdemocratas) como o neoclássico (na sua maioria liberais e radicais), a cidade futura democrática se expressa em projetos cuja coerência espacial é similar. Em ambos casos se trata não só de uma visão proativa, minimalista e universal, se não que também ambos os grupos querem espaço isotrópico.
> A influência desse ponto de vista pode ser considerada como uma certeza: é o espaço absoluto de Newton, que o chamou nos Principia Mathematica: "o espaço absoluto, que não tem nenhum tipo de relação com o mundo exterior, por sua própria natureza permanece sempre igual a si mesmo e imóvel".

A hipótese lançada por Corboz tece vários fios que não foram ainda explorados. De um lado, encontra uma linha histórica entre o zoneamento do século XX e XVIII, e de outro, estabelece a influência tanto em um quanto no outro da concepção do espaço absoluto de Newton. Seus pontos são arriscados, o mesmo Corboz responde três objeções que podem ser contradizer seus argumentos. Primeiro, é possível estabelecer um vinculo entre concepções diversas sem precisar citações entre os autores, ainda mais quando se trata de uma concepção geral, tida como natural, tal como é o espaço. Segundo, Corboz argumenta que, ainda que o espaço absoluto de Newton na possa ser recriado a plenitude por um objeto físico, os arquitetos tentaram simulá-lo com superfícies imensas e regulares que parecem ter o atributo do homogêneo e do imóvel. Finalmente, o autor afirma que a Teoria da Relatividade não influenciou nas características da arquitetura da primeira metade do século XX, o rompimento com o espaço newtoniano não significou um rompimento na concepção do espaço como totalidade que precede o mundo físico.

Acho que Corboz tem bastante razão em seus pontos, não se trata de uma relação causa-consequência, não que dizer que Le Corbusier decidisse impor um espaço newtoniano nas suas obras de forma consciente, ninguém estava interessado em levar a bandeira de Newton no século XX. Contudo, ninguém estava interessado nisso pois o espaço newtoniano estava estabelecido como fato e não como hipótese. Assim como afirma Koyré no final de seu livro já citado, *Do mundo fechado ao universo infinito*, quando diz que o espaço passou a ser "o nada infinito, incriado, o quadro da ausência de todo ser, consequentemente [e como muito pesar do próprio Newton], também da ausência de Deus[50]".

O espaço como vazio divino mas sem divindade alguma, vazio possível de ser descrito em termos matemáticos, objetivos, já ganhara o imaginário de todos, ainda hoje, começando o século XXI, esse é o espaço que continua em nosso imaginário. É simples, quando falo "espaço", penso em um vazio abstrato, e não em um lugar específico. A arquitetura e o urbanismo do século XX, com efeito, estão cheios desse vazio.

Corboz estabelece um vínculo duplo, conecta esse espaço com os ideais revolucionários, democráticos, do século XVIII, o vazio de Newton passa a ser, então, um espaço utópico, sem centro nem periferia, sem em cima ou embaixo, isto é, sem hierarquia, desfazendo, com isso, o centro do poder e, em consequência, a escada social, fato que resultou em uma arquitetura decididamente revolucionária.

Projetos como o prédio da FAU-USP — Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo —, desenhado na década de 60 por Vilanova Artigas, evidenciam essa característica. Obra que implica uma conjunção entre a noção de espaço newtoniano e democracia moderna. É claro que, afirmando isso, não afirmo que Vilanova Artigas tivesse em mente a filosofia natural do século XVIII, mas não precisava tê-la, para que a noção moderna de espaço estivesse presente.

Quando visitei pela primeira vez o prédio, em 2007, fiquei completamente impactada por três características específicas. Primeiro, entrei sem perceber que tinha entrado, pois trata-se de uma construção sem portas ou frontispícios, o que leva à sensação de lugar ilimitado, sem fronteiras, isto é, nosso universo; segundo, porque tinha a impressão de estar caminhando

[50] KOYRÉ, Alexandre. *Do mundo fechado ao universo infinito*. Rio de Janeiro: Edusp, 1979, p. 257

sobre o ar, não sobre a Terra. Efeito que Vilanova Artigas consegue usando vários recursos, entre eles, o plano base do prédio, o chão, é cortado por uma espécie de piscina retangular cheia de ar ou de nada, assim, o solo termina num intervalo de vazio, o que confunde a percepção, pois parece que esse solo estivesse suspenso, não precisasse de fundamentos, senão que fosse capaz de flutuar, leveza que é transmitida ao caminhante. Finalmente, o prédio não tem em cima ou embaixo; se pegássemos ele entre as mão e colocássemos de cabeça para o chão, continuaria sendo o mesmo. Nas palavras do arquiteto: "A FAU é um espaço fluído, integrado, somático. A pessoa não sabe se está no primeiro andar, no segundo ou no terceiro".

O projeto da FAU é a democracia nele mesmo, não há níveis, nem centro ou periferia. Liberdade, igualdade, fraternidade parecem ser suas lemas. Não é, assim, surpreendente que Vilanova Artigas fosse um dos primeiros professores que recebeu a aposentadoria obrigatória no tempo da ditadura.

A proposta de Corboz reúne o espaço newtoniano e o ideal democrático, criando novas ferramentas para a compreensão da arquitetura moderna. Do mesmo modo, propõe um caminho histórico que já não vai do Parthenon à Máquina de viver de Le Corbusier, mas que teria antecedentes nos séculos imediatamente anteriores. Esse ideal de sólidos regulares separados pelo staccato de Corboz vinha sendo configurado com antecedência , ainda que no século XX chegasse a sua exacerbação.

Agora, Corboz, seguindo um caminho diferente ao de Lefebvre, chega ao mesmo problema, a tecnocracia, quando esse espaço deixa de ser compreendido como possibilidade aberta, quando o funcionalismo do CIAM se converte em uma regra e não em uma solução. A crítica do autor italiano, então, é estabelecida sobre um espaço que deixa de ser considerado em termos materiais, para seguir a geometria, às leis matemáticas e a fixação pelas retas.

Com vinte anos de diferença entre eles, Lefebvre e Corboz — o primeiro cartesiano, o segundo newtoniano — criticam o mesmo ponto, de forma que Corboz continua sua queixa contra os tecnocratas, e de suas máquinas encarregadas de seguir milhões de axioma estipulados sem ter conhecimento do mundo; a mesma forma de atuação do computador que jogava xadrez sem saber que em uma casa não há lugar para duas peças. Diz Corboz:

> Tudo continua na grade das sacrossantas prospectivas, primeira matriz do espaço absoluto, já que esta supõe também um espaço homogêneo. Tampouco é a generalização do computador CAD, cem por cento *perspectivista*, o que está mudando as formas de percepção, as rotinas mentais ou as práticas.[51]

Matta-Clark e a Nova York da década de 70

Na entrevista do ano 1974, à pergunta de Donald Wall "Você cortaria ou deslocaria partes de algum edifício de Le Corbusier?", Matta-Clark responde:

> Não. Qual seria o objetivo? Não. Não estou interessado numa situação já carregada com sua própria identidade. Interesso-me muito mais pelo anonimato (não quero a não-identidade, seja lá o que isso queira dizer). Penso que ter uma situação como identidade histórica específica é uma séria desvantagem. [...] Ser reativo demais é sempre uma desvantagem. É como a raiva. O problema não é odiar ou desprezar a arquitetura do passado, mas simplesmente o fato que aquilo que já foi bom, com o tempo perde seu valor. Porque alguém atacaria algo que já teve qualidade? Não entendo. Não faz sentido[52].

Tanto a pergunta quanto a resposta fornecem bastante informação sobre a obra de Gordon Matta-Clark, a primeira porque revela a confrontação do artista com os predicados do arquiteto francês, a segunda porque mostra como Matta-Clark não está interessado em um enfrentamento pessoal, em um ataque às realizações da arquitetura moderna, mas em rever os caminhos do funcionalismo.

A relação entre Gordon Matta-Clark e os predicados de Le Corbusier tem aspectos biográficos importantes, um passado que envolve o pensamento de Roberto Matta, pai do artista, a passagem pela Universidade de Cornell, e os dois bairros nova-iorquinos onde Matta-Clark passou sua infância e juventude: Greenwich e SoHo.

Roberto Matta começou trabalhar no estudo de Le Corbusier em algum ponto da década de 30, quando foi apresentado pelo arquiteto chileno Roberto Dávila, que havia trabalhado lá um tempo atrás durante alguns meses. Segundo o historiador da arquitetura

---

[51] CORBOZ, André. "Avete detto "spazio"?", em *Ordine Sparso*. Milano: Urbanistica Franco Angeli, 1998, p. 231. (Tradução livre da autora).

[52] Ver entrevista de Donald Wall a Gordon Matta-Clark, em: Jane Crawford em: CUEVAS, Tatiana; RANGEL, Gabriela (curadoras). *Gordon Matta-Clark: Desfazer o espaço*. São Paulo: MAM, 2010, p. 159.

Hernán Marchant, a relação entre Matta e Le Corbusier era de respeito mútuo ainda que atravessada por uma forte tensão. Nas palavras de Marchant: "Eu acho que Le Corbusier teve um conflito de personalidade com ele [Matta], porque como os dos pintavam, acredito que houve uma espécie de pugna, de rivalidade [...] Dai que Le Corbusier, de alguma forma, eliminou-o de seus arquivos".

Efetivamente, a passagem de Matta pelo estúdio de Le Corbusier nunca tem uma data clara, é como um dado que se confunde entre a história, o que o faz um pouco escuro. "Há anedotas muito divertidas"—continua Marchant—"Um amigo comenta que Le Corbusier ia às exposições de Matta, mas jamais assistia a uma inauguração, e quando chegava era com a certeza do chileno não estar ai. [...] De qualquer maneira, há testemunhos de diversos chilenos que conversaram com ele [Le Corbusier], aos que lhes disse que Matta era um pintor extraordinário. No fundo, há muita admiração, mas com rivalidade"[53].

Ora, essa rivalidade entre Matta e Le Corbusier não somente se devia ao fato de ambos pintarem — ou ao fato de ambos serem bastante ególatras —, além disso, implicava um profundo embate de pontos de vista, entre o funcionalismo e o surrealismo — movimento do qual participou Matta na época na que foi amigo de Breton —. Assim, existia uma oposição indiscutível entre uma idéia de mundo que pode ser planejado e um mundo que escapa de qualquer plano, obra do acaso ou do destino, mas jamais da razão.

Dessa forma, se Le Corbusier propõe a casa como máquina para viver, Matta contesta: "Precisamos paredes como lençóis molhados que se desformam e envolvem nossos temores psicológicos". O que leva a um antagonismo evidente, se Matta contestasse algo do tipo: não, a casa não é uma máquina para viver, haveria algum ponto de diálogo, mas quando rebate com o argumento dos lençóis já há algo que não pode ser discutido. Não imagino a irritação de Le Corbusier em frente dessas palavras.

A relação entre Gordon Matta-Clark e seu pai não era direta nem estreita, Matta sempre esteve ausente, porém, seu pensamento tinha uma forte repercussão no seu filho. "Jane Crawford, viúva de Matta-Clark, afirma que Matta pai teve uma presencia intermitente

[53] Ver http://www.emol.com/especiales/le_corbusier/chilenos.htm (Última consulta, abril de 2013). Não encontrei a fonte direta de Marchant, assim, as notas vêm de uma palestra do historiador citada em página web especializada em arquitetura no Chile.

mas influente na vida de seu filho na medida em que crescia, 'Sempre arremeteu contra Corbu', e que Gordon teria seguido seu exemplo"[54].

Desse modo, quando nosso artista entrou na Universidade de Cornell para estudar arquitetura, já carregava um punhado de críticas na sua mochila, o que o levaria a repensar constantemente as concepções da arquitetura moderna, arquitetura que foi fundamento das universidades em toda a extensão do continente americano, desde Cornell até São Paulo,, e desde Caracas até Buenos Aires.

Assim como explica James Attlee, em seu artigo "Por uma Anarquitetura: Gordon Matta-Clark e Le Corbusier": "Desde 1930, as idéias de Le Corbusier geraram um impacto tremendo nos Estados Unidos, não somente nas escolas de arquitetura, mas no desenho de departamentos em toda a [...] Vers une Architecture, publicado pela primeira vez em francês em 1923 e (mal) traduzido como Towards a New Architecture em 1927, foi leitura obrigatória para qualquer estudante de arquitetura da geração de Matta-Clark e fundamental no ensino que recebeu."[55].

Ler o livro de Le Corbusier hoje, resulta surpreendente. A quantidade de imperativos e a pressa contida nas suas páginas é estrema, parece que o tempo fosse acabar em cada momento, um discurso regido pela urgência, que termina na advertência:

> Revolução ou Arquitetura
> A revolução pode ser evitada.

Dessa forma, Le Corbusier propõe um plano arquitectônico como plano político, resolver os movimentos das massas, prever as possíveis revoluções, como a Bolchevique, acontecida cinco anos antes da publicação do texto. Como explica Attlee, em *Por uma arquitetura*, afirmações aforísticas são repetidas na forma de "mantras modernistas, com uma intensidade quase religiosa: 'O plano é o gerador. A casa é uma máquina para morar. Não esquecer o problema da arquitetura. O problema da casa não foi ainda exposto com clareza'".

---

[54] ATTLEE, James, "Towards Anarchitecture: Gordon Matta-Clark And Le Corbusier" ("Hacia Anarquitectura: Gordon Matta-Clark y Le Corbusier"), *Tate Papers* –Tate's online research journal, http://www.tate.org.uk/download/file/fid/7297 (Última consulta, julho de 2013). Excelente artigo em que o autor propõe um percurso pelas relações entre a obra de Matta-Clark e os predicados de Le Corbusier.

[55] Ibid. (Tradução livre da autora).

Pregaria laica que Matta-Clark criticará manifestamente: "Corbusier é uma classicista cuja fé no passado é reafirmada por uma estética de maquinaria. Talvez, a fé que depositamos em nosso passado precise de um reexame"[56], ao tempo que proporá obras, como a enviada por correio ao grupo Anarquitectura, em 1973:

> Com um fragmento de Por uma arquitetura de Corbusier mostrando a máquina virgem na qual ele quer que todos nós moremos –algumas fotos clássicas de acidentes de avião-trem-carro-edifícios em jornais –chama ela de Tábula rasa—uma mudança completa.[57]

Nessa mesma carta, o artista escreve cinco pontos que, ainda sem citar Le Corbusier diretamente, são claras respostas a seus cinco preceitos:

Le Corbusier	Matta-Clark
1. Planta livre	1. Sem um lugar para morar
2. Fachada Livre	2. Desconfortável em tua própria pele
3. Pilotis	3. Nunca saindo vivo da cidade
4. Terraço Jardim	4. Vivendo um mundo de sonhos
5. Janelas em Banda	5. O melhor lugar depois do inferno

Em suma, Gordon Matta-Clark não tinha o menor dos interesses em fazer um buraco em um edifício de Le Corbusier, mas sim em seu pensamento, suas premissas e na consideração do plano como começo do tudo[58]. Volto a Attlee:

> "O plano é o gerador. O plano procede de dentro para fora", escreveu Le Corbusier. Vendo na adesão ao Plano como essencial para evitar a "voluntariedade" por parte do arquiteto. Ao contrário, Matta-Clark estava aberto à inspiração através da operação de sucessos aleatórios: dos anéis deixados por um copo de água sobre uma folha de papel surgiu o complexo trabalho de Oficina Barroca, disse uma vez para um entrevistador. "Se for preciso, lutaremos para demonstrar a falsidade na crença comum de que tudo começa no plano", escreveu em um de seus cadernos. "Há formas que carecem de planos—ordens e desordens dinâmicas". "Uma massa está envolvida em sua superfície, contorno e perfil são as pedras de toque do arquiteto",

---

[56] Ibid. (Tradução livre da autora).
[57] Jane Crawford em: CUEVAS, Tatiana; RANGEL, Gabriela (curadoras). *Gordon Matta-Clark: Desfazer o espaço*. São Paulo: MAM, 2010, p. 159.
[58] Ibid., p. 164. De fato, um dos poucos arquitetos com que Matta-Clark menciona nas suas declarações é Robert Venturi. Diz Matta-Clark: "Certamente, o único arquiteto profissional pelo qual tenho alguma empatia é Robert Venturi. Sua estratificação do espaço, contraditória e complexa, tem algum interesse, obviamente por razões autoexplicativas. Mas ele precisa certificar o pedigree do que faz nos termos de alguma revisão histórica, e então ele aplica programas funcionais".
Ídem.

> Le Corbusier insistiu. Matta-Clark, pela sua parte, declarou-se "de saco cheio do formalismo superficial" que tinham lhe ensinado em Cornell[59].

Porém, assim como disse no começo deste segmento, não foi somente o pensamento de seu pai, Roberto Matta, ou a experiência na Universidade de Cornell, as causas que influíram no olhar de Matta-Clark com respeito à arquitetura moderna, longe disso, o contexto de sua mesma cidade, Nova York, teve uma grande presença na atitude de repensar essas premissas. Pois, se na primeira metade do século XX, Nova York foi uma grande abandeirada do planejamento moderno, já na entrada da segunda metade do século, a cidade se encontrava questionando seus próprios princípios, perguntando-se até que ponto era preciso seguir o plano e não fazer o plano seguir a cidade.

Matta-Clark cresceu em Greenwich, um bairro pequeno na parte sul de Manhattan, e cuja configuração vem do século XVIII, de uma Nova York rural, de forma que suas ruas são estreitas e descrevem curvas contrastando com a configuração da ilha. Greenwich Village conseguiu escapar do planejamento do fins do século XIX, e no mapa sua singularidade é notória, uma espécie de nó, onde terminam vários dos fios retos da cidade. De fato, a 5ª Avenida — que começa ao norte do Central Park delimitando seu contorno leste — vê-se claramente boicotada pelo Parque Washington, lugar de encontro dos habitantes de Greenwich, que aparece de repente para impedir seu curso e, consequentemente, obstaculizar o tráfico de uns automóveis acostumados a seguir a lei da inércia: *Todo corpo tende a manter seu estado de repouso ou movimento uniforme e retilíneo, a não ser que seja obrigado a mudar seu estado por forças impressas sobre ele*.

Obstáculo no caminho, o Parque Washington sobreviveu até nossos dias, porém, não se tratou de um acaso, mas implicou toda uma luta dos vizinhos do bairro que, em 1959, conseguiram salvá-lo do projeto de extensão da 5ª Avenida aprovado já pela Cidade. A iniciativa de preservação veio de Jane Jacobs, líder que reuniu assinaturas e organizou manifestações argumentando que o parque constituía o eixo da vida social de Greenwich, a pausa citadina onde era possível passear, levar as crianças, ter uma conversa. Em resumo, não era um lote só, era a possibilidade de estabelecer contato entre as pessoas, relações sem as que, segundo Jacobs, a cidade não tinha sentido.

---

[59] ATTLEE, James, "Towards Anarchitecture: Gordon Matta-Clark And Le Corbusier" ("Hacia Anarquitectura: Gordon Matta-Clark y Le Corbusier"), *Tate Papers* –Tate's online research journal, http://www.tate.org.uk/download/file/fid/7297 (Última consulta, julho de 2013).

Jane Jacobs no Parque Washington, 1963.

No seu livro Morte e vida das grandes cidades, Jacobs expõe essas relações defendendo a rua e as calçadas como espaço de encontro, sob o argumento de uma rua ser muito mais interessante cheia do que deserta, ou somente estabelecida como fluxo de automóveis, não para o trânsito das pessoas:

> Este último aspecto é algo que parece totalmente incompreensível para os urbanistas e projetistas. Esses expertos operam sobre a base dos cidadãos procurarem lugares vazios, ordenados e tranquilos. Nada mais longe da verdade. Todo mundo gosta de contemplar atividade e outras pessoas, fato esse último evidente em todas as cidades.

No livro abundam passagens em primeira pessoa através dos que Jacobs expõe sua própria experiência, de fato, o texto segue o transcorrer de um dia qualquer da autora, da manhã à tarde, e encontra sua metáfora mais significativa na comparação dos percursos dos cidadãos com uma dança, ballet sem repetições ou coreografias, espontâneo e imprevisível. Diz Jacobs:

> Essa ordem [da cidade] compõe-se de movimento e mudança, e, embora se trate de vida, não de arte, podemos chamá-la, na fantasia, de forma artística da cidade e compará-la com a

> dança. Não a uma dança mecânica, com os figurantes erguendo a perna ao mesmo tempo, rodopiando em sincronia, curvando-se juntos, mas a uma balé complexo, em que cada indivíduo e grupos têm todos papéis distintos, que por milagre se reforçam mutuamente e compõem um todo ordenado. o balé da boa calçada urbana nunca se repete em outro lugar, e em qualquer lugar está repleto de novas improvisações[60].

Assim, a cidade de Jacobs é uma trama de calçadas, não de autopistas, concepção que entra em contradição direta com a cidade proposta por Moses, o barão Haussman da Nova York da primeira metade do século XX, e planejador do alongamento da 5ª Avenida sobre o Parque Washington.

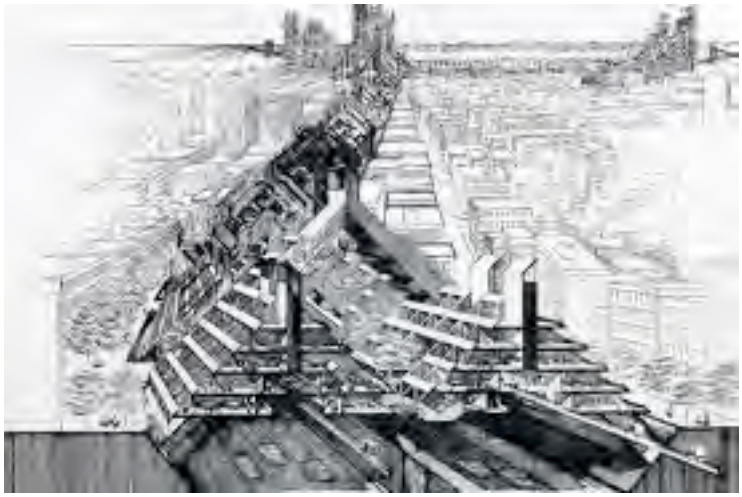
O enfrentamento entre Jane Jacobs e Robert Moses foi surpreendente, tipo de briga entre Davi e Golias; Moses era um dos personagens mais poderosos de Nova York, enquanto Jacobs era uma líder comunitária até então desconhecida. A luta foi longa e quando os vizinhos de Greenwich tiveram a vitória, o sobressalto foi geral[61]. A comemoração consistiu em romper uma fita como reinauguração do parque e por fogo num carro, ato de oposição à cidade do automóvel, emblema de Moses.

O triunfo de Jacobs foi início de outra luta, deter a edificação do Lomex, Low Manhattan Expressway ou Avenida da baixa Manhattan, projeto enorme sonhado por Moses como sua obra-prima, e que abriria seu passo desde o rio Leste até o rio Hudson, derrubando e isolando terrenos de South e West Village, Little Italy, Chinatown y Lower East Side –no qual está SoHo —, o que mudaria completamente a paisagem urbana, e precisaria do deslocamento de pelo menos 2.000 famílias, 800 empresas e da demolição de várias construções históricas. Porém, em meados da década de 60, como conta Marshall Berman, autor que retomarei em breve, "uma notável aliança de grupos díspares e em geral antagônicos — jovens e velhos, radicais e reacionários, judeus, italianos, WASPs, porto-riquenhos e chineses — lutou fervorosamente durante anos e por fim, para seu próprio espanto, venceu e conseguiu varrer do mapa o projeto de Moses"[62].

---

[60] JACOBS, Jane. *Morte e vida de grandes cidades*. São Paulo: Martins Fontes, 2007.
[61] Um dado curioso dado por James Attlee no artigo já citado, foi como uma vizinha de Matta-Clark assinou uma das petições de 1959 para deter o alongamento da 5ª Avenida, o que demostra como essa iniciativa estava no entorno do artista, na época um adolescente de 16 anos.
[62] BERMAN, Marshall. "Algumas notas sobre o modernismo de Nova York", em: *Tudo que é sólido desmancha no ar*. São Paulo: Editora Schwartz, 1986, p. 319.

Hoje, em 2013, o plano e modelo de Lomex resultam estranhos, não é uma simples autopista, mas uma imensa via elevada à maneira de uma ponte, cujas oito pistas estariam articuladas com conjuntos de edificações em forma de pirâmides escalonadas, do tipo asteca. De fato, no célebre Cenotáfio, concebido por Bole para homenagear a Newton em 1784 e o Lomex, concebido por Moses em 1941, há alguma semelhança, a extravagancia de ambos é infinita, em toda a extensão do termo, mas, além do mais, aquilo que aparece tanto em um quanto no outro é um forte desejo de levitar sobre o mundo, não entrar em contato com a ordem do terreno.



Robert Moses, Projeto Lomex, Dec. 1960.

Em síntese, assim como a batalha pela preservação do Parque Washington, a luta por deter a edificação do Lomex foi bem sucedida. Ainda construíram um pequeno trecho entre 1961 e 1964, o projeto de Moses foi interrompido. Decisão vinda da luta popular, mas também da impossibilidade de arcar com um custo que estava entre os 90 e 100 milhões de dólares, em uma cidade que já ia caminhando a crise econômica dos anos 70.

Um dos melhores relatos sobre a transformação de Nova York empreendida por Robert Moses se encontra no último capítulo do livro Tudo que é sólido desmancha no ar de Marshall Berman. Intitulado "Na floresta dos símbolos: algumas observações sobre o modernismo de Nova York", essa parte do livro constitui um panorama singular, uma narração onde dados autobiográficos interatuam com dados históricos. Marshall Berman conta um processo político e econômico, sem abrir a mão de sua experiência

Além do mais, revisar o texto de Berman é uma ótima forma de observar de perto a vida de Matta-Clark; os dois, ainda que originários de bairros bem diferentes, são de uma mesma geração –Matta-Clark nasceu em 1943 e Berman em 1940.

A descrição de Robert Moses por Berman é complexa, capaz de mostrar as duas faces do urbanista, de um lado, um homem que levantou a cidade, enchendo-a de impulso durante os anos 30, de outro, o encarregado de transformar em escombros a vida de muitos de seus habitantes. Conta Berman:

> Tudo de grande que se construiu em ou ao redor de Nova Iorque parecia de algum modo ser obra sua: a ponte Triborough, a rodovia do West Side, dezenas de avenidas em Westchester e Long Island, as praias de Jones e Orchard, incontáveis parques, ampliações urbanas, o aeroporto de Idlewild (hoje Kennedy), uma rede de diques e usinas elétricas colossais nos arredores das cataratas do Niágara; a lista parecia não ter fim.[63]

Nas palavras de Berman, Moses foi a criador de uma nova concepção de país, de uma nova ordem que "integrou o conjunto da nação num fluxo unificado cuja força vital era o automóvel"[64]. Fluxo este que não tardaria de chegar no bairro do autor, o Bronx, praticamente reduzido a pedaços, assim como aconteceu com tantos outros bairros de tantas outras cidades do continente americano. Com efeito, o relato de Berman que exporei a continuação, lembra-me das memórias dos meus pais. Minha mãe, de Medellín, me contou como foi aberta a Avenida San Juan, que expulsou às pessoas quase de um dia para outro, sem dar o tempo certo para estabelecer um preço digno para a venda de suas moradias; ou, em uma ocasião, em que estávamos de carro por uma avenida de Cali, meu pai exclamou: Atenção, estamos passando por cima da casa de tua avó Julia Ema.

[63] Ibid., p. 275.
[64] Ibid., p. 290.

Vista do Bronx, Nova York, na década de 70.

Em 1953, foi anunciado o plano urbanístico do Bronx:

> [Moses] estava a ponto de fincar uma imensa via expressa, de escala sem precedentes, custos e dificuldade de construção inéditos, no coração de nosso bairro. De início não podíamos acreditar; aquilo parecia vir de outro mundo. Em primeiro lugar, quase nenhum de nós tinha um automóvel: o próprio distrito e o metrô que levavam ao centro da cidade definiam o fluxo de nossas vidas. Além disso, se a cidade precisava de uma estrada — ou era o Estado que a necessitava? (nas operações de Moses, a localização do poder e da autoridade nunca esteve clara, exceto para ele próprio) —, eles com certeza não podiam estar dizendo o que as histórias pareciam contar: que a estrada seria dinamitada diretamente através de dezenas de quarteirões sólidos, estáveis, densamente povoados, como o nosso; que algo em torno de 60 mil pessoas, operários e gente de baixa classe média, sobretudo judeus, mas com muitos italianos, irlandeses e negros entre eles, seriam expulsos de seus lares.
>
> [...]
>
> Por dez anos, do final dos anos 50 ao início dos 60, o centro do Bronx foi martelado, dinamitado e derrubado. Meus amigos e eu ficaríamos sobre o parapeito da Grande Confluência, onde antes fora a 174th Street, e fiscalizaríamos o andamento das obras — as enormes escavadeiras e motoniveladoras, as estacas de madeira e de aço, as centenas de trabalhadores com seus capacetes de cores variadas, os gigantescos guindastes que se debruçavam bem acima dos telhados mais altos do Bronx, os tremores e as explosões provocados pela dinamite, as rochas recém-descobertas, ásperas e pontiagudas, os panoramas de desolação estendendo-se por quilômetros e quilômetros, até onde a vista pudesse alcançar,

> a leste e oeste — para nos maravilharmos ao ver nosso bairro comum e agradável transformado em sublimes, espetaculares ruínas.[65]

Quando entrou à universidade e conheceu o trabalho de Piranesi, diz Berman, sentiu-se identificado. Tudo o que constituíra seu habitat foi destruído; derrubar os prédios, jogar as paredes no chão, demolir o que estava por diante, parecia ser o imperativo do momento. Em resumo, havia que fazer das cidades uma *tabula rasa*, limpar elas do passado, fraturar as estruturas sociais e, então, erguer o futuro.

> Durante vinte anos, as ruas foram por toda a parte, na melhor das hipóteses, passivamente abandonadas e com frequência (como no Bronx) ativamente destruídas. O dinheiro e a energia foram canalizados para as novas autoestradas e para o vasto sistema de parques industriais, *shopping-centers* e cidades-dormitório que as rodovias estavam inaugurando. Ironicamente, então, no curto espaço de uma geração, a rua, que sempre servira à expressão da modernidade dinâmica e progressista, passava agora a simbolizar tudo o que havia de encardido, desordenado, apático, estagnado, gasto e obsoleto— tudo aquilo que o dinamismo e o progresso da modernidade deviam deixar para trás[66].

A rua se converteria, assim como é hoje em dia, no lugar do perigo. Não vá pra rua!, é a advertência que, agora, qualquer pai faz a seu filho para protegê-lo do risco iminente, o que implica todo o processo de transformação urbana que teve lugar durante o século XX[67].

---

[65] Ibid., p. 274.
[66] Ibid., p. 317
[67] Matta-Clark relata essas condições quando fala de seus trabalhos iniciais, que implicaram passeios pelo baixo Manhattan e o Bronx: "Realizei uma série de visitas aos guetos do Bronx e Lower East Side, indo aos prédios ocupados principalmente por matilhas de cães e periodicamente por adictos. Muitos dos prédios sofreram incêndios provocados e eram o epítome da negligência urbana. Esses primeiros trabalhos somente involucravam movimentações pelos espaços com uma serra na mão e cortar secções retangulares do chão ou as paredes para criar uma vista de um espaço a outro. As seções foram cuidadosamente removidas de sua porção original a uma galeria de arte. As condições de trabalho eram sempre as mais adversas que posso lembrar. Não somente fomos detidos pela polícia em várias ocasiões, mas também por bandos de ladrões da vizinhança. Sempre um agudo sentimento de paranoia acompanhou esse trabalho." (Tradução livra da autora) Em: http://www.thewellstonloop.com/disintegrating-buildings-gordon-matta-clark's-urban-alchemy (Última consulta: março de 2013).

Vista do Bronx, Nova York, na década de 70.

Ora, após descrever esse apocalipse acontecido no seu bairro, Marshall Berman traz um dado desconcertante: "Ao que parece, a Cross-Bronx houvesse podido descrever uma ligeira curva e rodear o bairro. Mesmo os engenheiros de Moses acharam viável refazer o traçado. Porém, o grande homem não o permitiria: ele usou todas as formas de força ou de fraude, intriga ou mistificação que estavam ao seu alcance, obsessivamente determinado a triturar aquele pequeno mundo até virar poeira"[68].

Esse fato mostra uma obsessão enorme, mas também da conta de uma paixão pela reta, a menor distância entre dois pontos, pois, uma pequena curva implica seguir a realidade e não o projeto, fazer uma concessão a fatores mundanos, isto é, contaminar a idéia com o

[68] BERMAN, Marshall. "Algumas notas sobre o modernismo de Nova York", em: *Tudo que é sólido desmancha no ar*. São Paulo: Editora Schwartz, 1986, p. 309. Nota: a versão em português tem um erro, traduz "deployed" como "deplora" quando é "usa" ou "despliega" como está na tradução do texto ao espanhol.

mundo, fazê-la *imunda*. Obsessão pela reta a despeito da geografia e das pessoas, montanhas e comunidades teriam de ceder ante a geometria, e nunca a geometria deveria se acomodar a essa realidade prévia.

Saber esse dado deixa um sabor amargo na boca, no entanto, o capítulo de Berman não é um leque de queixas contra Moses, ou um juízo que apresenta o urbanista como um demônio encarregado de acabar com tudo. Em uma passagem do texto, Berman refere uma conversa com um velho conhecido do bairro, chegando a concluir que de uma ou outra forma, todos, a nova geração dos 60, tivesse terminado abandonando o Bronx por *motu proprio*, pois ir embora significava progredir, avançar, e não só Robert Moses estava embebido com essa sede de progresso.

O retrato de Moses realizado por Berman está constituído em todo um contexto, o autor conta seus grandes projetos, assim como seus grandes desastres; indo das celebradas transformações da década de 30, para chegar na rejeição que o urbanista sofreu na década de 60, quando começou a perder todo o poder dos anos anteriores. Fato que levou a Moses se perguntar porque a sociedade o questionava: "não sou eu aquele que suprimiu do mapa o Vale das Cinzas e deu à humanidade a beleza em seu lugar?", perguntava Moses citado por Berman, que a continuação responde: "É verdade, e devemos reverenciá-lo por isso. No entanto, ele não varreu efetivamente as cinzas, apenas as transferiu para outro lugar. Porque elas são parte de nós e não importa o quão planas e suaves façamos nossas praias e autoestradas, não importa quão rápido guiemos — ou sejamos guiados —, não importa o quanto nos afastemos percorrendo Long Island"[69].

E aqui Berman se refere às grandes estradas desse outro setor da cidade, especificamente a Avenida Long Island que, passando pelo lote 160, quitar-lhe-ia 98% de seus pés quadrados, para converte-lo em uma escritura vazia de bem, uma outra das nossas Propriedades Reais: Bens Fictícios. Quem moraria nesse pedaço de terra quando a autopista passou por cima? Vai lá saber.

O texto de Berman é sumamente útil na compreensão da obra de Gordon Matta-Clark, abre o panorama que envolve o impulso de sair, depois de estudar arquitetura, a trabalhar com

[69] Ibid., p. 295.

detritos e não levantar edifícios. Intervir edificações que iram ser demolidas da conta da cidade do artista, onde tudo corria o risco de ser derrubado. A metrópole é atelier e matéria prima da obra de Gordon Matta-Clark.

Assim, é preciso notar aquilo que Berman tem a dizer sobre Jane Jacobs — e depois sobre o mesmo Greenwich —, pois não por se confrontar com Moses, Berman vai concordar com a líder encarregada de defender o Parque Washington. A rigor, Jacobs, cujos pontos de vista serviram a Nova Direita, descreve uma cidade reduzida; uma cidade que, em última instância, estaria composta por um minúsculo leque de classes sociais, do empregado ao dono do negócio, e não do miserável ao milionário, como é a cidade real. Em resumo, Jacobs descreve seu bairro, Greenwich, não Nova York. Nesse sentido, Berman afirma:

> Algumas vezes seu ponto de vista [de Jacobs] parece positivamente bucólico: ela insiste, por exemplo, em que num bairro vibrante, com uma mistura de lojas e residências, constante atividade nas calçadas, fácil vigilância das ruas a partir dos interiores das casas e das lojas, não haveria crime. Conforme lemos tais considerações, imaginamos em que planeta Jacobs pode estar pensando.[...] Não há negros no seu quarteirão [...]Seu mundo abrange desde sólidos trabalhadores brancos, na base, a profissionais liberais brancos de classe média, no topo.[70]

Sem negros, hispanos ou desempregados em condições desumanas, é simples manter a vigilância continua entre vizinhos, mas em Nova York as coisas não eram assim: um "*lumpenproletariat* sem perspectivas nem esperanças" estava presente, com fábricas que fechavam suas portas expulsando centenas de operários dia após dia.

A vila de Jacobs é fechada e não constitui o problema urbano a escala real, de forma que, ainda sendo muito interessante essa outra visão urbana, narrada por uma pessoa que mora ai, que defende calçadas, pedestres e parques, é preciso levar em conta que se trata de um mundo idealizado, limitado, que não está levando em consideração os excluídos. Coisa que, segundo Berman, implica uma espécie de julgamento sobre os outros bairros, aqueles que não podiam garantir sua própria segurança:

> As raras e fragmentárias referências de Jacobs ao Bronx exibem uma ignorância esnobe de habitante de Greenwich Village: sua teoria, porém, sugere claramente que bairros pobres

[70] Ibid., p. 307.

mas vibrantes como os da área central do Bronx deveriam ser capazes de encontrar os recursos internos para sustentar e perpetuar a si próprios. É correta a teoria?[71]

Com certeza Matta-Clark é outro snobe morador de Greenwich, um jovem abastado que sai de seu bairro intacto para estudar arquitetura em Cornell. Ao voltar, decidido a se converter em artista, chega no SoHo, um bairro que se salvou do Lomex por milagre. SoHo ficou na lista de zonas a serem demolidas. Os tratores, escavadeiras, dinamite e engenheiros não alcançaram tomar conta da zona; porém, só o rumor deles estarem perto, produz uma desocupação imediata no sector, deixando vazios fábricas, edifícios e armazéns antes em plena atividade. Dessa forma, quando chegaram os artistas da década de 70 a morar e trabalhar nele, SoHo era um sector fantasma, aquele das ruas repletas de lixo — resíduos que Matta-Clark aprenderia transformar em tijolos —, e das fotos do restaurante FOOD[72]. O SoHo do pequeno Instituto de Arte e Recursos Urbanos encarregado de encontrar lugares para os artistas, e que foi fundado por Bernand Gill e Alanna Heiss. Essa última, a culpada de levar Gordon Matta-Clark ao Hotel Roosevelt, para assistir ao leilão em que adquiriu o primeiro conjunto de propriedades reais: bens fictícios.

Bens estes que Gordon Matta-Clark planejava apresentar como obra de arte que, seguindo o texto de Carlinsky, o jornalista de New York Times, seriam constituídas por: "Uma documentação escrita da parcela, incluindo as dimensões e a localização exata e, talvez,

---

[71] Ibid., p. 308.

[72] Em seu libro *O direito à cidade*, David Harvey cuenta de la siguiente manera esta misma historia: "A finales de la década de 1960, comenzó un tipo diferente de crisis; Moses, como Haussmann, cayó en desgracia y su solución se consideró inapropiada e inaceptable. Los tradicionalistas se agruparon en torno a Jane Jacobs e intentaron contrarrestar la modernidad brutal de los proyectos de Moses con una estética de barrio localizado. Pero las áreas suburbanas ya habían sido construidas y el cambio radical del estilo de vida que traía aparejado había tenido innumerables consecuencias sociales, llevando a las feministas, por ejemplo, a proclamar esas áreas como el lugar de sus descontentos primordiales. Si la *haussmannización* desempeñó un papel en las dinámicas de la Comuna de París, las características descarnadas del modo de vida suburbano también desempeñaron su parte en los espectaculares acontecimientos que tuvieron lugar en Estados Unidos en 1968. Los estudiantes blancos de clase media mostraron su descontento desencadenando una fase de revuelta mediante la búsqueda de alianzas con grupos marginales que reivindicaban los derechos civiles y agrupándose contra el imperialismo estadounidense para construir otro tipo de mundo, que incluía también otro tipo de experiencia urbana. HARVEY, David. *El derecho a la ciudad*. pp. 27-29. Em: http://www.redescomunitarias.org.co/herramientas/El%20derecho%20a%20la%20ciudad.%20David%20Harvey.PDF (Última consulta: junho de 2013)

uma lista das ervas daninhas que lá crescem; uma fotografia a escala 1:1 da propriedade, e a propriedade em si"[73].

Em síntese, a obra estaria constituída por fotografias, mapa, escritura e um *talvez* bastante curioso, que não deixa de atrair minha atenção: a lista de ervas daninhas. Ervas que, sem nenhum plano estipulado com antecedência, sem nenhum funcionalismo prévio, tomaram conta desse pedaço de terra, convertendo-se assim nas únicas donas verdadeiras, aquelas que tiram usufruto dessas porções de terra, já não da área bidimensional medida em polegadas ou pés quadrados. Sem terem assinado um contrato, para essas invasoras os bens de Matta-Clark são um fato, enquanto os títulos só constituem uma ficção. Em resumo, desde a perspectiva dessas ervas bem que poderíamos inverter o nome mesmo do trabalho, e já não falar de Propriedades Reais: Bens Fictícios, mas de Propriedade Fictícias: Bens Reais.

Lote 110 do quarteirão 2286. Erva daninha.

[73] CARLINSKY, Dan, "Sliver Buyers Have a Field Day At City Sales". Nova York: *New York Times*, 14 de outubro de 1973. (Tradução livre da autora).

Capítulo 2. Lotes mortos

Almas mortas

Em 1835, assim como se leva um presente bem embrulhado, Alexandre Pushkin levou a Nicolai Gogol uma notícia de jornal, a história de uma fraude curiosa que, talvez, pudesse servir de enredo para seu próximo livro. Gogol interessou-se logo e, mais cedo do que tarde, começou a escrever *Almas mortas*, obra que narra as aventuras de Tchítchicov, personagem cuja caraterística é não ter característica nenhuma: "um senhor nem bonitão, nem feio de todo; nem gordo nem magro; não se diria que fosse muito velho, nem tão-pouco muito jovem".[74]

Ao modo de um romance policial, *Almas mortas* somente revela o motivo de sua intriga após duzentas páginas, de forma que o leitor acompanha as andanças de Tchítchicov sem saber bem o motor de seus bizarros negócios, consistentes em visitar latifundiários da Cidade de N. na procura de uma mercadoria curiosa: títulos de propriedade de servos que passaram à melhor vida. Defuntos cujo falecimento ainda não entrou no Censo Oficial e, portanto, são considerados vivos, ou seja, sobre os quais ainda é necessário continuar pagando impostos.

Tudo isso porque na Rússia czarista, a terra não era quantificada pelo número de hectares mas pelo número de servos que nela trabalhavam e que, consequentemente, pertenciam ao senhor do território.[75] Assim, Tchítchicov viajará procurando e adquirindo "almas mortas", na frente da surpresa de um leitor e de uns vendedores que não deixam de exclamar:

---

[74] GOGOL, Nicolai. *Almas mortas*. São Paulo: Abril Cultural, 1972, p. 10.

[75] Assim como explica Marx no capítulo intitulado "A chamada acumulação original" de *O capital*: "O poder do senhor feudal, como o de todo soberano, assentava não no comprimento da sua lista de rendas mas no número dos seus súditos, e este dependia do número de camponeses que exploravam terra própria" e que, consequentemente, davam uma parte do produto ao senhor. Ver: MARX, Karl; ENGELS, Friedrich. *O capital*. Editorial "Avante!" — Edições Progresso, 1982. Material disponível em: http://www.marxists.org (Última consulta: dezembro de 2013).

> Não faz sentido! Como podem ser compradas? Quem é suficientemente imbecil para comprá-las? (...) Somente um tonto gostaria de guardá-las e seguir pagando impostos.[76]

Desde o início da obra, o percurso pela Cidade de N. está repleto de cargos, Tchítchicov não encontra pessoas, mas títulos oficiais, e indo de um título a outro vai conhecê-los todos: o governador, o vice-governador, o procurador, o presidente da Câmara, o chefe de polícia, o arrendatário, o diretor de manufaturas do Estado, o inspetor do Serviço de Saúde, o arquiteto municipal, etc. etc. etc. , pois, como afirma o narrador: "pena que seja um tanto difícil enumerar todos os poderosos deste mundo".[77]

Após estabelecer contatos, o protagonista prossegue a propor seu negócio; desse modo vamos conhecendo cada um dos implicados, desde o senhor Malinov, que, estupefacto, cede as almas sem fazer muitas perguntas, até o senhor Sobakêvitch, que, enxergando a possibilidade de um lucro, pede uma boa remuneração por todo morto a ser vendido numa negociação de três páginas, em que um diálogo do absurdo é levado até as últimas consequências:

> — O senhor precisa das almas mortas? — perguntou Sobakêvitch com toda simplicidade, sem o menor espanto, como se estivessem falando de trigo.
>
> — Sim — disse Tchítchicov, e tornou a amenizar a expressão, acrescentando: inexistentes.
>
> — Hão de encontrar-se por que não?... — disse Sobakêvitch.
>
> — E, caso se encontrem, presumo que o senhor... gostaria de se ver livre delas?
>
> — Se quiser, estou disposto a vendê-las — disse Sobakêvitch, já levantando um pouco a cabeça e percebendo que o comprador, decerto, esperava auferir aqui alguma vantagem.
>
> "Com os diabos!", pensou Tchítchicov consigo mesmo, "este aqui já está vendendo antes de eu abrir a boca!", e articulou em voz alta:
>
> — E, digamos, quanto ao preço? Se bem que, para dizer a verdade, trata-se de um objeto... que falar de preço até parece esquisito...
>
> — Bem, para não pedir muito — cem rublos cada uma! — disse Sobakêvitch.

---

[76] GOGOL, Nicolai. *Almas mortas*. São Paulo: Abril Cultural, 1972, p. 43.
[77] Ibid., p. 15.

— Cem rublos! — exclamou Tchítchicov, boquiaberto, e fitando-o bem nos olhos, sem saber se tinha ouvido mal, ou se fora a língua de Sobakêvitch que, por sua natureza desajeitada, se enrolara e pronunciara uma palavra em vez de outra.

— Por quê, o senhor está achando caro? — articulou Sobakêvitch, e acrescentou: — E que preço seria o seu, por exemplo?

— O meu preço! Acho que nós estamos enganados, ou não nos compreendemos mutuamente, esquecemos em que consiste o assunto da conversa. Posso oferecer de minha parte, com a mão no coração, oitenta copeques por alma; é o meu preço mais alto!

— Ora vejam só que calma! Oitenta copeques!

— Bem, segundo meu juízo, acho que não se pode dar mais.

— Veja bem que não estou vendendo alparcatas de palha!

— Mas o senhor tem que convir que não se trata tampouco de gente.

— E o senhor acha que vai encontrar um bobalhão que lhe vá vender uma alma recenseada por oitenta copeques?

— Com sua licença, por que é que o senhor as chama de recenseadas, se as almas propriamente ditas já há muito estão mortas, e o que sobra delas não passa de um som impalpável? Em suma, para não perder mais tempo em conversas sobre este assunto, posso dar-lhe um rublo e meio por peça; mais que isso é impossível.

— O senhor devia ter vergonha de mencionar uma quantia dessa! Regateie, proponha um preço razoável.[78]

A negociação continua. Tchitchikov exclama: "Como queira, se eu estou comprando não é por alguma necessidade, como o senhor parece estar imaginando, mas assim, por mero capricho do meu próprio pensamento. Se não quiser dois rublos e meio, adeus!".[79] Sobakêvitch aceita e, finalmente, fecham o trato, não sem antes discutir um pouco sobre a nota com que Tchítchicov pensa pagar, pois seu interlocutor observa que o papel está surrado, condição que por acaso poderia diminuir o valor.

Porém, esse "por mero capricho", explicado pelo protagonista é completamente inverossímil, todos — incluindo o leitor — sabem que na compra há alguma motivação que excede o mero capricho; alguma fraude, burla, engano, que alguma especulação é a causa da compra. No entanto, somente até a página 289 será esclarecido o mistério, o porquê de Tchítchicov querer comprar nomes sem substância, propriedades sem bem.

[78] Ibid., p. 121.
[79] Ibid., p. 125.

Marc Chagall, Tchítchikov e Sobakêvitch depois do jantar, 1923

Tchítchicov, homem sem fortuna, soube ascender pela escada burocrática através de um variado leque de fraudes fiscais, o que o levou a acumular considerável fortuna, porém, em pleno esplendor de sua carreira, foi denunciado, acabando na falência. Quase sem um rublo no bolso, viu-se "condenado" a exercer um cargo de despachante-procurador, profissão de baixo escalão, em que estava "exposto a grossarias e insultos", toda classe de injúrias que implicam os típicos trâmites nos escritórios oficiais. Nessas condições, indo de encargo em encargo, um dia Tchítchicov recebeu o caso de uma fazenda completamente arruinada; a mortalidade do gado, a ladroeira dos administradores, as más colheitas e as epidemias, somadas à falta de juízo do proprietário, não deixaram nada em pé, de modo que o dono foi obrigado a "empenhar a tudo o que lhe restava, que eram os camponeses".[80]

[80] Ibid., p. 290.

Bem no começo do caso, Tchítchicov chamou a atenção sobre o fato de que pelo menos a metade dos camponeses da fazenda estavam mortos, mas o Secretário do escritório simplesmente perguntou se ainda continuavam no recenseamento, e diante da resposta positiva de Tchítchicov, disse: "Então, por que se apoquenta? No fim dá tudo no mesmo: uma morte, um nascimento, e tudo se resolve num momento".[81]

Palavras sobre as quais Tchítchicov urdiu seu plano, e Gogol seu livro:

> "Mas que João-bobo que eu sou!", disse ele consigo mesmo. "Procuro as luvas e as tenho no cinto! Se eu comprar todos esses camponeses que morreram enquanto as novas listas de recenseamento ainda não foram entregues, se eu adquirir, digamos, um milheiro deles, e o Conselho de Tutela me pagar uns duzentos rublos por alma, já terei duzentos mil rublos de capital na mão! E agora é um momento favorável, houve ainda há pouco uma epidemia que matou boa quantidade de gente, graças a Deus. Os proprietários andaram perdendo dinheiro na jogatina, em pândegas e regabofes, e esbanjaram valentemente os seus haveres; e agora correm todos para se empregar no serviço público em Petersburgo; as propriedades estão abandonadas, são administradas ao deus-dará, cada ano torna-se mais difícil pagar os impostos; nestas condições eles ficarão muito contentes de poderem ceder-me as almas mortas, nem que seja só para não pagar por elas as taxas per capita; pode até acontecer que um ou outro ainda pague alguma coisa por cima.[82]

Ideia que, rapidamente, é coroada com outra. Como não era possível comprar ou hipotecar camponeses sem ter terras, Tchítchicov pensa em levar sua nova *mercadoria* à província de Kherson, uma zona afastada onde grandes parcelas de terreno eram praticamente doadas com a única condição de colonizá-las. De forma que nosso protagonista exclama mentalmente: "É para lá que vou transferi-los todos! Para Kherson! Que morem ali! E a transferência pode ser feita legalmente, pelas vias oficiais. E se quiserem uma certidão dos camponeses, pois não, não tenho objeções, passaremos a certidão. Apresentarei até testemunho assinado de próprio punho pelo chefe de polícia. E a aldeia pode-se chamar Tchítchicov, ou então pelo meu nome de batismo: Pávlovskoie".[83]

---

[81] Ibid., p. 290. A tradução ao espanhol é mais literal: "todos são hipotecáveis". Ver: GOGOL, Nicolai. *Almas muertas* (trad. Pedro Piedras Monroy). Madri: Ediciones Akal, 2009.
[82] GOGOL, Nicolai. *Almas mortas*. São Paulo: Abril Cultural, 1972, p. 291.
[83] Ibid.. p. 290.

A essa altura, o primeiro volume de *Almas mortas* está próximo ao seu fim. O narrador conta como Tchítchicov, após conseguir fechar seus negócios no Cartório da Cidade de N., decide retomar o caminho, porém não sairá pela porta da frente mas pela dos fundos, pois a peculiaridade de suas adquisições começou a ser comentada, desatando um pânico geral entre todos os cargos públicos. O risco de algumas informações terem chegado aos ouvidos de um alto funcionário da capital parece iminente, todos ficaram arrepiados ante as mais variadas especulações: será Tchítchicov um espião enviado pelo czar às províncias? Será o mesmo Napoleão que, escapando de Santa Helena, veio a procurar confusão na Cidade de N.? Quem será esse Tchítchicov? No meio da comoção geral, o procurador sofre um ataque cardíaco, sendo enterrado justo quando nosso herói empreende seu percurso novamente.

*

A relação entre *Almas mortas* de Nicolai Gogol e Propriedades Reais: Bens Fictícios de Gordon Matta-Clark é básica, as duas obras partem de um mesmo enredo: a possibilidade de adquirir uma propriedade sem bem. O que seria uma contradição seguindo o bom senso, mas algo completamente possível seguindo um sistema burocrático, no qual o documento termina por suplantar a coisa, seu referente.

Os títulos de propriedade de Matta-Clark e de Tchítchicov ficaram como fantasmas de algo que alguma vez existiu, não são criados partindo do nada, mas lembranças de coisas reais, daí a especificidade das mesmas aquisições, cada lote de Matta-Clark guarda uma história, assim como cada lista de Tchítchicov leva um passado, os nomes dos camponeses dão conta disso.

No diálogo do absurdo acima referido, isto se faz evidente. Com o propósito de tirar mais alguns copeques de Tchítchicov, Sobakêvitch decide expor a qualidade das almas que vai lhe vender, o que o leva a fazer uma descrição pormenorizada desses mortos que alguma vez foram vivos. Aparentemente, todas as escrituras são iguais, somente parecem diferenciar-se pelos números que implicam — metros quadrados, camponeses e valor —, porém só é preciso revisá-las um pouco para advertir como saem os restos de realidade, minúcias e

detalhes que os papéis tentam converter em quantidades vazias, carentes de qualidades, daquilo que distingue os corpos reais das cifras.

— Mas por que pechincha tanto? — disse Sobakêvitch. — Garanto-lhe que não é caro! Outro qualquer, gatuno, poderá enganá-lo, vender-lhe lixo em vez de almas; mas as minhas são como nozes escolhidas, todas perfeitas: quando não é um mestre artesão, então é outro mujique reforçado. Veja por exemplo o construtor de carros Mikhêiev! Ele nem construía carruagens que não fossem de molas! E não eram dessas como as feitas em Moscou, que duram uma hora, eram carruagens sólidas, ele mesmo forrava, ele mesmo as envernizava com as próprias mãos.

Tchítchicov ia abrir a boca para observar que, apesar disso, esse Mikhêiev já estava morto havia muito tempo; mas Sobakêvitch fora arrastado, como se diz, pela força da palavra, da qual nasceram até o ardor e o dom da eloquência:

— E Stepan-Rôlha, o carpinteiro? Aposto a cabeça que em parte alguma o senhor encontrará um mujique como aquele! Que força ele tinha! Se ele servisse na Guarda Real, nem sei o que lhe dariam, um colosso de quase sete pés de altura!

Tchítchicov quis observar novamente que o Rôlha também não existia mais neste mundo; mas Sobakêvitch parecia ter tomado o freio nos dentes: as palavras brotavam-lhe em torrentes, e não se podia fazer nada senão ouvi-lo:

— E o Míluchkin-Oleiro! Era capaz de colocar uma estufa em qualquer tipo de casa. E Maxim Teliátnicov, o sapateiro: num piscar de olhos, estava pronto um par de botas, e botas de se tirar o chapéu, botas de primeiríssima! E jamais bebia! E Ieremêi Sorokopliókhin! Esse mujique sozinho valia pelos outros todos juntos: ia fazer vendas em Moscou, só de tributo me trazia quinhentos rublos de cada vez. É esse o meu tipo de gente! Nada de parecido com o que lhe venderia algum Pliúchkin.

— Mas, com licença — disse por fim Tchítchicov, estupefato diante dessa avalancha de palavras que parecia não ter fim —, para que é que o senhor fica aí enumerando-lhes as virtudes, que agora não têm mais sentido algum, considerando que toda essa gente já está morta? “Defunto, só se for para escorar cerca”, diz o ditado.

— É, naturalmente, estão mortos — disse Sobakêvitch, como que caindo em si e lembrando que de fato eles já estavam mortos, e depois acrescentou_ — Por outro lado, que dizer desses que agora são os chamados vivos? Que espécie de gente são eles? São moscas, não são gente.

O cinismo de Sobakêvitch é extenso. Tchítchicov e o leitor escutam com a boca aberta seu discurso, duvidando de se está falando sério ou entrou num transe súbito que o levou a confundir as palavras com as coisas, e os vivos com os mortos. No entanto, o fato de se tratar de uma simples armadilha para obter algum lucro sobre algo inexistente, — o que justamente é o lucro —, faz seus argumentos ter essa amargura própria do humor de Gogol, comicidade capaz de mostrar as maiores vilezas de nossa condição humana. Não é de estranhar que, lendo os textos de Gogol, Pushkin começara a ler rindo para terminar chorando.

O bate-papo com Sobakêvitch revela os fantasmas que residem nesses registros, mostram o caráter particular de cada um dos habitantes de suas listas, agora nomes sem substância, como o mesmo Tchítchicov se encarrega de sublinhar, mas cujas substâncias alguma vez existiram, deixando uma memória em algo que agora só é documento; assim como o papel que ficou do lote 160 do quarteirão 209 de Queens, espaço de uma casa que agora é avenida.

Propriedades que continuam existindo ainda que seu bem tenha desaparecido, em uma vida *post mortem* evidenciada pelo fato de seguirem exigindo suas taxas. Com efeito, os lotes do artista norte-americano e as listas do escritor russo compartilham um mesmo espaço, o escritório de arrecadação, instância em cujos arquivos se encontra toda a extensão do mundo, quantificado e classificado, para que essa extensão diretamente como camponês, ou indiretamente como pé quadrado (metro quadrado), pague seus respectivos tributos, o que constitui a forma de provar a existência frente ao Estado. De fato, pagar impostos é uma constatação do ser. Daí o interesse de Matta-Clark em que o comprador de qualquer um de seus lotes, uma vez convertidos em obras de arte, mantivesse *viva* a propriedade adquirida através do pagamento regular das taxas, assim como faria Tchítchicov, que pagaria as respectivas tarifas sobre as almas para, com isso, mantê-las saudáveis e, então, poder transladá-las a Kherson. Que viva Kherson!

Nesse sentido, ambas as comédias — uma da primeira metade do XIX, a outra da segunda metade do XX — compartilham seu enredo e, com seu enredo, o objeto de suas críticas, isto é, a noção de propriedade e seu universo por excelência, o sistema burocrático.

Ainda assim, *Almas mortas* e Bens Fictícios são obras que têm uma grande distância entre elas, pois, enquanto Gogol encontra seu panorama no campo, em uma terra medida em servos inseridos nos meios de produção, a obra de Matta-Clark acontece na cidade, nessa Nova York da década de 70, abarrotada de trabalhadores livres mas que não têm nem os meios de produção, nem de subsistência.

Enredo compartilhado e panoramas distintos, antagônicos. De uma terra medida em servos a uma terra medida em pés, de uma terra cujas fronteiras não estão completamente estabelecidas nos mapas, a uma terra que de tão partilhada só ficam as migalhas. E finalmente, de uma terra cultivada pelos servos que obterão produto direto — batatas, trigo, beterrabas, repolho etc. —, a uma que já só funciona como habitação, moradia, de trabalhadores que venderão suas horas para pagá-la, alugá-la.

Ponto esse em que as obras se afastam e ao mesmo tempo coincidem, pois nem os servos de Gogol, nem os desempregados livres do SoHo de Matta-Clark têm direito sobre a terra, ainda que sejam eles os encarregados de pagar com seu trabalho, no fim da cadeia de trâmites, as respectivas taxas.

A burocracia: diferença entre a maçã e o fruto

> A burocracia é um círculo do qual ninguém pode escapar. Sua hierarquia é uma hierarquia do saber. A cúpula confia aos círculos inferiores o conhecimento do particular, os círculos inferiores confiam à cúpula o conhecimento do universal, e, assim, eles se enganam reciprocamente.
>
> Marx

Tanto Nicolai Gogol quanto Gordon Matta-Clark sentiam uma peculiar paixão pelos escritórios burocráticos. Gogol é famoso pelos seus retratos de burocratas, empregados do Estado de baixo nível, cujas vidas passam entre carimbos e processos, e Matta-Clark adorava

frequentar as dependências do Estado para revisar toda classe de papéis. Ir até os escritórios, conforme conta sua amiga Tina Girouard, fazia parte do trabalho do artista, pois encontrar prédios abandonados para realizar os cortes implicava permissões, e as permissões trâmites. Diz Girouard:

> Justamente nesse período (1973-1974), ele [Matta-Clark] começou a cortar coisas. Todos tivemos de baixar à Prefeitura, ou ao Departamento de Edifícios, para obter as permissões e essa classe de assuntos na luta pelo espaço — tínhamos de ir com frequência, coisa que detestávamos. Bem, Gordon adorava. (Ele estava interessado na) sala de microfilmes, a sensação de ter rompido o código. De encontrar-se no cérebro da burocracia.[84]

No segundo volume de *Almas mortas*, um personagem se apresenta como caricatura não do burocrata, mas da própria burocracia. Trata-se do coronel Kochkariov, que encontrou a solução para todos os problemas sociais da Rússia de seu tempo; de um lado, vestir todos os súditos à moda alemã, e, de outro, estabelecer uma rede de escritórios encarregados de tramitar qualquer assunto a ser realizado em suas terras. Assim, quando Tchítchicov lhe propõe o estranho negócio, o coronel nem concorda nem discorda, e só assinala a necessidade imperativa de realizar um requerimento oficial:

> Nesse caso, tenha a bondade de apresentá-lo [o requerimento] por escrito. Esse requerimento passará pelo Escritório de Recepção de Relatórios e Petições, o qual por sua vez o passará às minhas mãos, após o devido registro, depois do que ele irá para a Comissão de Assuntos Rurais, de onde, após as informações de praxe, irá para a Diretoria. O diretor, junto com o secretário...

Naturalmente, Tchítchicov faz uma objeção, pois não é possível deixar uma prova escrita de que os títulos a serem comprados estão *mortos*. Frente a isso, o coronel responde:

> — Pois está muito bem. Escreva que as almas estão de certa forma mortas.

---

[84] KRASTNER, Jeffrey; NAJAFI, Sina; RICHARD, Frances (ed.). *Odd Lots, Revisiting Gordon Matta-Clark Fake Estates*. Nova York: Cabinet Books, 2005, p. 11. (Tradução livre da autora).

— Mas como assim, escrever "mortas"? O senhor bem sabe que não é possível escrever isso. Elas, apesar de mortas, quero dizer — é preciso que elas pareçam vivas.

— Está bem. Escreva assim mesmo: "mas é preciso, ou é necessário, ou é desejável, procura-se que elas pareçam vivas".[85]

Tchítchicov finalmente abandona a fazenda do coronel reclamando pela perda de tempo e, ainda mais, pela falta de bom senso. De fato, nessa fazenda todos os departamentos — Escritório de Recepção, Comissão de Assuntos Rurais ou a Diretoria — têm um único encarregado, o coronel, que muda de cargo como quem muda de roupas.

A paródia da burocracia ora alemã, ora russa — e a Rússia de então estava sendo engolida por uma montanha de papéis czaristas que se estenderam durante o século XIX — revela uma crítica à administração própria do Estado, uma organização intrínseca que converte em ficção a realidade e dissolve completamente, na sua trama de divisões, qualquer finalidade última, qualquer objetivo da ação.

As histórias sobre burocracia proliferaram no século XIX e na primeira metade do XX. No *Coronel Chabert* de Balzac, um homem, após ser declarado morto em uma batalha, tenta demostrar que está vivo; contudo, o sistema o impede de sequer ser escutado, pois, com a perda dos documentos, ele perdera seu nome, e sua própria existência social. História que pode ser comparada com tantos outros episódios de nossos dias. Faz pouco assisti na televisão ao caso de uma mulher que por um erro de cartório foi registrada como homem em sua certidão de nascimento, tudo consistiu em trocar o "a" de Cornélia, pelo "o" de Cornélio. A dita mulher, de condição humilde, foi de tribunal em tribunal tentando demonstrar que era mulher, mas, cada vez que chegava a um escritório, o encarregado, que podia compreender perfeitamente o caso na sua condição de pessoa, lhe resultava incompreensível na sua condição de funcionário. Nada podia ser feito, primeiro porque Cornélio no registro — ou Cornélia na realidade — não tinha um papel que demostrasse o erro sobre o gênero, e segundo porque não existia um protocolo estabelecido para dar começo a essa classe de processo. No entanto, após trinta anos de espera, bastou exibir o caso no noticiário para encontrar a solução em poucas semanas, o assunto chegou aos ouvidos de um cargo de alto nível que tomou as

[85] GOGOL, Nicolai. *Almas mortas*. São Paulo: Abril Cultural, 1972.

providências necessárias, exemplo esse da incidência da vontade individual nos processos aparentemente autônomos e racionais da burocracia.

A burocracia, esse ente abstrato que, aparentando ser uma cadeia de procedimentos racionais levados por uma causa-consequência regular, previsível, termina por levar às maiores incongruências. Nuvem que envolve tudo, mas que nunca sabemos bem onde se baseia, qual é seu centro, o motor que a movimenta, seu cérebro, para usar as palavras de Girouard, a amiga de Matta-Clark.

A burocracia é um mundo paralelo que se faz passar por mais real do que o real na medida em que opera com princípios que não permitem contradições nos termos, uma coisa não pode ser "a" e "b" ao mesmo tempo, logo Cornélio não pode ser Cornélia em um mesmo mundo, o que leva à sua ruptura; com o objetivo de não contradizer seu mecanismo lógico, o andaime burocrático prefere apagar a pessoa específica, para suplantá-la por esse ente chamado "pessoa física", por esse Cornélio que sem existir cumpre todas as prerrogativas para confirmar sua existência, uma certidão de nascimento e nenhuma certidão de óbito.

O capítulo XI do livro *Economia e sociedade*, publicado por Max Weber em 1922, tem por título "A burocracia". Hoje, esse apartado costuma ser editado de forma independente, fazendo as vezes de um manual para as escolas de administração de empresas, texto encarregado de apresentar a burocracia como o grau máximo da organização social ocidental, um sistema cujas características envolvem um conjunto de virtudes. Diz Weber:

> A superioridade puramente técnica da organização burocrática foi sempre a razão decisiva do seu progresso com relação a toda outra forma de organização. O mecanismo burocrático é para as demais organizações como a máquina o é para os modos de produção não mecanizados. Precisão, velocidade, certeza, conhecimento dos arquivos, continuidade, direção, subordinação estrita, redução de desacordos e de custos materiais e pessoais são qualidades que, na administração burocrática pura, e fundamentalmente na sua forma monocrática [centralizada], atingem o seu nível ótimo. A burocracia planejada é, nos mencionados aspectos,

comparativamente superior às restantes formas de administração, colegiada, honorífica e não profissional.[86]

O paralelo entre a burocracia e a máquina foi amplamente usado no século XX. O mecanismo burocrático foi compreendido como andaime autônomo não só da sociedade que administra, mas as vontades individuais dos funcionários encarregados de fazer rolar o aparelho, sem ter incidência nenhuma sobre o mesmo, isto é, sem alterar um curso já predeterminado. Nesse sentido, os empregados se conduzirão como peças que seguem ou dão ordens segundo sua hierarquia e suas especialidades, sem se envolverem pessoalmente nas questões a serem resolvidas. Rumo mecânico que serve para obter todo o rosário de virtudes descritas por Weber, rosário que cai das características próprias do modo de produção industrial, "Precisão, velocidade, certeza, continuidade", passando por aquelas características de um militar ou um servente, "discrição, subordinação estrita", que leva a uma "redução de desacordos", para chegar ao maior dos interesses do sistema capitalista: "redução de custos" e, consequentemente, geração de lucro. E entre todas essas características, o "conhecimento dos arquivos" é virtude de suma importância, pois em dito sistema tudo deverá estar arquivado, documentado, para cobrar sua existência, como na fazenda do coronel Kochkariov, que exige de Tchítchicov apresentar por escrito seu requerimento e a peculiaridade que ele envolve, independentemente de suas implicações, sua falta de sentido.

Desde Weber, as características da administração burocrática são cinco: primeiro, uma estrutura hierárquica formal, onde o cargo inferior siga as ordens do superior e assim sucessivamente; segundo, umas regras capazes de dar conta de todos os casos; terceiro, uma estrita especialização nas funções segundo os cargos; quarto, uma missão conjunta; e quinto, a completa impersonalidade no desempenho das funções, que há de garantir, de um lado, as decisões não serem fruto de um desejo particular, e, de outro, a igualdade no tratamento a cada um dos funcionários, independentemente do cargo que ocuparem.

---

[86] WEBER, Max. "O que é a burocracia", Conselho Federal de Administração, edição eletrônica, p. 37. Ver: http://www.cfa.org.br/servicos/publicacoes/o-que-e-a-burocracia/livro_burocracia_diagramacao_final.pdf (Última consulta: novembro de 2013).

Explica Weber:

> A burocratização implica em particular a possibilidade ótima de colocar em prática o princípio da especialização das funções administrativas conforme regulamentações estritamente objetivas. As atividades particulares são confiadas a funcionários especializados que, com a prática, vão aprendendo cada vez mais. A resolução "objetiva" dos assuntos pressupõe primeiramente uma resolução conforme as normas calculadas e "sem levar em conta as pessoas".
>
> "Sem levar em conta as pessoas" é, também, a consigna do "mercado" e, geralmente, de toda consecução de interesses exclusivamente econômicos.
>
> Também o segundo fator mencionado, "normas calculáveis", é extremamente importante para a burocracia moderna. A especificidade da cultura moderna, e particularmente da sua base técnica e econômica, exige precisamente esta "calculabilidade" dos resultados.
>
> [...]
>
> A sua índole [essa calculabilidade] peculiar, bem recebida pelo capitalismo, evolui tanto mais perfeitamente quanto mais "desumanizar" a burocracia, quanto mais acabadamente conseguir despojar os assuntos oficiais do amor, ódio e demais fatores pessoais, irracionais e emocionais que fogem a todo cálculo. Esta é a índole peculiar da burocracia, e é estimada como a sua virtude específica.[87]

Vá lá saber em que mundo está pensando Max Weber, mas não no mundo dos pobres mortais, no qual todas as características "da forma burocrática pura" só podem acabar no colapso, em Auschwitz, a máquina burocrática por excelência, encarregada de suprimir qualquer vontade e juízo individual, e, consequentemente, qualquer responsabilidade sobre as próprias ações.[88]

Desde Weber, a burocracia aparece como uma vitória da razão encarnada na administração de uma sociedade cujos indivíduos seguirão ordens que, pela sua vez, seguiram regras capazes de prever qualquer e cada um dos casos susceptíveis de acontecer no mundo físico, desde o maior até o menor, todo movimento potencial. Em resumo, não existiriam

---

[87] Ibid., p. 40.

[88] Sobre esse tema específico, é de grande interesse o ensaio de Theodor Adorno "Cultura e administração". Afirma Adorno: "[...] em concordância com o método formal-definidor de sua obra tardia [a de Max Weber]: as burocracias devem se expandir por elas mesmas, seguindo sua própria lei. A história da SS fornece o exemplo mais terrível do passado recente em favor dessas teses". ADORNO, Theodor. *Escritos sociológicos I*. Madri: Akal, 2004, p. 116.

contingências, ou as únicas contingências serão insignificantes, descartáveis, pois o verdadeiramente válido é aquilo previsto no andaime geral da máquina.

Em *O castelo* — outra obra inacabada —, Kafka descreve a burocracia de Weber. Assim, K, um agrimensor, chega aos domínios de um reino para realizar um trabalho que nunca consegue estabelecer devido à impossibilidade de receber uma permissão que deverá ser emitida pela máxima autoridade do Castelo, o Conde. A hierarquia e sua complexa trama de cargos impedem qualquer contato; com efeito, K. não consegue realizar o menor movimento, sendo constantemente assediado por uma caterva de funcionários e pessoas que aparecem como espiões, o tempo todo vigilantes, sob o pretexto de manterem a ordem. Finalmente, depois de muito procurar, K. consegue chegar até o Prefeito, e explicar sua situação:

> — [...] O senhor foi aceito como agrimensor, como diz, mas infelizmente nós não precisamos de agrimensor. As fronteiras das nossas pequenas propriedades agrícolas estão traçadas. Está tudo registrado e em ordem, trocas de títulos quase não ocorrem e os pequenos litígios de fronteira nós mesmos resolvemos. Portanto, por que teríamos necessidade de um agrimensor?
>
> [...]
>
> — Mas como isso é possível? — exclamou K. — Certamente não fiz esta viagem interminável para agora ser mandado de volta.
>
> — Isso é uma outra questão —disse o prefeito. — Não tenho de resolvê-la, mas seja como for posso explica-lhe como esse equivoco foi possível. Numa administração tão grande como a do conde, pode acontecer às vezes que uma repartição determine isto, a outra aquilo, nenhuma sabe da outra; na verdade o controle superior é extremamente preciso, mas pela sua própria natureza chega tarde demais e sendo assim pode surgir uma pequena confusão. Evidentemente são sempre particularidades minúsculas, como por exemplo seu caso; em coisas grandes nenhum erro chegou ao meu conhecimento, mas as ninharias também são com frequência suficientemente penosas.[89]

Basta um parágrafo para Kafka descrever o sistema administrativo de Weber, dar conta dessa divisão das funções, da segmentação constante, e, mais ainda, expor a fé na racionalidade de seu mecanismo, sua precisão, em que o erro é compreendido como insignificância, mal-entendido, pois, se é possível a existência de pequenas confusões, a falha não tem espaço nessa máquina perfeita. De fato, o erro não parece pertencer à máquina,

[89] KAFKA, Franz. *O castelo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000, p. 95.

estando fora de seus limites, o que leva a uma fratura, como se houvesse dois mundos, aquele em que tudo funciona e aquele, o real, onde nada marcha como deveria. Isto é, de forma automática, isenta de relações humanas e vontades individuais. O mundo do dever e o mundo do fato, o espírito e a matéria, a alma e a carne.

A forma burocrática pura alimenta a narrativa de Kafka, que era amigo de Alfred, o irmão de Max Weber e que conhecia bastante bem a prosa deste último.[90] Efetivamente, a realidade que Franz Kafka apresenta em um relato de ficção, é a ficção que Max Weber apresenta num ensaio, um texto não ficcional. Kafka leva o tom da prosa de Weber até seu máximo grau, nas palavras do prefeito ressoa o capítulo XI do livro *Economia e sociedade*, "A burocracia".

Essa classe de abismo entre um mundo e outro, entre a esfera administrativa e aquilo que é administrado — almas e camponeses, escrituras e lotes — é perceptível em Weber, daí que sua descrição não seja diretamente sobre a burocracia, mas sobre "a forma burocrática pura", o que outorga um caráter de código isento do terreno. Weber não descreve o escritório,[91] que levará à administração, seus meandros, suas fraudes e mal-entendidos;

---

[90] Sobre este ponto é interessante o ensaio de José M. González García, intitulado "Jaulas, máquinas y laberintos (Imágenes de la burocracia en Kafka, Musil y Weber)", texto que percorre os pontos de contato entre os autores. "La relación entre Alfred Weber y Kafka es sencilla de aclarar: Kafka obtiene el 18 de junio de 1906 el grado de Doctor en Derecho. Alfred Weber actúa como «Promotor» en la ceremonia de recepción del título, es decir, como encargado de presentar a los nuevos doctores al rector. El joven profesor Alfred Weber había sido llamado por la Facultad de Derecho de la Universidad alemana de Praga el año 1904 como catedrático de Economía nacional y trabajó en esta Universidad hasta 1907, en que se traslada a Heidelberg. En esos años ejerció una gran influencia entre los estudiantes de Praga, entre los que se contaban Franz Kafka y su amigo Max Brod. Con éste se mantuvo en contacto Alfred Weber hasta después de la segunda guerra mundial."
Em: http://www.observacionesfilosoficas.net/kafkaylaneurosis.htm
(Última consulta: julho de 2013).

[91] A história etimológica da palavra "burocracia" é fantástica, segundo Ricardo Sosa: "El origen más remoto que se conoce de la palabra es el latín clásico *burra* 'pelusa, trapo basto', origen de *borra*; en latín vulgar derivó a *bura*, nombre de un paño grosero de lana, que fue adquirido por la lengua francesa como *bure*. Hacia el siglo XII, surge *bureau*, término con el que se denomina el paño hecho de bure, usado para cubrir mesas de escribir, pero un siglo más tarde, la palabra ya era empleada para designar a la propia mesa. Hacia fines del siglo XVI, *bureau* aparecía en francés con la acepción moderna de 'lugar donde se desempeña la actividad administrativa'. El etimólogo francés Albert Dauzat atribuye al economista francés Jean-Claude Vincent de Gournay (1712-1759) la creación de la voz compuesta *burocratie*, mediante la unión de *bureau* y la voz griega *kratos*, 'gobierno', 'poder', a fin de designar (y criticar) la influencia de altos funcionarios sobre las decisiones estatales". Ver: Ricardo Sosa, *La fascinante historia de las palabras*. Em:

descreve só seu dever ser que, não sendo, de fato, processo real, pode conservar-se limpo, puro, transparente, mas que, quando entra em contato com o mundo, funcionários como pessoas e não como funções, criará um conflito constante.

Para conseguir explicar esse divórcio entre a forma burocrática e o mundo real, Marx empresta uma grande ajuda. Nas suas notas de 1844 intituladas "Crítica à filosofia do direito de Hegel", o autor dedica vários parágrafos ao tema:

> A burocracia é o Estado imaginário ao lado do Estado real, o espiritualismo do Estado. Cada coisa tem, por isso, um duplo significado, um real e um burocrático, do mesmo modo que o saber é duplo, um saber real e um burocrático (assim também a vontade). Mas o ser real é tratado segundo sua essência burocrática, segundo sua essência transcendente, espiritual.[92]

Essa divisão entre o "Estado imaginário" e o "real", estabelecida como uma espécie de divisão entre a coisa e seu espírito — entre Cornélia e Cornélio —, encontra sua plenitude na concepção hegeliana do Estado. Daí que a crítica à burocracia esteja na crítica à dialética especulativa de Hegel, pois os postulados desse último terminam por gerar uma contradição entre o mundo racional e o real, antinomia que começa pela seguinte inversão: em Hegel, não são as definições que dão conta das coisas, mas as coisas que dão conta das definições.

Ainda que tudo isso pareça intrincado, a complexidade desta inversão nos termos é tão só aparente, sendo, na verdade, uma espécie de jogo de palavras. No capítulo "O mistério da construção especulativa" do livro *A sagrada família* (1844, mesmo ano das notas), Marx e Engels desvendam a questão seguindo um exemplo bastante cômico. A relação entre maçãs, peras e uvas com a noção de fruto, essa generalização em que, sendo cada um dos frutos, não é nenhum em particular. Assunto óbvio para o senso comum, mas que, desde a especulação, passa a ser um mistério:

---

http://www.elcastellano.org/palabra.php?id=969 (Última consulta: julho de 2013).

[92] MARX, Karl. *Crítica da filosofia do direito de Hegel* (*1843*). São Paulo: Boitempo, 2010, p. 66.

> Quando, ao operar sobre realidades — maçãs, peras, morangos, amêndoas — formo em mim a ideia geral de "fruto"; quando indo mais longe, imagino que a minha ideia abstrata, "o fruto", deduzida dos frutos reais, é um ser que existe fora de mim e, mais ainda, constitui a essência verdadeira da pera, da maçã, etc., declaro em linguagem especulativa que o fruto é a substância da pera, da maçã, da amêndoa, etc. Afirmo portanto que o que há de essencial na pera ou na maçã não é o ser pera ou maçã. O essencial nestas coisas não é o seu valor real, perceptível aos sentidos, mas a essência da minha representação: "o fruto". Declaro então que a maçã, a pera, a amêndoa, etc. são simples formas de existência, modos do "fruto".[93]

Das particularidades próprias dos objetos são *extraídas* definições, denominadores comuns que, na especulação, chegam a ser considerados como uma substância geral capaz de se expressar na coisa particular, substância mais verdadeira que a coisa nela própria e que acaba adquirindo independência. Com efeito, a maçã ou a pera — seguindo a dialética especulativa — são meras manifestações do fruto, como se o fruto tivesse vida *per se*, fosse um organismo destinado a se expressar no mundo sensível. Diz Marx:

> É certo que, depois de concluído o meu processo de entendimento, baseado nos sentidos, distingo uma maçã de uma pera e uma pera de uma amêndoa; mas a minha razão especulativa declara que esta diferença sensível é não essencial e sem interesse. Ela vê a mesma coisa na maçã e na pera, assim como na pera e na amêndoa, isto é, o fruto. Os frutos particulares reais não são mais do que frutos aparentes cuja essência verdadeira é a "substância", "o fruto".[94]

A ideia pura será a noção de fruta, enquanto a maçã será somente um caso incompleto e, mais ainda, corruptível, mutável e particular dessa ideia. Especulação que leva a realizar uma inversão na ordem do bom senso, pois ele iria conformar-se com a afirmação de:

A maçã é um fruto

A razão só estaria satisfeita afirmando:

O fruto se apresenta como maçã.

---

[93] MARX, Karl; ENGELS, Friedrich. *A sagrada família*. Lisboa: Editorial Presença, 1974, pp. 85-6.
[94] Ibid.

A pergunta surge espontaneamente: então, o que é o fruto? Substância imaterial que, por conseguinte, acaba sendo um mistério nele próprio, visto que não posso conhecê-lo partindo dos meus sentidos. A visão, o tato, o gosto se bem me permitem conhecer a maçã, não oferecem uma notícia do *fruto*; o fruto único, verdadeiro, aquele que envolve todos os outros frutos possíveis, conhecidos e desconhecidos. Em resumo, nunca poderei experimentar "o resumo de todos os frutos, a unidade vivente que contém e reproduz incessantemente cada um de seus elementos".[95]

Ir do particular ao geral, da maçã ou goiaba à noção de fruto é um caminho bem simples, possível, o bom senso permite estabelecer essa classe de denominadores comuns, porém, quando tentamos ir da generalização à particularidade, do fruto como noção abstrata e autônoma à goiaba, então o caminho torna-se obscuro, o vínculo se quebra, pois nessa ideia não fica rastro nenhum da realidade. Dessa forma, a filosofia especulativa entra em um beco sem saída de que tenta sair produzindo as particularidades artificialmente, mas só consegue criar aparências, manifestações da noção geral.

A rota do geral ao particular acaba em uma invenção do particular. Operação que, diz Marx, "chama-se em linguagem especulativa, compreender a substância como sujeito, como processo interior, como pessoa absoluta, e essa compreensão constitui o caráter geral do método hegeliano".[96]

Recorrer às peras e maçãs — exemplos tão mundanos, tão perecíveis e ainda vulgares —, para explicar o método hegeliano, a lógica especulativa, é de fato uma forma de ridicularização. E mais que isso, é tornar claro um assunto que se esconde sob muitos véus, despojá-lo de mistérios e, por conseguinte, de misticismo. Marx aponta a contradição implícita no pensamento especulativo, que, indo do abstrato ao específico, perde-se no seu próprio emaranhamento e sem conseguir sair dele termina por inventar o específico, suplantá-

[95] Ibid.
[96] Ibid.

lo, isto é, substitui a realidade por uma pseudorrealidade só existente como carcaça vazia mas não como matéria, conteúdo.

No que diz respeito ao Estado acontece algo semelhante ao problema entre a maçã e o fruto. Nesta ordem de ideias, de um lado está a sociedade civil — a realidade —, de outro, está o Estado — a ideia —. A primeira é a condição sem a qual não pode existir um Estado, mas, ao mesmo tempo, Hegel propõe o Estado como precedente, como uma condição anterior à sociedade nela própria, ou seja, o Estado determina a sociedade e não a sociedade ao Estado. Dessa forma, afirma Marx, "a condição torna-se o condicionado, o determinante torna-se o determinado, o produtor é posto como o produto de seu produto".[97]

Em suma, é realizada uma nova inversão nos termos — e aqui a ordem dos fatores altera o produto, sim —, se o Estado existe antes da sociedade, então, o que é o Estado?, onde está? Com efeito, diante do Estado de Hegel ficamos tão estupefactos como diante do espaço de Newton, pois onde está esse espaço verdadeiro, impossível de conhecer pelos sentidos, mas unicamente através da razão? Onde está esse infinito matemático que não posso tocar mas posso medir?

Assim como em os *Princípios matemáticos da filosofia natural* de Newton está dividido o espaço absoluto do espaço vulgar, em Hegel "divide-se a realidade da ideia. O estado da sociedade. E portanto mistifica-se",[98] pois tudo aquilo que ganha autonomia com respeito ao mundo físico termina por passar ao metafísico. Em Newton, o espaço acaba adquirindo os atributos de Deus, assim como em Hegel o Estado. Afirma Hegel:

> O Estado é a realidade em ato da Ideia moral objetiva, o espírito como vontade substancial revelada, clara para si mesma, que se conhece e se pensa, e realiza o que sabe e por que sabe.[99]

---

[97] Ibid.
[98] MARX, Karl. *Crítica da filosofia do direito de Hegel* (*1843*). São Paulo: Boitempo, 2010.
[99] HEGEL, G. W. F. *Princípios da filosofia do direito*. São Paulo: Martins Fontes, 1997. §257.

Existe um ente racional, necessário, universal, além da sociedade que sabe as regras da sociedade, antes dessa mesma sociedade ter criado suas próprias regras? O fruto se apresenta como maçã, o Estado se revela como sociedade civil, contudo nunca conseguirá realizar-se completamente, pois se o fruto excede a maçã, uma vez que é nele próprio todos os frutos, o Estado excede qualquer sociedade civil, uma vez que é em si próprio a ideia, o espírito ético, ente abstrato que se pensa, e, mais ainda, que está separado do mundo e de seus pobres mortais.

No dizer de Marx, é justamente esta separação entre Estado e sociedade civil aquilo que leva a nosso problema, isto é, à burocracia; teatro do Estado como ideal nele próprio. Dessa forma, embora não haja esse Estado perfeito hegeliano, há sua burocracia, que atua racionalmente, em uma cadeia de causa-efeito, sem conduzir a parte nenhuma, pois inventa o mundo que finge resolver. Afirma Marx:

> A "burocracia" é o "formalismo de Estado" da sociedade civil. Ela é a "consciência do Estado", a "vontade do Estado", a "potência do Estado" [todas elas definições de Hegel].
>
> [...]
>
> Visto que a burocracia é, segundo a sua essência, o "Estado como formalismo", então ela o é, também, segundo a sua finalidade. A finalidade real do Estado aparece à burocracia, portanto, como uma finalidade contra o Estado. O espírito da burocracia é o "espírito formal do Estado", ou a real falta de espírito do Estado, em imperativo categórico. A burocracia se considera o fim último do Estado. Como a burocracia faz de seus fins "formais" o seu conteúdo, ela entra em conflito, por toda parte, com seus fins "reais". Ela é forçada, por conseguinte, a fazer passar o formal pelo conteúdo e o conteúdo pelo formal.[100]

Longe de Weber, Marx não explica o funcionamento, o dever ser da burocracia, mas de onde vem a administração burocrática mesma, sua concepção, ligando-a à ideia intrínseca de um Estado que cobra sua existência antes da sociedade existir, um Estado ideal capaz de conter todos os casos possíveis, bem como a noção de fruto contém todos os frutos existentes. Um Estado que, na sua miragem de ter gerado a sociedade e não ter sido gerado por ela, faz da burocracia seu espelho, sua encarnação no mundo material.

[100] MARX, Karl. *Crítica da filosofia do direito de Hegel* (*1843*). São Paulo: Boitempo, 2010, p. 66.

Daí o aspecto sempre solene do burocrata, em quanto, ele acredita ser a encarnação de uma ideia pura; e daí que a burocracia acabe sempre por inverter os papéis; não é ela, como sistema administrativo, aquilo que está a serviço da sociedade, é a sociedade que está sempre a seu serviço.

Nessa grande confusão, como afirma Marx, cria-se um mundo paralelo, onde o ponto não está em resolver um caso, mas em expedir o documento. O documento cria vida própria, e passa de meio a finalidade. Assunto que acaba no beco sem saída, mas um beco sempre suportado pela fragmentação do sistema através de suas características principais: hierarquia e especialização; férrea divisão dos campos que impede ver o *tudo* e, consequentemente, compreendê-lo. Volto a Marx:

> A burocracia é um círculo do qual ninguém pode escapar. Sua hierarquia é uma hierarquia do saber. A cúpula confia aos círculos inferiores o conhecimento do particular, os círculos inferiores confiam à cúpula o conhecimento do universal, e, assim, eles se enganam reciprocamente.[101]

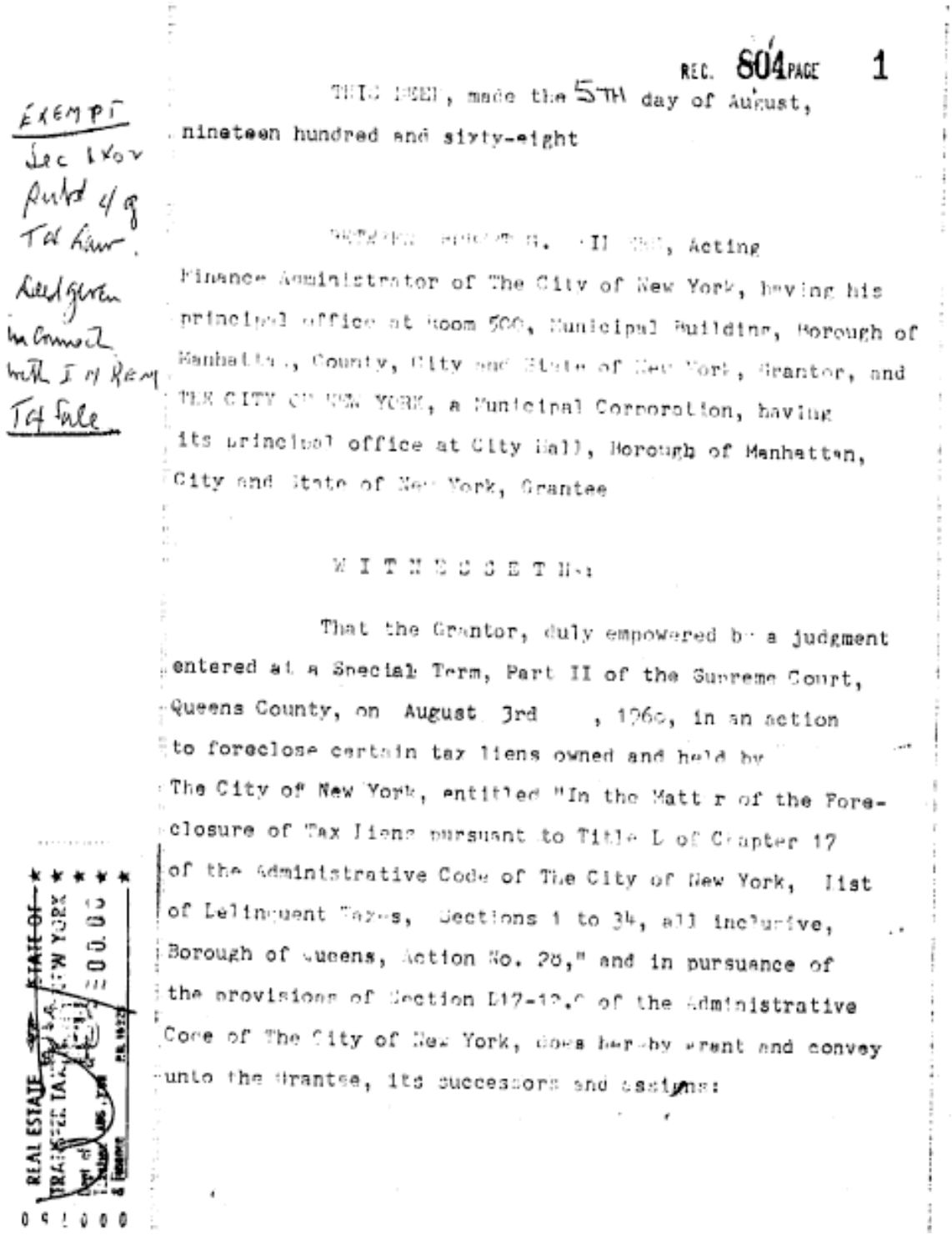
A única possibilidade de adquirir uma propriedade sem bem — seja uma alma sem corpo, seja uma escritura sem terra — é numa administração burocrática, no âmbito da "forma burocrática pura", de outra forma, a contradição que isso implica tornar-se-ia evidente, ainda mais, impossível porque não existiria uma divisão entre a propriedade e o bem, entre o espírito e a matérica, divisão vinda da ruptura entre o Estado e a sociedade, e a consequente burocracia que roubou o lugar desse Estado no mundo físico, na trama das relações sociais.

Matta-Clark e Gogol expõem a burocracia, exibem-na ante nossos olhos, isto é, a ruptura entre documento e objeto. O primeiro através de uma obra plástica, o outro através da narrativa, ambos através do ato de comprar um título de propriedade de terra no qual o Estado estará envolvido, seja como vendedor em Matta-Clark, seja como fiador nos planos de Tchitchikov, pois até esse momento era o Estado, na sua forma burocrática pura, o único que podia acreditar cegamente num objeto inexistente.

---

[101] Ibid.

Surgimento do lote 110, 1968:



REC. 804 PAGE 1

EXEMPT
Sec 1404
Rulid 4 of
Tax Law.
Redgreen
in Connect
with I M Rem
Tax Sale

THIS DEED, made the 5TH day of August, nineteen hundred and sixty-eight

[illegible], Acting Finance Administrator of The City of New York, having his principal office at Room 500, Municipal Building, Borough of Manhattan, County, City and State of New York, Grantor, and THE CITY OF NEW YORK, a Municipal Corporation, having its principal office at City Hall, Borough of Manhattan, City and State of New York, Grantee

W I T N E S S E T H:

That the Grantor, duly empowered by a judgment entered at a Special Term, Part II of the Supreme Court, Queens County, on August 3rd, 1968, in an action to foreclose certain tax liens owned and held by The City of New York, entitled "In the Matter of the Foreclosure of Tax Liens pursuant to Title L of Chapter 17 of the Administrative Code of The City of New York, List of Delinquent Taxes, Sections 1 to 34, all inclusive, Borough of Queens, Action No. 28," and in pursuance of the provisions of Section D17-12.0 of the Administrative Code of The City of New York, does hereby grant and convey unto the Grantee, its successors and assigns:

REAL ESTATE TRANSFER TAX
STATE OF NEW YORK
00.00
09 1000

Contrato (deed) que da surgimento ao lote lote 110, quarteirão 2286, entre muitos outros. Página 1. Departamento de Finanças da Cidade de Nova York (New York Department of Finance – Office of the City Register[102]).

[102] http://a836-acris.nyc.gov/DS/DocumentSearch/DocumentImageView?doc_id=BK_7340064101224 (Última visita: julho de 2013)

Serial No.	Section	Block	Lot
224		1294	83
233		1355	1
234	9	1364	23
238		1368	37
245		1392	30
285		1592	180
331	10	1659	51
332		1659	52
333		1659	54
334		1659	56
335		1659	58
344		1676	39
355		1692	37
357		1695	4
392		1716	37
398		1718	9
429		1745	45
477	11	1872	107
518		1960	5
571	13	2286	110
585		2387	33
617	14	2526	42
618		2552	75
627		2649	36
663	15	2812	15
664		2812	59

Contrato (deed) que da surgimento ao lote lote 110, quarteirão 2286, entre muitos outros. Página 3. Departamento de Finanças da Cidade de Nova York (New York Department of Finance – Office of the City Register[103]).

[103] Ibid.

O lote 110 volta ao Estado em 1979

THIS DEED, made the 19TH day of December
Nineteen hundred and seventy-nine

N. 1224 1408

BETWEEN HARRY S. TISHELMAN,
Commissioner of Finance of The City of New York, having his principal office in Room 500, Municipal Building, Borough of Manhattan, County, City and State of New York, GRANTOR,

and THE CITY OF NEW YORK, a municipal corporation having its principal office at City Hall, Borough of Manhattan, County, City and State of New York, GRANTEE.

WITNESSETH:
That the Grantor, duly empowered by a judgment of foreclosure entered at a Special Term, Part II, of the New York Supreme Court, County of Queens,
on December 19, 1979

in an action to foreclose certain tax liens owned and held by The City of New York entitled:
IN REM TAX FORECLOSURE ACTION NO. 37, BOROUGH OF QUEENS,

and in pursuance of the provisions of Section D17-12.0 of the Administrative Code of The City of New York, does hereby grant and convey unto the Grantee, its successors and assigns:

Contrato pelo qual o lote 110, quarteirão 2286, volta ao Estado. Página 1. Departamento de Finanças da Cidade de Nova York (New York Department of Finance – Office of the City Register[104]).

[104] Ibid.

SERIAL NO.	SEC.	BLOCK	LOT
2037	11	1877	145
2039	11	1879	133
2044	11	1883	133
2076	11	1941	7
2078	11	1941	46
2083	11	1942	44
2094	11	1944	203
2103	11	1954	1
2104	11	1954	17
2118	11	1968	81
2163	11	1999	38
2193	11	2015	37
2281	13	2286	110
2295	13	2308	14
2297	13	2308	16
2298	13	2308	17
2299	13	2308	18
2300	13	2308	19
2301	13	2308	20
2304	13	2325	124

PAGE 9

Contrato pelo qual o lote 110, quarteirão 2286, volta ao Estado.. Página 9. Departamento de Finanças da Cidade de Nova York (New York Department of Finance – Office of the City Register[105]).

[105] Ibid.

9/73/71

THIS INDENTURE, made the 5th day of October, nineteen hundred and seventy-three, between THE CITY OF NEW YORK, a municipal corporation, having its principal office at the City Hall, Borough of Manhattan, City and State of New York, the first party and

GORDON MATTA-CLARK, residing at 155 Wooster Street, New York, New York,

REEL 724 PAGE 1653

, hereinafter designated as the second party.

WHEREAS, the Board of Estimate of The City of New York, by resolution adopted on the 24th day of May, 19 73 (Calendar No. 197), and after the appraisal under the direction of said Board, duly ordered and directed the sale at public auction of the premises therein and hereinafter described for the minimum or upset price of

TWENTY FIVE ($25.00) DOLLARS

and

WHEREAS, after advertisement in the manner provided by law, said premises were duly sold by and under the direction of the Commissioner of Real Estate at public auction at the time and place set forth in such advertisement for the sum of

SEVENTY FIVE ($75.00) DOLLARS

that being the highest bid therefor at said sale,

NOW, THEREFORE, WITNESSETH: That the first party, in consideration of the sum of

SEVENTY FIVE ($75.00) DOLLARS

lawful money of the United States, paid by the second party, does hereby grant and release unto the second party, the heirs or successors and assigns of the second party forever,

ALL th at certain piece or parcel of land, together with any improvements thereon, situate, lying and being in the Borough of Queens, City and State of New York, designated on the Tax Map of the City of New York, for the Borough of Queens, as said Tax Map was on January 28, 1967 as Section 13 Block 2286 Lot 110

2286/110

Being an Interior Lot

[redacted]

TO HAVE AND TO HOLD the premises herein granted unto the second party, the heirs or successors and assigns of the second party forever.

Subject to: (1) Any state of facts an accurate survey would show; (2) The rights, if any, of tenants and persons in possession, if any; (3) All violations of any local, State or The Federal Government having jurisdiction thereof existing at the time of closing; (4) Building restrictions and to zoning regulations in force at the time of the delivery of the deed and to covenants, restrictions of record, and easements affecting the subject property; (5) The trust fund provisions of section thirteen of the Lien Law; and (6) All pending assessments, if any, which the second party will assume.

In the event of the acquisition by The City of New York by condemnation or otherwise of any part or portion of the above premises lying within the bed of any street, avenue, parkway, expressway, park, public place or catch-basin as said street, avenue, parkway, expressway, park, public place or catch-basin is shown on the then City Map, the party of the second part the heirs or successors and assigns of the party of the second party, shall only be entitled as compensation for such acquisition by The City to the Amount of one dollar, and shall not be entitled to compensation for any buildings or structures erected thereon within the lines of the street, avenue, parkway, expressway, park, public place or catch-basin so laid out and acquired. This covenant shall be binding upon and run with the land and shall endure until the City Map is changed so as to eliminate from within the lines of said street, avenue, parkway, expressway, park, public place or catch-basin any part or portion of the premises and no longer.

IN WITNESS WHEREOF, the party of the first part has caused these presents to be subscribed to by the Commissioner of Real Estate and by the City Clerk and its corporate seal to be hereunto affixed the day and year first above written.

REAL ESTATE [illegible]

THE CITY OF NEW YORK

By ..... Commissioner of Real Estate

By ..... City Clerk

Approved as to Form

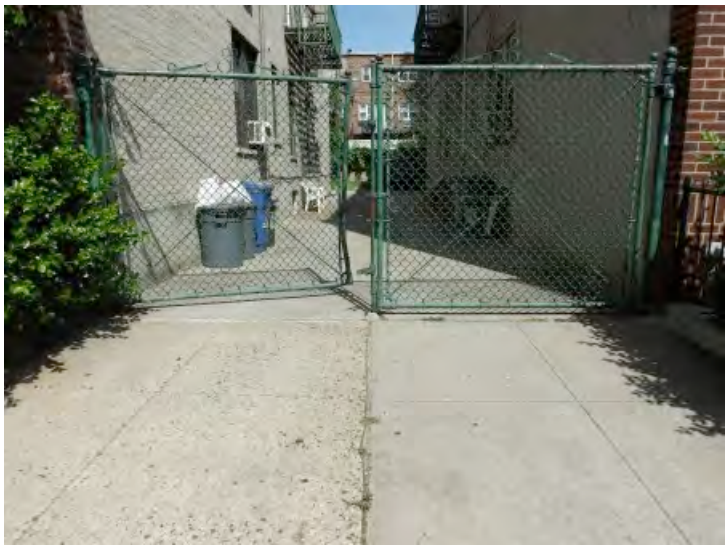
..... Acting Corporation Counsel

Escritura do lote 110, quarteirão 2286. Compra de Gordon Matta-Clark em 1973.[106]

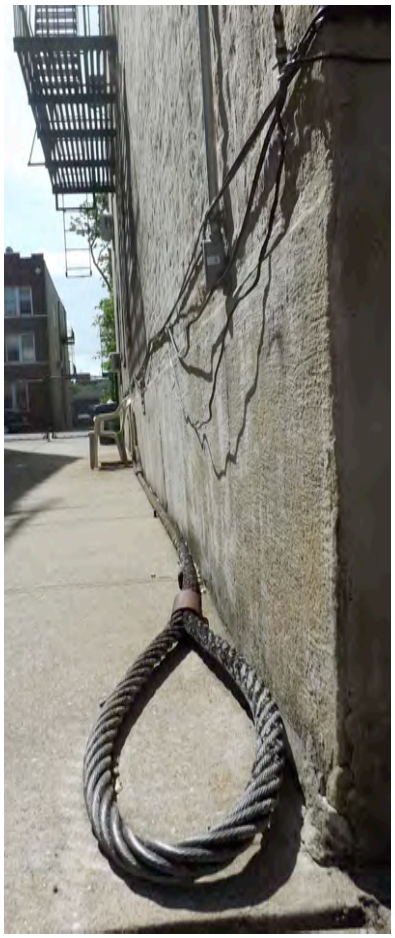
[106] http://a836-acris.nyc.gov/DS/DocumentSearch/DocumentImageView?doc_id=BK_7340064101224 (Última visita: julho de 2013)

Gordon Matta-Clark, Propriedades Reais: Bens fictícios, lote 110, quarteirão 2286, 1973, fotografias.

Mapa do lote 110, quarteirão 2286, na página web do Departamento de Finanças de Nova York, 2013.



Vista do lote, 2013.



*

O histórico de transações de cada um dos lotes de Gordon Matta-Clark pode ser consultado na página Web de impostos da Cidade de Nova York. Assim, o lote 110 do quarteirão 2286 teve uma vida curta demais; *nasceu*, isto é, converteu-se em propriedade, em 5 de agosto de 1968, e *morreu*, isto é, voltou às mãos do Estado, em 19 de dezembro de 1979, tendo uma única surpresa nesse lapso, a compra realizada pelo artista em 5 de outubro de 1973.

Dessa forma, a certidão de nascimento está dada por um contrato (*Deed*) entre Robert G. Willmers, administrador financeiro da Cidade, com escritório no Edifício Municipal e que atua como cedente, e a Cidade, com escritório no City Hall, e que atua como beneficiária. Como em qualquer escritura de compra-venda, o cedente cede o bem ao beneficiário, a curiosidade radica em que, no final das contas, é a Cidade que se outorga o bem a si mesma, pois o Sr. Willmers a representa. Porém, sendo o documento um contrato, é preciso propor duas partes, pois nenhuma pessoa, nem física, nem jurídica, pode se autoceder ou vender algo a ela mesma. Assim, se nos termos jurídicos tudo é formalmente correto, em termos reais resulta em paradoxo, uma contradição, desde o ponto em que um único e mesmo ente atua como cedente e beneficiário, a Cidade, encarnada, de um lado, no senhor Willmers, e de outro, na Cidade.

Do Edifício Municipal, sede da Administração Financeira, nosso lote em forma de documento chegou ao City Hall, sede da Administração Política, um deslocamento curto, pois um prédio fica quase do lado do outro, mas um deslocamento que levou o lote 110 a sofrer uma alteração importante: converteu-se em propriedade privada e portanto ficou em condições para ser oferecido em um leilão.

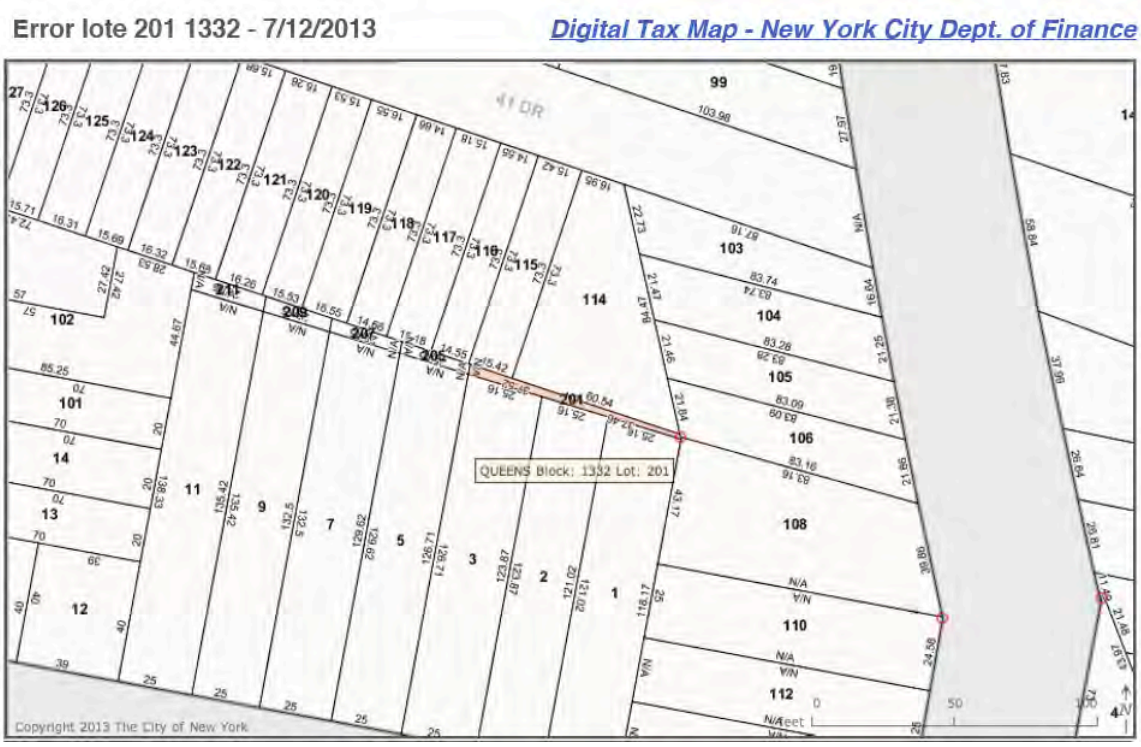
Exatamente o mesmo, mas ao contrário, aconteceu com a certidão de óbito, em 1979, quando o lote saiu das mãos de Matta-Clark e a Cidade retomou seus direitos por falta de pagamento dos impostos. Esta vez o sr. Harry S. Tishelman, administrador financeiro, em nome da Cidade, cedeu o lote à Cidade.

E em todo esse período, o que aconteceu com o pedaço de terra referido pelo nosso documento? Absolutamente nada, continuou lá, incólume, porção de uma rua que nem teve uma mudança na sua grade, pelo menos, desde que Gordon Matta-Clark tirou sua foto faz quarenta anos. Tudo continua igual. O retângulo extenso, magro e comprido, discreto, invisível, permanece imutável, sem sequer ter sabido que, de um momento para outro, deixou de ser parte de uma rua para se converter em lote, que passou das mãos do sr. Willmer à Cidade, da Cidade ao sr. Matta-Clark, do sr. Matta-Clark ao sr. Tishelman e do sr. Tishelman à Cidade. O lote não soube de nada, tudo o que tinha acontecido com ele resultou-lhe alheio, nem percebeu que durante um período de tempo passou a se converter numa obra de arte, de modo que a fotografia de sua área, seu mapa e sua escritura, terminaram por custar 59.100 euros,[107] isto é, muito mais do que ele mesmo alguma vez custou, na única ocasião em que conseguiu ter um preço, 75 dólares. Em resumo, nem uma partícula de matéria do lote real tem relação com o lote fictício, a propriedade.

Retomando o fio. Em primeiro lugar, uma análise dos mapas evidencia como os lotes nasceram do plano, erros, ou melhor ainda, correções. Desde traços justapostos até ângulos diversos que passaram a se converter em retos, surgindo uma série de sobrantes, excedentes de espaço. O caráter minúsculo dos terrenos — nem servem para construir tumbas, o mínimo espaço que uma pessoa precisa, — encontra sua explicação no fato de terem surgido de linhas no papel e não de fronteiras tangíveis; foi um desenhista, não um operário aquele que criou os lotes. É por isso que existem unicamente no mapa. É suficiente uma rápida olhada no quarteirão 1332 de Queens, do qual infelizmente Matta-Clark não adquiriu nenhuma

[107] Ver catálogo de leilão de Sotheby's de 15 de novembro de 2013. A peça vendida foi: 'REALTY POSITION - FAKE ESTATE BLOCK 1107 LOT 146 AT 96TH STREET', 1973. Em: http://www.sothebys.com/en/auctions/ecatalogue/2013/photographies-pf1320/lot.94.html (Última consulta: janeiro de 2013).

propriedade, e que se comporta como um verdadeiro circo de curiosidades; não uma, nem duas, nem três, mas cinco anormalidades belíssimas estão inseridas na sua trama!



Mapa do lote 201, 206, 207, 208, 211, quarteirão 1332, na página web do Departamento de Finanças de Nova York, 2013.

Correções nascidas do esquadro e do transportador, não da topografia nem as relações entre vizinhos; mudanças que passaram do mapa para se converter em documento; de um papel ao outro, de linhas às palavras e das palavras às cifras: pés quadrados e dólares. Extensão e valor de troca. Em suma, essas parcelas sempre foram abstratas e racionais, pois seu conhecimento somente é possível mediante a medida, e sua existência só pode ser comprovada mediante o documento.

Lotes que pensam logo existem. Lotes que, antes de serem, foram ideia pura, habitantes do espaço absoluto newtoniano, pois continuam imperturbáveis e matematicamente cognoscíveis sem se deixarem contaminar pela realidade vulgar e pagã, lotes que são somente extensão, uma cifra nela mesma, um punhado de pés ou centímetros, e que unicamente

habitam o mundo intangível, imaterial, imaculado da forma burocrática pura. Seu dono é a Cidade, o espírito do Estado habita-os.

Entidades imperturbáveis, nossos lotes são documentos, e não podem ser anulados, cancelados, ou adicionados à parcela da qual saíram ou que os circunda, pois uma coisa não pode ser e não ser ao mesmo tempo; a Razão não permite. Assim, ainda não existindo no mundo, existirão, sim, no verdadeiro mundo, o arquivo; e se um funcionário notar alguma contradição neles, deverá ceder ante seu próprio juízo, pois estará atuando como pessoa e não como funcionário, esquecendo sua condição na grande máquina, comportamento que de seguro seria censurado pelo sr. Weber.

A vontade individual não pode interferir na lógica. Marx explica como as determinações burocráticas passam a ser determinações lógicas, silogismos esvaziados de conteúdo, formalismos e definições. Os estatutos burocráticos atuam seguindo a forma lógica pura, daí que os contratos costumem aparecer como tratados genéricos que tentam resolver com antecedência todas as contingências possíveis, todos os casos potenciais, o que os leva a ser profundamente místicos. Não há nada mais aterrador do que ler a totalidade das cláusulas de um contrato, terror só superado pelo ato de solicitar um visto em um país estrangeiro e se tomar o trabalho de percorrer o conjunto de infrações consignadas em letra pequena minúscula, rosário infinito das faltas possíveis.[108]

> A essência das determinações do Estado [diz Marx] não consiste em que possam ser consideradas como determinações do Estado, mas sim como determinações lógico-metafísicas

[108] O medo inspirado por essa classe de trâmites vem do misticismo propriamente burocrático. Volto a Marx: "O espírito universal da burocracia é o segredo, o mistério; guardado em seu interior por meio da hierarquia e, em relação ao exterior, como corporação fechada. Por isso o espírito público do Estado, assim como a disposição política aparecem para a burocracia como uma *traição* de seu mistério. A autoridade é, portanto, o princípio de seu saber e o culto à autoridade é sua *disposição*. No seu interior, porém, o espiritualismo se torna um *materialismo crasso*, o materialismo da obediência passiva, da fé na autoridade, do mecanismo de uma atividade formal, fixa, de princípios, ideias e tradições fixos". MARX, Karl. *Crítica da filosofia do direito de Hegel* (*1843*). São Paulo: Boitempo, 2010, p. 66.

> em sua forma mais abstrata. O verdadeiro interesse não é a filosofia do direito, mas a lógica. O trabalho filosófico não consiste em que o pensamento se concretize nas determinações políticas, mas em que as determinações políticas existentes se volatilizem no pensamento abstrato. O momento filosófico não é a lógica da coisa, mas a coisa da lógica. A lógica não serve à demonstração do Estado, mas o Estado serve à demonstração da lógica.[109]

Assim sendo, não é que o Estado garanta a existência dos lotes, em seu dever de mediar as relações sociais de propriedade, é que os lotes se convertem na prova do Estado; cancelá-los seria infringir sua legitimidade, pois no mundo lógico do contrato, o Estado estaria se contradizendo a ele mesmo, estaria atuando como suporte de uma propriedade que ele mesmo anula. É por isso que o Estado tem de se autoceder os lotes, fazer um contrato de compra-venda para ele mesmo, senão entraria em uma contradição nos termos, e ainda mais, poria em causa o sagrado direito de propriedade, que é, em suma, a base de todas as relações em um sistema capitalista.

Fica claro o porquê até o dia de hoje nossos lotes se encontram intactos na página Web de cobrança de impostos da Cidade de Nova York, o cérebro da burocracia, fato que nos permite ter o prazer de contemplar meditabundos a assinatura de Gordon Matta-Clark nos contratos. Com efeito, Propriedades Reais: Bens Fictícios constitui um conjunto de peças peculiar enquanto estão assinadas por Gordon Matta-Clark; as outras não costumavam precisar de sua assinatura para comprovar sua existência.

[109] Ibid., pp. 38-9.

As aventuras de Tchítchicov

A tentativa inicial de publicar *Almas mortas* foi rejeitada pelo Comitê de Censura de Moscou. Num primeiro momento porque o título da obra não era adequado para uma nação cristã que deveria acreditar, por princípio, na condição imortal da alma humana. Num segundo momento, pelo caráter mesmo do negócio que estava sendo proposto pelo protagonista da obra. Em uma carta de 7 de janeiro de 1842, Gogol conta o incidente a seu amigo Pleito:

> Assim como Golojvastov, quem assumiu o posto do Presidente [do Comitê de Censura], escutou o título Almas mortas, começou a gritar feito um romano antigo: "Não!, não vou permitir isso! A alma é imortal! Almas mortas não podem existir! O autor está se levantando contra a imortalidade!". Finalmente, com muito esforço, fizeram compreender ao sábio do presidente que o assunto tratava de almas que não passaram ainda pela revisão do censo. Mas, quando ele e os demais censores compreenderam que "mortas" queria dizer "que não passaram ainda pela revisão do censo" aconteceu um tumulto maior. "Não! — gritou o presidente e após a metade dos censores —. Isso não pode ser permitido e com maior motivo, ainda que o manuscrito não proponha nada e somente estivesse a palavra "alma que não passou ainda pela revisão do censo" não poderia ser permitido. Pois isso está claramente contra a instituição da servidão.[110]

O fato do presidente do Comitê de Censura não ter lido o livro que estava censurando é coisa de todos os dias, não há surpresa nisso; com efeito, foi só trocar o título para que o assunto passasse desapercebido, como aconteceu em Petersburgo, cidade seguinte a que o autor foi com o manuscrito, apresentando-o não como *Almas mortas*, mas *As aventuras de Tchítchicov*.

O livro foi publicado. E Gogol começou a escrever o volume seguinte, conforme fizera Cervantes com *O Quixote*. De fato, a inspiração de Gogol encontra sua fonte em Cervantes; há algo comum nos dois autores, nesse cinismo e humor que sacodem ao mais fleumático dos leitores. Contudo, enquanto Dom Quixote é um louco, Tchítchicov é um

[110] GOGOL, Nicolai. *Almas muertas*. Madri: Akal, 2009. Citação da introdução de Pedro Piedras Monroy, p. 11.

calculista, enquanto Dom Quixote está com Sancho e o tempo todo conversa com ele, Tchítchicov está completamente só, tem seu criado Selifan e seu cocheiro Petruchka, mas o contato, o diálogo com as pessoas está socavado, profundamente fraturado, excluído das relações sociais, mediadas por protocolos. De fato, é simples esquecer o nome dos serventes de Tchítchicov, enquanto nenhum leitor de *O Quixote* esqueceria jamais o nome de Sancho Panza.

Ainda acontecendo no campo, *Almas mortas* é uma novela urbana, a distancia entre as pessoas converteu-se em abismo e não há diálogo que não seja teatro, farsa. A crítica de Gogol à sociedade é pungente, cada bate-papo é de um cinismo terrível, já vimos um bom exemplo com Sobakêvitch e a exposição das virtudes de seus camponeses mortos, de cada "alma que não passou ainda a revisão do censo".

O percurso do protagonista acaba mostrando as fazendas devastadas, a fome, as pragas e o esbanjamento dos fazendeiros que vão à cidade a jogar no cassino, em uma hora, o trabalho de muitos durante um ano.[111] A denúncia política percorre a obra de Gogol, como o autor afirma, *Almas mortas* é um questionamento à instituição da servidão e com ela o direito de propriedade, que na Rússia czarista não dividia ainda a terra do trabalhador; não separava o produtor dos meios de produção, pois, efetivamente, a terra era contada em servos. Gogol critica a servidão, o que é uma forma de criticar não só o direito de uma pessoa impor algo à vida de outra, mas o direito de alguns de ficarem com o trabalho de outros. Gogol apresenta a história em forma de fraude, mas o que mostra não é a fraude ilegal, mas a legal, o direito de viver do trabalho alheio.

[111] Esbanjamento e corrupção que o narrador pinta de forma magistral no seguinte parágrafo: "Logo se apresentou a Tchítchicov um campo bem mais amplo: formou-se uma comissão para a construção de um edifício público de certa importância. Ele insinuou-se nessa comissão e revelou-se logo um de seus membros mais ativos. A comissão pôs imediatamente mãos à obra. E ficaram seis anos às voltas com o edifício; mas, fosse devido ao clima desfavorável, ou fosse por culpa do material, o fato é que o edifício público não conseguira sair das fundações. E nesse meio tempo, em outros cantos da cidade, surgiu para cada um dos membros da comissão uma bonita casa de arquitetura urbana: evidentemente a formação do terreno ali era melhor". GOGOL, Nicolai. *Almas mortas*. São Paulo: Abril Cultural, 1972, p. 280.

Do pedaço de jornal trazido por Pushkin, Gogol consegue vislumbrar o problema que envolve o capital, sua condição de hieróglifo social, como é denominado por Marx, de código, daí todo o teatro de relações que constitui a novela, os diálogos do absurdo, a parafernália de títulos, assinaturas, brindes e apertos de mãos.

Desde uma sociedade servil, com trabalho não assalariado, Gogol mostra a ficção própria do capital, isto é, como o capital aparenta ter a virtude de se multiplicar — assim como Jesus multiplicou os pães — sem precisar de trabalho, quando somente é o trabalho humano aquilo que movimenta sua roda. Um trabalho que, convertido em capital, abstraído de produtor e produto, objetivado, investe seu sentido, pois deixa de servir para gerar com que viver e se converte em um ente que exige ser suportado, sustentado, uma vez que a geração de renda é, em última instância, a subtração de uma porção de trabalho alheio.

Volto a Marx, desta vez a um ensaio de 1848, "Trabalho assalariado e capital": "O capital [diz o autor] não consiste no fato de o trabalho acumulado servir ao trabalho vivo como meio para a nova produção. Consiste no fato de o trabalho vivo servir ao trabalho acumulado como meio para manter e aumentar seu valor de troca".[112] Dessa forma, os mortos de Tchítchicov, ao invés de deixar, com seu trabalho, coisas úteis aos vivos — os produtos enumerados por Sobakêvitch em sua extensa lista de almas: as botas de Teliátnicov, o sapateiro, as estufas de Míluchkin, o oleiro, ou as fortes carruagens de Mikhêiev —, deixam impostos a serem pagos e, na condição de bens susceptíveis de serem hipotecados, geram uma renda que, no final da cadeia, será paga pelo trabalhador, nesse caso, pelo servo. Os camponeses vivos seguirão trabalhando para sustentar os mortos que, agora, convertidos em valor, converteram-se em uma forma de sugar mais trabalho. Em resumo, as almas mortas são imagem de um trabalho objetivado que domina sobre o vivo. Trabalho que serve já não como subsistência, mas como meio de gerar mais valia; assim, quanto mais trabalhamos mais teremos de trabalhar, em um círculo semelhante à burocracia que, ao invés de servir a sociedade, coloca a sociedade a seu serviço.

---

[112] MARX, Karl. "Trabalho assalariado e capital", artigo de 1849, em: http://www.marxists.org/portugues/marx/1849/04/05.htm (Última consulta: novembro de 2012.)

Na última década, grandes corporações realizaram um curioso negócio que toma seu nome do livro de Gogol. Chamados de *Dead peasants* ("Camponeses mortos"), trata-se de seguros de vida, em que o beneficiário é o empregador e não os familiares do empregado. Dessa forma, se qualquer um morrer sendo trabalhador de empresas como a Wallmart ou o City Bank, a corporação passará a usufruir uma boa quantia.

No documentário de 2009, *Capitalismo: uma história de amor*, Michel Moore mostra essa forma de assegurar que, calcula-se, conta com uns seis milhões de empregados, sem que eles tenham opção de saber se estão ou não no esquema. Moore expõe o assunto através de casos específicos; entre eles, a morte de uma especialista em pastelaria de 26 anos de que a Wallmart obteve um beneficio de um milhão de dólares, enquanto a família, o esposo e dois filhos ficaram com altas dívidas dos gastos médicos e funerários, e com uma entrada menor para dar conta deles.

"Porém, esse é somente um caso, pois a característica do seguro conhecido como *Dead Peasants* consiste em que para ganhar dinheiro não é preciso esperar ou provocar a morte dos empregados, essa é só uma eventualidade de que a companhia vai lucrar, mas se tratando do caso de uma mulher jovem cuja probabilidade de morte natural é muito baixa e consequentemente o lucro sobre o óbito bastante alto. A forma de obter lucros desses seguros vem de dois fatores: de um lado, por se tratar de um seguro para o trabalhador é considerado como benefício para ele, levando a uma redução dos impostos para a empresa. De outro lado, e esse é o ponto chave, a apólice passa a ser um ativo e, consequentemente, seu valor nominal é tido como investimento, logo se converte em parte do capital da companhia. Em suma, os trabalhadores assegurados não precisam morrer para que o seguro sobre sua morte se converta em valor, pois de fato é um valor que sua morte potencial vai certificar. Como explica o artigo "Uma volta a *Almas mortas*": "Visto que esse seguro de vida é considerado um benefício do empregado, os prêmios são dedutíveis dos impostos. A apólice de seguro é um ativo da empresa, devido a que todos morrerão com o tempo, e quando isso acontecer a

companhia cobrará o assegurador. [...] O banco pode considerar o valor nominal da apólice como ingressos e ajustar consequentemente as bonificações".[113]

Retomar o nome do livro que o presidente do Comitê de Censura rejeitou com veemência em Moscou de 1844, com o propósito de intitular essa forma de seguros é, sem dúvida, brilhante; vai saber quem foi o primeiro em empregar essa denominação, presente agora em tantos documentos legais.

Dead Peasants, ora como seguro legal em nossos dias, ora como fraude de Tchítchicov no século XIX, dá conta de vários paradoxos do capital. Como mencionei antes, indica a inversão nos termos própria de um trabalho que, ao invés de gerar um bem, serve para gerar mais trabalho, seguindo a definição clássica de capital: *conjunto de bens que servem para gerar outros bens*. Contradições essas capazes de criar o panorama propício para termos títulos de propriedade carentes de bem, o que explorarei no capítulo seguinte através da obra do artista Félix González-Torres.

Em 1861, vinte anos depois da publicação de Gogol, o czar Alexandre II decretou a abolição da servidão agrária, era um modo de produção já extinto em toda a Europa e as pressões liberais faziam necessária a supressão. Com o intuito de decretar essa mudança, classe de transformações que costumam acontecer através da guerra, o czar recorreu a um acordo, a compra dos camponeses por parte do Estado. Assim, pagou determinada soma a cada um dos donos de 49,5 milhões de almas. De onde saiu essa quantidade de dinheiro? Da venda do Alasca aos Estados Unidos da América. O cheque número 9759 foi assinado em 1º de agosto de 1868 pelo secretário americano William H. Seward, com o montante de 7,2 milhões de dólares.

[113] "Dead Souls revisited", em: http://www.dailykos.com/story/2009/05/29/733860/-Dead-Souls-Revisited (Última consulta: julho de 2013; tradução livre da autora).

O cheque é um belo papel com uma alegoria da deusa Minerva à direita e uma caligrafia cuidadosamente traçada; o tamanho é o de um cheque comum, de forma que é possível guardá-lo no bolso, porém sua verdadeira — ou falsa — extensão supera um horizonte completo, 1.518.800 de quilômetros de um lado; 49,5 milhões de camponeses de outro. Em um extremo a terra, em outro os trabalhadores, juntos jamais, pois juntá-los implica liberá-los, a possibilidade de viverem do próprio trabalho. O cheque, na sua condição de folha, faz as vezes do muro que se interpõe entre ambos.

Cheque do Departamento do Tesouro dos Estados Unidos, para a compra do Alasca, 1868

A acumulação original

Intitulado "A chamada acumulação original",[114] o capítulo XXIV de *O Capital* percorre o processo de separação do trabalhador da terra; nele Marx segue a história da Inglaterra do século XV ao XIX, mostrando como os camponeses antes vinculados às parcelas de terra foram expulsos para a cidade na condição de homens livres; livres de amo, mas também de terras e, consequentemente, de meios de subsistência, de forma que a única coisa que tinham para vender era sua própria pele, horas de trabalho, enquanto a única forma de sobreviver era comprando no mercado aquilo que antes cultivavam. Em resumo, a liberdade foi uma forma de tirar as terras pois, primeiro, estas, em alguma porção, pertenciam ao camponês, sendo que seu produto era dividido, compartilhado, e, segundo, existiam grandes extensões de terras comuns que passaram às mãos dos fazendeiros.[115]

Marx descreve essa expropriação:

> Na história do processo de cisão — diz Marx — fazem época, desde o ponto de vista histórico, os momentos em que são separadas súbita e violentamente grandes massas humanas de seus meios de subsistência e produção, sendo lançadas, na qualidade de proletários totalmente livres, ao mercado de trabalho. A expropriação que tira a terra do trabalhador constitui o fundamento de todo o processo. Daí que devamos considerá-la em primeiro lugar. A história dessa expropriação adota diversas tonalidades em distintos países e percorre em sucessões diferentes fases diversas.[116]

---

[114] Por acaso o capítulo mais conhecido de *O capital*, seus comentários contra Adam Smith são brilhantes. Nele, o autor explica como a "acumulação" referida não provém do trabalho de poucos, como afirma o economista inglês, mas do roubo a muitos. Diz Marx: "Esta acumulação original desempenha na economia política aproximadamente o mesmo papel que o pecado original na teologia. Adão [referência a Adam Smith, NT] deu uma dentada na maçã, e deste modo o pecado desceu sobre o gênero humano. A origem daquele é explicada ao ser contada como anedota do passado. Num tempo remoto havia, de um lado, uma elite dirigente, inteligente, e sobretudo frugal, e do outro uma escumalha preguiçosa, que dissipava tudo o que tinha e mais. […] Assim aconteceu que os primeiros acumularam riqueza e os segundos, por fim, nada tinham para vender a não ser a sua própria pele. E deste pecado original datam a pobreza da grande massa, a qual continua, a despeito de todo o trabalho, a não ter nada para vender a não ser a si própria, e a riqueza de uns poucos, a qual cresce continuamente, embora eles há muito tenham deixado de trabalhar". MARX, Karl; ENGELS, Friedrich. *O capital*. Editorial "Avante!" - Edições Progresso, 1982. Material disponível em: http://www.marxists.org (Última consulta: dezembro de 2013).

[115] No romance *Ana Karenina*, Tolstói percorre a nova situação do campo após a abolição da servidão na Rússia. Em diálogos com Levin, um personagem de sobrenome Sviyazhsky expõe como a nova situação provocou a ruína dos setores rurais: "prospera a fábrica, mas não o campo". Ver: TOLSTÓI, Leão. *Anna Karenina*. San José: Imprenta Nacional, s.d., p. 408.

[116] Esta citação foi tirada da versão em língua espanhola de *O Capital*, pois, por se tratar de uma anotação do autor, não aparece nas edições em língua portuguesa consultadas. Ver: MARX, Karl;

Marx revela essa expropriação seguindo os casos de roubo sistemático, de expulsão das pessoas dos terrenos que antes habitavam e de privatização das terras comuns, tudo isso acompanhado de leis que, em alguns casos, tentavam deter a expropriação que arruinaria milhares de famílias, e, em outros, tinham por objetivo repreender esses novos vagabundos que, de um momento para outro, e por aparente vontade, saíram a mendigar pelas cidades de então.[117]

A narração de Marx sobre essa liberação dos camponeses que implicava tirar deles a terra, o meio de subsistência para ficar com suas horas de trabalho, mostra, igualmente, como foi gerado o hábito do emprego, a disciplina que exige ir catorze, dez ou oito horas ao dia para fazer uma tarefa cujo objetivo não é compartilhado e, ainda mais, cujo produto está completamente alienado, desvinculado, do labor. Isto é, trabalhar para receber um salário e não para gerar um produto, assunto que no dia de hoje pode nos parecer normal, mas que envolve uma profunda falta de sentido, de modo que a finalidade passa a ser abstrata, abstraída do ofício, e quem o faz torna-se alienado, separado de seu labor. Diz Marx:

> Assim, o povo do campo, expropriado à força da terra, expulso e feito vagabundo, foi chicoteado, marcado a fogo e torturado por leis grotesco-terroristas, [com vista] à disciplina necessária ao sistema do trabalho assalariado.

ENGELS, Friedrich. *El capital*, tomo I. Madri: Siglo XXI Editores, 2002, capítulo XXIV, parágrafo nº 895.

[117] "Isabel em 1572: mendigos sem licença e acima dos 14 anos de idade devem ser fortemente chicoteados e marcados a fogo na orelha esquerda, no caso de ninguém os querer tomar ao seu serviço por dois anos; em caso de repetição, se estão acima dos 18 anos de idade, devem ser executados, no caso de ninguém os querer tomar ao seu serviço por dois anos; à terceira reincidência, porém, são executados sem piedade como traidores públicos. Estatutos semelhantes: no 18.° [ano do reinado] de Isabel, c. 13, e em 1597. Jaime I: uma pessoa vadia e mendiga é declarada malandro e vagabundo. Os juízes de paz nas *Petty Sessions* têm o poder de os mandar chicotear em público e de os encarcerar, na primeira vez que forem apanhados, por 6 meses, na segunda, por 2 anos. Durante a prisão devem ser chicoteados tanto e tão frequentemente quanto os juízes de paz acharem por bem... Os vagabundos incorrigíveis e perigosos devem ser marcados a fogo com um R no ombro esquerdo e postos a trabalhos forçados e, se forem de novo apanhados a mendigar, devem ser executados sem piedade. Estas ordenações, legalmente vinculativas até aos primeiros tempos do século XVIII, só foram revogadas por Ana no 12º [ano do seu reinado]". MARX, Karl; ENGELS, Friedrich. *O capital*. Editorial "Avante!" - Edições Progresso, 1982. Material disponível em: http://www.marxists.org (Última consulta: dezembro de 2013).

> Não é suficiente que as condições de trabalho se coloquem, num polo, como capital, e, no outro polo, como homens que não têm nada que vender a não ser a sua força de trabalho. Também não é suficiente forçá-los a venderem-se de livre vontade. No decurso da produção capitalista, desenvolve-se uma classe operária que, por educação, tradição, hábito, admite as exigências daquele modo de produção como evidentes leis da Natureza. A organização do processo de produção capitalista constituído quebra qualquer resistência; a constante criação de uma sobre população relativa mantém a lei da oferta e da procura de trabalho e, portanto, o trabalho assalariado numa via que corresponde às necessidades de utilização do capital; a compulsão surda das relações econômicas confirma a dominação dos capitalistas sobre os operários. Violência imediata, extraeconômica, com efeito, é sempre ainda aplicada, mas apenas excepcionalmente. Para o curso habitual das coisas, os operários podem permanecer abandonados às "leis naturais da produção", isto é, à sua dependência do capital, decorrente das próprias condições da produção, por eles garantida e eternizada.[118]

O trabalho assalariado é produto de uma expropriação que, porém, não é tão originária ou primitiva pois parece repetir-se das mais diferentes formas a cada determinado tempo, seja através da redução do emprego, de forma que o assalariado sem poder pagar sua casa, deverá abandoná-la, seja através de empréstimos cujas regras são modificadas para que o dono da vivenda, ainda pagando várias vezes a quantia, não consiga custear os interesses e termine por perdê-la.

As crônicas da Inglaterra do século XV e XVI, citadas por Marx no capítulo XXIV de *O capital*, seriam úteis para descrever a Detroit atual, e suas milhares de casas desocupadas, ou os arredores da Nova York da década de 70, zonas como Englewood que, de um momento para outro, perderam as casas de classes médias e baixas, e na que Gordon Matta-Clark realizou Splitting, obra famosa em que o artista corta uma casa pela metade. A comparação entre uma velha crônica trazida por Marx sobre a situação de despejo dos habitantes rurais e a descrição de Jane Crawford, viúva de Matta-Clark, sobre a situação de Englewood, revela semelhanças, profundas coincidências:

> Harrison, na sua *Description of England. Prefixed to Holinshed's Chronicles* [*Descrição de Inglaterra. Anteposta às Crónicas de Holinshed*], descreve como a expropriação dos pequenos camponeses arruinou o campo. "*What care our great encroachers!*" ["O que interessa isso aos nossos grandes usurpadores!"] As habitações dos camponeses e as *cottages* dos operários foram violentamente arrasadas ou abandonadas à ruína. Diz Harrison: "Se procurarmos os velhos registos de todos os senhorios feudais... depressa se evidenciará que em algum senhorio feudal desapareceram dezassete, dezoito ou vinte casas... que a Inglaterra nunca esteve menos

[118] Ibid.

fornecida de povo do que no presente... De cidades e vilas ou completamente arruinadas ou reduzidas a menos de um quarto ou metade; de vilas arrasadas para caminhos de carneiros, e nada neles se erguendo agora senão as casas senhoriais... algo poderia eu dizer".[119]

Diz Crawford:

... Splitting (que aconteceu na localidade de Englewood, Nova Jersey, conhecida naquele tempo como a cidade dormitório de Nova York) foi um reflexo dessas desigualdades. Englewood havia sido uma área em que os ricos eram servidos por mordomos e cozinheiros, jardineiros e motoristas. Mas, à medida que mudava a realidade econômica, muitas de suas mansões não puderam acolher serviçais. Os trabalhadores que perderam seus empregos viram como seu entorno começava a se deteriorar. Pouco a pouco, os ricos, incomodados com o abandono desse entorno empobrecido, decidiram pôr abaixo as casas em estado precário e construir novas moradias de classe média.[120]

A descrição de Crawford permite ter uma ideia do panorama de Englewood, porém aquilo que Crawford não consegue perceber é que se os ricos desfizeram as vivendas dos antigos empregados é porque passaram a ser donos de seus terrenos. Não é possível destruir uma ruina por incômodo, o terreno deve ser daquele que a destrói, caso contrário, estaria desrespeitando o direito de propriedade. Em resumo, à nossa descrição de Englewood está faltando uma parte: foi o mesmo rico, incomodado pela ruína, que se encarregou de gerá-la; a não ser assim, o terreno agora não estaria nas suas mãos. Novamente, a terra de vários volta às mãos de poucos, aumenta o número de desempregados e diminui, pela lei da oferta e da procura, o valor do trabalho. O ponto consiste, então, em que expropriar terras não só possibilita aumentar as propriedades de uns quantos, mas ficar com as horas de trabalho daquele que foi expulso; tirar seu espaço é a forma de ficar com seu tempo, sob a forma de emprego.

---

[119] Ibid.

[120] Jane Crawford em: CUEVAS, Tatiana; RANGEL, Gabriela (curadoras). *Gordon Matta-Clark: Desfazer o espaço*. São Paulo: MAM, 2010, p. 54.

Gordon Matta-Clark, Splitting, 1974

Splitting dá conta dessa expropriação, da enorme expulsão das pessoas de suas casas, acontecida no fim da década de 60 e começo da década de 70 nos Estados Unidos. Matta-Clark vai do SoHo, cheio de mendigos, desse *lumpemproletariado* que descrevi no capítulo anterior através de Marshall Berman, até sua fonte, as casas abandonadas que ficaram nos arredores. Isto é, Matta-Clark sai de seu entorno para chegar à origem da miséria que está ao seu redor, a desapropriação, a expulsão das pessoas de suas propriedades.

Gordon Matta-Clark, Splitting, 1974

Como descrevi, Splitting consiste basicamente no corte transversal realizado em uma casa. Matta-Clark toma uma serra elétrica e divide uma vivenda pela metade, assim como a gente toma uma faca para partir um bolo. Depois, rebaixando as bases dos fundos da construção, consegue criar um ângulo de abertura; resquício que possibilita uma invasão de luz completamente inusual pela vivenda, uma cortina de raios que deve ser atravessada para passar de uma parte à outra, mudando por completo sua percepção. Invasão de luz fundamental na obra do artista, frente à pergunta de Donald Wall: "O que lhe dá prazer em seu trabalho, após, por exemplo, terminar um corte? Penso na casa de Humphrey Street". Matta-Clark responde: "O modo com que a luz a atravessou".[121]

[121] Entrevista de Donald Wall a Gordon Matta-Clark em: CUEVAS, Tatiana; RANGEL, Gabriela (curadoras). *Gordon Matta-Clark: Desfazer o espaço*. São Paulo: MAM, 2010, p. 167.

Gordon Matta-Clark, Splitting - colagem, 1974

À intervenção estrutural — dividir o cubo, gerando uma fonte de luz que acaba por transformar a relação entre o edifício e o corpo —, soma-se uma relação com a casa particular, específica, e sua condição de nova ruína. Volto à entrevista com Wall:

> Quando entrava naquelas casas, especialmente a de Englewood [o artista refere-se à obra *separação*], cada uma delas estava tão repleta da vida das pessoas, que minha única reação era tornar a casa neutra, o máximo possível. Não poderia trabalhar com móveis, roupas e

> lembranças de outras pessoas empilhadas pelos cantos ou espalhadas pelo chão. A casa abrigara vidas, e a tralha deixada para trás indicava bem claramente que tipo de vida. Era fácil projetar e conceber a casa em termos da vida ali abrigada e concluir que a casa vazia de então não era mais feliz que quando estava cheia de bagunça suburbana. Certo? Então a primeira coisa era me livrar de todos os fantasmas da casa. Era muito assustador ver todas aquelas coisas acumuladas. Eu tinha uma reação muito pessoal. Não estou interessado nesse tipo de história.[122]

As palavras de Matta-Clark dão conta da situação, os objetos que o recebem mostram-lhe o panorama todo do despejo, esses fantasmas de que se devia desfazer antes de começar a obra, para o trabalho não se tornar anedótico. Matta-Clark, como ele mesmo comenta, neutraliza a paisagem, não está interessado no detalhe biográfico dos habitantes. Por essa característica é possível que a casa em que ele interveio nos mostre um conjunto muito mais extenso de casas e de histórias. Contudo, essa *neutralização* não exige tirar do objeto todas as particularidades; realizar uma intervenção em um terreno baldio consiste em limpar excedentes de informação para destacar o corte, a própria intervenção. Uma neutralização que não leva à perda do caráter singular, o corte está feito em uma casa abandonada que, de fato, envolve uma história, não em um cubo branco.

Gerry Hovagimyan, que ajudou Matta-Clark a realizar várias intervenções — entre elas Interseção Cônica e Splitting —, faz um relato da obra. De um lado, Hovagimyan conta como a modificação na arquitetura afetava o percurso do visitante, sua sensação corporal; de outro, repara em alguns dos objetos que foram deixados após a limpeza inicial, aqueles que foram conservados depois da neutralização:

> 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 cortou pela metade... e que depois rebaixou, 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 evidência 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 pela escada (...) e chegava a um ponto no qual, de repente, o corpo da escada se inclinava para o outro lado. Então, de fato, tudo parecia mudar. É que as pessoas já têm uma percepção das coisas, da solidez da arquitetura, não é mesmo? E agora, todas estas coisas, totalmente malucas, davam uma sensação física muito forte [...] Era como se todos esses detalhes que [Gordon] tinha conservado fossem pequenos episódios, indícios de coisas que ocorrem diariamente, como

[122] Ibid., p. 160.

> numa montagem que, de certa 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 obra 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.[123]

A narração de Hovagimyan é de uma beleza excepcional, pois, além de descrever com detalhes alguns dos objetos abandonados que ficaram na casa — copos de plástico, o sabonete do banheiro, e não existe nada mais biográfico que um sabonete pela metade —, narra a sensação do espaço que tinha o visitante, esse descontrole que experimentava na sua chegada aos fundos da casa, quando percebia o desnível, isto é, a perda de segurança que supõe um piso firme, em uma casa que dava a sensação de estar caindo de forma permanente.

Com efeito, não há nada pior do que perder a base, a firmeza do chão, a estabilidade, o que equivale a perder a segurança, não poder se manter em pé, não saber o que vai acontecer daqui a pouco. Seguindo a crônica de Hovagimyan, é possível compreender a sensação corporal de Splitting, esse caminho através das duas metades da morada; entrar pela frente e, após um muro de luz (o que parece uma contradição nos termos), chegar a um chão que está caindo, no qual resulta impossível se sentir à vontade, seguro, assim como alguém que de um dia para outro perde seu emprego.

Meu pai contava a seguinte história. Estava com uns camponeses jogando cartas em uma casa velha, na metade do Vale do Cauca, quando, de repente, um cachorro que estava embaixo de uma mesa, pulou surpreso e saiu correndo da vivenda. Vendo o acontecido, um dos camponeses saiu correndo atrás do cachorro, enquanto dizia que o seguissem. Os outros, mal-humorados porque o cachorro tinha estragado o jogo, deixaram a casa caminhando e uma vez fora, viram-na desabar.

[123] Ibid., p. 54.

Sem precisar derribá-la, criar o caos da sua queda — queda que de fato já está anunciada, Jane Crawford conta como derrubaram todas essas casas —, Matta-Clark consegue expandir no tempo o colapso da casa de Humphrey Street, e com ela, de todas as casas da vizinhança, a saída de todos aqueles que fugiram deixando suas coisas abandonadas, jogadas pelo chão, pelos cantos, após terem perdido o solo sob seus pés.

Splitting refere o despojamento, processo que jamais parece encontrar um final; envolve a crônica de Harrison do século XV trazida por Marx no XIX: "cidades e vilas ou completamente arruinadas ou reduzidas a menos de um quarto ou metade; de vilas arrasadas para caminhos de carneiros, e nada neles se erguendo agora senão as casas senhoriais", assim como envolve as crônicas futuras de tantos outros roubos que estavam e estão por vir.

Retomo o documentário de 2009, *Capitalismo: uma história de amor*, desta vez a passagem em que Michel Moore percorre várias casas às vésperas de serem desalojadas, para se centrar em uma família de classe média que deve sair de sua vivenda após adquirir uma dívida com um Banco, dívida cujos valores resultam impossíveis de ser pagos, pois, como explica Moore, durante o governo Bush, foram transformadas as leis de crédito, de maneira que os bancos conseguiram meios para cobrar várias vezes o valor financiado.[124]

A terra onde se encontra a casa pertenceu à família durante décadas e sua construção foi realizada por eles mesmos. A passagem do documentário é dramática, a família não somente vai embora, mas deve limpar, neutralizar, o espaço pois o banco, após tirar deles tudo o que tinham, oferece a soma de mil dólares para realizarem o trabalho de jogar fora e queimar suas próprias coisas. A terra que era deles estende-se até o horizonte mostrado por Moore, uma imensidão que, de qualquer forma, não vai alcançar a todos, pois o problema não é a terra, mas ficar com os trabalhadores, haver uma oferta de pessoas que briguem entre si para obter um emprego.

---

[124] Dean Baker, codiretor do Centro de Pesquisa em Economia e Política, explica como as leis acabaram sendo tão manipuladas que existem umas para Bancos e Empresas e outras para as pessoas físicas.
Ver: http://www.theguardian.com/commentisfree/cifamerica/2010/sep/28/us-foreclosure-fiasco-banks

Crawford afirma: "No início da década de 1970, o problema dos indigentes só piorou. As ruas estavam mais cheias de sem-teto do que nunca, e a prefeitura era incapaz de ajudá-los, ou não queria fazê-lo. As pessoas estavam cada vez mais deprimidas com esta situação".[125] E, em palavras de Jeffrey A. Kroessler, num artigo sobre a situação de Nova York quando Matta-Clark estava realizando sua obra, texto escrito para o livro *Lotes estranhos* (*Odd Lots*):

> O dado mais revelador consiste em que os nova-iorquinos fugiram em um número surpreendente. A população total foi reduzida em mais de 800.000 durante 1970, uma cifra sem precedentes. Somente o Brooklyn perdeu 350.000 residentes e viu cair ao redor de meio milhão de sua população branca. A decadência era real, o medo era visceral. Quando os Yankees e os Dodgers se enfrentaram durante o segundo jogo da série Mundial em 1977, uma câmera de ABC acoplada a um helicóptero centrou o foco em um incêndio de uma vizindade perto do Estádio. Em um inequívoco sotaque nova- iorquino, Howard Cosell anunciou: "Ai está, senhoras e senhores, o Bronx está ardendo". Não um edifício: "O Bronx".[126]

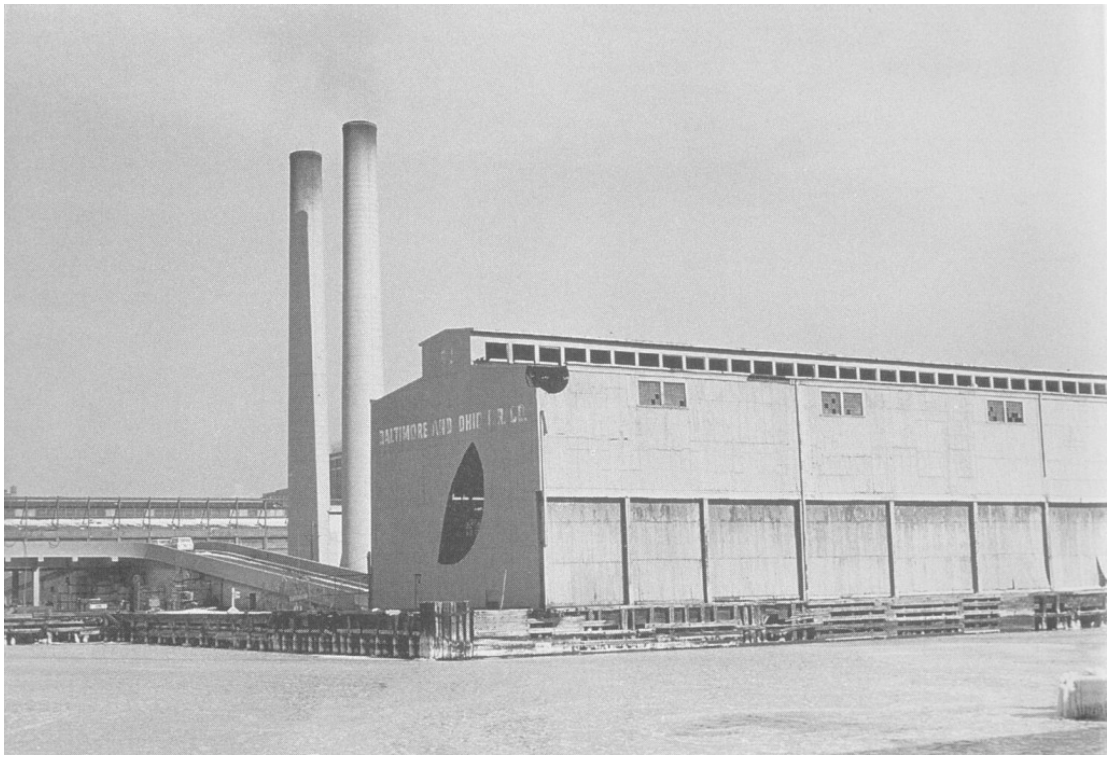
Splitting de Matta-Clark trabalha com a matéria mesma do problema, converte o problema em material plástico, a casa sobre a terra, abandonada, deixada à sua própria sorte, revela nela mesma o conflito social. Em resumo, o conflito é convertido, literalmente, no material a ser trabalhado, modelado, esculpido, como se modela um pedaço de argila.

O corte realizado na casa expõe outro corte, aquele sobre a propriedade privada e seu sagrado direito. Romper a propriedade privada, instituição já questionada por Matta-Clark através das fronteiras fictícias de seus lotes estranhos, e mais tarde com o corte que realizaria em uma bodega sobre o rio Hudson, na obra intitulada Fim do dia (*Day's End*) de 1975. Peça que implicou um enfrentamento direto com o Estado, quando a Cidade de Nova York processou o artista por invasão e destruição de um bem, multando-o pela soma de um milhão de dólares. Ação jurídica após a qual Matta-Clark teve de abandonar o país durante alguns meses.

---

[125] Jane Crawford em: CUEVAS, Tatiana; RANGEL, Gabriela (curadoras). *Gordon Matta-Clark: Desfazer o espaço*. São Paulo: MAM, 2010, p. 51.
[126] KRASTNER, Jeffrey; NAJAFI, Sina; RICHARD, Frances (ed.). *Odd Lots, Revisiting Gordon Matta-Clark Fake Estates*. Nova York: Cabinet Books, 2005, p. 31. (Tradução livre da autora).

Fim do dia



Gordon Matta-Clark, Fim do dia, 1975

Em carta a seu advogado e amigo Gerard Ordover, Paris 1975, Gordon Matta-Clark escreve:

> Quando me perguntam por aqui sobre meu regresso a Nova York conto qualquer história para mudar de assunto. Já que tenho a intenção de montar uma exposição em Nova York, na primavera, valeria a pena fazê-lo com um pseudônimo e seguir dizendo que me encontro no estrangeiro? O autêntico problema é que, se sigo questionando a maior parte das estruturas da propriedade legal (e o sentido da intimidade e puritanismo das pessoas), pode ser que nunca me coloque no lado bom da lei. Enfim, vamos delito por delito: até que ponto deveria ir como incógnito quando regressar em fevereiro?...[127]

No momento da carta, 1975, o artista estava na Europa, em Paris, após a mencionada demanda pela realização da obra Fim do dia. A história da intervenção é narrada por Matta-Clark na entrevista de Liza Bear em 1976. Tudo começou pela procura de um lugar onde fosse possível realizar um corte de bom tamanho, tipo de intervenção a grande escala que a

[127] MOURE, Gloria (ed.). *Gordon Matta-Clark* (catálogo da retrospectiva no Museu Nacional Centro de Arte Reina Sofia). Madri: Ediciones Polígrafa, Barcelona, 2006, p. 205. (Tradução livre da autora).

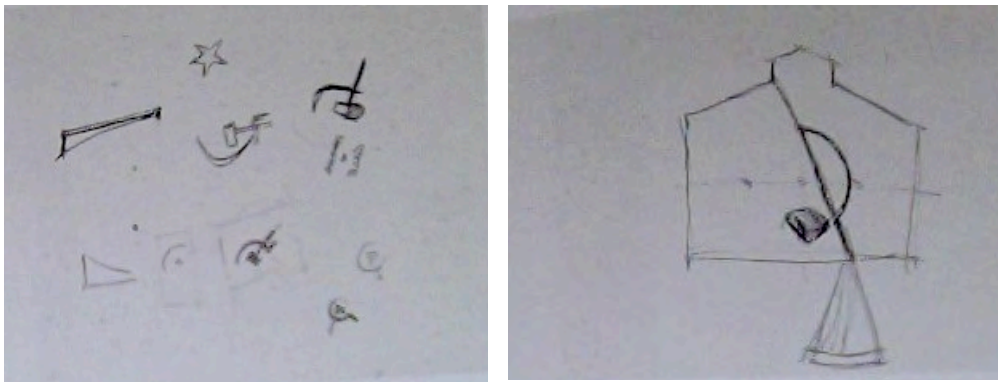
Cidade não costumava autorizar; as permissões outorgadas pelo distrito eram restritas, e era praticamente impossível conseguir o acesso legal a um edifício abandonado tendo na mente destruir uma parte.

Como já sabemos, Gordon conhecia o sistema burocrático e tinha certeza de que a permissão seria negada, assim empreendeu a obra sem contar com a prefeitura. Procurou um armazém, "um dos mais antigos, uma fachada do começo do século. O clássico classicismo de lata", diz, mas o porto estava tomado pelos "gays" e os "sadomasoquistas", de modo que arrumar um lugar desocupado constituía uma verdadeira dificuldade, tudo estava abandonado e tudo estava ocupado. No entanto, depois de um tempo de explorações, encontrou o que procurava.

Um armazém enorme localizado diretamente sobre o cais, isto é, sobre as águas do Rio Hudson, com as armações de ferro, as grandes vigas em série e uma luz que apenas entrava por uma fresta do teto. O artista percorreu o galpão e, uma vez decidido que era o lugar adequado, mudou as fechaduras para, desde esse momento, andar nele como se fosse sua casa. "Como um Okupa?", pergunta Liza Bear. "Como um Okupa, sim, uma espécie de ocupa profundo, metido até os joelhos", responde Matta-Clark.[128]

Três ideias, ou imagens, ou intuições, foram armando a intervenção. A primeira consistiu em desenhar num dos muros a foice e o martelo,[129] como mostram os primeiros esboços. Porém, o assunto foi mudando por conta da observação, a foice ganhou sobre o martelo devido a sua curva, que permitiria estabelecer um diálogo com os ângulos retos do edifício, com o círculo solar e a curva da abóbada celeste que aparece sobre o rio Hudson uma vez acaba a ilha de Manhattan.

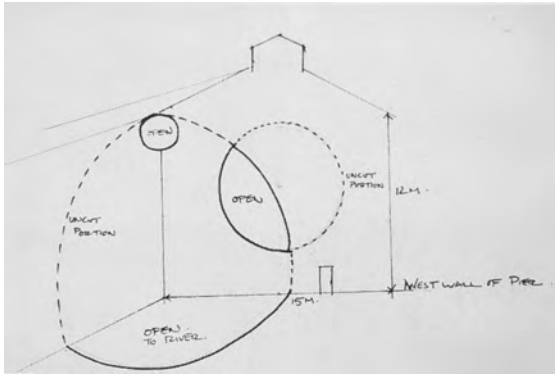
[128] Ibid. p. 219. (Tradução livre da autora).
[129] Símbolo da União das Repúblicas Socialistas Soviéticas.



Gordon Matta-Clark, Esboço para a obra Fim do dia, 1975

A segunda ideia veio diretamente do movimento do sol, nasceu no lugar. Durante os dias que Matta-Clark passou no armazém, assistiu ao movimento da luz sobre o chão, assim, ocorreu-lhe realizar uma espécie de passarela, um caminho que fosse o percurso dos raios solares não somente no prazo de um dia, mas durante o ano completo. A origem da obra, diz Matta-Clark, "veio de observar o percurso do sol pelo chão, de associações e referências à relação de superfícies do sol e a terra".[130]

A terceira intuição surgiu com as primeiras incisões e consistia em que todas elas formassem uma porção curva, localizada numa das esquinas do armazém, um receptáculo que deveria ser armado mentalmente pelo espectador através das pistas que emprestam as linhas dos cortes. Porção tridimensional sobre a esquina que, em palavras de Matta-Clark, representava "o pedaço de bolo que podíamos tirar dos senhores do porto", aqueles que costumam roubar o bolo completo.



Gordon Matta-Clark,
Esboço para a obra Fim do dia, 1975

[130] MOURE, Gloria (ed.). *Gordon Matta-Clark* (catálogo da retrospectiva no Museu Nacional Centro de Arte Reina Sofia). Madri: Ediciones Polígrafa, Barcelona, 2006, p. 216 (Tradução livre da autora).

A conjunção de fatores de diferente índole, o tipo de associação expresso por Matta-Clark, é curioso, uma coisa leva à outra por vínculos inesperados. Da foice sem martelo, passamos ao problema do percurso que desenha a luz do sol sobre o planeta e daí vem uma espécie de representação de um pedaço de bolo, metáfora impossível de compreender se Matta-Clark não a conta, mas, uma vez contada, torna-se perceptível — você vê no canto do armazém esse pedaço de bolo. Rede de relações que tem como motor a experiência; dessa forma, ainda que o artista traga uma noção, um projeto na mente, o lugar assinala o caminho, é o galpão que determina aquilo que deverá ser realizado. A obra não é criada com antecipação, nasce do trabalho. Conta Matta-Clark

> ... depois de fazer o corte do teto estudei-o. No começo tinha uma forma muito distinta: estive mudando a forma durante duas semanas para ver como percorria o chão. Queria que essa abertura funcionasse ao longo de um ano efetivamente na relação com o chão. Assim, o corte no chão ia ser um arco que seguisse o percurso daquele raio de luz [...] ao longo de um período de meses. Porém, a única maneira de fazer isso era fazer o corte. De forma que o corte é realizado desde um ponto zenital do chão com o furo do teto. E logicamente, sendo um canal [brecha] sobre a [declinação] solar, o ângulo do sol no transcorrer de um ano, a luz do meio dia ou zenital baterá nesta abertura, e na água de um extremo do ano até o seguinte. É muito preciso. Corta também em dois o espaço que eu designei para a obra, o espaço aberto do cais, ou seja, o centro.[131]

Do sol saem os cortes. O primeiro, que funciona como refletor de luz natural, é um círculo localizado num canto do teto; o segundo, uma faixa que atravessa o chão descobrindo a água do rio, será o caminho do sol; o terceiro, uma meia-lua na parede onde o caminho termina; e o quarto, uma lúnula de grande tamanho, realizada nos fundos do galpão, a qual volta ao início, a forma da foice com que Matta-Clark tinha chegado ao porto. Depois unindo tudo isso, temos o pedaço de bolo.

O trabalho com a luz que Matta-Clark explorara em *Splitting* — essa cortina de raios encarregada de partir a casa em duas partes — é cultivado em Fim do dia. A própria obra é um jogo com a lâmpada solar e seu movimento constante, o percurso do sol sobre o cais e com ele o tempo que vai embora apresentado na forma de um caminho, isto é, da faixa aberta no chão. Assim, o sol entrava pelo teto do armazém para chegar diretamente à agua que,

[131] Ibid., p. 217.

ondulante, brilhava com os raios, em um esplendor perceptível nos vídeos que foram feitos durante a construção da peça.

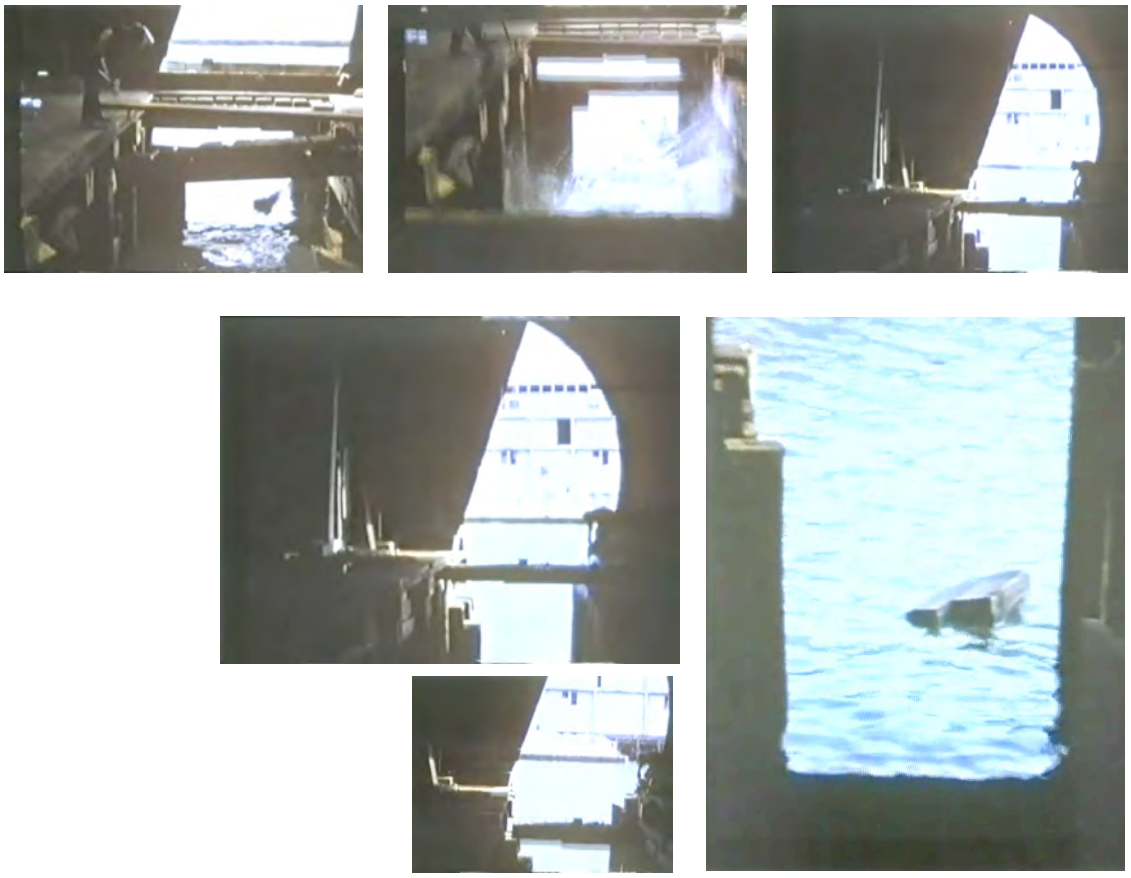
O interior se comunica com o exterior, e o armazém deixa de ser um lugar neutro, um container que pode hospedar qualquer coisa e estar em qualquer parte do globo, em outro porto do mundo, "clássico classicismo de lata", que se repete de Nova York a Barranquilla e de Porto Alegre a Valparaíso, que após sua intervenção converte-se em um território, um ponto sobre a terra. Impossível de se repetir. Em suma, um lugar demarcado pelo seu próprio tempo, o roteiro do sol sobre o rio. O título da obra expõe isso, é o nome de um momento, justamente quando acaba o dia. Em palavras de Matta-Clark: "Um dos nomes que me veio à mente para a obra foi *Fim do dia* [porque] ela quase começa onde bate o sol nesse ponto zenital, e de lá o resto é um seguimento do pôr do sol". [132]

Entrando no armazém, a luz artificial — sempre igual — devia ser esquecida, para dar lugar a uma luz natural que implica o tempo mesmo do mundo, a volta que constitui um dia. Fim do dia é feita de tempo e espaço, de momento e lugar, pois eles não podem existir separados, essa é outra das abstrações da filosofia e da ciência modernas. O tempo é espaço e o espaço é tempo, ou, melhor ainda, a matéria é movimento e o movimento é matéria, pois é a mesma Terra que, com suas voltas, marca o passar dos dias e das noites, é a própria Terra que nos leva para um futuro que supõe voltar, uma e outra vez, ao mesmo ponto.

Matta-Clark entra em um armazém instalado numa região qualquer para assinalar seu tempo, e com ele, seu caráter único, pois o sol não bate da mesma forma em dois lugares distintos. O artista evidencia a particularidade do lugar, sua impossibilidade de ser transportado, deslocado. O que, na aparência, seria óbvio, mas que costumamos esquecer após toda nossa concepção partilhada do mundo. Com efeito, uma escritura ou o mapa de um lote criam a ilusão de que esse lugar específico poderia encontrar-se em qualquer outro lugar e, mais ainda, de que pode se repetir, sob a suposição de que X quantidade de metros quadrados é igual a X quantidade de metros quadrados, quando não há nada mais diferente que um metro

[132] MOURE, Gloria (ed.). *Gordon Matta-Clark* (catálogo da retrospectiva no Museu Nacional Centro de Arte Reina Sofia). Madri: Ediciones Polígrafa, Barcelona, 2006, p. 217 (Tradução livre da autora).

quadrado de outro, para explicá-lo de forma simples, vamos pôr um desses metros na Amazônia e o outro no Saara.



Imagens do vídeo da construção da obra por Betsy Sussler, 1975

Descartes, com sua *res extensa*, propondo a extensão como única característica objetiva do corpo, e Newton, com seu espaço homogêneo e vazio, criaram a ilusão de que um lugar pode ser duplicado, quando o único que não pode repetir-se é justamente um território. Ao propor uma conjunção entre o transcorrer do dia e o ponto sobre o planeta, Gordon Matta-Clark fratura essa ilusão, a miragem de um espaço sem tempo e um tempo sem espaço e sua consequente homogeneização, uniformidade. Em resumo, basta dar uma virada ao armazém

52 para destruir a obra de Matta-Clark, o sol já não bateria do mesmo modo e todos os cortes teriam de ser realizados novamente conforme o novo posicionamento.

No dia da inauguração de Fim do dia, a polícia, que jamais tinha se importado com essa bodega velha, chegou para acabar com a festa. Matta-Clark foi preso por invasão e destruição de propriedade. Depois veio a multa e, como falei, o artista abandonou o país para somente voltar quando a multa foi retirada. Numa declaração sobre a obra, Matta-Clark propunha converter o cais 52 em um parque, espaço a ser devolvido à cidade e seus habitantes, uma zona de encontro, um patrimônio público, para deixar de ser um lote de especulação imobiliária, lugar de investimentos a longo prazo. Escreve Matta-Clark:

> Entre as condições com que aprendi a lidar, por formação e inclinação pessoal, estão a negligência e o abandono. Estes são termos que, aplicados a crianças ou a seres humanos de qualquer idade, evocam um clamor profundo de alarme e retificação; no entanto, quando presentes em condições maciças em todo o nosso ambiente urbano, somente evocam hesitação e inércia burocrática. Por diversos motivos, essa situação alcançou sua pior dimensão ao longo da zona portuária de Nova York. (...) a má vontade reticente e o evidente interesse político marcaram a maioria das tentativas de "liberar" tais áreas para uma utilização ordenada, saudável e sensata. É bem verdade que, depois de uma luta sem precedentes, o pier [cais] da Morton Street e o Antigo Museu Portuário da Fulton Street foram recuperados para uso público, mas isso não se compara em nada à perda de magníficas relíquias como o antigo Terminal Ferroviário de Hoboken, ou aos interesses imobiliários de longo prazo que disputam essa área natural de Nova York.
>
> […]
>
> Dadas as condições vigentes e as circunstâncias específicas existentes num local como Pier 52, acho que há somente proveito na conversão do edifício em uma obra de arte, uma festa escultural de água e luz, um parque cercado, cuidadosamente protegido e aberto ao público apenas para seu desfrute. Em minha análise final, um ato desse tipo não só é justificável, como também seria uma valiosa contribuição para a população de Nova York.[133]

Fim do dia era uma tentativa por criar um espaço público, um lugar para todos, o que implicava uma denúncia sobre a privatização de grandes áreas, processo bastante conhecido e que consistia no abandono calculado para, depois, fazendo uso do abandono como argumento,

[133] CUEVAS, Tatiana; RANGEL, Gabriela (curadoras). *Gordon Matta-Clark: Desfazer o espaço*. São Paulo: MAM, 2010, p. 156.

passar os terrenos a mãos particulares. Assim como os decretos e as leis para o fechamento das terras comuns, "decretos pelos quais os senhores da terra oferecem a si próprios terra do povo como propriedade privada, decretos da expropriação do povo".[134]

Desde a casa de uma família expulsa de Englewood ou desde um cais abandonado no rio Hudson, Matta-Clark realiza sua obra, espaços que já têm uma carga neles próprios e implicam uma denúncia política, em peças onde a forma é conteúdo e o conteúdo é forma. Jamais separados, pois qualquer formalização implica uma perda de sentido, como ele mesmo afirmava, "as coisas morrem quando se formalizam",[135] e é preciso lembrar que formalizar é converter em um formato, a tarefa por excelência do burocrata.

O trabalho de Matta-Clark é um *site specific* constante, a grande maioria de suas obras não poderiam ser levantadas em outro lugar, pois são o local nele mesmo, sua história, como na casa de Splitting ou em Intersecção Cônica; sua geografia, como em Fim do dia. Ou, como nos Bens Fictícios, a mesma particularidade das parcelas, lotes que emprestam suas fronteiras ao invés de terem as suas próprias, lotes que não existem de forma autônoma, mas em um *entre*, estando *no meio de*. Lotes produto de seus vizinhos, incompreensíveis se tomados cada um deles separadamente, independentes do quarteirão que se encarregou de criá-los, e que continua abrigando.

A solução que Gordon Matta-Clark esboçou para a obra é fundamental. Pensar nas fotografias em escala 1:1, de tamanho natural, para, com isso, expor a área.[136] A fotografia da

---

[134] MARX, Karl; ENGELS, Friedrich. *O capital*. Editorial "Avante!" - Edições Progresso, 1982. Material disponível em: http://www.marxists.org (Última consulta: dezembro de 2013).

[135] CUEVAS, Tatiana; RANGEL, Gabriela (curadoras). *Gordon Matta-Clark: Desfazer o espaço*. São Paulo: MAM, 2010, p. 160.

[136] De fato, essa solução parece coincidir com o texto de Jorge Luís Borges intitulado "O rigor da ciência", escrito em 1974, justamente o ano das últimas compras de lotes realizadas por Gordon Matta-Clark. Diz o texto de Borges: "En aquel Imperio, el Arte de la Cartografía logró tal Perfección que el Mapa de una sola Provincia ocupaba toda una Ciudad, y el Mapa del Imperio, toda una Provincia. Con el tiempo, estos Mapas Desmesurados no satisficieron y los Colegios de Cartógrafos levantaron un Mapa del Imperio, que tenía el Tamaño del Imperio y coincidía puntualmente con él. Menos Adictas al Estudio de la Cartografía, las Generaciones Siguientes entendieron que ese dilatado Mapa era Inútil y no sin Impiedad lo entregaron a las Inclemencias del Sol y los Inviernos. En los Desiertos del Oeste perduran despedazadas Ruinas del Mapa, habitadas por Animales y por Mendigos;

obra não só representaria a dimensão, mas se encarregaria de duplicá-la. A foto proposta por Matta-Clark é o lote, ou pelo menos, em termos de área, que é a forma em que concebemos os lotes, um número de pés ou metros quadrados. Todavia, sendo sua área, a fotografia não consegue ser o lote. Um é de terra, outro é de papel, um é impossível de deslocar, outro pode ser exposto numa parede.

Contudo, um e outro compartilham essa característica que Descartes aponta como o único dado objetivo das coisas do mundo físico, sua extensão. Mas sendo equivalentes na sua extensão, número de pés quadrados, o lote e a fotografia resultam distintos, pouco semelhantes; sobre a terra posso levantar uma coluna, enquanto na fotografia bastaria pressionar um alfinete para perfurar a massa. Matta-Clark leva consigo a área do lote, deixando-o no seu lugar, pois sabe bem que é impossível duplicar — por mais matemática, filosofia ou ciência moderna que empreguemos — um espaço, duplicar um espaço somente sucede na mente e não no mundo físico, das coisas tangíveis. Repetir um espaço implica, de fato, um paradoxo, e os paradoxos são produto de uma lógica completamente desvinculada do mundo empírico, uma lógica a caminho de se converter na forma burocrática pura.

*

Quando conheci o lote 146 do quarteirão 1107, entre as avenidas 24 e 25 na rua 96, encontrei o dono da casa em que o pedacinho de terra ficava *inserido*, um cubano que estava lavando seu carro. Comentei o motivo da minha visita, mostrei o mapa e a página do livro *Odd Lots*, em que aparecia uma fotografia de sua calçada. Ele, que não sabia da existência de lote nenhum, examinou meus documentos sem apontar muito interesse. Pedi permissão para tirar as fotografias e falou que sem problema.

---

en todo el País no hay otra reliquia de las Disciplinas Geográficas. / Suárez Miranda: Viajes de varones prudentes, libro cuarto, cap. XLV, Lérida, 1658". BORGES, Jorge Luís. *História Universal da Infâmia*. Porto: Assírio e Alvim,1982, p. 117.

Demarquei a área. O terreno era tão pequeno, tão absurdo, que eu mesma duvidava de estar no lugar certo; era impossível saber se o lote se encontrava aí, nenhuma fronteira, pista ou rastro dava conta de sua existência. O cubano, que espiava minha atividade com reserva, finalmente se aproximou para falar: "Sabe como chamariam você na minha terra? Uma pessoa sem nada pra fazer, uma desocupada". Eu respondi que concordava plenamente e pensei no prólogo de *O Quixote* e seu começo célebre: "Desocupado leitor".

Continuei tirando as minhas fotos, então, o senhor voltou, desta vez para me falar: "Se gosta tanto do lote, por que não leva ele? Eu dou de presente!". Os dois rimos e, quando terminei a minha contemplação extática do lote 146, fui embora pensando em como levar esse pedaço de terra, esse punhado de pés quadrados do globo que, apesar de todos os documentos, papéis e transações, continuavam ali imperturbáveis.

Deixei lote e cubano e, como um agrimensor, fui com meus registros procurar outros terrenos.

Gordon Matta-Clark, Fim do dia, 1975

Três pontos

Quando Gogol terminou de escrever o segundo volume de *Almas mortas*, decidiu queimá-lo, de maneira que somente temos os rascunhos, fragmentos desse último livro, um em que a briga entre autor e protagonista é evidente. Gogol tenta corrigir Tchítchicov, torná-lo um homem honrado, capaz de se arrepender de todas suas fraudes, porém o personagem, cobrando vida própria, escapa do autor, inventando todo um enredo de novos delitos.

A certa altura do livro, três pontos começam a aparecer mostrando a falta de um fragmento. A sensação de chegar a esses cortes é extremamente angustiosa, diálogos e cenas acabam abruptamente, ou melhor, não acabam, até que, na metade de um parágrafo qualquer, o menos relevante de todos os parágrafos possíveis, a obra simplesmente termina.

Mierieskovskii, amigo de Gogol, descreve como o autor mandou seu criado queimar os manuscritos:

> Na primeira semana da Quaresma, durante a noite da segunda à terça-feira, nove dias antes de sua morte, Gogol ordenou a seu servente acender a estufa. Recolheu todos seus manuscritos e os jogou no fogo. "Queimou tudo o que tinha escrito"; entre outros, o segundo volume, quase concluído, de *Almas mortas*. "Não ficou nada: nem sequer uma folha do rascunho", observa Homiakov. O pequeno servidor, vendo os manuscritos arderem, perguntou: "Por que fazeis isso? Talvez ainda poderiam vos servir". Mas Gogol não ouvia. E quando quase tudo estava consumido, ficou longo tempo sentado, submerso nos seus pensamentos; em seguida, começou a chorar. Mandou procurar o conde Tolstói, mostrou-lhe os papéis que acabara de queimar e falou: "Eis aqui o que fiz! Queria queimar algumas coisas preparadas faz algum tempo, mas queimei tudo. Que poderoso é o maligno! Até onde ele tem me levado!...". "Mas podeis lembrar de tudo?", disse Tolstói para consolá-lo. "Sim", respondeu Gogol com a mão na frente, "tenho tudo isso na cabeça." E pareceu se acalmar, deixando de chorar.[137]

Gogol morreu em 4 de março de 1852. Gordon a 27 de agosto de 1978, não tendo determinado o que aconteceria com suas propriedades.

---

[137] PIEDRAS MONROY, Pedro. "Introducción", *Almas Muertas*. Madri: Ediciones Akal, 2009, p. 26 (tradução livre da autora).

Almas mortas e Bens Fictícios coincidem no enredo. Eminentemente subversivas, ambas as obras desvendam a pantomima da propriedade privada, seja contada em servos, seja contada em pés quadrados; abordam a burocracia que se levanta como pano de fundo, sustentando-a, e abrem a possibilidade de fraturar a instituição só exibindo seu teatro. Obras que visam a fraturar as fronteiras, os limites e os títulos. Além do mais, coincidem na sua condição inacabada, nessa espécie de hipótese que as circunda, nesse *o que teria acontecido se* ora Tchítchicov, ora Gordon Matta-Clark houvessem conseguido resolver, terminar, pôr ponto final em seus respectivos projetos.

Capítulo 3. Manifestação

Encontro com Álvaro Tarfé

Na segunda parte do livro, prestes a chegar à sua aldeia, dom Quixote e Sancho passam a noite numa estalagem, onde, por acaso, chega um "caminhante a cavalo com três ou quatro criados", cujo nome chama a atenção: D. Álvaro Tarfé. Trata-se de um personagem da versão apócrifa de sua própria história, aquele livro que publicara um tal Avellaneda em 1614, tentando roubar o êxito conseguido pela obra original publicada por Cervantes em 1605.

Dom Quixote, que já conhecia a versão de Avellaneda — tinha folheado esta numa venda pouco tempo atrás —, quis esclarecer a D. Álvaro seu erro, explicando-lhe que aquele *Quixote* com que ele conversara não era o verdadeiro, mas uma imitação vulgar.

Embora surpreso com o que ouve, D. Álvaro acredita nas palavras do cavalheiro; sua semelhança com aquele do livro escrito por Cervantes, o primeiro, não deixa quaisquer dúvidas a esse respeito, e ainda aceita uma proposta feita pelo mesmo Quixote: assinar um documento atestando que só até agora conheceu o *autêntico*, *legítimo* e *original* dom Quixote de la Mancha.

Nesse momento, por outro acaso afortunado, entra na estalagem o alcaide da cidade com um escrivão, de forma que Dom Quixote aproveita para fazer um requerimento,

> ... dizendo que ao seu direito convinha que D. Álvaro Tarfé, esse cavalheiro que estava presente, declarasse diante de Sua Mercê que não conhecia o famoso D. Quixote de la Mancha, que também presente se achava, e que não era ele que figurava numa história, impressa com o título de Segunda parte de D. Quixote de la Mancha, composta por um tal Avellaneda, natural de Tordesillas.

> Em fim, o alcaide proveu juridicamente e fez-se a declaração com todas as formas que em tais casos se deviam fazer; com isso ficaram D. Quixote e Sancho muito alegres, como se fosse de grande importância para ele tal declaração e não mostrassem claramente a diferença dos dois Quixotes e dos dois Sanchos as suas obras e as suas palavras.[138]

Cervantes é esperto. Se o tal Avellaneda roubou seus protagonistas — Quixote e Sancho —, Cervantes roubará dele um personagem, D. Álvaro Tarfé, para levá-lo a declarar a invalidez do livro do qual saiu. Recurso que estica a fronteira entre realidade e ficção, até o ponto de rompê-la, em um texto toma a dinâmica de um espelho diante de outro.

Nessa passagem do capítulo LXXII, um detalhe específico termina de configurar o emaranhado, a saber, o contrato jurídico, a declaração que se encarregará de seguir todas "as formas", isto é, os formalismos, todas as estipulações protocolares. Um contrato que atesta, dá fé e prova um fato, muito mais do que o fato nele próprio. Assim como o narrador se encarrega de notar, quase se perguntando: não bastariam as obras e palavras dos dois Quixotes e os dois Sanchos para perceber suas diferenças? Certamente não bastam, é preciso ter uma prova jurídica para conseguir acreditar na *realidade do real*. Sem o atestado, o real é duvidoso, hipotético e fictício.

O documento dá conta do fato, da pessoa ou da coisa, enquanto é a autoridade aquela que o expede, que se encarrega de prover o caráter autêntico do documento.

Ora, não é por acaso que essa situação aconteça na Espanha do século XVII. Um imenso aparelho administrativo que cresceu durante esse período para conseguir dominar a sua porção de América desde um poder central, uma trama de relações burocráticas e de documentações foi suplantando o *real* pelo *papel*. Uma máquina tão grande que a Espanha antes de virar rica se fez velha, gastava todo o ouro roubado da América em suportar sua própria burocracia. Entretanto, a América antes de ser um continente, foi um papel, antes de ser um território foi um mapa, antes de ser um reino foi um contrato, como conta José Luís Romero em seu livro, *Latino-América: as cidades e as ideias*.

---

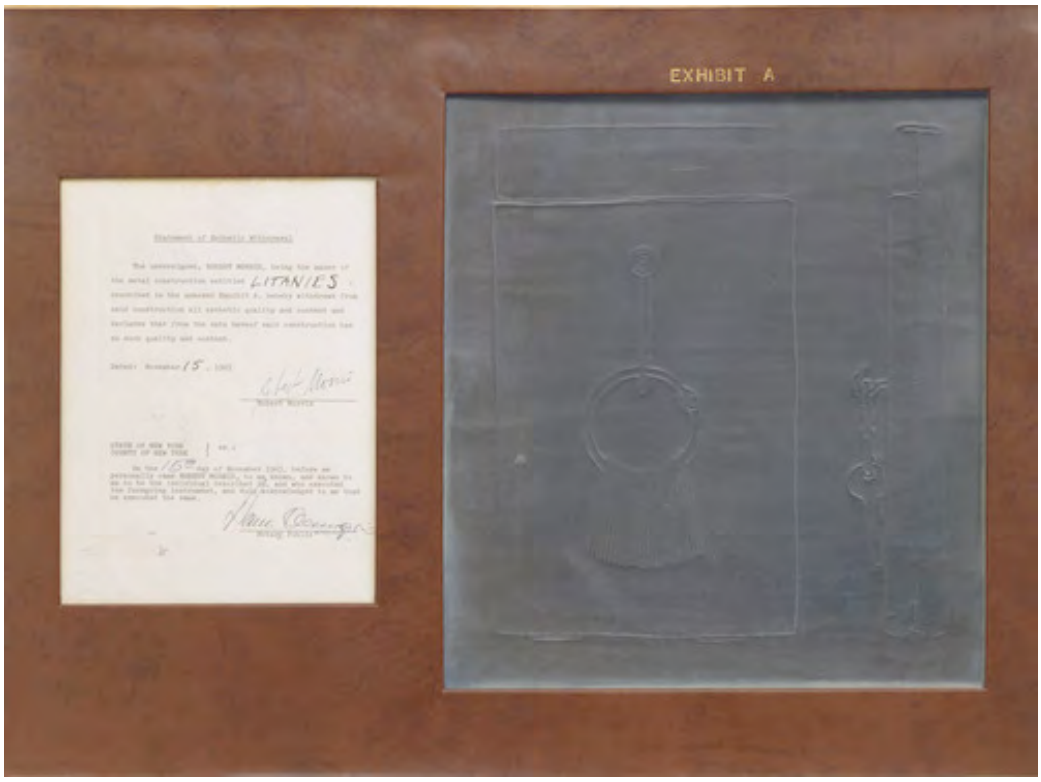
[138] CERVANTES, Miguel de. *Dom Quixote de la Mancha*. *vol*. 2. São Paulo: s.d., cap. LXXII, p. 895.

Essa passagem de *O Quixote* revela o mundo moderno; a semente da sociedade administrada, e todo o aparelho de legitimação que deve suportar seus trâmites e procedimentos. Trama que implica suplantar o juízo, o bom senso, a possibilidade de julgar os fatos, por um documento encarregado de atestar a realidade.

Mais ainda, Cervantes coloca a Declaração, jurídica, institucional, no mesmo patamar da narração literária. E após confundir os mundos, entrelaçar uma ficção dentro de outra, o livro original com o apócrifo, confunde os papéis, documento administrativo e narração se emaranham, e mais do que perder suas fronteiras, acabavam por revelar que não há fronteira nenhuma; será um carimbo, uma assinatura, um alcaide que se encarrega de dar a diferença, notar o que é o real, autêntico, e o que é o falso, o fingido.

Após a passagem, dom Quixote e Sancho continuam seu caminho e, de volta a sua aldeia, Dom Quixote morre. Recurso este sim encaminhado a dar fim à obra e ao personagem; ninguém urdiria uma ressurreição para roubar novamente o que hoje, com nossa inacreditável parafernália, chamaríamos a *propriedade intelectual* da história.

Retórica, direito e burocracia



Robert Morris, Documento, 1963 (documento datilografado e autenticado em cartório, com carpeta imitação couro)

Em 1963, para contestar a demora no pagamento da obra intitulada *Litanies* por parte de Philip Johnson, Robert Morris resolveu retirar não o objeto — que para isso teria de efetuar uma invasão de domicílio —, mas a propriedade estética da peça. Assim, diligenciou uma declaração digitada e com assinatura reconhecida em cartório na qual afirmava:

> O abaixo-assinado, ROBERT MORRIS, sendo o criador da construção metálica intitulada LITANIES , descrita no Anexo A, por este meio retira da referida construção toda qualidade estética e de conteúdo, e declara que a partir desta data dita construção não tem tal qualidade e conteúdo (assinado em 15 de novembro de 1963).[139]

[139] BRYAN-WILSON, Julia (editora). Robert Morris (October Files). Massachusetts: Massachusetts Institute for Technology, 2013, p. 33. (Tradução livre da autora).

Como é possível tirar a qualidade e o conteúdo de um objeto através de um documento? Isto é, sem mexer um átomo de sua matéria? O que nos leva a uma espécie de paradoxo, a menos que qualidade e conteúdo sejam um convênio entre os homens e não uma particularidade da coisa. Situação que se reflete por grande parte da arte da segunda metade do século XX, onde um objeto pode ser chamado de obra, já não por um juízo estético derivado de uma percepção sensorial – os olhos que veem, o ouvido que escuta –, mas por uma aprovação institucional, de índole administrativa.

Nesse panorama, o documento de Morris é agudo: ao invés de outorgar uma qualidade estética, retira-a, enquanto nós, o público, ficamos perplexos. A questão é básica, pois, mais que indagar como essa qualidade pode ser retirada, leva à pergunta: em que demônios consiste essa qualidade? Com efeito, a obra *Litanies* não tinha nenhum rasto de ser uma peça de arte, não era pintura, nem mármore ou desenho, não se tratava de algo que pudéssemos considerar belo ou sublime; não tinha nenhuma das antigas características pelas quais podíamos considerá-la portadora de um valor estético.

Então, onde é que estava aquele valor que fora retirado? De alguma forma, a mesma ação de Morris responde essa pergunta, intrínseca em seu documento. Esse valor estaria num trâmite, numa validação administrativa, feita no cartório que tornou sua declaração um documento legal. Ora, basta passar desse cartório, que sustenta a declaração do artista, ao museu que sustenta o objeto como obra de arte. Com efeito, tanto *Litanies* quanto o Documento não deixam nenhuma dúvida no que respeita a essa categoria "arte", em estando no MoMa de Nova York sob o número de registro 516 e 517 de 1970. Instituição a que foram doadas pelo, então devedor, Philip Johnson.

No seu texto, "Arte conceptual 1962-1969: Da estética da administração à crítica das instituições", publicado na revista *October* em novembro de 1990, Benjamin H. D. Buchloh percorre com minúcia a problemática, revisando a noção duchampiana de ready-made, esse objeto do quotidiano que vira arte por uma decisão independente dele mesmo, de sua forma e conteúdo. Portanto, muda sua categoria sem alterar nada de sua natureza física.

Buchloh explica o processo durante o qual o ready-made passou de ser compreendido como "proposição analítica neutra (na forma de uma instrução subjacente, como 'esta é uma obra de arte')" para se tornar "o tema final de uma definição legal e o resultado da validação institucional".[140] Assim, foram deixadas para trás as asserções de Robert Rauschenberg: "Este é um retrato de Iris Clert se eu disser que é", ou a afirmação de Donald Judd, que mais tarde seria citada por Joseph Kosuth: "Se alguém diz que é arte, então é arte",[141] para abranger todo um leque de problemáticas sobre o sentido e a validação da obra de arte.

Dessa forma, na passagem da década de 50 à de 60, há uma mudança na compreensão do ready-made, que bem parece um processo *natural*: do dogmatismo da juventude ao desengano da idade adulta. A afirmação de Judd, "Se alguém diz que é arte, então é arte" – "declaração manifestamente sem sentido", para usar as palavras de Buchloh – se enche de entusiasmo e altivez. Portanto, e só basta esperar um pouco para ela se desfazer no ar de sua própria arbitrariedade, e, mais ainda, de sua sem saída, como uma tautologia que fica dando voltas em torno de si, como tudo aquilo que não deixa espaço à explicação, à possibilidade de procurar suas causas e razões. Um assunto do tipo hegeliano.

No entanto, essa arbitrariedade levada ao paroxismo, essa possibilidade de ler o ready-made como uma simples afirmação proferida pelo artista, conduz à pergunta sobre a arbitrariedade da validação institucional. Nesse sentido, é o estado inicial da crítica à instituição estética que ia surgir na década de 60, com Morris, Judd e outra série de artistas do período. E se Buchloh reprova, e com razão, essa compreensão do ready-made, qualificando-a de uma "leitura restrita de Duchamp",[142] é preciso notar que se trata de semente; mistificar a

---

[140] BUCHLOH, Benjamin H. D. "Conceptual Art 1962-1969: From the Aesthetic of Administration to the Critique of Institutions", em *October*, Vol. 55, 1990, p. 107. (Tradução livre da autora).

[141] Ibid., p. 127. (Tradução livre da autora).

[142] Buchloh estende sua crítica a Kosuth: "Poucos meses depois, Kosuth baseou seu argumento para o desenvolvimento da Arte Conceptual justamente nessa leitura restrita de Duchamp. Pois em seu limitado ponto de vista da história e da tipologia da obra de Duchamp, o argumento de Kosuth – como o de Art & Language – concentra-se exclusivamente sobre os "ready-mades desassistidos". Teoria conceitual que, assim, no início, não só deixa de fora o trabalho de pintura de Duchamp, mas evita uma obra tão eminentemente crucial como *Três cerziduras-padrão* (1913), para não mencionar *O*

questão é o primeiro passo para ridicularizá-la, revelar sua carência de sentido. Em suma, era preciso levar a sério a afirmação "esta é uma obra de arte" como possibilidade de mudar a categoria de um objeto, para enxergar sua condição de despropósito.

Buchloh resume esse processo nas seguintes linhas:

> Começando com o ready-made, a obra de arte tornou-se o tema final de uma definição legal e o resultado da validação institucional. Na ausência de quaisquer qualidades especificamente visuais e devido à manifesta falta de qualquer competência manual (artística) como critério de distinção, foram programaticamente anulados todos os critérios tradicionais de estética, juízo de gosto e de conhecimento especializado. O resultado disso foi que a definição da estética torna-se, de um lado, uma questão de convenção linguística e, de outro, a função tanto de um contrato legal como de um discurso institucional (um discurso do poder, em vez de gosto).
>
> Esta erosão [do discurso propriamente estético, de gosto] funciona, então, não apenas contra a hegemonia do visual, mas contra a possibilidade de qualquer outro aspecto da experiência estética como ser autônomo e autossuficiente.[143]

A incorporação do ready-made nos anos 60 visava a quebrar da autonomia da experiência estética, isto é, a possibilidade de determinar o valor artístico de uma obra em sua mera contemplação isolada, sem código nenhum, sem um tecido social que determinasse o sentido. Desmitificação do gosto e, como ele, da capacidade de proferir um juízo estético, que foi o último golpe a qualquer parâmetro universal do belo, do artístico. E digo *o último*, pois o primeiro golpe tinha sido dado pelo impressionismo-fauvismo e porque depois a discussão perdeu sentido, quando o valor estético e o valor de troca terminaram de misturar seus campos.[144]

Grande Vidro (1915-23), ou o *Etant donnés* (1946-66) ou de 1943 *Boitê en valise*. Porém, o que é pior ainda é que a leitura dos ready-mades desassistidos é em si, extremamente estreita, reduzindo o modelo de fato apenas ao de uma proposição analítica". Ibid., p. 126.

[143] Ibid., p. 118.

[144] Panorama que levou, em palavras de Buchloh, a uma institucionalização estética. "É um reconhecimento de que os materiais e procedimentos, superfícies e texturas, locais e colocação não são apenas matéria escultórica ou pictórica de ser tratada em termos de uma fenomenologia da experiência visual e cognitiva ou em termos de uma análise estrutural do signo (como a maioria dos artistas minimalistas e pós-minimalistas tinham acreditado), mas que eles estão sempre inscritos dentro das convenções da linguagem e, portanto, dentro do poder institucional e investimento ideológico e econômico". Ibid., p. 126.

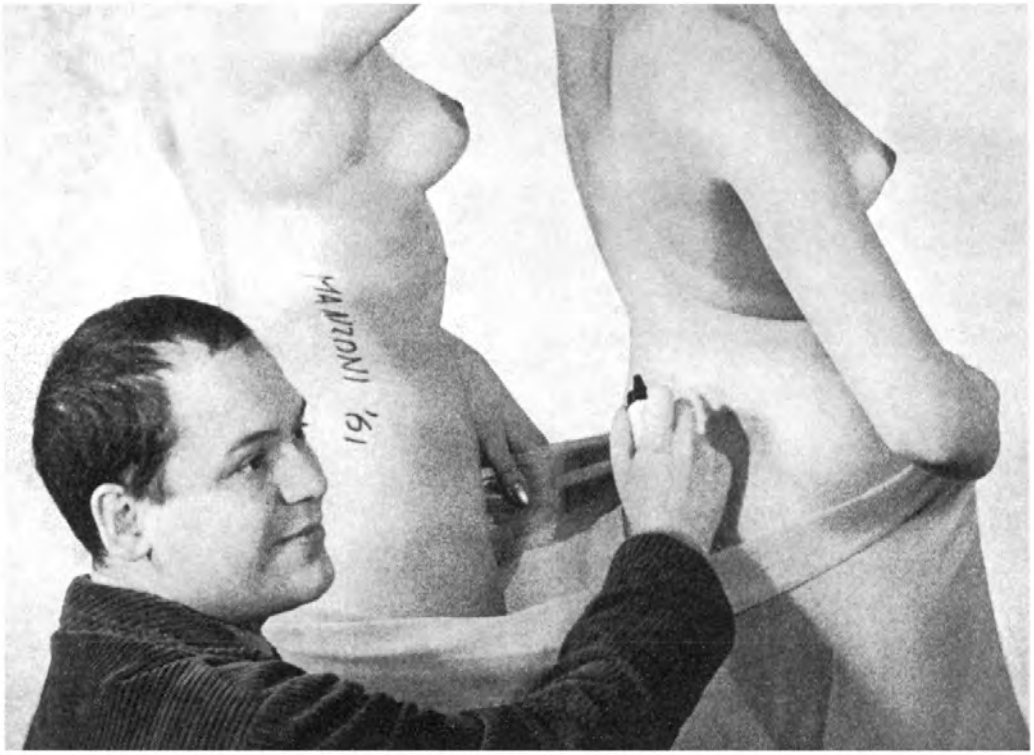
Aliás, essa erosão do gosto, perda da faculdade de ter uma "experiência estética como ser autônomo e autossuficiente", terminaria por mergulhar as artes plásticas em práticas suspeitas, afastadas de sua natureza, sua condição física, palpável e cognoscível por meio dos sentidos, para torná-las um assunto diretamente relacionado – nos termos de Buchloh – com a "convenção linguística", o "contrato legal" e o "discurso institucional". Ou, por outras palavras, com a *Retórica*, o *Direito Civil* e a *Burocracia*. Três aspectos-chave para a arte de nossos próprios dias.

Diz Buchloh:

> Que a introdução da linguagem legalista e um estilo administrativo da apresentação material do objeto artístico pudessem efetuar tal erosão, tinha sido naturalmente prefigurado na prática de Duchamp. Em 1944, ele havia contratado um notário para inscrever uma declaração de autenticidade em seu LHOOQ 1919, afirmando que "... isto é para certificar que este é o original 'ready-made' LHOOQ Paris de 1919." O que foi, possivelmente, uma manobra pragmática de Duchamp (embora certamente de acordo com o prazer que sentia ao contemplar o desaparecimento da definição legítima da obra de arte com base exclusiva na competência visual e habilidade manual), logo se tornaria uma das características constitutivas de desenvolvimentos posteriores na arte conceitual.

> Mais obviamente operando nos certificados emitidos por Piero Manzoni que definem pessoas ou parcelas de pessoas como obras de arte temporárias ou vitalícias (1960-1961), assunto que acontece, ao mesmo tempo dos certificados de Yves Klein atribuindo zonas de sensibilidade pictórica imaterial para os diversos colecionadores que os adquiriram. Porém, essa estética de convenções linguísticas e arranjos legalistas não só nega a validade da estética tradicional, também cancela a estética da produção e do consumo, que ainda tinha governado pop art e o minimalismo.

Buchloh nota que essa estética administrativa ainda está contra o minimalismo e o pop, pois já não há nenhum objeto a ser nem olhado nem consumido. O minimalismo, com suas formas simples, sua proferida autorreferencialidade, de qualquer modo, era uma arte a ser vista, percebida com os olhos – não existe um minimalismo desmaterializado –, enquanto o pop era uma arte para ser comprada, os milhares de cópias da fábrica de Warhol dão conta disto, uma fábrica pop imaterial tampouco faria muito sentido.



Piero Manzoni, assinando uma escultura viva, 1961

Portanto, se primeiro foi anulada qualquer representação – mas ficava Jackson Pollock–, e, depois, foi anulada qualquer condição manual – mas ficava Donald Judd –; finalmente foi anulado o objeto, a obra de arte, e então já não ficou mais nada a ser anulado, cancelado.

Ao artista restou criar registros, certificados e documentos de seus próprios atos e pensamentos. Com efeito, a ação de Manzoni, assinando esses corpos a serem convertidos em obras de arte de forma transitória ou permanente, leva tudo isto à paródia absoluta, ficando das belas (e velhas) artes a assinatura como única lembrança do objeto.

Porém, esse jogo livre, numa primeira instância, logo seria engolido pela validação institucional, assim como uma revolução, cujo ar de liberdade não costuma durar mais do que um punhado de anos, para ser engolida pela administração de que deverá tomar conta para

não perder o poder. No fim de tudo, foi a instituição, e não o artista, que terminou por validar a obra de arte cuja matéria tinha se esfumado, desaparecido.

De fato, assim como o diploma é a finalidade última do estudante, a certidão de autenticidade é a finalidade última do artista. E se o estudante não pode confeccionar seu próprio diploma, pois não teria validade nenhuma, o artista não pode configurar, isolado, seu próprio certificado. O primeiro precisa da instituição universidade, o segundo da instituição galeria ou museu. É por isso que, com um sentido de humor semelhante ao de Manzoni, mas com uma melancolia profunda, Marcel Broodthaers deixou o papel de artista para se propor como diretor de seu próprio museu de belas artes.

A instituição de Broodthaers recebeu o nome de Museu de Arte Moderna / Departamento das Águias. Construído na sua própria casa em 1968, seria a paródia à autoridade, à institucionalidade, e, mais ainda, à burocratização do mundo, em geral, e, particularmente, à das artes plásticas.

Marcel Broodthaers, Museu de Arte Moderna, Departamento das águias, 1968

Essa proposta – abrir um museu com suas respectivas dependências, incluído o Departamento Financeiro, fundamento de qualquer instituição – lembra-me do coronel Kochkariov de *Almas mortas*, figura mencionada no capítulo anterior, e que montou na sua fazenda um aparelho burocrático tão complexo que uma mosca precisaria assinar um contrato para poder pousar na calva do coronel. Porém, Broodthaers já não está – como o coronel ou como o Quixote – no interior de um livro, mas no mundo real e tangível; é uma personagem criada por ele mesmo, num teatro que confunde ficção e realidade, investindo os papéis. Com efeito, fica difícil saber a fronteira entre ambos os mundos, desde o ponto em que tudo agora é administrado, tudo é um papel, uma certidão, garantia ou direito de propriedade. O mundo virou uma ficção administrativa, enquanto o teatro de Broodthaers, parodiando-o, fica como único canto de realidade, onde a retórica é desarmada pela ação de levar sua farsa até o extremo, a ponto de anulá-la.

Quase no final do ensaio "Arte conceptual 1962-1969", Buchloh dedica as seguintes linhas a este artista:

> Coube a Marcel Broodthaers construir objetos em que as conquistas radicais da arte conceitual seriam transformadas em paródia imediata, e em que a seriedade com que os artistas conceituais tinham adotado a sujeição mimética rigorosa da experiência estética para os princípios do que Adorno tinha chamado a "mundo totalmente administrado", foi transformada em farsa absoluta. Um dos efeitos da dialética de Broodthaers consistiu em que a realização da arte conceitual foi revelada como sendo intrinsecamente ligada a uma profunda e irreversível perda: a perda não causada pela prática artística, é claro, mas para que essa prática respondeu no pleno otimismo de suas aspirações, deixando de reconhecer que a purga da imagem e da habilidade, da memória e da visão, dentro de representação estética visual, não foi apenas mais um passo heroico no progresso inevitável da Iluminação para libertar o mundo de formas míticas de percepção e modos hierárquicos de experiência especializada, mas que também era outra, talvez a última das erosões (e talvez a mais eficaz e devastadora), pela qual a esfera artística tradicionalmente separada da produção artística tinha sido submetida em seus esforços perpétuos para emular a episteme reinante dentro do quadro paradigmático adequado a própria arte.[145]

Em suma, se os artistas conceituais viram com otimismo a desmaterialização, entendendo-a como uma fissura nas hierarquias (uma arte sem matéria seria completamente democrática, poderia ser criada e circular sem restrições nem fronteiras políticas ou econômicas), Broodthaers notou, pelo contrário, como isso tudo daria na perda da autonomia

[145] Ibid., p. 127.

do campo estético, essa possibilidade de ter sua própria esfera sem se ver submetida ao mundo do poder. E, claro está, do mercado. No fim de tudo, quem define o valor estético hoje é o preço, por isso falar de *avaliação* é falar da propriedade estética da obra de arte.

A introdução do ready-made longe de emancipar a esfera estética, livrá-la do objeto para virar uma experiência de liberdade, de conhecimento e criação que qualquer homem podia experimentar, fechou-a. A garantia de um objeto ser obra de arte tornou-se um carimbo, e o dono do carimbo transformou-se no rei do jogo. Enquanto os espectadores, confundidos, ficaram do lado de fora, sem saber por que algo era considerado artefato artístico, tentando ver num objeto qualquer uma qualidade estética perceptível. E sem vê-la passaram a fingi-la. Assim como na fábula em que o rei está nu, as pessoas do povoado viam telas e tecidos ali onde nada havia.

Em carta de 1962 a Hans Richter, Duchamp expõe o problema em poucas palavras:

> Quando descobri ready-mades pensei em desencorajar a estética. No Neo-Dada tomaram meus ready-mades e encontraram beleza estética neles. Eu joguei o porta-garrafa e o mictório em seus rostos como um desafio e agora eles passaram a admirá-los por sua beleza.[146]

Dois cheques

Desencorajar a condição universal do valor estético era deflagrar a miragem da existência de um valor na coisa contemplada, para mostrar que o valor é realizado por aquele que a contempla, sendo produto de suas relações sociais. Em suma, o programa ready-made tentava quebrar a ilusão de que o signo tem seu significado nele mesmo e não é a sociedade

[146] Essa frase de Duchamp é conhecida, trata-se de uma carta escrita a Hans Richter em 1962. MOTHERWELL, Robert (editor). *The dada peinters and poets*. Harvard: G K Hall & Co, 1981. p. XIII. (Tradução livre da autora).

que o confere e uma autoridade, institucional, que o fundamenta. Problemática que vai além do campo da arte, do objeto estético, para entrar no signo-dinheiro, valor de troca.

O Cheque a Tzanck, expedido por Duchamp em 1919, revela esta questão. A história da nota é simples. Sem dinheiro com que pagar os serviços de seu odontólogo, Duchamp decidiu criar um cheque:

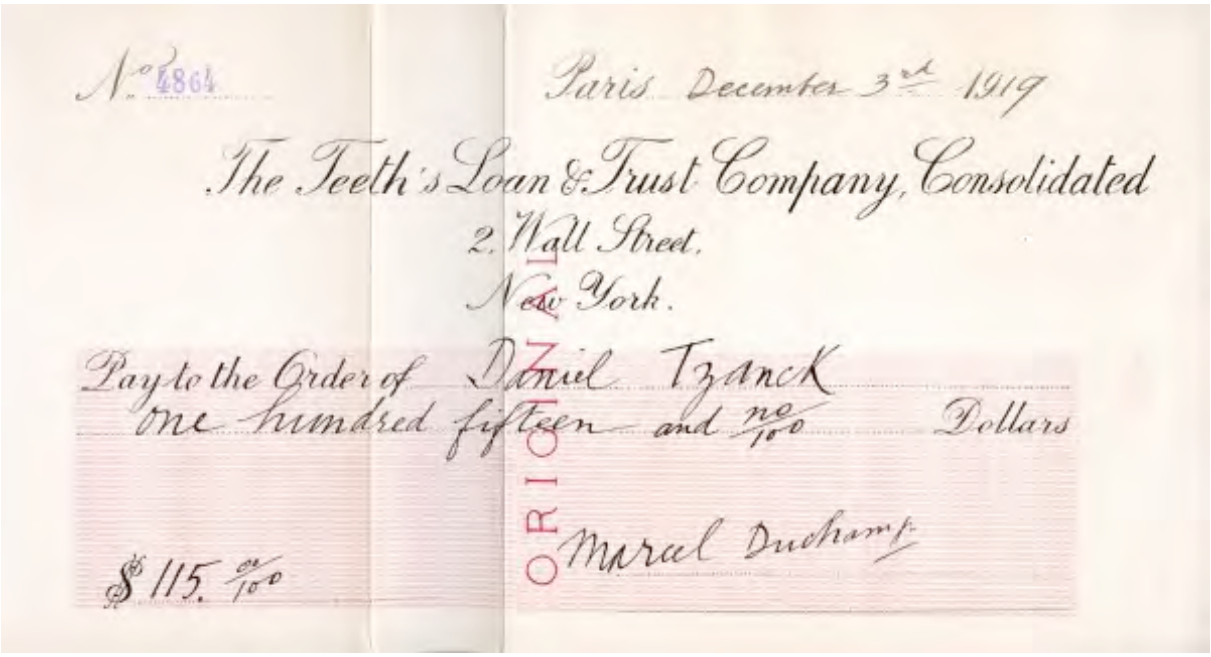
> Eu perguntei a ele [ao dentista, Sr. Tzanck] o quanto eu devia, e, em seguida, fiz o cheque inteiramente à mão. Levei um longo tempo fazendo as letrinhas, para produzir algo semelhante a uma impressão – não era um cheque pequeno. E eu comprei-o de volta, vinte anos depois, por muito mais do que ele diz que vale! Mais tarde eu dei a Matta, ou vendi para ele. Já não me lembro. Mais uma vez o dinheiro passa voando sobre minha cabeça![147]

Vale dizer que esse Matta é Roberto Matta, pai de Gordon Matta-Clark, muito amigo de Duchamp assim como o filho. O cheque por sua parte é, como fala o artista, um retângulo cuidadosamente desenhado para assemelhar um papel oficial, produto de uma instituição que mandou fazê-lo na imprensa.

O resultado é belo. A precisão de cada detalhe, surpreendente. A cuidadosa caligrafia que copia as letras de molde, as linhas vermelhas na parte inferior semelhantes a formatos oficiais, as retas constituídas por pontos que indicam os espaços a serem preenchidos, o número do cheque que é idêntico a um carimbo e os caracteres de molde da palavra "Original", que atravessa de forma vertical o documento.

---

[147] CABANNE, Pierre. *Dialogues with Marcel Duchamp*. Nova York: Viking Press, 1971, Belfond, p. 63. (Tradução livre da autora).



Marcel Duchamp, Cheque a Tzank, 1919

Logo, da contemplação, da estranheza que produz sua própria aparência, o cheque a Tzanck passa a abrir um leque de paradoxos, um rosário de contrassensos. A primeira contradição nos termos consiste em ser um papel em série, filho da reprodutibilidade técnica, feito à mão. Um documento que deveria ter milhares de gêmeos é único; assim, o carimbo do número encarregado de lhe outorgar sua unicidade é uma espécie de farsa. O número 4864 finge a existência de outros 4863 formatos de cheques idênticos, quando só existe um, singular e exclusivo.

O assunto seguinte é a invenção da companhia encarregada de garantir a soma que deverá ser paga a Daniel Tzank, os 115 dólares. Isto é, Duchamp cria um mediador que suporta a emissão do documento, a Companhia de Empréstimo e Truste do Dente (The Teeth's Loan & Trust Company), localizada em Wall Street nº 2, de Nova York.

No começo, o nome da entidade semelha ser válido, isso de "Loan and Trust Company" parece coisa fidedigna e comprovável, pois, com efeito, existe um diretório que consigna todas as Loan & Trust Companies nos Estados Unidos, como em outros países. Duchamp emprega, assim, a lábia própria do direito, sua gravidade, para formar um nome tão

solene quanto estranho. Um nome em que a introdução da palavra “dente” não tem cabimento algum. Bem que poderia existir uma tal companhia dessas referentes aos dentistas, mas ao “dente”?! A língua celeste do Direito e a Burocracia se referindo a coisa tão leiga?

Daí passamos ao termo “original” que, como indiquei, atravessa o cheque em letras de molde vermelhas. Dita inscrição contradiz a farsa de ser um documento de formato, pois termina revelando seu carácter único; a rigor, que seria o original nesse cheque?

Por último, está a assinatura que valida, como em qualquer outra letra, a transferência. Longe do R. Mutt do mictório de 1917, no cheque, temos o nome *original* – sem pseudônimos – de Marcel Duchamp sobre o papel. Traço caligráfico que valida o documento, outorga-lhe seu valor.

Ambos os trabalhos – cheque e Mictório – rimam. Se uma assinatura convertera um mictório em uma *fonte*, tinha lhe outorgado um valor estético; a outra confere valor de troca a um cheque, ou melhor, a um papel.

O cheque de Duchamp levanta a questão da assinatura, na medida em que ela é capaz de conferir um valor estético e um valor de troca, valores estes que mostram, então, suas consonâncias; um se espelha no outro, um descobre o véu do outro. E se ambos dependem da assinatura, a assinatura, por sua vez, depende da instituição: Museu, Galeria, Casa de subastas, de um lado; e Banco do outro. A assinatura outorga o caráter original tanto da nota quanto da obra de arte, e com isso seu valor de troca. A partir do qual, podemos conferir que esse valor está bastante longe de se encontrar na coisa, no objeto ou no papel assinado.

Neste ponto, podemos passar a um exercício sumamente útil. Vamos comparar o Cheque da venda do Alasca por 7,2 milhões de dólares – de que falamos no capítulo anterior –, e o Cheque do pagamento ao dentista por 115 dólares. O primeiro avaliado pelo Departamento do Tesouro dos Estados Unidos, o segundo pela Companhia do Dente.

Ambos os papéis são semelhantes – ainda que o de Duchamp tenha um estilo menos ornamentado, sem as alegorias que caraterizaram o outro –, ambos com seu número, sua data, sua instituição, sua quantia, seu beneficiário e, finalmente, sua assinatura. Ambos simples papéis onde cabe um horizonte de sentidos.

A diferença está em que o cheque *falso*, tendo adquirido uma categoria de objeto estético, não perde seu valor de troca, mas incrementa-o a cada dia, multiplica-o como Cristo multiplicou os pães – eu não consigo imaginar o valor desse cheque hoje![148] Enquanto o cheque *real*, sendo valor de troca, ficou vazio após ser pago; a partir daí seu valor passou a ser aquele conferido a um documento histórico.

O cheque de Duchamp está vivo, o outro morreu em 1º de agosto de 1861, no momento em que, sendo cobrado, retornou ao banco de origem.

De Heráclito a González-Torres

Entre 1989 e 1991, o artista cubano-americano Félix González-Torres desenvolveu uma solução para suas obras, despojá-las de material permanente, devendo ser construídas pelo museu ou galeria e *consumidas* pelo público, sem precisar da presença do artista. Assim, uma peça como Sem título (Placebo) consiste em 161 quilogramas de balas envolvidas em celofane prateado dispostas sobre o chão, balas que os visitantes poderão apanhar na quantidade que julguem conveniente, de forma que a peça se desintegrará conforme o correr da mostra, sendo decisão do museu se repõe ou não os elementos, isto é, as balas que a conformam.

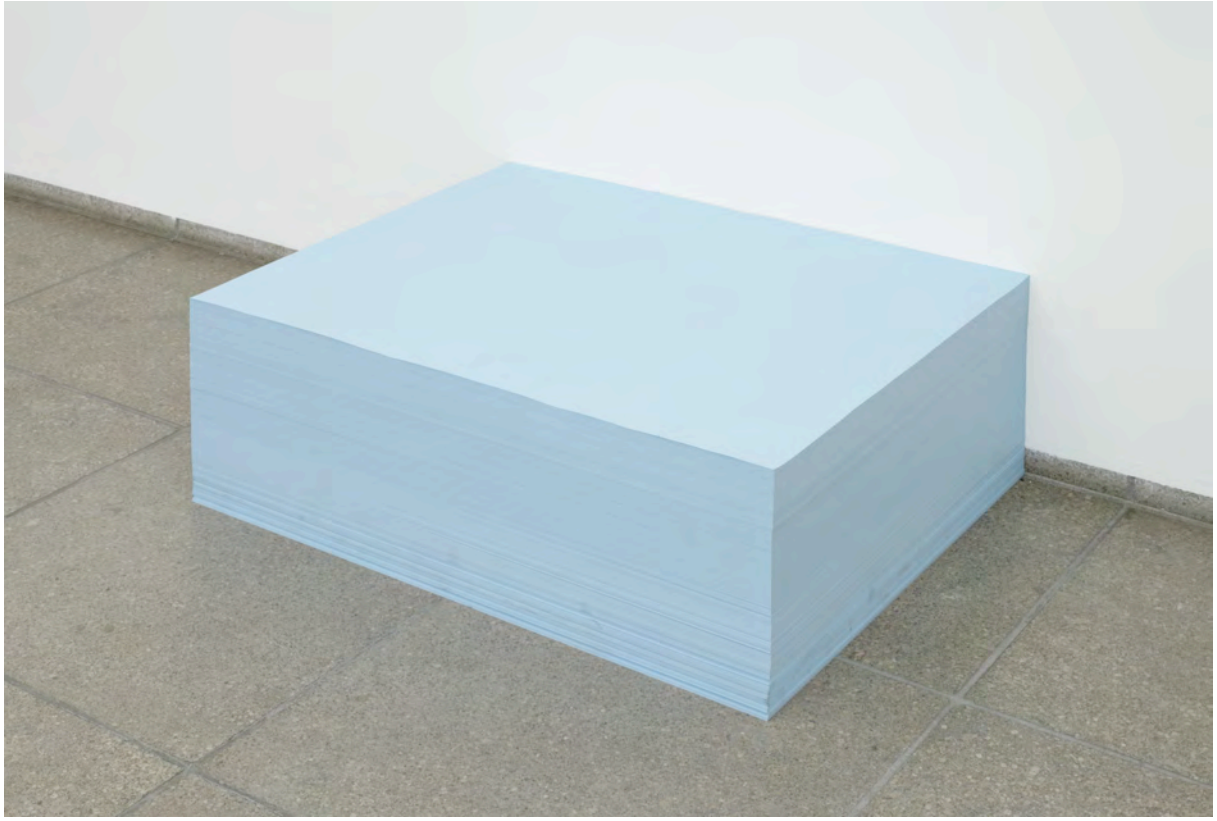
[148] Neste momento o cheque está na coleção de Roberto Schwarts, em Milão. Vai saber quando Matta deixou escapar semelhante joia.

Félix González-Torres, Sem título (Placebo), 1991

Detalhe

O mesmo acontece com as peças compostas de folhas. Trata-se de pilhas de papéis dispostas sobre o chão da galeria, cuja especificidade radica em terem um texto, umas fotografias ou simplesmente uma cor determinada e uma altura preestabelecida como a medida inicial do estoque.

Assim, a ficha técnica de uma peça como Sem título (Loverboy) diz: "papel azul, (reposição constante), 7 ½ polegadas em sua altura ideal x 29 x 23 polegadas". Onde o termo "ideal" se refere ao limite de tamanho com que a pilha começará a ser exibida, medida que, porém, se reduzirá conforme os visitantes pegarem as folhas.



Félix González-Torres, Sem título (Loverboy), 1990

Em suma, as obras de Félix González-Torres vão mudando de matéria, são feitas e desfeitas; uma vez instaladas, sua missão é ir embora, se evaporarem para voltarem a se condensar novamente. E se Heráclito afirma que nenhum homem se banha duas vezes no mesmo rio, é possível dizer: nenhum homem contempla duas vezes um Félix González-Torres, pois na segunda vez a peça já não é a mesma (nem tampouco o homem).

Então, o que é a peça? Onde se encontra a obra? Essas balas que têm um peso específico, esse conjunto de folhas que, empilhadas, dão uma determinada altura? Em primeiro lugar, é preciso notar que a peça não está numa bala ou num papel individual; uma partícula de um González-Torres não é um González-Torres. Isso está claro.[149]

[149] Como afirma Alan Pauls no seu artigo "*Souvenir*": "González-Torres sempre esteve preocupado por advertir que uma bala não é uma *candy piece*, que uma folha não é uma *stack*: aquilo que nós levamos pra casa [...] não é a obra; são elementos, unidades, "membros", sendo precisamente essa natureza discreta de seus componentes – que autoriza o excesso quantitativo mas impossibilita a confusão— o que permite a obra articular sua produção e consumo." PAULS, Alan. "*Souvenir*", *Félix*

Logo, poderíamos concluir que a peça se encontra no conjunto completo, acabado de instalar, dessas balas, dessas folhas? A resposta novamente é negativa, pois, de um lado, o conjunto vai mudando, vai desaparecendo, sendo consumido e recomposto. E, de outro, temos de levar em consideração que um mesmo conjunto, uma mesma peça, pode ser exibido em dois museus diferentes num mesmo momento. Assim, é possível que dois visitantes distintos, um em Hamburgo, o outro em São Paulo, vejam Sem título (Loverboy) num mesmo dia, numa mesma hora.

Como uma gravura de Rembrandt que, tirada da mesma matriz, pode ser exposta num e outro canto do globo a um mesmo tempo, mas diferente na medida em que esta peça não tem matriz nenhuma. Ou, por outras palavras, trata-se de uma obra que, sendo a tal ponto material que posso chegar a comê-la ou a retirar-lhe um pedaço, é a mais imaterial das obras, pois não consigo estabelecer onde é que está sua matéria toda, sua matriz, sua origem ou causa primeira.

As obras de Félix González-Torres implicam um paradoxo, são unidade ao tempo que são legião; são finitas – sólidos regulares dispostos sobre o chão –, ao tempo que são infinitas, tanto que é impossível lhes prever um fim, assim como não é possível estabelecer uma origem, pelo menos no que se refere a termos materiais. Num González-Torres todas as balas são originais, mas a obra não é um original em si, desde o ponto em que um original é único – cada gravura, assim como cada cheque, tem um número que a determina –, e esta é uma obra possível de ser montada infinitas vezes. Aliás, um original infinito é uma contradição nos termos.

Contradição, paradoxo, que caracteriza a produção do artista cubano-americano, e que surge de sua decisão de resolver a obra como um certificado, um papel. Um documento será a matriz de um Félix González-Torres. Artista que desenvolveu todo um sistema burocrático

---

González-Torres: Somewhere / Nowhere. Buenos Aires: Malba, 2008. p. 34. (Os termos em inglês são do texto original em espanhol; tradução livre da autora).

para conseguir realizar a menos burocrática das obras; não se precisa de permissões nem licenças para aceder a uma dessas balas, a um desses impressos, uma vez montada a peça.

Porém, é preciso ter uma licença para materializar a obra, permissão que somente pode ser expedida pelo dono do Certificado de Autenticidade / Propriedade, certificado esse sim único, original.

Portanto, o que compra quem compra um Félix González-Torres? Esse comprador não vai receber um átomo de matéria mas o direito de materializar algo em nome de outra pessoa, o artista. O direito de dispor um monte de balas no chão para os visitantes as levarem, o direito de fazer um estoque de papéis para que qualquer um que vier possa pegá-los, ou o direito de outorgar o direito a algum outro de fazê-lo, sem por isso receber nada em troca, pois uma das cláusulas do contrato de empréstimo radica em que nenhum Félix González-Torres é alugável, ou seja, não é possível cobrar pelo seu empréstimo.

Logo, o comprador não compra nada em termos materiais, mas compra um título de valor, que nos últimos anos multiplicou sua quantia de forma extraordinária. Se em 2006, uma dessas peças tinha batido o recorde de 666 mil dólares num leilão da Casa de subastas Sotheby's, em 2010 uma peça de características similares superou os quatro milhões na casa de subastas Phillips.[150]

A obra de Félix González-Torres, especificamente essa solução de configurar um Certificado de Autenticidade / Propriedade como matriz, é produto de um longo percurso que implica uma revisão do minimalismo, a arte conceitual e a crítica institucional. Somada a um profundo questionamento da propriedade privada e valor de troca, essa parte imaterial,

[150] Conferir os preços Sothebys- Phillips. Após o artista ter sido escolhido para representar os Estados Unidos na Bienal de Veneza de 2007, a obra bateu novos recordes. Esta é a informação da obra leiloada: "*Untitled*" (*Portrait of Marcel Brient*), 1992. Estimate $4,000,000 - 6,000,000 SOLD FOR $4,562,500, em http://www.phillips.com/detail/FÉLIX-GONZÁLEZ-TORRES/NY010710/4

fantasmagórica, da mercadoria nos leva a acreditar que são as coisas e não os homens as encarregadas de estabelecer as relações sociais.

Na obra de González-Torres, há, de um lado, um questionamento ao mercado; de outro, uma sínteses das propostas artísticas da segunda metade do século XX. Não é à toa o fato de que na época em que Félix está configurando os primeiros contratos desses ready-made mandados fazer, Benjamin Buchloh esteja publicando em *October* um sumário completo do acontecido com a introdução do ready-made na arte contemporânea, e como dita introdução produz uma verdadeira burocratização da arte. Em resumo, não é casual que nesse momento, Félix González-Torres deixasse o atelier para assumir, na qualidade de artista, o ofício de escrever contratos.

Group Material

Félix González-Torres nasceu em 1957, dois anos antes de Revolução, em Guaimaro, Cuba, país do qual saiu aos catorze anos de idade, em 1971. Primeiro para a Espanha, onde só passou um breve lapso de tempo, e, depois, para Porto Rico, onde permaneceu até 1979, ano no qual foi morar em Nova York, cidade em que começaria a realizar seus projetos artísticos. Em 1987, González-Torres entrou a fazer parte do Group Material, coletivo de artistas fundamental no seu trabalho, ainda que, num primeiro olhar, ambas as propostas, a do grupo e a de Félix, possam parecer antagônicas.

Fundado em 1979, o Group Material (GM) foi composto por jovens que, em sua grande maioria, estudaram na Escola de Artes Visuais de Nova York, tendo como professor o artista conceitual Joseph Kosuth, cuja influência se faz perceptível, mais do que numa arte como proposta lógica, na rejeição da obra como objeto de luxo, mercadoria.

Desde o começo, o Group Material – cujos principais membros foram Julie Ault, Patrick Brennan, Beth Jaker, Mundy McLaughlin, Marybeth Nelson, Tim Rollins e Peter Szypula – , apresenta um ar de sindicato, de associação de trabalhadores na luta por um projeto comum. O pagamento de 30 dólares mensais para os gastos de manutenção, estipulado nos relatórios das reuniões, faz parte desse espírito; relatórios esses redigidos à máquina, encarregados de dar conta tanto dos participantes quanto dos ausentes, e dos pontos discutidos nas sessões.

Lendo os documentos, entrando na história, duas características são visíveis na constituição do grupo. Em primeiro lugar, um engajamento político, de esquerda, focado na luta contra a discriminação de minorias – hispanos, homossexuais, feministas, artistas ou intelectuais de cor, e, mais adiante, enfermos de AIDS. Em segundo lugar, um interesse por criar uma arte coletiva, em processo constante, uma arte como resposta ao individualismo próprio do sistema capitalista. Seguindo as palavras de Tim Rollins, num relato de 2007:

> Isso é o que eu queria e precisava fazer. Exposições como investigações. E nós queríamos fazê-lo em um espaço físico ocupado não apenas por objetos, artistas e público, mas um centro de relações sociais. Queríamos fugir da aparência miserável, abjeta, *funky*, esfarrapada de muitas galerias no momento, sem precisar voltar ao paradigma do cubo branco de aspecto luxuoso de SoHo.[151] Queríamos desenvolver a ação social com nosso estilo. Queríamos ser independentes, autossuficientes. Queríamos ser comunitários (não comunistas), não só tendo a comunidade como base, mas engajados com essa comunidade, conectando o que acontece dentro do espaço de exposição com a vida social do lado de fora, da rua e o bairro.[152]

Com esses dois pontos específicos – compromisso político e arte coletiva –, o grupo procurava ampliar o público, dirigir-se às pessoas não necessariamente envolvidas com a estética, ir para esse "lado de fora" referido por Rollins. A crônica da exposição de 1981 intitulada "The People Choice" (*Arroz con mango*), que reuniu uma série de objetos das pessoas do bairro, ilustra esse esforço:

---

[151] Curioso como o SoHo marginal de Gordon Matta-Clark acabou virando a bairro das galerias de "cubo branco de aspecto luxuoso" tanto na década de 80 quanto em nossos próprios dias.
[152] AULT, Julie (editora). *Show and Tell: Chronicle of Group Material*. Londres: Four Corner Books, 2010, p. 218.

> Com a ajuda de crianças do bairro Hector e Celinda, Group Material vai de porta-a-porta visitando a todos os moradores do bloco, convidando a participar na próxima exposição. As portas se abrem facilmente para as crianças, que falam espanhol. Em alguns casos, as pessoas oferecem coisas, uma mulher toma a foto do seu casamento da parede e a entrega. Outros são céticos sobre o uso e cuidado de seus objetos preciosos.[153]

O manifesto de GM foi lançado em 4 de outubro de 1980. Redigidas em caixa-alta e salpicadas de palavras como "revolucionário", "militância" ou "insurreição", as duas páginas de texto apresentam um ar certamente panfletário. Com efeito, o grupo não desperdiça uma única linha sem lançar lemas; basta ler o apartado dedicado ao horário de atenção ao público:

> Quando abre o Group Material? Uma arte independente depende de não ser um negócio. Levando em conta que o GM está orientado às pessoas que precisam trabalhar, estamos abertos das 17 às 22h.[154]

O texto estabelece alguns pontos que se tornariam permanentes durante os próximos dezesseis anos de trabalho:

> O que é o projeto do Group Material? Em nosso primeiro ano, Group Material apresentará a arte dos membros do grupo, os artistas da comunidade, não artistas, artistas famosos. As mostras iniciarão debates para uma variedade de temas controversos: a estética do consumo, as eleições presidenciais de 1980, o imaginário da alienação, o gênero, a importância cultural dos alimentos, autoridade e alta moda, arte política para crianças de N.Y., para citar alguns exemplos.[155]

Embora eclética, a enumeração de temáticas mantém uma coerência intrínseca. Trata-se de um programa político a ser desenvolvido no campo da estética. O problema não é criar uma obra, é cultivar uma consciência social nas pessoas, nos vizinhos, consciência que o

[153] Ibid., p. 30.
[154] Ibid., p. 22.
[155] Ibid., p. 22.

panorama republicano visava apagar com consumismo, alienação e anulação das diferenças culturais. Assim, o grupo foi um canto de resistência frente ao mercado e ao panorama da década dos 80 com Reagan (1981-1989) e Bush (1989-1993) no poder.

Cabe destacar como, na segunda mostra do coletivo, apenas o grupo tinha sido configurado, encarou diretamente a disputa eleitoral entre Jimmie Carter e Ronald Reagan. Intitulada O Salão das Eleições, a exposição foi aberta em 4 de novembro de 1980, convidando o público com as seguintes palavras: "Junte-se a nós para passar uma tarde de ridículo, suspense, dor e desesperança".[156] Estavam se referindo ao triunfo prognosticado de Ronald Reagan na tarde desse 4 de novembro, momento que abria um difícil período de neoliberalismo em economia e neoconservadorismo em política.[157]

Além disso, o GM se afastava da explosão do mercado da arte que, justamente nessa etapa, começava uma acelerada carreira de inflação e especulação. Os nomes das exposições realizadas pelo coletivo – Luchar!,[158] Subcultura, Democracia ou Linha do Tempo: Intervenções dos Estados Unidos em Centro e Latino América – dão conta desse engajamento, dessas temáticas de que não abriram mão durante seu percurso até 1996. E, embora Félix González-Torres unicamente se tenha juntado ao GM em 1987, várias das soluções expositivas do coletivo foram chaves para o desenvolvimento de sua obra.

Desde as primeiras experiências, o GM funciona como um núcleo de gestão de projetos para envolver uma comunidade, em primeira instância, o bairro, e depois a cidade, por meio de jornais, cartões, cartazes ou outdoors, ou seja, canais massivos de comunicação. Assim, mostras como Mensagem a Washington (1985) consistiram em organizar uma convocatória para as pessoas enviarem opiniões, petições e críticas ao governo, mensagens que seriam publicadas em jornais locais de cinquenta cidades dos Estados Unidos.

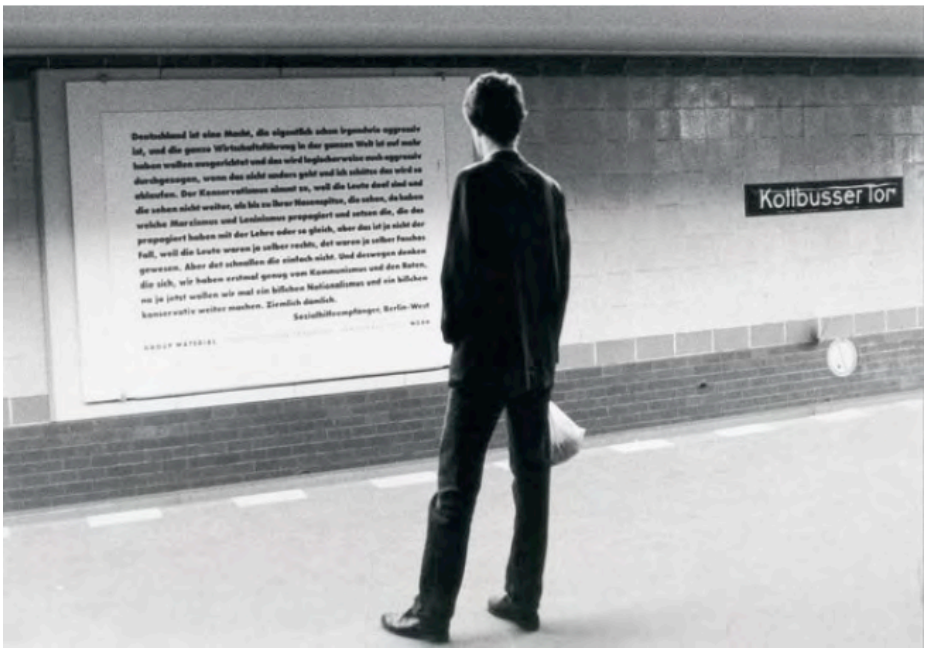
---

[156] Ibid., p. 27.

[157] Notório como esses artistas, tão cedo, conseguiram enxergar aquilo que estava por vir durante os próximos doze anos, com os republicanos no poder.

[158] Originalmente em espanhol.

Publicidade do Group Material para a exposição Mensagem a Washington, 1985



Group Material, Subculture, 1983

Se a montanha não vai a Maomé, Maomé vai à montanha. Na procura do público, sem esperar as pessoas na sala de exposição, o Group Material começou a usar meios próprios da publicidade: alugar espaços de anúncios para organizar mostras.[159] A exposição Subculture, de 1983, dá conta disso. Organizada com a colaboração do Taller Latinoamericano e subvencionada através da NYSCA-New York State Council for the Arts, convocou os artistas

[159] Ainda cabe advertir que essa corrente não é exclusiva do Group Material, pelo contrário, é própria de uma boa parte da arte da década de 80. A XVI Bienal de São Paulo, 1981, organizada por Walter Zanini, dedicou uma grande parte à arte postal, sendo notável a participação de artistas do então bloco comunista que, através dessa forma de arte, tinham acesso a um pouco de liberdade.

a enviarem propostas a serem instaladas nas faixas publicitárias do metrô de Nova York, escolhendo cem obras.

Subculture é um ponto sumamente importante, de um lado, pela escolha de se apresentar num lugar público, o metrô; de outro, porque significou o primeiro contacto entre GM e Félix González-Torres, que foi um dos artistas a enviar uma das propostas selecionadas, nesse momento sob o simples nome de Félix González, conforme consta nos créditos das memórias do Group Material recopiladas por Julie Ault.[160]

E, ainda que desse primeiro contato não existam muitas informações – simplesmente sabemos da participação de González-Torres –, é bem interessante notar como nessa mostra de 83 se encontra a semente de uma linha de trabalho que, mais tarde, seria desenvolvida pelo artista: os outdoors que já têm sido apresentados em várias cidades ao redor do mundo.

Subculture propõe obras efêmeras, passageiras, a serem instaladas para depois se evaporarem, base que González-Torres irá desenvolver, pensando em como conseguir que essas obras perdurem, sem convertê-las em registro, isto é, em lembrança do acontecido. Como fazer para mantê-las vivas no presente do espectador, sem se tornarem múmias de antigas obras, como seriam as fotos de performances que alguma vez foram feitas.

Em suma, essas propostas de Group Material de uma arte que, de um lado, procure o espectador, e, de outro, não se importe com, mas procure a efemeridade, serão fundamentais na obra madura de Félix González-Torres.

[160] Ver a lista de artistas participantes em Subculture em: AULT, Julie (editora). *Show and Tell: Chronicle of Group Material*. Londres: Four Corner Books, 2010, p. 258.

Mais adiante, após se juntar ao coletivo em 1987,[161] outras três exposições do grupo serão significativas nessa procura por uma arte pública e uma condição efêmera do objeto, a saber, Insertos (Nova York, 1988), Sua mensagem aqui (Chicago, 1990) e Democracy Poll (Berlim, 1990). A primeira, uma *mostra* feita como um suplemento a ser distribuído no *New York Times* no domingo; as outras duas exposições consistentes na instalação de impressões de vários artistas em outdoors de Chicago e Berlim, respectivamente.

Publicidade do Group Material para a exposição Sua mensagem aqui, Chicago, 1990

Group Material, Sua mensagem aqui, Chicago, 1990

[161] Na cronologia do Group Material, realizada por Julie Ault, a entrada do artista é descrita nos seguintes termos: "Outono de 1987. Julie visita Félix Gonzalez-Torres na exposição MFA na NYU, que inclui peças e imagens de multidões reproduzidas como quebra-cabeças, e trouxe o seu trabalho atual para chamar a atenção do grupo. O contato é feito, e as afinidades entre Félix e o grupo surgem imediatamente. Félix havia participado de Subcultura em 1983, após Mundy [um dos membros iniciais do GM], entusiasmado de ver uma obra sua, ter entrado em contato. Félix parece inato ao grupo. Depois de se reunir um par de vezes com Doug, Julie e Tim, ele é convidado a participar". Ibid., p. 131.

Se essas exposições do GM que implicavam meios de comunicação massivos foram fundamentais para o desenvolvimento da obra de Félix González-Torres, outra área importante de trabalho com o coletivo esteve no enfrentamento da AIDS, a enfermidade que marcou a década de 80, e na denúncia de problemáticas de segregação e uma evidente falta de resposta do Estado frente a uma questão de saúde pública.

Félix González-Torres, Sem título, 1991

Félix González-Torres e seu companheiro Ross Laycock eram HIV positivos. Ross morreu em 1991, e Félix o seguiria em 1996. Assim, a enfermidade era para o artista tanto uma questão pessoal – as crônicas de como viu desaparecer Ross dão conta disso –, quanto uma questão coletiva, uma temática que envolvia assuntos propriamente sociais, políticos e econômicos. Ponto que será definitivo, pois González-Torres soube resolver na sua obra essa dupla face: de um lado, temos uma proposta absolutamente íntima; de outro, uma obra completamente pública.

O trabalho específico que o Group Material desenvolveu com respeito à enfermidade chamou-se Linha do Tempo: AIDS (Timeline AIDS), e foi construído no Museu Universitário de Berkeley, em 1989. Consistia em uma grande instalação, onde uma linha preta em vinila

percorria as paredes das salas, marcando, ano a ano, o trajeto da enfermidade, de 1979 a 1989.[162]

A linha encarregava-se de revelar o crescimento das cifras, tanto o número de enfermos total, quanto dos novos casos. Isso tudo no intuito de chamar a atenção sobre a epidemia e a já mencionada falta de resposta por parte das autoridades, sublinhando o prejuízo frente aos homossexuais, então, as principais vítimas da AIDS.

Com respeito à organização espacial, Julie Ault comenta:

> Queríamos começar com 1979, para iniciar com o passado e ir até o futuro... a arquitetura do espaço é perfeito, porque o teto é mais baixo no início, onde há menos informação, em seguida, em 83 ele começa a realmente crescer. 84 o teto fica ainda maior.[163]

Para construir a Linha, o grupo esteve meses trabalhando na pesquisa e reunião de material: publicações, cifras, objetos e obras. De fato, quando foram montar a exposição tiveram de abrir mão de uma série de coisas, realizar um recorte de tudo aquilo que queriam mostrar, edição que deixou na instalação espaços vazios, uma espécie de limpeza visual que novamente encontra pontos de contato com a obra de González-Torres.

---

[162] Porém, não era a primeira Linha do Tempo realizada pelo coletivo. Vale notar um precedente, a exposição organizada em 1984, no espaço PS1 de Queens, intitulada Linha do Tempo: Uma crônica das intervenções dos Estados Unidos na América Central e América Latina, curada por Alanna Heiss (a mesma pessoa que levara Gordon Matta-Clark ao primeiro leilão dos lotes em 1974, com que abri o primeiro capítulo deste texto. Depois do Instituto de Recursos Urbanos, Ault montou o PS1, que se tornou um importante espaço alternativo e que recentemente foi adquirido pelo MoMa). A linha que percorria a sala, nessa ocasião, era vermelha e feita à mão. Igual a referente à AIDS, encarregava-se de dar conta dos desastres ocasionados pelas intervenções que seu título anuncia; passando pela separação do Panamá da Colômbia – campanha liderada por Theodoro Roosevelt e destinada a obter o controle do futuro Canal em 1903 – , ou o golpe de Estado no Chile e a consequente morte do presidente eleito democraticamente, Salvador Allende, em 1973. De uma linha à outra se encontra o percurso do GM durante a década de 80: a primeira, de 1984, tem muitas pinturas figurativas, enquanto a segunda, de 1989, conta com maior presença de impressos, páginas de revista ou jornais, ou seja, meios de comunicação massivos. Ver Ibid., p. 83.

[163] Ibid., p. 230.

Félix González-Torres, na exposição Linha do tempo: AIDS, 1988

Group Material, Linha do tempo: AIDS (Berkeley), 1989 (no fundo o trabalho de Michael Jenkins, intitulado 30 de junho de 1986, 1989).

Sabrina Locks, em seu artigo "Rastreamento, Linha do Tempo AIDS", descreve a instalação:

> Material Grupo emprega estrategicamente as terminologias da política, a lei, e outros órgãos de governo para os fins de sua arte, empunhando "licença artística" para trazer esses corpos visivelmente e criticamente ao ringue da prática cultural. Timeline: AIDS apresenta uma trajetória de fatos, números, artefatos e eventos que atestam a intencional (e em 1989, evidente) inadequação da resposta do governo à AIDS.

Entre alguns monitores, um computador, capas de revista etc., um par de peças chamam a atenção, pois mostram essa fraqueza do Estado delatada pela exposição. Em primeiro lugar, os cartazes com a mensagem "AIDS: um ótimo negócio", que notam como a enfermidade virou uma fonte de renda e não uma problemática social, a ser resolvida pelo Estado. Em segundo lugar, está uma obra de Michael Jenkins, intitulada *30 de junho de 1986* (1989), consistente numa espécie de bandeira dos Estados Unidos virada verticalmente, mas sem a parte azul das estrelas. Ao ver a imagem, depois do instante que leva para compreender que é a bandeira sem um fragmento, o espectador suspeita que a obra deve ter uma leitura particular, alegórica, o que é confirmado pelo artigo Locks.

Diz a autora:

> Listras vermelhas e brancas, acrílico pintados à mão em papel (nove por seis pés), *30 de junho de 1986* tem a impressão e as proporções de uma bandeira americana pendurada na vertical e de cabeça para baixo, mas faltando suas estrelas e contendo apenas nove listras em vez de treze. O título, *30 de junho de 1986*, é a data de uma decisão da Suprema Corte dos EUA, Bowers vs Hardwick, na defesa de uma lei que criminaliza a sodomia, o sexo oral e anal entre adultos em espaços privados. [...] as nove faixas são os bancos dos juízes da Suprema Corte dos Estados Unidos e a decisão de cinco a quatro do caso Bowers: cinco listras vermelhas da maioria (Chief Justice Warren E. Burger; Justiças Byron White; Lewis F. Powell, Jr., William H. Rehnquist, e Sandra Day O'Connor), e quatro listras brancas dos dissidentes (Harry Blackmun, William J. Brennan, Thurgood Marshall, John Paul Stevens). A ausência do cantão aponta para a ineficácia, ou a inexistência, de estruturas governamentais destinadas a fazer cumprir os direitos constitucionais dos indivíduos...[164]

A Linha do Tempo AIDS foi montada em três ocasiões, tornando-se talvez a exposição mais conhecida do Group Material. A primeira, como disse, no Museu Universitário de Arte de Berkeley, em 1989; a segunda no espaço da Matrix Gallery no Museu Wadsworth Atheneum, na cidade de Hartford, em 1990; e a última, por ocasião da Bienal de Withney Museum, em Nova York, em 1991.[165]

---

[164] Ibid., p. 233. A construção da metáfora em Michael Jenkins é interessante, pois o artista trabalha a obra como uma alegoria onde cada um dos elementos constitui um signo específico. González-Torres, como mostrarei adiante, usa uma linguagem em algum aspecto similar, mas o sentido nas obras dele fica aberto para o público preencher, não tendo uma leitura restrita.

[165] Essas exposições são resenhadas na crônica de Julie Ault, assim: "AIDS Timeline. November 11, 1989–January 28, 1990. Matrix Gallery, University Art Museum, University of California at Berkeley

Ora, Linha do Tempo: AIDS não somente se relaciona com o trabalho de González-Torres pela temática abordada, ainda que esta seja fundamental. O seguimento de uma linha cronológica e a característica de trabalhar com uma série de pistas dadas ao espectador também serão fundamentais na obra de González-Torres que, nesse momento, se encontrava desenvolvendo uma série de peças constituídas por nomes, anos e dados entregues ao espectador à maneira de rastos cujo sentido ele deveria preencher, completar. Signos a serem desenvolvidos pelo visitante, como qualquer palavra que unicamente é compreendida, quando um escuta e a enche de sentido.

Daí que González-Torres afirme com respeito à Linha: "[Nela] Não há nenhuma coisa para apenas olhar. A procura está sempre envolvida com um texto histórico que cada pessoa traz, e o que realmente estamos oferecendo são vislumbres que conectem a cada pessoa com a história".[166]

Após a última montagem da Linha, o grupo começou a apresentar tensões. Discordâncias surgidas da pergunta sobre se fazia sentido apresentarem uma mesma exposição em vários museus, em se tratando de obras que eram montadas como conjunturas, não como peças eternas. De igual forma, segundo conta Julie Ault, para todos os membros do GM foi muito difícil a morte de Ross Laycock – o companheiro de Félix –, justamente nesse 1991, com a exposição montada no Withney. O grupo começou, então, a se diluir, ainda que só acabasse de forma definitiva em 1996, sendo a morte de González-Torres o ponto final do coletivo.

Commissioning curator: Larry Rinder. Research assistant: Richard Meyer; AIDS Timeline. September 30–November 28, 1990. Matrix Gallery, Wadsworth Atheneum, Hartford, CT. Commissioning curator: Andrea Miller-Keller; AIDS Timeline (New York City, 1991) April 19–June 30, 1991. Whitney Biennial, lobby gallery, The Whitney Museum of American Art, New York. Commissioning curator: Lisa Phillips". Ver Ibid., p. 262.

[166] Ibid., p. 230. Texto de Sabrina Locks.

O GM é fundamental para Félix González-Torres desde sua primeira participação na mostra Subculture de 1983, sua entrada ao coletivo em 1987, até a fatura da Linha do Tempo: AIDS, em 1989. Dessa passagem pelo grupo, é possível notar dois elementos- base para sua obra. Em primeiro lugar, a possibilidade de montar peças em espaços públicos passageiros, e a consequente transitoriedade da obra, esse caráter efêmero que será característico em vários trabalhos do artista. Em segundo lugar, a concepção da obra como um signo-pista a ser preenchido pelo espectador. Isto é, a proposta de um trabalho que se estabeleça como ponto de encontro entre aquilo que o artista sugere e aquilo trazido pelo visitante: seu fardo, sua história.

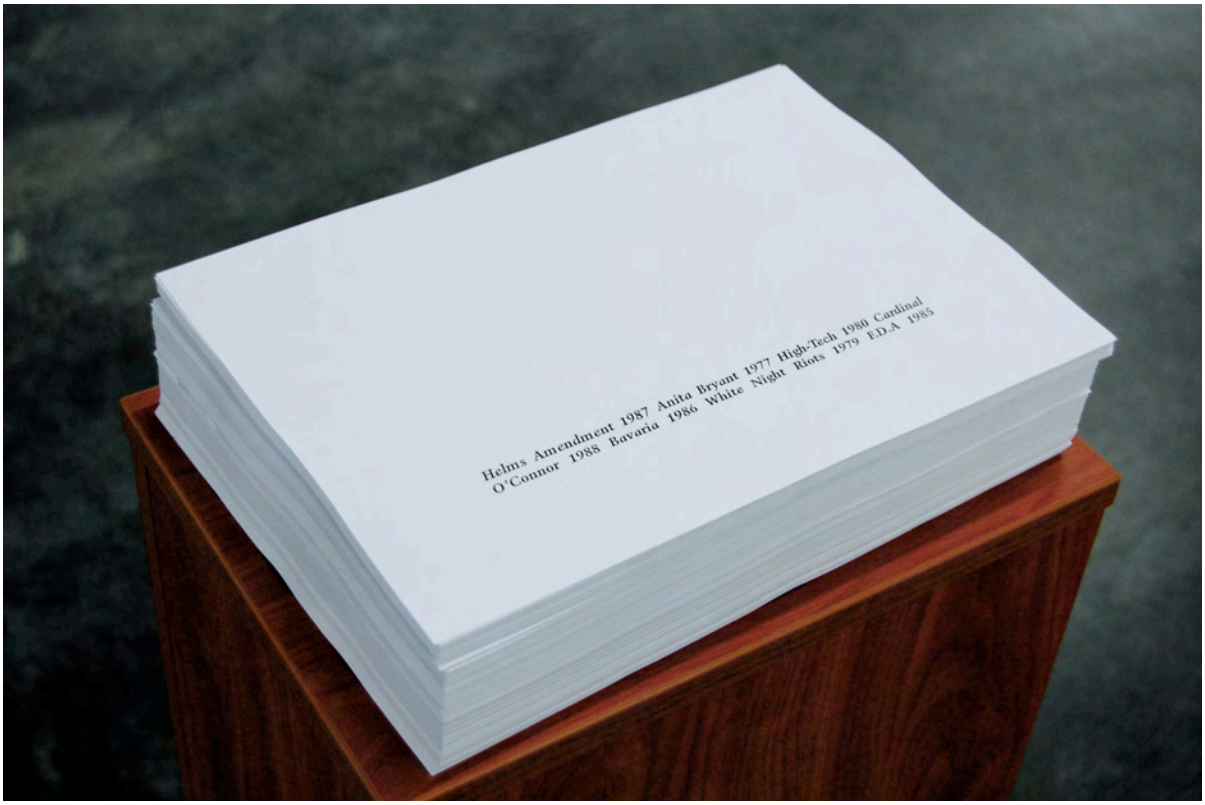
Dessa forma, a experiência no GM foi definitiva para González-Torres, embora, num momento determinado, o artista se encarregasse de mudar o roteiro estipulado pelo grupo, virando-o de cabeça para abaixo, na sua decisão de, ao invés de se opor ao mercado, entrar nele, enfrentá-lo.

Brincar com as coisas/mercadorias dentro de sua configuração, não escapando dela, foi uma das propostas básicas de Félix González-Torres: não fugir do sistema, não negar o sistema, senão introduzir-se nele como um vírus – o mesmo que estava fazendo-o desaparecer – coisa que o artista deixaria bem clara na conversa com Joseph Kosuth no ano 1994.

> Eu não quero a oposição, a alternativa. Alternativa frente a que: frente ao poder? Não. Eu quero ter o poder. Ele é efetivo em termos de mudança. Eu quero ser como um vírus que pertence à instituição (...). Dinheiro e capitalismo são poderes que estão aqui para ficar, ao menos por enquanto. É nessas circunstâncias que a mudança pode e vai acontecer. Meu abraço é uma estratégia da minha rejeição inicial.[167]

[167] Joseph Kosuth and Felix Gonzalez-Torres: A Conversation, 1994. Em: http://www.andrearosengallery.com/exhibitions/2005_1_felix-gonzalez-torres-and-joseph-kosuth/. (Última consulta: julho de 2009). A mesma ideia é desenvolvida na entrevista com Tim Rollins: "Tim Rollins: Eu acho que o problema com o Group Material é que eles operavam fora do mercado de arte. Muitas pessoas afirmam que eles odeiam o mercantilismo das galerias, mas se você não está visível

Objetos específicos e tautologias



Félix González-Torres, Sem título (1988), 1988

Quando Tim Rollins pergunta a Félix González-Torres como chegou à solução de dispor pilhas de papéis sobre o chão, substituíveis *ad infinitum*, o artista responde: O chão estava livre, as paredes lotadas.

> Tim Rollins: É obvio que você não está interessado na batalha entre forma e conteúdo assim como está interessado no método: como a obra é feita, distribuída e compartilhada. De onde vêm pilhas?

---

nos locais tradicionais [*mainstream venues*] você é invisível. / Félix González Torres: É por isso que eu faço objetos, caso contrário, eu estaria fazendo performances. Mas, além dos objetos, eu adoro o processo mais do que o produto final. Isso é o que eu mais amo. Mas eu entendo as regras do jogo: você tem que pôr a circular um objeto no mercado a fim de ter acesso direto ao poder... Eu estive esperando pela revolução por um longo tempo e ela não chegou. Os que vieram têm feito muito pouco para mudar os nossos caminhos". Ver "Interview with Felix Gonzalez-Torres, by Tim Rollins", em: http://orienteering.tumblr.com/post/14659295748/ (Última consulta: Janeiro de 2014).

> Félix González Torres: É muito difícil dizer. Eu não me lembro, de verdade. As primeiras pilhas que eu fiz foram algumas de datas. Em torno de 1989 todo o mundo brigava por um espaço na parede. Assim, o espaço do chão estava livre, o chão era um lugar marginal. Eu estava interessado em devolver ao espectador, ao público, algo que não fora realmente meu – essa explosão de informação, que é na verdade uma implosão de significado. Em segundo lugar, quando entrei a fazer pilhas – que foi em uma exposição com Andrea [Rosen] — eu queria fazer uma mostra que desaparecera completamente. Eu tive muito a ver com desaparição e aprendizagem. Foi também uma tentativa de ser uma ameaça para o sistema do mercado da arte, e também, sendo realmente honesto, foi uma forma de ser generoso. Eu queria que as pessoas tivessem meu trabalho. O fato de que alguém pudesse vir e tomar o meu trabalho e levá-lo foi muito emocionante. Freud disse que ensaiamos nossos medos, a fim de diminuí-los. De certa forma esse "deixar ir" da obra, essa recusa de uma forma estática, uma escultura monolítica, em favor do desaparecimento, a mudança, instabilidade e fragilidade foi uma tentativa da minha parte para ensaiar meus medos de ver Ross desaparecendo dia a dia bem na frente dos meus olhos. É realmente uma coisa estranha quando você vê o público entrar na galeria e ficar com um pedaço de papel que é "seu".

Esse primeiro trabalho referido por González-Torres, e que fora exposto na galeria de Andrea Rosen, é Sem título (1988). Trata-se de uma pilha de folhas a serem levadas pelo público e repostas pela instituição, onde cada um dos papéis tem o seguinte texto impresso na parte inferior:

> Helms Amendment 1987 Anita Bryant 1977 High-Tech 1980 Cardinal O'Connor 1988 Bavaria 1986 White Night Riots 1979 F.D.A. 1985.

À primeira vista, o espectador adverte que os nomes, lugares ou fatos presentes nas folhas devem ter uma relação, e que, ao conseguir *entrar* no sentido de um, terá um bom sinal para a compreensão dos restantes. Com efeito, a leitura não deveria significar um grande enigma para as pessoas da época, pois envolve acontecimentos e personagens públicas que foram conhecidos no seu momento.

"Helms Amendment 1987" se refere à emenda proposta pelo senador republicano Jesse Helms que, sendo aprovada por noventa votos contra dois, impedia qualquer campanha educativa e preventiva contra a AIDS que promovesse ou impulsionasse, direta ou indiretamente, condutas homossexuais.[168]

---

[168] BECCE, Sonia. "Somewhere/Nowhere", *Félix González-Torres: Somewhere / Nowhere*, Buenos Aires: Malba, 2008, p. 16.

Por sua vez a entrada de "Anita Bryant 1977" se refere a

> ... cantante pop, vendedora de suco de laranja e rainha de beleza em 1977, no condado de Miami-Dade, [que] iniciou uma campanha pública contra uma emenda local que condenava toda forma de discriminação por orientação sexual. Em um de seus famosos discursos, Bryant chegou a falar: "Como mãe, sei que os homossexuais não podem se reproduzir. Meu medo é que recrutem os nossos filhos (para esse fim)". Sua cruzada teve êxito e um ano depois, a ordenança foi anulada, de forma que até 1998 voltou a ser legal demitir empregados, recusar alojamento ou fazer negócios amparando-se em como e com quem um adulto consentia ter sexo. O ativismo de Bryant em favor da intolerância sexual gerou protestos massivos, petições públicas e um boicote à compra de suco de laranja que foi um êxito, motivo pelo qual a cantante foi demitida da companhia em que trabalhava. Bryant constituiu uma das primeiras figuras em receber publicamente um tapa na cara.[169]

É curiosa a eleição do ano 1977. É o momento em que Anita alcança o título de rainha da beleza e não algum dos anos de seus discursos ou de seu boicote. Há uma boa dose de humor nessa escolha.

No seguinte dado "High-Tech 1980", o leque de possibilidade se amplia e o panorama se obscurece. Pode se tratar de uma referência à comunidade High Tech Gays formada em San José em 1984, mas o ano, 1980, presente na folha parece não coincidir.

Em contrapartida, "Cardinnal O'Connor 1988" não deixa dúvidas. A entrada se refere a John Joseph O'Connor, bispo da Cidade de Nova York de 1984 a 2000. Sempre em constante oposição ao prefeito democrata Ed Koch, O'Connor lutou incansavelmente contra os direitos locais dos homossexuais, afrontou a educação sobre sexo seguro nas escolas, o uso de preservativos para prevenir a transmissão da AIDS e o direito ao aborto. Fez parte da Comissão sobre a Epidemia HIV, formada por Ronald Reagan, comitê que, em 1988, depois de um estudo criticado pela sua rapidez, emitiu um documento colocando no mesmo patamar

[169] Em nota a rodapé do texto de Sonia Becce. Idem.

os enfermos de Aids e os dependentes químicos, atitude que deparou com uma grande revolta.

A entrada "Bavaria 1986" volta a ser difusa, mas pode ser um sinal sobre as leis implementadas nessa região da Alemanha, cujo caráter conservador com respeito a imigrantes e homossexuais é bastante conhecido. Tais implementações estabeleciam as regras para as provas da AIDS, testes com caráter obrigatório em pessoas sob suspeita de ter a enfermidade, e que um ano mais tarde passaram a ser publicadas em termos oficiais:

> Este aviso descreve um programa de regulamentações para o controle da Síndrome da Imunodeficiência Adquirida, que abarca as seguintes medidas: a inclusão de um componente de AIDS em programas de saúde; o encerramento dos estabelecimentos propícios à propagação da AIDS, uma proibição de pessoas HIV-positivas de engajar-se em prostituição, e testes obrigatórios para a presença do HIV em pessoas suspeitas de estarem infectadas, e em pessoas detidas nas prisões à entrada e à saída.[170]

"White Night Riots 1979" refere os distúrbios acontecidos na cidade de San Francisco, em resposta da comunidade gay à decisão judicial de condenar o ex- policial Dan White por "homicídio" e não por "assassinato".[171] As vítimas foram o prefeito George Moscone e o supervisor da cidade (vereador) Harvey Milk, primeiro homossexual declarado em ser eleito para um cargo público nos Estados Unidos.

Finalmente, a entrada "FDA 1985" se refere à primeira prova de sangue em busca de anticorpos para AIDS, exame desenvolvido pela Food and Drug Administration dos Estados Unidos.

---

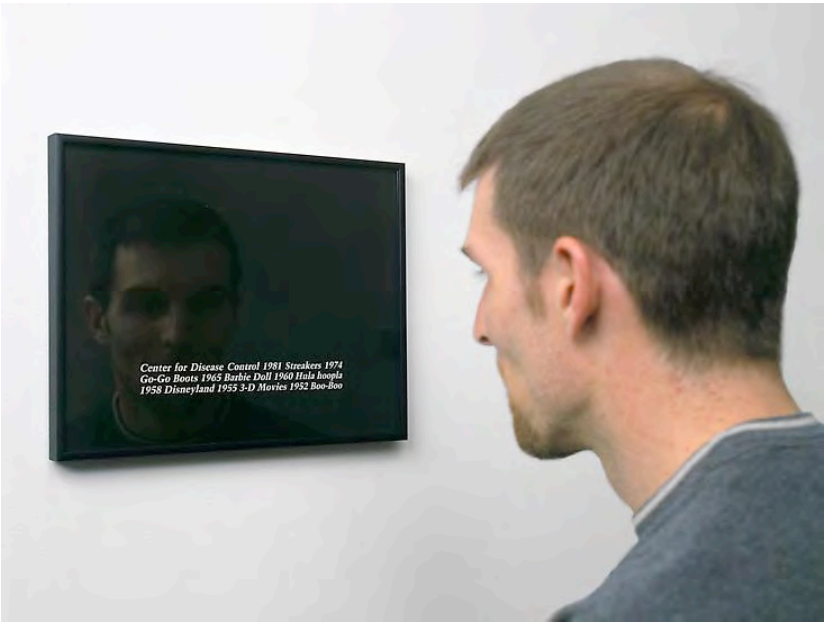
[170] Em World Health Organization, *Legislative Responses to AIDS*. Dordrecht, 1989. O livro recopilou, em 1989, as legislações de diferentes países com respeito a AIDS. É de sumo interesse, pois permite advertir, de um lado, o clima de discriminação; de outro, os tipos de burocracias locais. O sublinhado é meu.

[171] A diferença entre um e outro consiste em que o homicídio, seja voluntário ou involuntário, não é premeditado, enquanto o assassinato sempre é premeditado.

Após todos esses dados, a visão do cartaz Sem título (1988) resulta clara, trata-se da apresentação de uma "série de situações de conflito — ou personagens que as provocaram —, entre a comunidade gay dos Estados Unidos e os poderes oficiais (governo, polícia, igreja etc.)", para tomar as palavras de Nancy Spector.

Porém os cartazes, em seu conjunto, também podem ser olhados de outra forma: trata-se de um bloco ou paralelepípedo retangular. Isto é, um sólido limitado por seis retângulos e cujo volume será obtido do produto da multiplicação das arestas a, b, e c: a) o comprimento do papel x b) sua largura x c) a altura que implica a união de todos esses papéis empilhados. Ou seja, temos um volume feito de planos.

Sem título (1988) é o primeiro sólido regular proposto por Félix González-Torres. Antes, o artista tinha empregado essa classe de textos em impressões mecânicas (Photostat), mas sempre emolduradas, obras únicas e para serem instaladas na parede de forma vertical. Desta vez, procurando um lugar vazio na briga pelas paredes, o artista resolveu dispor seus papéis de forma horizontal, sobre uma pequena base em madeira.



Félix González-Torres, Sem título, 1988

Assim, sobre o chão uma base e sobre a base as folhas e, então, um pouco como a lenda da massa de Newton, González-Torres deparou com as possibilidades minimalistas do corpo que as folhas, de forma autônoma, haviam formado.

Na exposição seguinte, González-Torres prescindiu da base para começar a dispor seus sólidos regulares diretamente no chão, sem fronteira nenhuma entre o espectador e a *escultura*. Sólidos como Sem título, 1989-1990, consistente de duas pilhas, a primeira com o texto: "*Somewhere better than this place*"; a segunda com o texto: "*Nowhere better than this place*"; ou, um ano mais tarde, em 1991, a pilha intitulada *Sem título* (*NRA*), composta por papéis retangulares vermelhos com um marco preto. Até levantar um extenso conjunto de obras constituídas por papéis determinados por textos, fotografias ou simplesmente cores.

Félix González-Torres, vista de exposição, várias pilhas. 1990.

As pilhas de González-Torres se caracterizam por dois fatos: ter sempre o formato de um retângulo e uma altura determinada, medidas que aparecerão nas estipulações do contrato de empréstimo e na ficha técnica da obra.

Num primeiro momento, a questão sobre a causa que determina as medidas resulta um tanto obscura; por que um determinado sólido deverá ter oito, e não nove polegadas de altura? Porém, o assunto não passa de uma arbitrariedade, de uma decisão do artista guiada, seja pelos seus números favoritos (e todos gostamos de certos números), seja por fatores estritamente formais – por exemplo, papéis de formato maior costumam ter alturas menores, isto com o objetivo de não formar objetos visualmente carregados.

Retomo um trecho extenso do bate-papo com Tim Rollins, em que este último – um tanto desesperado, e com justa razão – insiste em perguntar a González-Torres especificamente sobre essa questão, a particularidade desses números que determinam suas peças. Assunto que causa curiosidade precisamente porque a obra do artista quase se compõe de números, assim como uma fórmula química ou uma receita de cozinha que, disposta num papel, deverá ser preparada pelos encarregados do museu, seu departamento de produção.

> Tim Rollins: Então vamos começar pelo básico, como você determina um trabalho? Por exemplo, *Loverboy*: Como você decide o tamanho que ia ter? As dimensões de cada folha de papel? Que tipo de papel será usado e a altura da pilha? Como você decidiu sobre qual azul usar? Como você sabia que iria contra a parede dessa maneira determinada?
>
> González-Torres: Bem, isso vai contra a parede, pois o azul reflete na parede. O papel é um azul claro e é uma marca comercial padrão cortado para vinte e quatro por vinte e quatro polegadas.
>
> TR: Mas como você sabia que funcionaria?
>
> FGT: Eu não sabia, não, até que eu fiz as instalações. Quando você não tem um estúdio deve assumir riscos, você muda a sua roupa interior em público. Eu não tenho medo de cometer erros, eu tenho medo de mantê-los. Eu já destruí um monte de peças. Eu gosto da emoção de foder-se regiamente. Alguns artistas podem "ensaiar" em seus estúdios, antes de ir para a galeria, mas acho isso fácil demais. Eu não sei, eu nunca tive nada a perder, então eu fiz sempre o meu próprio caminho.
>
> TR: Tudo bem! deve haver algum tipo de... pode não ser um esboço, mas você deve ter as medidas escritas. Você deve ter tomado algum pedaço de papel e cortou-o do tamanho certo, e disse: "Este é o tamanho certo". Eu sei que o seu trabalho não é completamente arbitrário ou intuitivo.
>
> FGT: Gosto de certos números misteriosos. As coisas que me acontecem estão ao redor de determinados números: cinco, 24, 12. Esses são, por vezes, os números que determinam a altura das pilhas e o tamanho de determinados trabalhos.
>
> TR: Um minimalismo místico?

> FGT: Bem, sim e não. Algumas das pilhas são feitas de 32 por 29 polegadas porque é também o tamanho do papel. Se a peça é sobre algo que me resulta muito distante, números como 17, 35 e 21 são perfeitos, porque são os números que eu nunca usaria para nada, exceto para uma peça que é muito desconfortável. Em termos de altura, é realmente determinado pela forma como ele se vê no espaço real.

Não há então uma razão específica para o número de polegadas que carateriza cada trabalho. Efetivamente, esse número é somente ideal e também poderá mudar segundo, por exemplo, os países e seus respectivos formatos de folhas. Um assunto que acho interessante, pois quando uma pessoa muda de país deve se adaptar não só à língua dos textos, mas às formas das folhas, que no Brasil, por exemplo, são particularmente alongadas, assim como as janelas.

Em resumo, temos uns sólidos regulares cujas medidas são produto ora da arbitrariedade, ora de determinadas características formais, feitos de folhas cujos textos, imagens ou cores remetem a um assunto determinado, sem abarcá-lo completamente. Bem sabemos que o azul de *Loverboy* é a cor dada às crianças de sexo masculino; o resto da história, as relações com o desaparecimento da pilha e o desaparecimento de Ross são conjeturas, mas é de um monte de conjeturas aquilo que começa a rondar esses sólidos, as obras, de Félix González-Torres.

A ponte que comunica o trabalho de González-Torres com a arte minimalista e conceitual é evidente; basta percorrer as formas para notar o primeiro e ver os textos para enxergar o segundo. Porém, trata-se de um minimalismo que excede à forma, e de um conceptualismo que faz o mesmo com a definição.

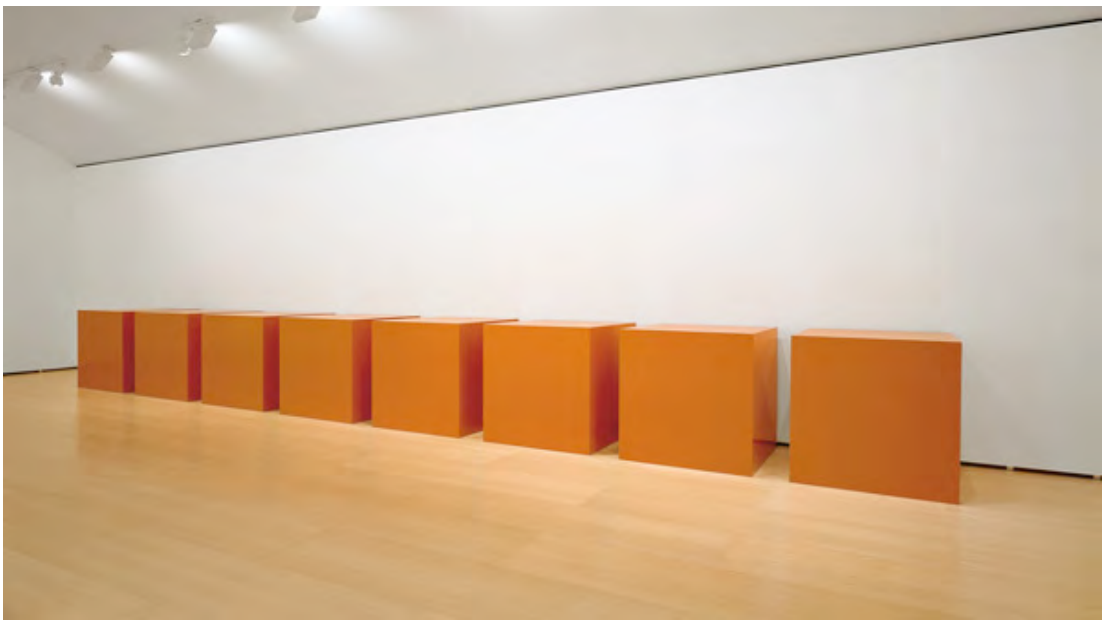
Em suma, assim como a Renascença foi seguida do Maneirismo, o círculo perfeito deu passo à elipse de dois centros; os cubos minimalistas foram seguidos dos poliedros de base retangular de González-Torres, assim como os textos conceituais, sempre limpos e autorreferenciais, foram seguidos por textos anedóticos e que estavam longe de preencher seu próprio sentido.

No seu texto de 1965, "Objetos específicos", espécie de manifesto dos minimalistas,[172] Donald Judd define as coordenadas do novo trabalho em três dimensões. Estamos na frente de uma nova cruzada contra a representação; já não é na tentativa liderada por Greenberg, de uma abstração dos anos 50 (Pollock ou Rothko), mas a tentativa por eliminar qualquer *aparência* que possa induzir à menor das leituras, qualquer possibilidade de realizar uma identificação do objeto.

Tratava-se de levar até as últimas consequências aquilo que Frank Stella tinha feito em pintura, propor um quadro onde, seguindo seu famoso credo "o que você vê é o que você vê", nada além disso. Um quadro que não representasse, claro, mas que tampouco abrisse nenhuma fenda para o espectador escapar da contemplação do objeto em si. Não abrir o caminho daquilo que nos é natural, *imaginar*, formar imagens assim como acontece quando, vendo as nuvens, começamos por fazer arabescos, daí passamos às personagens para terminar narrando um conto. A proposta de Stella e depois de Judd consistia, então, em ver a nuvem sem inventar mil coisas, razão pela qual a nuvem feita por eles deveria estar completamente desprovida de detalhes, referências ou arabescos. Deveria ser uma nuvem geométrica, regular, de forma que o olho não conseguisse fazer nada mais, além do que observá-la sem virá-la numa outra coisa.

Em parte, esta tentativa respondia a Teoria da Gestalt do começo do século XX, que explica *a percepção como um ato de organização*, de forma que a visão de um objeto não é mera contemplação, mas o estabelecimento instantâneo de uma estrutura lógica. Os jogos das palavras que, tendo letras cruzadas, podem ser lidas ou da, já clássica, imagem do vaso que às vezes é vaso e às vezes é dois perfis tiveram sua origem nessa escola. A Gestalt é isso, é um fundamento do pensamento do século XX, notou que *ver* implica não só o olho, mas o cérebro, pois é este último que organiza as partes e determina aquilo que está sendo visto.

[172] É preciso dizer que o autor se mostra reticente a qualquer associação ou movimento. Insiste em que são artistas independentes que coincidiram em alguns pontos. "O novo trabalho tridimensional em não constitui um movimento, escola ou estilo". JUDD, Donald, Specific Objects. em: http://victorboullet.com/pdf/1_pdf_found/judd.SPECIFIC.OBJECTS.pdf (Última consulta: janeiro de 2014).



Donald Judd, Sem título, 1971

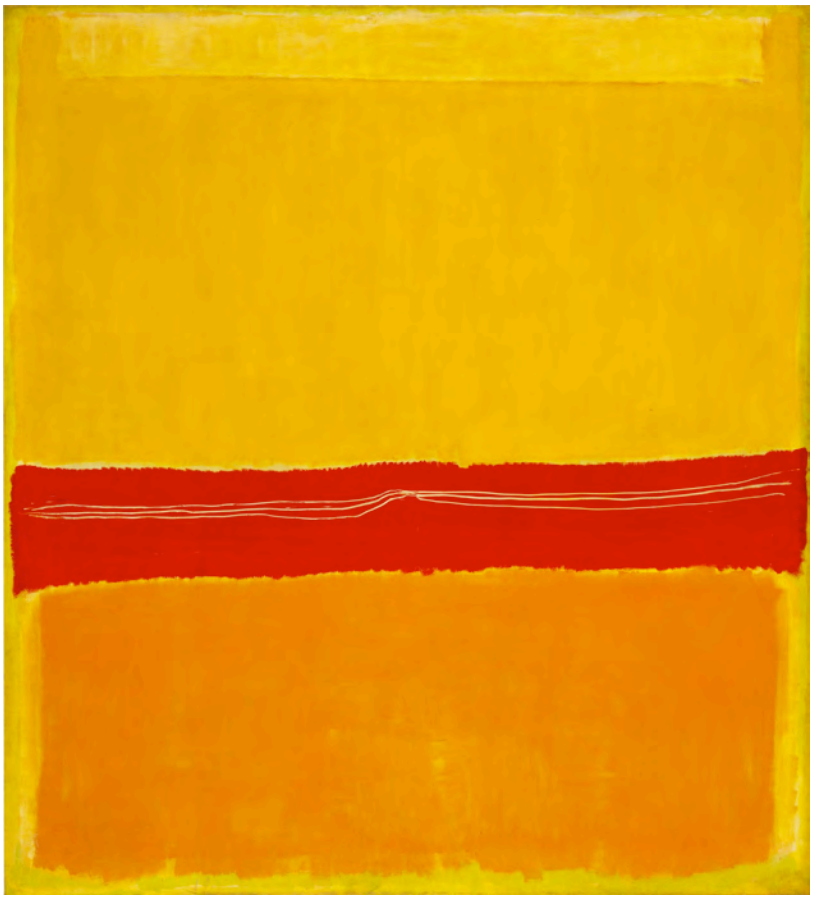
Dessa forma, na frente dessa constatação, os minimalistas decidiram dar uma oportunidade ao olho de simplesmente *olhar*, jogar fora o cérebro, deixar de organizar aquilo que está sendo visto e, como um monge, dedicar-se a contemplar as coisas do mundo. Foi com esse propósito que construíram alguns objetos básicos.

Objetos, tridimensionalidade, não pintura. A pintura tende a distrair, resulta quase impossível observar um quadro, ainda que abstrato, sem começar improvisar conjeturas: aqui está o mar, isso aí é uma montanha, nessa mancha vejo um homem, ou, mais ainda: isto fica perto, isso se encontra longe. Questão que o texto "Objetos específicos" de Donald Judd explicará claramente, tomando como exemplo o trabalho de Rothko:

> Tudo o que está sobre uma superfície tem um espaço atrás de si. Duas cores sobre a mesma superfície se encontram quase sempre em profundidades diferentes. Uma cor regular, especialmente se obtida com pintura a óleo que cobre a totalidade ou a maior parte de uma pintura, é ao mesmo tempo plana e infinitamente espacial. O espaço é pouco profundo em todas as obras nas quais o acento é posto sobre o plano retangular. O espaço de Rothko é pouco profundo e seus retângulos suaves são paralelos ao plano, mas seu espaço é quase tradicionalmente ilusionista.[173]

[173] Tomado de: DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo: Editora 34, 2010, p. 52.

E não falta razão a Donald Judd. Os quadros de Rothko têm sempre uma espécie de linha de horizonte que conduz a uma ilusão de espaço, de tridimensionalidade, de forma que os retângulos ora saem para a frente da tela, ora se contraem para o fundo desta. Porém – e talvez por isso –, não há maior prazer do que se sentar na frente de um Rothko; podem passar as horas.



Mark Rothko, No. 5/ No. 22, 1950

Fugindo do ilusionismo, de Rothko, da pintura abstrata, Judd decide que o caminho a seguir é o objeto tridimensional, coisa física, isto é, que não possa dar uma ilusão de tridimensionalidade, pois já é por si mesmo tridimensional. Um objeto encarregado de eliminar toda ilusão, um objeto específico.[174]

[174] Conforme comenta Didi-Huberman: "Tratava-se em primeiro lugar de *eliminar toda ilusão* para impor objetos ditos específicos, objetos que não pedissem outra coisa senão serem vistos por aquilo que são. O propósito, simples em tese, se revelará excessivamente delicado na realidade de sua prática. Pois a ilusão se contenta com pouco, tamanha é sua avidez: a menor apresentação rapidamente terá fornecido algum alimento – ainda que discreto, ainda que um simples detalhe – ao homem da crença". Ibid., p. 61.

Se Malevich gostava dos quadrados, Judd gostará dos cubos. O que não é um acaso; tanto o quadrado quanto o cubo são regulares, descritíveis de forma simples, a multiplicação das dimensões, onde todos os vetores são um único e mesmo vetor. Qualquer quadrado é igual a qualquer outro quadrado, muda o tamanho, mas em um universo infinito, como no que estamos hoje em dia, isso é só uma questão de ponto de vista.[175]

Assim, cubo e quadrado serão as formas simples por excelência, e o cubo a forma preferida por Judd. O objeto específico nele próprio, caracterizado porque quando você o olha: "o que você vê é o que você vê", nada além disso. Não pode –aparentemente – imaginar nada além de um cubo: não tem detalhes, particularidades, nem ordem, nem hierarquia. Não há uma história a ser contada.

A esses cubos de Judd diretamente instalados no chão, sem detalhes, sem irregularidade nenhuma, voltam-se os poliedros de Félix González-Torres, artista que desenvolveria mais do que um "minimalismo místico" – aquele da pergunta de Tim Rollins – um minimalismo maneirista, incluso, poder-se-ia afirmar: barroco.

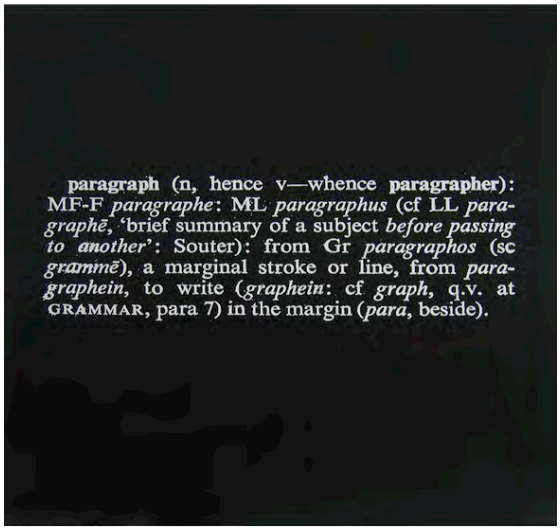
No que se refere à arte conceitual, Félix González-Torres esteve muito perto de Joseph Kosuth. De um lado, o Group Material, como disse acima, foi fundado por jovens em sua grande maioria alunos do artista; de outro, o mesmo González-Torres faria uma mostra em 1994 junto a Kosuth, intitulada: Sintomas de Interferência, Condições de Possibilidade (*Symptoms of Interference*, *Conditions of Possibility*).[176]

Félix González-Torres se alimenta da obra de Kosuth, a relação das folhas impressas de um e outro artista é evidente; basta olhá-las para notar uma semelhança. Igualmente, encontramos

[175] Ver o primeiro capítulo desta tese: "Ervas daninhas", especificamente a passagem dedicada ao livro: Alexandre Koyré, *Do mundo fechado ao universo infinito*. Rio de Janeiro: Edusp, 1979.
[176] A mostra reuniu Ad Reinhard, Joseph Kosuth e Félix González-Torres, três gerações de arte abstrata, onde Kosuth presta homenagem a Reinhard, e González-Torres a Kosuth. O bate-papo entre Kosuth e González-Torres, que citarei em breve, foi feito no marco dessa mostra.

em ambos os trabalhos a concepção de um artista que não tem por que participar na elaboração material da peça, um artista como propositor, assunto em que coincidiram com Sol Lewitt.[177] Porém, além disso, a obra de Kosuth da década de 60, ao propor a obra de arte como uma asserção autônoma, autorreferencial, termina por abrir a questão de sua validação intrínseca, o que leva a pensar na instituição, aquilo que faz uma obra de arte ser arte, questão que González-Torres desenvolverá na sua própria obra, quando determina a peça como contrato.

Vou por partes. Em Kosuth o texto é uma definição que se basta a si mesma, substitui a coisa, a determina; e, assim como os sólidos regulares de Judd não apresentam o menor dos detalhes, os textos de Kosuth encontram-se esvaziados de qualquer conotação. O texto define a *coisa*, o referente, de forma que acaba tomando seu lugar. Na série de 1967, *Arte como ideia*, isso é notável. Em *Parágrafo*, temos a definição de um dicionário da palavra *parágrafo* impressa em letras brancas sobre um quadrado preto; em suma, trata-se de um parágrafo que se define a si mesmo. Uma tautologia, uma sentença que se afirma duas vezes, se define pelo que é (um parágrafo) e pelo que define (um parágrafo).



Joseph Kosuth, Titulo (Arte depois da filosofia) [Parágrafo], 1967

[177] Princípio que coincide com Sol Lewitt: "Na arte conceitual a ideia ou conceito é o aspecto mais importante da obra. Quando um artista utiliza uma forma conceitual de arte, isto significa que todo o planejamento e decisões são feitos de antemão, e a execução é uma questão de procedimento rotineiro. A ideia se torna uma máquina que faz arte". LEWITT, Sol. "Tópicos sobre Arte Conceitual". Nova York: *Artform*, 1967, p. 32. E em seu texto "Arte depois da filosofia", Kosuth diz especificamente: "O artista, como um analista, não está diretamente preocupado com as propriedades físicas das coisas. KOSUTH, Joseph. "Arte depois da filosofia, em: FERREIRA, Glória. (org). *Escritos de artistas. Anos 60/70*. Rio de Janeiro: Zahar, 2006.

Tautologias que seriam amplamente exploradas por Kosuth. Na escultura *Five Words in Orange Neon* (*Cinco palavras em neon laranja*), de 1967, o que vemos, além da mensagem, são cinco palavras em neon laranja. Jogo surpreendente desde o ponto em que estamos diante de um significante que coincide com seu significado. Parece que Kosuth conseguiu fazer da palavra uma coisa, materializou o conceito. Daí, esse sobressalto implícito na contemplação/leitura da obra; o espectador volta uma e outra vez para ela, sem conseguir separar o objeto da ideia.

Joseph Kosuth, Five Words in Orange Neon, 1965

Joseph Kosuth, Uma e três cadeiras, 1965

Na peça *Uma e três cadeiras*, proposta dois anos antes, em 1965, Kosuth urdia um jogo semelhante. A obra se compõe de uma cadeira, a fotografia e a definição de cadeira. O paradoxo reside na pergunta: Onde está a verdadeira cadeira? É a de madeira, a de tinta ou a de palavras? O que se complica, levando em consideração que a material é uma, mas a imaterial, aquela feita de palavras, são *todas* as cadeiras possíveis, todos os casos estão contidos nessa definição.

A obra, de fato, me lembra a da passagem da *Sagrada Família* de Marx e Engels, que percorri no capítulo anterior, aquela sobre a maçã e o fruto, que explica como na dialética especulativa de Hegel, a maçã material, aquela que posso comer, é filha do fruto, quer dizer, do conceito, de forma que será o conceito aquilo que tem um valor *real*, e não a coisa real nela mesma; ela é mera *manifestação* da ideia.

Em *Uma e três cadeiras* de Joseph Kosuth, a cadeira tangível parece uma materialização da definição que se encontra justo atrás dela, isto é, parece que os que escreveram a definição do dicionário, jamais precisaram ver uma cadeira, se sentar numa cadeira, para defini-la; enquanto a cadeira – essa sim – precisou ler sua própria definição para se realizar no mundo da matéria.

Ora, no que respeita à fotografia, mas que nos servir da dialética especulativa de Hegel, podemos pedir ajuda a Platão. Se a definição constitui a verdadeira cadeira, enquanto a cadeira material é uma simples forma de existência dessa substância ideal, então, a fotografia ocuparia o papel de cópia da cópia. Assim, se considerarmos desde Platão, essa outra cadeira faria as vezes da arte.

Em resumo, *Uma e três cadeiras* de Joseph Kosuth nos empresta uma excelente síntese de um dos dois lados da filosofia ocidental, de Platão a Hegel, e afirmo de um lado, pois o outro, que seria de Aristóteles a Marx, não está incluído na obra, mas expulso. O partido de Kosuth é, então, profundamente, idealista, especulativo, se aquilo que verdadeiramente existe são os conceitos, o artista deverá fazer as vezes de filósofo enquanto

as obras de arte serão autorreferenciais; só se bastaram a elas mesmas sem depender de nada externo, daí seu caráter tautológico. Uma tautologia não fala nada, mas sempre será verdadeira: concordarão comigo em que *uma cadeira é uma cadeira*.

No seu texto "Arte depois da filosofia", Kosuth afirma:

> Trabalhos de arte são proposições analíticas. Isto é, se vistos dentro de seu contexto –como arte—eles não fornecem nenhuma informação sobre algum fato. Um trabalho de arte é uma tautologia, na medida em que é uma apresentação da intenção do artista, ou seja, ele está dizendo que um trabalho de arte em particular é arte, o que significa: é uma definição da arte. Portanto, o fato de ele ser arte é uma verdade apriori (foi isso o que Judd quis dizer quando declarou que "se alguém chama isso de arte, é arte").[178]

Em lógica, "Uma proposição é analítica quando a sua validade depende unicamente da definição dos símbolos que ela contém, e sintética quando a sua validade é determinada pelos fatos da experiência".[179] Assim, a obra de Kosuth, sendo analítica, única e exclusivamente depende dela mesma. Porém, sempre que estiver no seu contexto, ou seja, na esfera da arte.

Diante dessa concepção estão – como vimos no começo deste texto – as objeções de Benjamin Buchloh, em que a pergunta seria sobre a validação dessa esfera arte, desse carimbo que fala que algo está nessa esfera, o que leva a uma institucionalização. Em termos de Buchloh, o assunto passa de uma "proposição analítica neutra (na forma de uma instrução subjacente, como 'esta é uma obra de arte')" para se tornar "o tema final de uma definição legal e o resultado da validação institucional".[180]

Na verdade, a obra de Kosuth é essencialmente burocrática, pois, de fato, a burocracia é a mais tautológica das artes: isto é um documento porque, eu, notário, afirmo que é um

---

[178] KOSUTH, Joseph. "Arte depois da filosofia", em: FERREIRA, Glória. (org). *Escritos de artistas. Anos 60/70*. Rio de Janeiro: Zahar, 2006, p. 219-220.
[179] Alfred Ayer citado por Kosuth. Ibid., p. 219.
[180] BUCHLOH, Benjamin H. D. "Conceptual Art 1962-1969: From the Aesthetic of Administration to the Critique of Institutions", em *October*, Vol. 55, 1990, p. 107. (Tradução livre da autora).

documento. E, no entanto, a obra desse artista americano também ri da burocracia. A curiosidade da cadeira de Kosuth radica em que no fim das contas, seria uma cadeira sem precisar de definição nenhuma. Além do mais, sendo uma obra de arte – uma proposição analítica neutra –, também é uma cadeira, uma coisa mundana, do que dão conta as constantes brigas do artista com os museus para retirarem qualquer pedestal, qualquer base, da peça. No bate-papo com González-Torres, no marco de sua exposição conjunta, Kosuth afirma:

> JK: [...] O Museu de Arte Moderna, por exemplo, está sempre colocando um pequeno pódio embaixo da cadeira em *Uma e três cadeiras*. É apenas a espessura de uma placa, talvez uma polegada e meia de altura, mas querem que fique claro que as pessoas – alguns turistas de arte cansados — não podem se sentar na cadeira. Eu vi pessoas colocando cordas de veludo em torno dessas obras e, com um trabalho como um e cinco relógios, um dos quais está na Tate, em Londres, vi pessoas assegurando-se de que o relógio está realmente funcionando e mostrando direitinho o tempo. Eu queria que eles os entendessem como apenas objetos comuns, como adereços para uma proposição sobre a arte, e não, de fato, como tendo qualquer tipo de qualidade aórtica especial emanando deles. A relíquia da cristandade continua a ser aplicada ao mecanismo de desejo do mercado de arte modernista.[181]

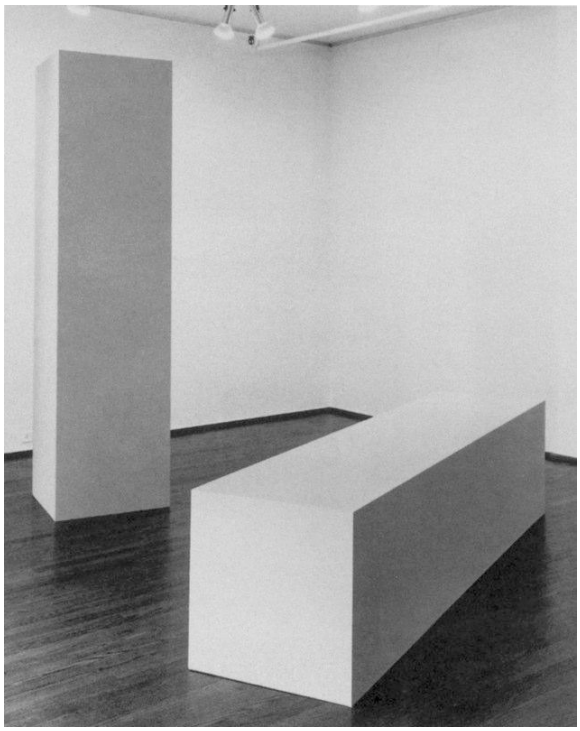
Em síntese, González-Torres toma do minimalismo os objetos específicos, e da arte conceitual as definições linguísticas; mas, além disso, que seriam aspectos formais, o que ele assume é a pergunta subjacente, enfrentada por Buchloh: O que faz um objeto comum ser uma obra de arte? Diante dessa questão, e enxergando que se trata de uma "definição legal", de uma "validação institucional", em resumo, de um carimbo, González-Torres se encarregará de fabricar esse carimbo com o mesmo cuidado com que Duchamp elaborou o cheque para seu dentista, Daniel Tzank.

Relação com o visitante

Antes de entrar na elaboração dos contratos, é preciso revisar a mudança na relação com o espectador que percorre o trabalho de Félix González-Torres sobre minimalismo e

[181] Joseph Kosuth and Felix Gonzalez-Torres: A Conversation, 1994. Em: http://www.andrearosengallery.com/exhibitions/2005_1_felix-gonzalez-torres-and-joseph-kosuth/. (Última consulta: julho de 2009).

conceitualismo. Transformação que pode ser resumida de forma simples: enquanto os primeiros são elaborados para a humanidade, o segundo é feito para uma pessoa.



Robert Morris, Duas colunas, 1961

Os sólidos regulares de Judd, as colunas de Robert Morris, sem pedestal, sem divisão com o público, rompem qualquer barreira entre o espectador e o objeto, tiram o limite com respeito à obra de arte, mas esse espectador é um espectador geral, faz as vezes de um representante da humanidade, *o homem*, que enfrenta a peça para ter uma experiência de percepção. Exercício que, de fato, seria igual ao de qualquer outro homem que enfrenta a obra tendo as mesmas capacidades perceptivas. Na frente desses cubos e colunas, *o que você vê é o que você vê*, de forma que não seria possível se envolver, ou melhor dizendo, não seria *válid*o ter uma experiência individual, pessoal, fazer imagens das peças, imaginar partindo delas. Ou se você imaginar, esse não é, de forma nenhuma, o objetivo da obra. Com respeito a esse ponto afirma Didi-Huberman, no seu livro *O que vemos, o que nos olha*:

> Nenhuma interioridade, portanto. Nenhuma latência. [...] Nenhum tempo, portanto nenhum ser – somente um objeto, um "específico" objeto. Nenhum recuo, portanto nenhum mistério.

> Nenhuma aura. Nada aqui "se exprime", visto que nada sai de nada, visto que não há lugar ou latência [...] É preciso ler ainda Donald Judd a fim de poder formular definitivamente o que seria o tal propósito dessa problemática: eliminar todo antropomorfismo para reencontrar e impor esse obsedante, essa imperativa especificidade do objeto que os artistas da minimal art tomaram, sem a menor dúvida, como seu manifesto. Eliminar toda forma de antropomorfismo era devolver às formas – aos volumes como tais – sua potência intrínseca. Era inventar formas que soubessem renunciar às imagens e, de um modo perfeitamente claro, que fossem um obstáculo a todo processo de crença diante do objeto.
>
> Assim poderemos dizer que o puro e simples volume de Donald Judd – seu paralelepípedo em madeira compensada – não representa nada diante de nós como imagem. Ele está aí, diante de nós, simplesmente, simples volume íntegro e integramente dado (*single*, *especific*): simples volume a ver e a ver muito claramente. Sua aridez formal o separa, aparentemente, de todo processo "ilusionista" ou antropomórfico geral. Só o vemos tão "especificamente" e tão claramente na medida em que ele não nos olha.[182]

Questão que Didi-Huberman questionará de imediato. Deixar de representar, escapar de todo antropomorfismo, de toda imagem, não é tão simples assim. Ainda e muito apesar de Morris, basta ver suas duas colunas para imaginar um homem em pé e outro deitado, um empreendedor e um preguiçoso, um protestante e um católico!

A arte minimalista quer escapar da representação, fazer um exercício de percepção sem precisar identificar, e muito menos imaginar *a partir de*; em resumo, ver, o que leva implícita a concepção de um espectador geral, como falei, um membro da humanidade.

A arte de Félix González-Torres, pelo contrário, supõe o mais particular dos espectadores possíveis, um único espectador, individual, específico, que fique à vontade para imaginar o que quiser, para construir e reconstruir aquilo que vê. A simples cor azul do paralelepípedo regular de que falei anteriormente é uma dica para começar imaginar, e sem ser antropomórfico, resulta a mais antropomórfica das cores, pois significa "menino", pois significa Ross.

[182] DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo: Editora 34, 2010, p. 60.

Sendo questionado sobre o público em várias ocasiões, Félix González-Torres gostava de afirmar que sua obra era para uma única pessoa no mundo, seu companheiro Ross Laycock. No bate-papo com Robert Storr, o artista diz: "Quando as pessoas me perguntam: 'Quem é o meu público?' Eu falo honestamente, sem duvidar em momento algum: 'Ross'. O público era Ross. O resto das pessoas somente assiste ao trabalho."[183] Igualmente, na conversa com Kosuth, González-Torres reitera: "Para mim, o mundo, o meu mundo, o meu público, sempre foi apenas uma pessoa. Você sabe. Eu já disse que às vezes como uma brincadeira, às vezes sério".[184]

Essa afirmação, ter uma única pessoa por público em uma obra que precisa a intervenção efetiva do espectador, aparece como um contrassenso: Ross não poderia levar todas as folhas, comer todas as balas. Embora seja essa relação *um a um*, íntima, que caracteriza o trabalho de González-Torres.

De um lado, pela mesma singularidade portátil de várias de suas obras, posso tomá-las, inclusive engolir algumas; de outro, porque o artista jamais fecha a obra, mas deixa-a aberta para possíveis interpretações, as representações que o visitante quiser fazer a seu respeito. Os sólidos de González-Torres, em contraste com os minimalistas, sempre terão algum detalhe a ser tecido pelo espectador, ao passo que os textos sempre excederão a definição, o ato de dar conta de um objeto.

Aparentemente semelhantes, os cinco relógios de Joseph Kosuth e os dois relógios de Félix González-Torres são obras antagônicas. No primeiro caso, *Clocks* (*One and Five*), 1965, temos um relógio real, a fotografia desse relógio e três definições das palavras: "relógio", "objeto" e "tempo". Novamente a tautologia aparece. Trata-se de um objeto – o relógio –, sua imagem – a fotografia – e três textos que, a modo de definições, contêm o item nele mesmo: a

---

[183] Félix González-Torres, Interview by Robert Scott, 1995. Em: http://www.queerculturalcenter.org/Pages/FelixGT/FelixInterv.html (Última consulta: setembro de 2009).

[184] Joseph Kosuth and Felix Gonzalez-Torres: A Conversation, 1994. Em: http://www.andrearosengallery.com/exhibitions/2005_1_felix-gonzalez-torres-and-joseph-kosuth/. (Última consulta: julho de 2009).

coisa particular com o substantivo que a nomeia, isto é, a palavra “relógio”; a coisa geral com o substantivo que nomeia todas as coisas, isto é, a palavra “objeto”; e aquele assunto *intangível* que o relógio determina, isto é, a palavra “tempo”.

Joseph Kosuth, Relógio (cinco e um), 1965

Félix González-Torres, Sem título (Amantes perfeitos), 1987-1990

Quando vista pelo espectador, a peça cobra sentido. É o espectador o encarregado de relacionar as partes, notando como uma única e mesma coisa pode ser cinco itens diferentes e semelhantes. De fato, na obra, o relógio real, o material, aquele que avança, parece ser uma definição dele mesmo.

O espectador costura a obra, mas não tem licença para fazer sua vontade, introduzir na peça conotações externas, ver no relógio uma lembrança, pois isso seria tomar outro caminho da proposição de Kosuth.

Por sua vez, a obra Sem título (Amantes perfeitos), 1987-1990, de Félix González-Torres, é constituída por dois relógios idênticos, um do lado do outro de forma que as bordas estejam em contato. Citando as estipulações do contrato de empréstimo:

> Descrição:
>
> O trabalho consiste de dois relógios Quartz comerciais de bateria, cada um de 13 ½ polegadas de diâmetro, com bordas pretas e rostos brancos. Estes relógios são instalados juntos em uma parede, um ao lado do outro e em contato, de preferência em cima da cabeça. Uma vez que ambos os relógios são idênticos, qualquer relógio pode ser instalado a esquerda ou direita do outro. As dimensões gerais do trabalho são 13 ½ x 27 x 1 ¼ polegadas. Os relógios são ajustados para exatamente o mesmo tempo (o tempo correto), embora possam se dessincronizar.[185]

No momento da abertura da exposição, os dois relógios começam funcionando juntos, mas sempre acontece um deles se atrasar, de forma que, em poucos dias, a sincronização do par não será mais perfeita. Em um momento, um dos relógios para, enquanto o outro não fica com mais possibilidades do que continuar seu caminho.

O subtítulo entre parênteses, "amantes perfeitos", não deixa quaisquer dúvidas sobre a conotação romântica da peça: sabemos que cada um desses relógios é um amante, e basta seguir o transcurso da exposição, para ter notícia do acontecido. Em resumo, a obra, sem percorrer uma representação figurativa, sem o menor dos antropomorfismos, termina narrando uma história de amor, a de González-Torres e seu companheiro, mas também a de todos nós; qualquer espectador que chega à sala e vê os dois relógios pode compreender e continuar o sentido, o drama, como quem escuta um bolero. Nas palavras do artista: "O tempo é algo que me assusta. Ou que costumava me assustar. A obra dos relógios é a coisa mais arrepiante que eu já fiz na minha vida. Queria enfrentar esse medo, ter esses dois relógios na frente de mim... escutar seu tique-taque".[186]

---

[185] Cabe anotar que, se não encontrar esse modelo específico, outro semelhante pode ser usado.
[186] BECCE, Sonia. "Somewhere/Nowhere", *Félix González-Torres: Somewhere / Nowhere*, Buenos Aires: Malba, 2008, p. 14.

A obra foi concebida após Félix saber que Ross estava enfermo de AIDS. Uma carta de 1988 tem o desenho original da peça, o esboço – assunto estranho em González-Torres; de fato, o único rascunho que conheço do artista. Mais tarde, em 1990, González-Torres começou a montar o par de relógios e a elaborar o contrato para qualquer museu, seguindo as estipulações, para montar a obra. Certamente, os relógios de González-Torres já não terão o problema que enfrentava Kosuth com as fitas de veludo, pois os mesmos trabalhadores do museu se encarregarão de comprar as peças, por um preço exíguo, na miscelânea do quarteirão. Nesse panorama, a aura, "relíquia da cristandade", haverá de desaparecer por completo. E, no entanto, não só não desaparece, mas aparece com maior força. Os dois relógios Quartz, feitos em série, possíveis de comprar em qualquer canto do mundo, viram *arte*, viram ícones, pelo menos durante o tempo em que eles estiverem expostos, juntos, na sala de um museu.

O espectador verá nos relógios um leque de assuntos, dos quais só ele mesmo poderá ter notícia, a relação com a peça é completamente íntima. É por isso que às vezes, na frente de um González-Torres, embora ainda estejam outras pessoas na sala, você acaba por sentir que só estão você e a obra; você na frente de suas lembranças.

Enfim, quão semelhantes e antagônicos resultam os dois relógios de um e os cinco do outro. Mas vale notar a forma como González-Torres ve a obra de Kosuth para, tomando-a, mudar por completo seus rumos. E isso é o que sempre acontece entre o mestre e o discípulo.

Afirma González-Torres:

> Eu acho, mais do que qualquer outra coisa, que eu sou apenas uma extensão de certas práticas, minimalismo ou conceptualismo, que eu estou desenvolvendo áreas que, acho, não foram totalmente tratadas. Eu não gosto dessa ideia de ter de minar seus antepassados, de ridicularizá-los, prejudicá-los e fazê-los menos. Eu acho que nós somos parte de um processo histórico e que esta atitude que você tem de matar seu pai a fim de começar algo novo é besteira. Somos parte desta cultura, que não vem do espaço exterior, então o que eu faço já é algo que tem entrado no meu cérebro de algumas outras fontes e, então, é sintetizado em algo novo. Eu respeito os mais

velhos e aprendo com eles. Não há nada de errado em aceitá-lo. Estou o suficientemente seguro para aceitar essas influências. Eu não tenho ansiedade sobre originalidade, realmente não.[187]

Com respeito aos textos, a diferença entre Kosuth e González-Torres é evidente: enquanto o primeiro trabalha com definições, o segundo emprega sugestões; datas e nomes, para o visitante preencher o sentido. Assim, desde a obra de 1988, primeira pilha de papel, que evoca essa série de situações de conflito entre a comunidade gay e o governo, o artista começa a dilatar as temáticas, deixar mais espaços a serem preenchidos, até propor trabalhos como o já referido, Sem título, de 1989-1990, conformado por duas pilhas de papel: a primeira com o texto *Somewhere better than this place* (*Algum lugar melhor do que este*); a segunda com o texto *Nowhere better than this place* (*Nenhum lugar melhor do que este*), onde o conteúdo já deverá ser completamente configurado pelo visitante-partícipe da obra. Peça interessante essa, pois, tendo a pilha como volume, passamos ao retângulo de papel como lugar, como ponto específico, onde um texto remete ao interior (dentro) e o outro ao exterior (fora). Novamente, sem imagem, sem representação, a obra se refere ao universo todo.

Outra diferença entre os textos de Joseph Kosuth e os de Félix González-Torres está no formato do papel; o primeiro é quadrado – tautológico: todos os lados são um único e mesmo lado –, enquanto o formato do segundo é um retângulo, sempre em sentido horizontal, seguindo o modo *paisagem*, pois na cultura ocidental, qualquer retângulo deitado é paisagem, enquanto um retângulo vertical é retrato.

Sem antropomorfismos nem figurações, sem percorrer alegorias, o trabalho de González-Torres evoca, traz aquilo que não está presente, sempre levando em consideração que isso que não está presente, está na cabeça do visitante, na sua imaginação, lembranças e passado. O visitante será o encarregado, mais do que tomar as folhas ou comer as balas, de preencher o sentido da peça, com aquilo que ele quiser. Encher os relógios ou os papéis de conteúdo.

---

[187] Ver Félix González-Torres, entrevista com Robert Storr. em: http://www.queerculturalcenter.org/Pages/FelixGT/FelixInterv.html (Última consulta: janeiro 24 de 2009).

Assim, as peças, ainda emprestando ao espectador uma série de ferramentas para a construção de sentido, abrem mão da representação, da ilustração de um tema. Ao primeiro olhar vemos obras focadas na forma, exposições completamente limpas, sem nenhum detalhe que possa revelar qualquer caráter panfletário, de manifesto gay ou manual anticapitalista. Formalismo que, em González-Torres, não deixa de ter uma determinada dose de esperteza política. No momento específico do artista, a arte considerada homoerótica sofria uma forte censura, o caso Mappelthorpe[188] é claro exemplo disso: o cancelamento da sua retrospectiva em julho de 1989, uns cem dias após sua morte por AIDS, derivou da lei firmada pela Casa Branca e o Senado que proibia expressamente a entidades do Estado subsidiarem projetos que "promovessem, distribuíssem ou produzissem matérias [...] consideradas obscenas, incluindo, mas não se limitando a representações de sadomasoquismo, homoeróticas, exploração sexual de crianças, ou indivíduos envolvidos em atos sexuais".[189]

Assim, nesse contexto, os republicanos andavam à procura de mostras a serem apontadas. Porém, censurar um González-Torres é certamente difícil, senão impossível. Na conversa com Robert Storr, o artista diz: "Quando eu tinha um show no Hirshhorn, o senador Stevens, que é um dos senadores mais homofóbicos, disse que iria à abertura, e pensei que ele vai ter muita dificuldade em explicar ao seu eleitorado quão pornográficos e homoeróticos são dois relógios dispostos lado a lado".[190]

---

[188] Três meses após a morte do artista por AIDS, a Coroca Gallery of Art em Washington tem tudo pronto para apresentar a exposição *Robert Mappelthorpe: The Perfect Moment*, porém a mostra é cancelada repentinamente. No mês de julho, The Washington Project for the Arts consegue finalmente inaugurá-la, chegando ao recorde de 50 mil pessoas, um número sem precedente para esse tipo de espaço, como assinalou Michel Breson. A partir dali, começa a controvérsia que acabará na lei já citada e que foi produto, em palavras de Jack Fritscher, de uma mistura ilegal entre a Igreja e o Estado. Ver: Jack Fritscher, What happened when: Censorship, Gay History, & Mapplethorpe. Em: http://www.jackfritscher.com/PDF/Mapplethorpe/Censorship_Mapplethorpe.pdf (Última consulta: março, 2010).

[189] Em QUIGLEY, Margaret, The Mapplethorpe Censorship Controversy: http://www.publiceye.org/theocrat/Mapplethorpe_Chrono.html (Última consulta: março, 2010).

[190] Ver Félix González-Torres, entrevista com Robert Storr. em: http://www.queerculturalcenter.org/Pages/FelixGT/FelixInterv.html (Última consulta: janeiro 24 de 2009).

Da mesma forma, essa proposta de uma arte não explícita era uma via de abrir outras possibilidades de público, não fechar a obra a uma parte restrita da sociedade: homossexuais ou militantes de esquerda. Produzir uma obra que pudesse ser compreendida por um visitante que simplesmente entra no local, vê os relógios, lê o título, e então depara com sua própria história.

Sem título (O fim)

Sem título (O fim), de 1990, é outra pilha de folhas. Desta vez brancas com borda negra, sem texto nenhum a ser lido. Espaço tanto aberto quanto fechado, o papel se estende no branco ao tempo que é finalizado, limitado, pela margem negra que se encarrega de marcar suas fronteiras.

A pilha não apresenta maiores diferenças com as já comentadas, a não ser por uma especificidade na descrição de González-Torres, consistente em que o conjunto de papéis deverá ter o peso de uma lápida.

Essa característica não é especificada. Na verdade, resulta ambígua, primeiro porque há milhares de classes de lápidas, segundo, porque, em se tratando de um peso, o artista simplesmente poderia ter dado a quantidade de libras. No entanto, trata-se dessas liberdades consignadas nos documentos legais de Félix González-Torres, em que se explicita, por exemplo, que o sabor de uma bala deverá ser de abacaxi, mas se não houver a possibilidade de consegui-la, o museu pode comprar outra, mais popular na região.[191]

[191] Situação que justamente aconteceu no Malba de Buenos Aires. O contrato da obra *Sem título*, (*Placebo*), 1991, especificava que as balas seriam de abacaxi, mas na Argentina o abacaxi é uma fruta exótica, e uma bala de abacaxi resultaria difícil de ser conseguida, além do que bastante cara; assim, trocaram por morango, que é a mais popular das balas na Argentina.

De fato, com os relógios, acontece algo similar. O contrato afirma que a obra deverá estar acima da cabeça, e a pergunta surge logo: Acima da cabeça de quem? O dado do peso, não especificado, ambíguo, todavia, merece ser levado em consideração, pois com ele González-Torres está se aproximando de uma forma de referência estranha às artes, ao campo da estética.

O artista, legatário do minimalismo e do conceitualismo, alérgico à pintura dos anos 80, a qualquer antropomorfismo, não voltará à representação, mas irá à procura de outros caminhos, encontrando a equivalência; e essa obra, Sem título (O fim), é a primeira das peças em que essa característica entra em jogo. Isto é, estipular uma igualdade – o peso das folhas será o peso de uma lápida – como propriedade fundamental do objeto.

Um recurso que, posteriormente, será a base dos seis *retratos* com balas que Félix González-Torres realizou entre 1991 e 1993, e cuja especificidade será a correspondência

---

Sobre esse mesmo ponto, numa recopilação de depoimentos feita por Nancy Spector, Joni Ippolito, curador e instalador do Guggenheim, conta a seguinte história: "*Sem título* (*garganta*) consiste em um dos lenços do pai de Félix... Sobre este lenço, são exibidos comprimidos para a tosse (uma das poucas peças de balas da qual você não pode levar os doces). Os originais foram Ludens de mel e limão para a tosse numa embalagem opaca azul e amarela. Para preservar o trabalho, o armazenamento era questionável. Se você se lembrar do meu questionário, existem quatro diferentes estratégias de preservação: armazenamento, o modelo museu padrão de colocar o trabalho em uma caixa com naftalina, ou armazená-lo em disco; emulação, que faz o trabalho de procurar o mesmo por diferentes meios; migração, apenas trazendo o trabalho atualizado, e, finalmente, reinterpretação, tomando um monte de liberdade em recriar o que o trabalho poderia significar. [...] Quando a exposição foi para o exterior, nós fomos para a farmácia comprar os últimos Ludens de mel e limão do mesmo tipo, mas eles pareciam completamente diferentes, tinham uma embalagem de celofane transparente com letras brancas totalmente diferente do original. No entanto, em alguns aspectos, a migração – a escolha do padrão de atualizado – parecia ligar para a relevância deste trabalho para Felix. Seu pai morreu de câncer na garganta, e esse era o único tipo de doce que o ajudava a se sentir melhor. Nós consideramos alguma fidelidade potencial para a marca Ludens sobre a aparência física da peça. Era isso adequado? Não tenho certeza. Além disso, uma possível estratégia ainda mais radical de reinterpretação seria a utilização de inaladores, patches, Claritin, ou uma nova droga que não existia no tempo de Felix, mas que seja o equivalente funcional do que foram as pastilhas para a tosse em 1991". SPECTOR, Nancy, Palestra "Preserving the Immaterial: A Conference on Variable Media" em: *Permanence Through Change: The Variable Media Approach*, Nova York: Guggenheim Museum and the Daniel Langlois Foundation, 2003. (Tradução livre da autora).

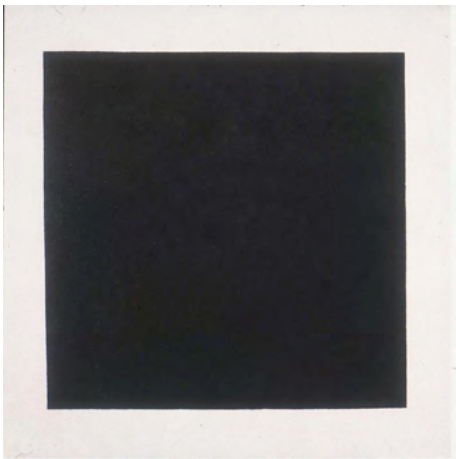
entre o peso das balas e o peso do referente. Os seis retratos foram: dois individuais de Ross Laycock, dois de Ross e Félix juntos, um de seu pai e um último de Marcel Brient, colecionador e amigo do artista.

O uso da equivalência traz um leque de implicações. É a língua da filosofia natural, uma vez passou a ser chamada de física, é a língua das estatísticas, hoje encarregadas de descrever todo fenômeno social, e, sobretudo, é a língua do mercado, da economia, que expressa em números as relações entre os produtos. Assim, Sem título (O fim), com essa primeira evocação do peso, abre um caminho específico em trazer, sem representar, aquilo que não está presente, apresentando-o pela via de uma equivalência.

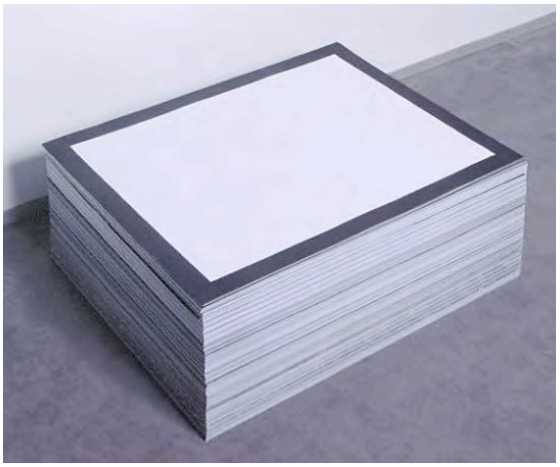
Outra característica de Sem título (O fim) é sua semelhança com o Quadrado negro (outro quadrado!), proposto por Kazimir Malevich em 1913, bandeira dos suprematistas, vanguarda que, no começo do século XX, propôs em pintura aquilo que, cinquenta anos depois, os minimalistas proporiam diretamente em três dimensões. A diferença está no fato de o suprematismo trabalhar com formas ideais, enquanto o minimalismo com corpos reais, volumes físicos, o que implica, de fato, uma relação com o próprio corpo do espectador. No entanto, há uma coincidência na vontade de não representar, mas perceber o objeto; não imaginar, mas contemplar a forma.

Do quadrado negro de Kazimir Malevich ao retângulo branco de Félix González-Torres vários assuntos se passaram. O século XX corre entre eles. Antes da Revolução de Outubro, depois da Queda do Muro; de Paris como centro a Nova York como eixo; da fábrica ao mercado; do trabalhador ao consumidor.[192] Lapso em que o mundo tangível se desfez em informações, em dados a serem materializados e em direitos autorais. A burocratização das artes, o museu de Marcel Broodthaers, só foi um alerta sobre a burocratização, ficcionalização, do mundo.

[192] Com efeito, o visitante de um González-Torres é um consumidor, faz as vezes de freguês, mas singular, utópico, pois não paga nada por aquilo que leva.



Malevich, Quadrado negro, 1913



González-Torres, Sem título (O fim), 1990

E o *ideal*, que antes se apresentava como um quadrado negro sobre a tela, passou a se apresentar como informação sobre o papel. Daí que o retângulo branco de González-Torres, ainda podendo ser apresentado no mundo físico, encontra sua existência original no contrato, nas cláusulas que estipulam aquilo que a obra deverá ser: sua *manifestação*. A obra de Félix González-Torres é uma *manifestação* e não uma coisa; manifestação, termo de cunho hegeliano repetido como um mantra nas primeiras linhas dos recibos de empréstimo das peças, indicando com veemência que não deverá aparecer na sua exposição:

FATURA EMPRÉSTIMO

> Esta é uma manifestação da obra. No entanto, deve ser listada em todos os textos de parede e textos relacionados como a peça e não como uma manifestação da peça. A palavra "manifestação" não deve aparecer. Devido à natureza do trabalho, um certificado de autenticidade e propriedade é necessário para definir a propriedade e existência do trabalho que está em poder do proprietário.[193]

[193] O mesmo parágrafo é repetido em todas as obras a serem realizadas pelo museu, ficando claro que a obra há de ser *materializada*, mas sem essa palavra ser usada nas fichas técnicas. O texto original é o seguinte: "**LOAN INVOICE** This is a manifestation of the work. However, it should be listed on all wall texts and related texts as the piece and not as a manifestation of the piece. The word "manifestation" must not appear. Due to the nature of the work a Certificate of Authenticity and Ownership is necessary to define ownership and existence of the work and is held by the owner".

Bem, o termo *manifestação* não deve ser colocado ao lado da obra sob circunstância nenhuma. Isso por uma questão prática, se na ficha técnica da peça aparecer "Esta é uma manifestação da obra", todos perguntaríamos consternados: Onde é que está a obra? Mas também por uma questão básica, o objeto em González-Torres é sua mesma manifestação, como se coincidisse a substância com seu espírito, a *res cogitans* com a *res extensa*, ou para voltar ao ensaio anterior, um lote qualquer com sua escritura (que é em última instância com seu direito de propriedade). O que é de suma importância, pois a noção de propriedade – que é aquilo que leva a definir o objeto, seus limites – acaba por coincidir na proposta de González-Torres com o objeto em si. O objeto é, logo, uma manifestação da propriedade, isto é, de seu certificado.

KUNST
MUSEUM
ST.GALLEN

GUIDELINES FOR LOAN OF

Felix Gonzalez-Torres
"Untitled" (Go-Go Dancing Platform), 1991
Wood, light bulbs, acrylic paint, and go-go dancer in silver lame bathing suit, sneakers and Walkman (when installed publicly) overall dimensions vary with installation platform: 21 ½ x 72 x 72 inches
ARG# GF1991-22

The loan should be credited in the exhibition and the catalogue as follows:

Kunstmuseum St.Gallen on permanent loan from a private collection

*****NOT FOR SALE*****

INSURANCE VALUE OF THE MANIFESTATION OF THE WORK:	**Cost of Production of the Manifestation of the Work**

This is a manifestation of the work. However, it should be listed on all wall texts and related texts as the piece and not as a manifestation of the piece. The word "manifestation" must not appear. Due to the nature of the work a Certificate of Authenticity and Ownership is necessary to define ownership and existence of the work and is held by the owner.

The owner of the work, as defined by the Certificate of Authenticity and Ownership, has the sole right and responsibility to manifest the work as they see fit under the guidelines of the Certificate of Authenticity and Ownership. With this loan agreement, the owner transfers the right and responsibilities of manifestation according to the terms and guidelines named below.

The terms and guidelines named below represent imperatives set out in the Certificate of Authenticity and Ownership by Felix Gonzalez-Torres, the specific guidelines Felix Gonzalez-Torres provided the gallery which were consistent with each installation (these guidelines were often instructions that were not essential elements of the work and therefore did not appear in the Certificate of Authenticity and Ownership) and parameters for the flexibility intrinsic to the work i.e. where Felix Gonzalez-Torres chose to use the word "ideal;" in order to reinforce the inherent flexibility in the work and the opportunity to deviate from this. Within the loan form it has been attempted to indicate which of the three categories the instructions fall into.

In order to determine the exact course of the fabrication of the manifestation of the work for this particular exhibition, the Consignee shall have the temporary right to interpret the flexible paramsters of the work and the responsibility to abide by the imperative guidelines Felix Gonzalez-Torres set forth. These rights endure only for the specified length of the loan, and are strictly for the purposes of exhibition.

Continued

Primeira página do Contrato de Empréstimo da obra Sem título (Go-go dancer), 1991 de Félix González-Torres

Capítulo 4. A propriedade

Sem título (Amantes)

Félix González- Torres, Sem título (Amantes), 1991

Sem título (Amantes),[194] realizada em 1991, consiste em 161 quilos de balas dispostas no chão, balas que cada espectador poderá pegar na quantidade que julgar conveniente e cujo peso corresponde à soma do peso de Ross Laycock e Félix González-Torres.

Nesta ordem de ideias, duas especificações são fundamentais na constituição da obra: o título-subtítulo, "Amantes", e o peso dessas balas. De fato, são os únicos dados imutáveis da peça, enquanto todo o resto pode mudar: o lugar, o sabor, a disposição e os espectadores que as levarão à boca.

[194] Félix González-Torres, *Sem título* (*Amantes*), 1991, é uma peça que conta com duas versões. A primeira está catalogada como GF1991-015, a segunda como GF1991-009 na Fundação Félix González-Torres, e sua única diferença é a cor: uma prata, a outra azul. As imagens e fichas técnicas, entregues pela Fundação Felix Gonzalez-Torres, estão no fim do documento.

O ponto está, então, em como funcionam essas duas instruções. *Amantes* é, à primeira vista, um referente: aquilo que fica fora da obra e é referido por ela. O peso, pelo contrário, e na sua condição de ser quantificável, não funciona em termos de referência, mas sim de equivalência, isto é, não *remete a*, mas ele mesmo compõe uma propriedade física desses amantes: seu peso.

O peso das balas equivale à soma do peso dos namorados, donde se conclui que essas balas não se encarregarão de assinalar algo que não está presente, senão de fazê-lo presente, de compô-lo. A partir dessa perspectiva, as duas instruções estão profundamente entrelaçadas, pois a primeira deixa de se comportar como referência em virtude da segunda. Dito de outro modo, o peso molda esses amantes, por consequência, a denominação "Amantes" já não funciona como uma alusão de algo que fica fora dos limites da peça, pelo contrário, cria a peça; são as balas envoltas em celofane prateado e cuja única característica é pesar 161 quilos.

A relação de equivalência é o eixo da obra, seu mistério revelado, pois a obra, de fato, parece não ter mistério nenhum. É o que é: 161 quilos de um material encarregado de suplantar a outro. E é nesta claridade que se encontra o desconcerto, a obra é o que é, mas não é o que é: são balas, não são os corpos.

Um intermezzo oportuno

Para explicar a mercadoria, Marx viu-se obrigado a dividi-la em duas partes, isto porque, enquanto objeto, trata-se de uma forma natural – de uma coisa qualquer, um pedaço de tela, um par de tênis –, mas, enquanto mercadoria, é uma forma-valor, uma coisa que pode ser permutada por outra. Ora, se a primeira das suas formas é apreensível, a segunda é, pelo contrário, absolutamente inapreensível, assim: "Em flagrante contraste com a materialidade palpável da mercadoria, não existe um único átomo de matéria que entre no seu valor.

Podemos, pois, dar voltas e mais voltas a certa mercadoria: enquanto objeto de valor, ela permanecerá inapreensível".[195]

O valor não é material, mas completamente imaterial e, portanto, não é algo que pode ser percebido no objeto em si próprio, somente se apresenta através do relacionamento de uma mercadoria com outra, isto é, através de uma equação *x quantidade de mercadoria a* é igual a *y quantidade de mercadoria b*.[196]

Esse mecanismo para estabelecer o valor tem, consequentemente, a mesma configuração que o mecanismo para estabelecer o peso, a balança. Eu não posso saber o peso de um objeto em si próprio, tenho que compará-lo com outro objeto. É básico, eu posso pesar um objeto em quilos, mas o quilo sempre será outro objeto, uma quantidade particular de massa.

Neste momento, essa quantidade de massa se encontra numa caixa de segurança, na Oficina Internacional de Pesos e Medidas, na cidade de Sèvres, perto de Paris. O quilo é um cilindro feito de uma liga de platina e irídio, materiais que garantem sua duração, mas que, de maneira alguma, têm uma especificidade especial no seu peso.[197]

---

[195] Marx, Karl. *O Capital*. Coimbra: Centelha – Promoção do Livro, SARL, 1974.

[196] E aqui vale a pena lembrar que Marx não vai trocar a coisa diretamente por dinheiro, como era, e ainda é, costume. Ao invés, Marx começa pela base e não pelo final do processo: "Toda a gente sabe, mesmo quando não se sabe mais nada, que as mercadorias possuem uma particular forma-valor [comum,] que contrasta da maneira mais flagrante com as suas múltiplas formas naturais – é a *forma-dinheiro*. Importa agora fazer o que a economia burguesa nunca tentou: fornecer a *gênese da forma-dinheiro,* ou seja, seguir o desenvolvimento da expressão do valor contida na relação de valor das mercadorias, desde o seu esboço mais simples e menos aparente até essa forma-dinheiro que salta aos olhos de toda a gente. Com isso se resolve e se faz desaparecer ao mesmo tempo o enigma do dinheiro". Ibid.

[197] Vale notar que, nos dias de hoje, a libra (*pound*), unidade de peso dos Estados Unidos, é medida com respeito ao quilo, sendo: 453,592 gramas. Ou, por outras palavras, o sistema de medida em libras já não tem um *referente*, esse objeto em metal único que é a unidade de massa.

Quilograma padrão, Pavillon de Breteuil, Sèvres, França

Daqui decorre que um quilo é uma quantidade de massa igual àquela armazenada em Sèvres, perto de Paris, e o ponto comum entre essa massa e outra massa consiste em que estão na superfície da Terra sofrendo, ambas, uma atração tão indiferente quanto constante, a gravidade. O peso não existe em si próprio, somente se pode especificar através da equivalência. O mesmo acontece com o valor da mercadoria, o valor não existe em si próprio, é um relacionamento por equivalência entre coisas que compartilham o mesmo espaço. Já não a Terra e sua gravidade, mas sim o mercado, um sistema de intercâmbio social onde as coisas cobram seus respectivos sentidos, suas respectivas capacidades de serem permutadas por outras coisas, isto é, seu valor.

Ora, esse valor, que em termos de Marx está constituído por trabalho – tempo de trabalho humano –, parece ter ficado dentro da substância das coisas, ter se materializado nelas, de modo que:

> [O caráter misterioso da forma-mercadoria consiste, portanto, simplesmente em que ela apresenta aos homens as características sociais do seu próprio trabalho como se fossem *características objetivas dos próprios produtos* do *trabalho,* como se fossem propriedades sociais inerentes a essas coisas; e, portanto, reflete também a relação social dos produtores com o trabalho global como se fosse uma relação social de coisas existentes *para além deles*.
>
> ...a forma mercadoria e a relação de valor dos produtos do trabalho [na qual aquela se representa] não têm a ver absolutamente nada com a sua natureza física [nem com as relações materiais dela resultantes]. É somente uma relação social determinada entre os próprios homens que adquire aos olhos deles a forma fantasmagórica de uma *relação entre coisas*.[198]

As coisas é que aparentam ter relações e não as pessoas que as fabricam, pois são os produtos que abarcam todo um leque de variações e especificidades, enquanto as horas de seus fabricantes permanecem homogêneas, invariáveis e contínuas. Assim, o fenômeno da comunicação, do intercâmbio, parece acontecer entre essas coisas enquanto seus fabricantes se limitam a contemplá-lo como um acontecimento tão mágico quanto alheio.

De volta a Amantes

A obra Sem Título (Amantes) de Félix González-Torres é simples, porquanto se comporta como uma mercadoria invertida. E aqui volto aos passos dados anteriormente. Para explicar a mercadoria, Marx divide sua natureza em: de um lado, o objeto, e, de outro, seu valor. Se a primeira de suas formas é apreensível, a segunda é, pelo contrário, absolutamente inapreensível; não existe, apesar de regular todos seus movimentos.

[198] Marx, Karl. *O Capital*. Coimbra: Centelha – Promoção do Livro, SARL, 1974.

Sem Título (Amantes), assim como a mercadoria, se compõe de dois elementos: o subtítulo – os amantes – e o peso – a equivalência. Ora, o primeiro, os amantes, que seria a coisa, é aquilo que neste caso simplesmente não existe, enquanto o único que existe é a equivalência, uma espécie de valor de troca materializado a tal extremo que se torna comestível. Visto de outro modo, é a equivalência que se faz concreta, enquanto a coisa, sua materialidade, é aquilo que desaparece.

González-Torres opera uma inversão nos termos, desmaterializa o objeto, os amantes, e materializa aquilo que nele funcionaria do mesmo modo que um valor de troca, o peso. E é a partir daí que desloca o sistema, nossa ordem do dia, porque, neste momento, tudo em nosso planeta, nos espaços não espaços de nossas cidades, está regulado por equivalências intangíveis, abstratas, de forma que tropeçar com uma equivalência material que se encontra narrando uma história concreta – meu namorado e eu estávamos e, além do mais, estamos morrendo de AIDS – resulta num verdadeiro assombro, assim como a prosaica madalena de Proust resultou toda uma epifania.

O objeto, os amantes, que não são os amantes se não fosse seu peso, vai se apresentar espalhado em balas que, sob a possibilidade de poderem ser levadas, abrem um espaço de intercâmbio entre os homens, e não sob a fantasmagoria de um intercâmbio entre as coisas. Sabemos exatamente o que estamos tomando na obra, o peso de Felix, o peso de Ross e, mais ainda, ao levarmos esse peso, o que estamos fazendo é armar seu próprio tempo.

A obra tem um sentido peculiar, pois se realiza no tempo de seu consumo e não no de sua fabricação. As balas não carregam um tempo "abstrato" sobre as suas respectivas e individuais costas, senão que estão destinadas a acontecer.

Sem título (Amantes) tem lugar no presente, um lapso não predeterminado, pois sua duração vai ser comandada por cada um dos indivíduos que, numa decisão solitária, pessoal, privada, tomarão seja um, seja um punhado dessas balas. (Eu, de minha parte, encarreguei-me

de acelerar o tempo da obra, uma vez que peguei tudo que cabia nos meus bolsos, para chegar em casa e já não contar, senão compartilhar o acontecido.)

Um tempo particular, como é na realidade o tempo – não um tempo newtoniano, porém tampouco um tempo formado pelas horas que damos em troca de um salário –, é o que se torna comestível nesta peça; um tempo, repito, que acontece já não na sua produção senão em seu consumo, e isto propondo outro tipo de consumo. Vai daí que o espectador faz parte da obra, vai daí que já não é um espectador, pois, longe dessa condição, converteu-se num mecanismo encarregado de gerar o tempo do objeto.

E aqui, e novamente, retorno ao ponto de partida. Não é possível esquecer que a obra é um certificado de autenticidade permutável por algo, permutável por dinheiro, em suma, uma mercadoria cujo valor, como todo valor, pode ser traduzido em horas de trabalho humano. Daí que um empregado com um salário mínimo de 724 Reais demoraria em abranger em jornada de trabalho o equivalente ao pago pelo Certificado de Autenticidade / Propriedade do Sem Título (Retrato de Marcel Brient) de $4.562.500, um período composto por 2.359.100 de suas horas laborais; ficaria bem mais fácil para ele ir caminhando da Terra à Lua, cuja distância de 384.000 km somente lhe tomaria uma trigésima parte do esforço anterior, isto é, 76.880 horas, ou seja, 3203,3 dias com suas noites, sempre que caminhe à velocidade média de 5km/h.[199]

A obra de González-Torres é uma mercadoria do avesso, mas também é uma mercadoria na posição correta. Não só é invertida, fosse isto não entraria no jogo com as outras mercadorias, não poderia se introduzir nas veias do sistema. Num mundo onde o único público parece ser a moeda, enquanto o único privado parece ser a propriedade, González-Torres arremete desde o puramente privado para abrir uma troca sem ganho, uma

[199] É curioso, estabeleci a mesma relação quatro anos atrás, para apresentar o projeto de doutorado. Nesse momento, o salário mínimo estava em 545 reais e a última cotização de uma obra composta por balas de Gonzalez-Torres, *Sem título* (*Placebo azul*) 1991, em 666 mil dólares. A relação com a subida do salário e do preço da obra resultava em que o trabalhador, para caminhar daqui à Lua, empregaria uma quinta parte do esforço que deveria realizar para comprar a obra. Hoje, quatro anos depois, seria uma trigésima parte, quer dizer, a relação passou de 5 para 30. Isso não significa nada, os preços das obras sobem e caem no mercado, mas é um bela imagem do que está acontecendo em nossos dias, o abismo entre a acumulação do capital em poucas mãos e o valor do trabalho.

possibilidade de fazer pública a obra de arte que terminará por questionar até as últimas consequências a noção de posse, o direito de propriedade.

O mercado da arte

Um dos motivos que rouba o sono de muitos artistas é o fato de saberem que sua obra – um quadro, uma escultura, um cheque para pagar a um dentista ou uma nota com valor de zero dólar – terminará na sala de alguém, convertida em propriedade privada. A obra como parte do tesouro de seu possuidor, representando, isto é, equivalendo a um valor que se multiplica sozinho, um valor vivo, como é qualquer valor.

Para sair do problema, Vasconcelos, bem no começo do século XX, desde o coração da Revolução Mexicana, propôs o muralismo. Uma arte cujo caráter não portátil a impedisse de virar mercadoria. A mercadoria caracteriza-se por seu valor de troca, e a agudeza de Vasconcelos radicou em retirar quaisquer possibilidades de troca, de intercâmbio, fazendo impossível movimentar o objeto. De um lado, por tornar o quadro parede, de outro, por propô-lo como bem comum, patrimônio do Estado, isto é, tesouro público.

Em 1958, Rothko foi convocado para fazer os quadros que decorariam a sala do restaurante Four Seasons, projetada por Mies van der Rohe e Philip Johnson. Após aceitar o convite, o pintor começou a trabalhar nas telas com o projeto de criar um ambiente terrível, capaz de acabar com o apetite de qualquer pessoa. Seus planos, porém, só saíram à luz até julho de 1970, alguns meses depois da morte do artista, num artigo de John Fischer.

Rothko conhecera Fischer por acaso, em 1959, durante uma viagem à Europa, no bar de um transatlântico. Então aproveitou para desabafar com um desconhecido, bate-papo que foi transcrito por Fisher para publicá-lo sob o título “Portrait of the Artist as a Angry Man”:

> Rothko primeiro comentou que ele tinha sido contratado para pintar uma série de grandes telas para as paredes da sala mais exclusiva em um restaurante muito caro no edifício Seagram – "um lugar onde os bastardos mais ricos de Nova York vão se alimentar e se mostrar".
>
> "Eu nunca vou assumir um trabalho assim de novo", disse ele. "Na verdade, eu passei a acreditar que jamais uma pintura deve ser exibida em um lugar público. Aceitei esta missão como um desafio, com intenções estritamente maliciosas. Espero pintar algo que arruíne o apetite de cada filho da puta que costuma comer naquela sala. Se o restaurante recusa colocar minhas pinturas, isso será o melhor elogio. Mas eles não se recusarão. Nestes dias, as pessoas podem suportar qualquer coisa."
>
> Para obter o efeito opressivo que queria, ele estava usando "uma paleta escura, mais sombria do que qualquer coisa que eu tentei antes".[200]

O termo *espaço público*, empregado por Rothko, refere-se a *restaurante luxuoso privado*, não é possível compreendê-lo de outra forma, mais ainda, levando em consideração que, no final, Rothko desistiu dos planos, devolveu o dinheiro recebido e doou várias das telas a museus *públicos*; seis delas estão na Tate, onde ganharam uma sala independente, a sala Rothko.

Em 1990, após comprar o retrato do Dr. Gachet realizado por Vincent Van Gogh cem anos antes, Ryoel Saito afirmou – meio em piada, meio sério – que, quando morresse, queria ser incinerado com sua nova aquisição; assim, seus herdeiros não teriam de pagar os respectivos impostos no momento de receberem a peça. Mesquinhez, de tão extensa, ridícula. (Ora, a minha pergunta é previsível: Com que se mandaria incinerar o dono de um Félix González-Torres? Com as balas sabor morango ou sabor abacaxi? Com esses papéis cujo peso é o peso de uma lápida? Ou com o título de propriedade da obra?)

---

[200] Originalmente em *Harper's Magazine*. Tomado de: https://www.tate.org.uk/art/artworks/rothko-black-on-maroon-t01031/text-catalogue-entry (Última consulta, janeiro de 2014; tradução livre da autora).

Félix González-Torres enfrenta a questão; a obra como propriedade privada. Um problema básico, pois, no final, qualquer obra acabará tendo um dono. De fato, meio século depois, sua opção é exatamente contrária àquela de Vasconcelos. Ao invés de fazer uma obra impossível de ser movimentada, transportada, propôs uma obra cuja mobilidade seja tal, sua capacidade de locomoção seja tal, que simplesmente não exista.

*

Tanto na entrevista de Tim Rollins a Félix González-Torres, em 1993, quanto na conversa com Joseph Kosuth, em 1994, os temas propriedade e mercado são abordados. Na primeira ocasião, Rollins pergunta:

> Tim Rollins: [...] Os trabalhadores que fizeram esses objetos [as obras] não têm nenhuma conexão real com o que estão fazendo. Você compra, digamos, cem dólares de papel, imprime algo simples sobre ele, e vende-o, como arte, por oito mil dólares. Então você está envolvido nesse nexo de lucro mesmo. E ainda que todos sejam convidados a tomar uma folha de papel da pilha, haverá um colecionador que vai comprar a pilha inteira e guardá-la em sua casa, onde os convidados do jantar terão o privilégio de tomar folhas. Os mecanismos de mercado podem transformar obras de arte em artigos da inovação. Estou curioso em saber o que você pensa sobre essa contradição.
>
> González-Torres: Para mim, faz muito sentido ser parte do mercado. Seria muito esperado, muito lógico e normal e "natural" estar em espaços alternativos, mas é mais ameaçador que pessoas como eu funcionemos como parte do mercado – vendendo o trabalho, especialmente quando você considera que, sim, esta é apenas uma pilha de papel que eu nem sequer toquei. Essas contradições têm muito significado, como você sabe... quero empurrar os limites. Eu adoro quando as pessoas dizem: "Mas isso é apenas papel. Isso é apenas dois relógios próximos um do outro. Isso é apenas umas lâmpadas suspensas". Eu amo a ideia de ser um infiltrado. Eu sempre disse que eu queria ser um espião. Quero que a minha arte pareça com outra coisa, não artística ainda, maravilhosamente simples. Eu não quero ser a oposição porque a oposição sempre tem um propósito: "Melhore suas armas contra mim". Mas se você é o espião, sempre "atuando diretamente", sempre dentro do sistema, você é a pessoa mais temida, porque você é um deles e torna-se impossível de definir.[201]

[201] Ver "Interview with Felix Gonzalez-Torres, by Tim Rollins". Em: http://orienteering.tumblr.com/post/14659295748/ (Última consulta: Janeiro de 2014; tradução livre da autora).

Se Rothko quer pintar telas para detonar os burgueses que visitam um restaurante, González-Torres quer produzir uma mercadoria que seja impossível de ser possuída. Nesse sentido, na conversa, resulta bem interessante a hipótese de Rollins sobre aquele colecionador que, tendo um González-Torres em casa, convida seus comensais a pegarem as folhas de uma pilha ou as balas espalhadas no chão.

Só imaginar a situação nos revela sua profunda tolice. Primeiro, porque se fossem tantos os comensais para acabarem com a pilha – que é o modus vivendi da obra, sua realização – o lugar não teria exclusividade nenhuma, teria de ser uma turba para acabar com semelhante quantidade de folhas. Segundo, porque se são poucos, após alguns meses, a pilha terminaria amarelada, velha, acabaria por virar um objeto certamente feio. A hipótese é improcedente, porque a obra nela mesma é pública, é o público que a faz, em uma relação completamente individual, íntima, como foi dito no capítulo anterior, mas também numa relação massiva. É preciso algo do povo, para fazer viver os González-Torres; talvez por isso, muitos foram adquiridos por um museu ou fundação aberta ao público.

Contudo, também se trata de propriedades bastante valiosas. Espécies de ativos em crescimento contínuo. Rollins fala de um investimento de cem dólares para obter 8 mil. Mas na verdade é um investimento de nada – pois, no fim das contas, não é o artista que compra o papel ou as balas, ou os relógios – para obter esses quatro milhões e tanto de dólares pelo que chegou a ser leiloado o retrato em balas de Marcel Brient, cuja singularidade consiste no título e em seus 90 quilos.[202]

Moeda de duas faces. A obra de González-Torres, de um lado, é a mais privada das propostas; é o dono que decide se vai emprestá-la para alguém exibi-la ou não, a obra depende completamente de sua vontade. De outro lado, é a mais pública das propostas, pois, por mais

[202] Rollins pergunta isso em 1994, era impossível então enxergar a soma de dólares que esses papéis poderiam chegar a valer vinte anos depois.

guloso que o dono for, jamais conseguirá dar conta de comer todas as balas, tendo de compartilhá-las se quiser realizar plenamente a peça que agora é sua.

No bate-papo com Kosuth, a questão de comprador, colecionador, mercado da arte, galerias, é novamente abordada. O diálogo entre os dois artistas é um entre gerações separadas, poder-se-ia afirmar, pelo boom do mercado da década de 80. Três temáticas ou momentos do bate-papo são fundamentais: em primeiro lugar, a questão da venda da obra de arte; em segundo, a relação de ambos como o boom do mercado que inflou os preços das obras influindo a mesma produção; e, finalmente, algumas relações que Félix González-Torres estabelece com o contexto econômico e político de seu momento.

A frase de Reinhard "a arte não é o lado espiritual do negócio", proferida por Kosuth, ronda o diálogo, mas aquilo que Kosuth afirma, parece ser questionado por González-Torres, isto é, até que ponto não é assim; assunto que eu proporia de forma investida, isto é, até que ponto não são os negócios o lado espiritual das artes? É claro, após os anos 80, após Jeff Zoons e seu maior herdeiro, Damien Hirst.[203]

Joseph Kosuth comenta seu processo, como passou da negativa de vender sua obra a fazer parte do time de artistas da galeria de Leo Castelli, uma das vitrines mais importantes, e cotizadas, de Nova York, na época. Assunto que, afirma Kosuth, não é só um problema de dinheiro, mas vai muito além, tratando-se da possibilidade de circulação das peças, de expô-

[203] Se Jeff Koons, fazendo uma apologia ao Kitsch e cultura de massas, usando uma agência de publicidade para promover sua imagem, esteve em todo o processo de inflação dos preços das obras de arte, Hirst foi muito mais longe, propondo a obra como preço. Sua peça *Pelo amor de Deus*, 2008, é um molde em platina – réplica da caveira de um homem de uns 35 anos que viveu entre 1720 e 1810 – , coberto por 8.601 diamantes com seu devido protocolo de autenticidade e os quais, em conjunto, têm um peso de 221,24 gramas, o equivalente a 14 milhões de libras esterlinas. O projeto de Hirst era vender a peça por 50 milhões de libras esterlinas. Sem conseguir um comprador, Hirst fez um consórcio para comprar sua própria obra, em uma trama semelhante às de Michael Milken em Wall Street da década de 80, porém legal, pois não existe lei que proíba a um artista comprar sua produção para inflar o valor.

las, pois, estando fora do circuito, é praticamente impossível ser ouvido, visto. Afirma o artista:

> Kosuth: Até 1979, eu me recusei a vender qualquer coisa. Em particular, eu não queria que essas pesquisas que eram grandes instalações acabassem na casa de alguém. Eu disse: "Você não pode comprá-la, mas você pode me dar uma bolsa como daria a um cientista. E para isso, vou dar-lhe o direito de colocá-lo em um espaço público". Não poderia ser um lugar privado, um espaço doméstico. O único colecionador que me permitiu fazer isso, mesmo que temporariamente, foi Giuseppe Panza, porque o espaço que ele tinha era como um museu. Ele também prometeu colocar os meus trabalhos em um contexto público, eventualmente, o que ele está fazendo. Mas foi uma exceção.[204]

Na impossibilidade de encontrar essa classe de mecenato, o artista narra como a recusa a vender – tão própria dos anos 60 – foi sendo minada, foi se corroendo com suas próprias limitações, pois os alcances eram restritos.

"Queríamos trabalhar diretamente no mundo. E o trabalho que eu fiz na época refletia isso", afirma Kosuth. "No entanto, começamos a perceber que, de fato, já havia um discurso, uma espécie de circuito de galerias e museus em que a informação podia fluir. Desligar o microfone de alguma forma realmente não parecia ser o caminho."[205]

Questão que é a mesma do Material Group, até que ponto tem sentido continuar expondo suas obras no bairro de Nova York e não no Whitney Museum? Como difundir a proposta sem usar o sistema das galerias, dos museus, que implicam, efetivamente, o mercado. O artista continua:

> Kosuth: Bem, o que nós percebemos é que nesta sociedade, o engajamento cultural é expresso em termos econômicos. Não era simplesmente sobre o desejo de ter dinheiro, era um entendimento de que, a menos que as pessoas pudessem ter um engajamento com seu trabalho, ele não teria uma vida cultural. Isso realmente se tornou uma parte muito importante do

---

[204] Joseph Kosuth and Felix Gonzalez-Torres: A Conversation, 1994. Em: http://www.andrearosengallery.com/exhibitions/2005_1_felix-gonzalez-torres-and-joseph-kosuth/. (Última consulta: julho de 2009; tradução livre da autora).
[205] Ibid.

> contexto do material com que era preciso trabalhar, um tipo de luta contra a dinâmica do mercado, lutar pelo significado do seu trabalho em relação àquilo que formou esse significado mesmo. Você sabe, você pode sentar-se em isolamento e fazer obras "perfeitas", mas o trabalho realmente não tem sentido, até você não se envolver com a comunidade. Ele precisa estar no mundo para ter significado.[206]

Fazer obras perfeitas fora do mundo não faz sentido. Ainda mais quando essas obras implicam o ready-made, em que o sentido é conferido, outorgado pelo espectador e pela sociedade. A obra precisa do mundo, no entanto, o que é o mundo? Um circuito de relações que o artista individualmente jamais poderá criar; precisará de um sistema pelo qual sua obra consiga ser conhecida, lida.

Num primeiro momento, o assunto aparece como se a obra precisasse só de uma autopista para fluir, mas a questão está em tudo o que essa autopista implica, uma avaliação que já não é só institucional – como nota o artigo de Buchloh –, mas propriamente econômica. O mercado não só proporciona à obra sua circulação, mas começa determiná-la, decidir sua natureza.

As palavras de Kosuth são chaves. Seu discurso aponta como esses termos econômicos conferem o mesmo sentido da peça, logo o paradoxo se encontra em como a obra luta contra o mesmo organismo que se encarrega de lhe outorgar seu sentido. Novamente, a cadeira de Kosuth, não sendo mais do que uma simples e vulgar cadeira, consegue ser uma obra de arte: de um lado, pelo museu que insiste em lhe proporcionar uma base a modo de pedestal; de outro, porque seu preço variou – já não é o preço de uma simples e vulgar cadeira. Em resumo, a avaliação institucional nutre o mercado e o mercado nutre a avaliação institucional.

As relações entre arte e mercado, as possibilidades de circulação e catalogação do objeto, são revisadas por Kosuth desde sua própria experiência, num paradoxo que envolve

[206] Ibid.

muitos artistas: como escapar do mercado se é o mercado, em todo o circuito que ele implica, aquilo que está determinando o que é e o que não é arte.

O segundo ponto que me interessa do bate-papo está nos comentários sobre como a especulação em arte afetou os artistas, que passaram a "se vestir como yuppies e pintar como Pollock":[207]

> JK: Esses processos, penso eu, têm relativizado muito o que é a produção. Porque o essencial obteve seu significado a partir do mercado. [...] Foi engraçado que, quando houve uma escassez de óleo combustível no mercado, também houve um excesso de óleo no mundo da arte. Você sabe, na maior parte da minha vida, nunca soubemos o que os nossos colegas estavam vendendo. Ficávamos quase envergonhados até mesmo de saber. É algo que eu nunca sequer perguntei. Eu lembro um dia, na galeria, que uma das pessoas que trabalham lá estava surpreso, pois os novos artistas, os mais jovens, poderiam cotar os preços de cada um dos outros.
>
> FGT: Um índice da Bolsa de valores.
>
> JK: Era uma corrida de cavalos, e era assim que você podia saber se estava ganhando ou não. Era difícil dizer a partir do trabalho.[208]

A diferença estava na *quantidade* de dólares e não na *qualidade* da obra – compreendida esta última como especificidade perceptível pelos sentidos. Ou, por outras palavras, como diz Antonio Machado, estava-se confundindo o *preço* e o *valor*, mas o problema é até que ponto essas duas noções não estão completamente confundidas neste estágio do capitalismo e, ainda mais, na arte, que sempre dá o alarme do que acontece na sociedade.

Para entrar nessa questão, é pertinente voltar a Buchloh e sua já citada explicação sobre como o ready-made durante a década de 60 passou de ser compreendido como "proposição analítica neutra" para se tornar "o tema final de uma definição legal e o resultado da validação

[207] Ibid.
[208] Ibid.

institucional".[209] Em resumo, na frente de um objeto comum que vira arte, o valor só pode ser conferido por um carimbo institucional, carimbo que sempre implicará conferir-lhe um valor de troca, um preço. Ora, só bastava esperar um pouco para que esse preço invertesse os papéis; não é o valor estético (a qualidade) aquilo que determina o valor de troca, é o valor de troca (a quantidade) aquilo que confere o antigo valor estético. A obra é, pois, um índice da Bolsa de valores, para usar os termos de González-Torres.

Além disso, Kosuth explica como as peças eram avaliadas, e portanto compreendidas separadamente, quer dizer, não como a produção total de um artista – o resultado de uma pesquisa que não reconhece fronteira entre trabalho e lazer, que é uma experiência vital – mas como objetos isolados a serem trocados, vendidos. Daí que os novos críticos, afirma Kosuth, não consigam entrar numa obra, porque veem a parte, a peça, e não a pesquisa que envolve: "O problema com os críticos a que me refiro é que eles não veem a produção total de significação como um trabalho em conjunto. Eles olham apenas para aqueles da nomeação 'obras de arte', pois isso é o que o mercado reconhece como produção. Eles ainda estão se apoiando no mercado para fornecer o sentido à sua atividade".[210]

Os nomes de Julian Schnabel e Markus Lüper, pintores neoexpressionistas da década de 80, que bateram recordes em altas cotizações e constituíam todo o modelo de vida do *novo artista*, são mencionados com cinismo. Igualmente, entra no bate-papo o nome de Jeff Koons, cuja obra, fazendo uso de um ready-made, é o ícone por excelência da arte com especulação. O curioso está em que González-Torres, longe de criticá-lo, encontra na sua proposta um fato importante, na medida em que é um retrato do mercado:

> FGT: Mas também, Joseph, a arte que eles decidiram criticar, a arte que decidiram retratar, é a arte que empurra os limites. Quero dizer a arte de Koons, quer você goste ou não, é uma paródia

[209] BUCHLOH, Benjamin H. D. "Conceptual Art 1962-1969: From the Aesthetic of Administration to the Critique of Institutions", em *October*, Vol. 55, 1990, p. 107. (Tradução livre da autora).

[210] Joseph Kosuth and Felix Gonzalez-Torres: A Conversation, 1994. Em: http://www.andrearosengallery.com/exhibitions/2005_1_felix-gonzalez-torres-and-joseph-kosuth/. (Última consulta: julho de 2009; tradução livre da autora).

de si mesma. Uma paródia dos crimes econômicos e excessos dos *go-go* de 80. Foi uma produção artística necessária e significativa.[211]

Então, González-Torres introduz na conversa o terceiro assunto que considero fundamental, o tema do contexto econômico, o mercado, já não no panorama da arte, mas o boom da especulação que teve lugar na década, boom que arrasou as fábricas e iniciou a carreira a se concentrar em poucas mãos. Afirma González-Torres:

FGT: [...] Foi o auge do Império Reagan. O auge do mercado de junk bond [bônus lixo]. E essa nova clientela precisava de algo que...

JK: Eles precisavam de um contexto social significativo para poder usar esse dinheiro.

FGT: Tornou-se o lado espiritual do negócio. (risos). Mas que espiritual! Quer dizer, mais uma vez, refletiu o que estava acontecendo no mundo dos negócios. Os dias de junk bonds e da festa da Poupança e do Empréstimo [*Savings and Loans*] – eu nem tenho palavras para descrever isso, porque é o que nós estamos pagando agora. Você pode não saber disso, mas agora já não é um Estado de bem-estar, porque na América, por cada dólar que gastamos em bem-estar, gastamos seis dólares para socorrer a Poupança e o Empréstimo.

JK: O qual foi basicamente destruído, em torno dos últimos 12 anos, pela camarilha do governo republicano.

FGT: Certo. Os republicanos iam eliminar o déficit, e o triplicaram. Eles mudaram as prioridades da nossa economia e da nossa sociedade. Tome seu complexo militar. Em 1980, por cada dólar que gastamos em habitação, gastávamos seis no exército. Em 1989, por cada dólar que gastamos em habitação, estávamos gastando 31 com os militares.

[211] Ibid. Sobre o que estava acontecendo em Nova York na década de 80, Edward Chancellor faz um excelente retrato no seu livro *Salve-se quem puder,* ao qual voltarei em breve: "... consultores financeiros de bolsos cheios de bonificações lançaram-se a uma ostentação de riqueza sem paralelos nos Estados Unidos do pós-guerra. A aparatosa posse de Reagan na presidência em janeiro de 1981, que custou 6 milhões de dólares, deu o tom a uma década na qual o consumo conspícuo se tornou um sinal da vitalidade do sonho americano. Festas luxuosas eram dadas em monumentos culturais de Nova York. O Metropolitan Museum of Art, "Club Met" segundo um colunista, foi decorado com 12 mil tulipas holandesas e 50 rosas francesas para celebrar o casamento do filho do *raider* Saul Steinberg e de Larry Tisch, presidente da Loews Corporation – uma "extravagância nababesca, que não fica atrás das de Aragão e Castela no século XV", arrulho a editora de Vanity Fair, Tina Brown". CHANCELLOR, Edward. *Salve-se quem puder: Uma história da especulação financeira*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000, p. 308.

É preciso notar que o diálogo entre os dois artistas acontece em 1994. Depois de serem revelados todas as fraudes e roubos efetuados em Wall Street durante a década de 80, cujo desfalque financeiro só é comparável com o Crash de 29. A falência de muitos estava no ar, e os relatórios do acontecido começaram a aparecer através de artigos de jornal e de livros que rapidamente se converteram em best-sellers: *The predators' Ball: The Junk Bond Raiders and the Man Staked Them* (1988) de Connie Bruck, *Den of Thieves* (1992) de James B. Steward, e *A License to Steal* (1992) de Benjamin Stein.

A festa da década de 80 chegava a seu fim; era o tempo de fazer as contas, recolher os estragos. O diálogo entre Kosuth e González-Torres tem momentos cínicos, momentos engraçados, mas é um tom de preocupação aquele que o percorre, não há muito futuro pela frente, o panorama parece fechar-se, aliás, o mesmo Felix sabe que lhe restam poucos anos de vida.

O mercado começa a aparecer como temática no meio artístico. Assunto que não acontecia no minimalismo, nem na arte conceitual, pelo menos de forma direta. Nem mesmo na arte como crítica institucional: Broodthaers monta um museu, não uma Casa de Leilões. (E ainda que fosse possível discutir a questão com Warhol, é preciso notar que ele criou uma fábrica, não um mercado; de fato, o mercado Warhol, propriamente dito, seria criado na década de 80).

No começo de 90, o mercado, preço, comprador, leilão, era um tema comum. De um lado, porque, como nota Kosuth, é o mecanismo de avaliar – valorizar – as obras; de outro, porque a sociedade tinha sofrido uma transformação, já não é um conjunto de trabalhadores a serem explorados, é um conjunto de consumidores a serem endividados.

Tanto no diálogo com Rollins quanto com Kosuth, o tema da compra da obra é abordado de forma direta, isto porque começa a ser perceptível a incidência do preço da arte na produção artística, mas também aquilo que acontece com o mercado geral, a especulação;

o capital financeiro está tendo uma profunda relação com a obra de arte em geral, e com a obra de Félix González-Torres em particular.

***Greed is good* !**

Félix González- Torres, Sem título (Ischia), 1993

"*Greed is good*" (Ganância é boa) foi o grande lema da década de 80, e sua imagem por excelência os junk bonds, mencionados em duas ocasiões por González-Torres no bate-papo com Kosuth.

Inventadas por Michael Milken, "The King of Junk Bonds", foram uma série de obrigações financeiras de alto risco sobre empresas com baixas possibilidades de pagamento ou, inclusive, perto da falência. A explicação de Milken consistia em que, se um investidor adquiria uma grande quantidade desse tipo de obrigações, o risco seria compensado pelo alto lucro obtido, pois, em se tratando de operações arriscadas, envolviam alto nível de interesses. O resultado foi um mercado próspero que aumentou de forma extraordinária; assim, se em 1979 havia um total de dez mil milhões de dólares, em 1989 chegou à soma de 189 mil milhões, com um incremento de 34 por cento por ano.[212]

O Junk Bonds parecia uma excelente alternativa para virar milionário, de maneira que foram apresentadas à sociedade, tanto por universidades norte-americanas quanto pela mesma Comissão Financeira do governo Reagan, como uma verdadeira democratização da economia: a oportunidade para qualquer pessoa, com coragem e boas ideias, produzir capital.

Especificamente, do lado acadêmico, estava o Nobel em Economia (1976) e professor da Universidade de Chicago, Milton Friedman e sua Escola do Mercado Eficiente, que vinha expondo suas teorias desde os anos 60. A hipótese da escola – ainda que vestindo roupas novas – era bastante velha: o mercado é um ente capaz de se regular a si mesmo, e se o deixamos andar sozinho, intervindo o mínimo possível com leis e impostos, seus mecanismos internos conseguirão manter um jogo equilibrado, evitando altas excessivas e suas consequentes quedas. Em resumo, tratava-se de uma volta a Adam Smith e sua mão invisível, que, por sua vez, toma sua imagem do *relojoeiro divino* de Newton; esse papel outorgado a Deus, que a cada certo tempo ajusta o aparelho para continuar a marcha num universo que quase nem precisa desse gesto.

Com base em Friedman e sua Escola, o governo Reagan nos Estados Unidos e o governo Thatcher na Inglaterra criaram as condições necessárias para os junk bonds

[212] BAUMAN, Nick, "Apparently We've Forgotten Who The Milkens Are"(2011). Artigo breve sobre as últimas doações de Milken às universidades. Em http://www.motherjones.com/politics/2011/08/lowell-milken-institute-ucla (Última consulta: janeiro de 2014; tradução livre da autora).

crescerem e se multiplicarem. Se Thatcher privatizou tudo o que encontrava a seu passo no Reino Unido, na América foram flexibilizadas as normas das instituições financeiras, possibilitando praticamente a qualquer pessoa abrir uma caixa econômica – daí o florescimento dos Savings and Loans (poupança e empréstimos) da época – e criando brechas legais para que a declaração de dívidas e falência pudesse tornar-se positiva em termos econômicos.

Milken, desde a companhia Drexel Burnham Lambert, estava envolvido nos três lados da pirâmide: os junk bonds, a abertura dos Savings and Loans, que compravam essas obrigações, e as falências sistemáticas de muitas empresas dos anos 80, uma grande porcentagem delas compradas em condições obscuras. De igual forma, Milken investia em sua imagem, construindo a reputação de um gênio capaz de predizer os movimentos do mercado, suas altas e baixas; logo, todos queriam ter Milken como conselheiro dos investimentos. E não poucos afirmavam que ele era a pessoa mais importante do século XX.

Todavia, na frente de um jogador infalível, suspeita-se que algo nebuloso está acontecendo. E, embora nos primeiros anos da década fosse difícil estabelecer a origem do milagre, o economista e comentarista de negócios William Seidman já notava algo errado:

> Um fenômeno que me deixou perplexo quando eu era reitor da Escola de Negócios da Universidade do Estado do Arizona [College of Business at Arizona State University, cargo que ocupou de 1982 a 1985] era: como Drexel Burnham Lambert e seu parceiro estrela Michael Milken arregaçam um recorde incomparável de sucesso na venda de títulos de alto risco? Tanto quanto pudemos determinar, suas subscrições nunca falharam e pareciam ser comercializadas com sucesso, não importava quão suspeita era a empresa ou quão arriscado o negócio de compra que estava sendo financiado. Outras casas de investimento tinham algumas ofertas falidas de junk bonds, mas o registro de Drexel foi quase perfeito. Nós direcionamos nossa faculdade para pesquisar o assunto. A faculdade não achou nenhuma explicação plausível; como tantos outros que caíram sob a tese do gênio único do rei dos junk bonds. Se virmos Milken como alguém que investiu em uma reputação de oferecer bons retornos aos compradores de sua dívida, é claro que um registo imaculado em suas promessas era essencial para manter o equilíbrio de sua reputação. Sugerimos que Milken podia ter sido capaz de sustentar tal recorde de subscrições de sucesso e baixos índices de inadimplência por meio da manipulação do mercado.[213]

[213] A citação de William Seidman se encontra num extenso artigo escrito por George Akerlof e Paul M. Romes da Universidade da Califórnia, intitulado "Looting: The Economic Undeworld of

Com efeito, alguns anos depois haveria de sair toda a trama, o extenso time que Milken constituiu para conseguir sempre dar certo nos seus prognósticos: de fato, "Milken formou mais de 500 parcerias diferentes que adquiriram títulos em ofertas públicas subscritas pelo seu empregador".[214] Assim, o poderoso homem de Wall Street tinha a oferta e a demanda do mercado, era conselheiro e juiz da Bolsa; e, sendo árbitro e jogador, é difícil não dar certo.

Uma das primeiras empresas em servir de base para os negócios de Milken foi a Companhia de Jardins de Infância, Kindercare Learning Centers, que comprou uma enorme quantidade de junk bonds e se encarregou de pagar somas escandalosas por conselheiros de investimentos, isto é, os sócios de Milken. Em 1992, a extensa cadeia de creches se declarou em falência, e foram abertos processos contra dois de seus diretores. Resulta bastante curioso como uma organização dedicada à educação de crianças pode virar uma ótima forma de organizar fraudes na Bolsa de valores, sendo excelente recurso para não levantar suspeitas.

Outra das grandes firmas de Milken foi a First Executive, companhia de seguros de vida, que passou de um capital de 700 milhões de dólares em 1974 a 10 mil milhões em 1984, após se tornar a maior compradora de junk bonds. Em 1988 começou a perder milhões, em 1989 deixou de cumprir suas obrigações e, em 1990, declarou falência, de forma que "dezenas de milhares de aposentadorias ficaram comprometidas".[215]

O negócio de Milken deixou um panorama de devastação, cuja dívida foi paga pelos contribuintes; no final, a companhia foi tomada pelo Estado da Califórnia. Assim, as pessoas comuns perderam poupanças, emprego e aposentadorias, isto é, o passado, o presente e, ainda, o futuro foram roubados pelos especuladores. O livro de Benjamin J. Stein resume o panorama resultante no seguinte parágrafo:

Bankruptcy for Profit", Washington, Brookings Papers on Economic Activity, 2:1993, p. 47. O texto ainda contempla como os mesmos membros da equipe de Milken assessorava a equipe econômica de Pinochet no Chile.

[214] Ibid.

[215] STEIN, Benjamin J. *A License to Steal: The Untold Story of Michael Milken and the Conspiracy to Bilk the Nation*. Nova York: Simon and Schuster, 1992, s.p.

> Os trabalhadores perderam seus empregos por causa dos investidores de Milken que, armados com o Milken-Lixo, compraram suas empresas, saquearam-nas, e mergulharam-nas à falência... Os funcionários perderam suas pensões, porque suas empresas e fundos de pensões foram investidos por comparsas de Milken no Milken e seus amigos ficaram ricos... Os contribuintes desta geração e das gerações a seguir vão ter que pagar o seu dinheiro suado para compensar as perdas no seguro de depósito federal, fundo causado pelo padrão de ligações Milken nos cofres do Milken cativo S & L, enquanto Milken e seus comparsas cresceram incrivelmente ricos... Os investidores em títulos podres viram seus investimentos caírem drasticamente em valor como perdas sobre o principal dos títulos e suas carteiras evaporaram... Os acionistas e os detentores de bônus de centenas de empresas de Drexel que, fundidos no ar como a realidade ultrapassou as suas falsas promessas, perderam milhões de dólares... E finalmente, o povo americano perdeu a fé no sistema, o espetáculo de Drexel/Milkenisismo tanto em suas promessas quanto em sua realidade.[216]

Em suma, tudo isso deu na afirmação de González-Torres: "É o que nós estamos pagando agora."

Na conversa com Kosuth, González-Torres está preocupado pela conta a ser coberta, por todo o déficit que invariavelmente ficará nas costas da população. Há um compromisso social no artista que vem da trajetória percorrida com o Group Material, trabalho com a comunidade que eles desenvolveram. Além disso, está sua própria condição: cubano, homossexual e, mais ainda, vítima de Aids, três questões difíceis de serem levadas no panorama neoconservador, moralista e machista, que serviu de cortina para encobrir a roubalheira neoliberal.

Fica claro, portanto, que há um compromisso ético, político, em seu discurso, expresso nas perguntas relativas a dados básicos: Quantos dólares são gastos nas guerras e quantos dólares na educação, saúde, nesse Estado de bem-estar que foi desmontado em menos de dez anos.

---

[216] Ibid.

Mas trata-se de uma preocupação que não aparece de forma literal, analógica ou alegórica na sua obra. Isto é, Félix González-Torres não decide montar sua obra como uma forma de representação desse panorama, dessa tragédia humana; isso já foi feito por Munch no seu *Grito*. Em contrapartida, procura outros mecanismos, reinventando forma e conteúdo, reinventando o objeto.

González-Torres propõe obras que, de fato, funcionam como Junk Bonds, essas obrigações financeiras fundadas num valor inexistente, e cujo valor de troca está fora delas mesmas, nos movimentos do mercado, e não nos produtos, nas empresas que representam, pois são empresas falidas. Em suma, cujo valor se encontra em todo o circuito criado. Milken não se encarregou de produzir um átomo de matéria – uma batata, um carro, um barril de óleo –, mas um circuito de relações, uma superestrutura sem infraestrutura. Assim, os títulos estavam pendurados no ar com ajuda de todo o mecanismo, e era necessário lhes insuflar o significado desde fora, em um trato (teatro) social.

No final, esses títulos funcionaram como sacolas, que se encheram de valor real para os compadres da quadrilha, isto é, se encheram de capital, filho do trabalho, de todos os que ficaram sem poupança, sem aposentadoria e, mais ainda, sem empregos; enquanto essas mesmas sacolas voltavam vazias para aqueles que estavam fora do grupo, especificamente para o Estado, que foi o encarregado de receber todos esses cofres saqueados, todos esses significantes que já não significavam nada. De fato, foi o Estado da Califórnia que ficou com a Executive Life, quando desta só restavam o nome e as dívidas.

As obras inexistentes de González-Torres espelham os junk bonds. Primeiro, porque não existem, não têm uma base material, não são nada. Daí a suspeita de Rollins que insiste em perguntar a Félix pela mão de obra, como vai ganhar um lucro sem sequer ter encostado um de seus dedos no material a ser vendido. Mas, segundo, e isso é o definitivo, porque se trata de obras que, uma vez materializadas, não terão sentido, um sentido total a ser lido como é lida uma representação; serão, pelo contrário, sugestões de sentido, a serem preenchidas pelo espectador. O visitante será aquele que adjudique a *definição* do objeto, tornando a obra real.

A obra funciona, então, como um balão a ser enchido de significação pelo consumidor, que é sua parte fundamental, com efeito, seu fundamento.

Os fios de lâmpadas de trabalhos como Sem título (Ischia), 1993, são claro exemplo disso. Trata-se de simples cabos com luzes a serem instalados na galeria, ou na cidade, seguindo a decisão do curador. O título só nos dá o nome Ischia, uma ilha do Mediterrâneo que fora visitada por Felix e Ross em uma viagem. Isso não diz muito, mas as lâmpadas estão abertas para fazer as relações, constituir o sentido por cada visitante. Durante uma aula que eu dei quando essa obra foi apresentada na Fundação Bienal de São Paulo, um espectador acertou na palavra-chave para descrevê-la, afirmando que González-Torres deu a possibilidade de ter uma *lembrança*. É curioso, eu de minha parte sempre vi nessas lâmpadas a cidade da minha avó, Medellín com suas luzes de dezembro, o que significa a minha infância toda.

Félix González-Torres cria algo que não existe e cujo sentido particular terá de ser construído, assim como o valor, que é, em palavras de John Law – o land-bank progenitor da Bolsa de Mississippi no século XVIII –, baseado "essencialmente em um consenso". Não importando, de forma nenhuma, se estamos na frente de um lingote de ouro ou de um simples retângulo de papel-moeda.

Mas esse consenso – o sentido, o significado – em Félix González-Torres já não é valor de troca, pois não pode ser trocado, inclusive é difícil de ser compartilhado com outros; pois cada um, partindo do objeto mais geral do mundo, da mercadoria mais barata do planeta – essas lâmpadas, essa balas, essas folhas coloridas – construirá sua própria história. O lado público e o lado privado parecem confundir-se na proposta do artista: o privado vira o valor, o público vira a propriedade da obra, pois se trata de uma propriedade que só se faz *manifesta*, quando compartilhada, o que não tem, seguindo os termos do contrato, possibilidade de receber retorno econômico algum. Nem um dólar terá em troca aquele dono que emprestar uma dessas peças.

Como fazer uma obra pública? Era a pergunta do artista que, mais do que atacar a aura da obra de arte, estava questionando a aura da propriedade privada, da posse e tudo o que ela implica. Em palavras de González-Torres:

> Não foi apenas sobre a tentativa de problematizar a aura da obra ou sua originalidade, porque poderia ser reproduzida três vezes em três lugares diferentes e, no final, a única coisa original no trabalho é o certificado de autenticidade. Eu sempre disse que essas eram esculturas públicas, o fato de que elas estavam sendo mostradas neste chamado espaço privado não significa nada – todos os espaços são privados, você tem que pagar por tudo. Você não pode obter uma escultura em um espaço público sem passar pelos canais apropriados e pagar o dinheiro para fazer isso. Então, mais uma vez, eu estava tentando mostrar como essa divisão entre o público e o privado era na verdade apenas de palavras.[217]

González-Torres toma a década de 80, sua ganância e vaidade, seus junk bonds, e exibe-a sem dramatismos ou grandiloquência, tomado todo o andaime que fora construído pelo sonho liberador dos anos 60, a construção de uma arte que estivesse na experiência a ser vivenciada e não no objeto a ser adquirido.

No entanto, o lado comercial do trabalho é claro, se não González-Torres não teria prestado tanta atenção em levantar seus certificados. Fato que tem uma profunda relação com algo que o artista enxergou bastante cedo, isto é, que a depressão consequente do roubo sistemático de Wall Street não produziria uma pausa na especulação, mas, inversamente, abriria as portas para próximas gerações de agiotas.

Em nossos dias é comum considerar que os junk bonds são uma excelente possibilidade de fazer fortuna. Porém, para não chamá-los de junk (lixo), denominação criada por Milken em um surpreendente arrebato de franqueza, preferimos chamá-los de "obrigações de alto

---

[217] Félix González-Torres, Interview by Robert Scott, 1995. Em: http://www.queerculturalcenter.org/Pages/FelixGT/FelixInterv.html (Última consulta: setembro de 2009).

risco" ou "títulos de alto rendimento". Em suma, a especulação não acabou, mas uma dose de hipocrisia teve de ser inserida no jogo. (Passamos de Koons a Hirst, ainda que eu não vá me estender nesse assunto.)

Assim, se no livro acima citado, *A license to steal* (1992), de Benjamin Stein, o balanço final, ou seja, as consequências da agiotagem praticada por Milken eram resumidas como uma série de danos à população que produziram uma perda de fé no sistema, num livro publicado tão só sete anos mais tarde, *Salve-se quem puder* (1999), de Edward Chancellor, a conclusão parece ser outra. A rápida recuperação do mercado e do Estado como o grande pagador do desfalque somente redobrou a fé nessa classe de armadilhas, de atalhos. Afirma Chancellor:

> Em retrospectiva, o craque de 1987 enviou uma mensagem radicalmente diferente dos eventos de 1929. A recuperação do mercado pareceu mostrar que comprar e manter ações era a melhor estratégia de investimento, e que as quebras do mercado acionário não prenunciavam depressões econômicas. Em vez disso, elas forneciam aos investidores uma oportunidade para comprar a preços "de liquidação", antes que o mercado voltasse a subir. Se um trem descarrilado no mercado acionário sofresse um choque em alta velocidade, lá estaria o Federal Reserve para consertar os estragos. Se os bancos desandassem, o seguro de depósito garantiria que o contribuinte acabaria pagando a conta.[218]

[218] A nota continua de forma interessante: "Os seguradores de portfólio, é bem verdade, sofreram a censura pública e desapareceram de cena. Os defensores da hipótese do Mercado Eficiente calaram-se discretamente, mas apenas por pouco tempo. Alguns anos mais tarde, dois acadêmicos com forte viés matemático apresentaram uma análise procurando demonstrar que o craque de 1987 fora uma quimera, uma aberração matemática, um evento fortuito cuja chance de tornar a ocorrer era de 10^{-160} para 1". CHANCELLOR, Edward. *Salve-se quem puder: Uma história da especulação financeira*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000, p. 333. Atenção: 10^{-160} para 1! Os matemáticos costumam *demonstrar* com números cada absurdo. Mais ainda, apresentam a Economia como um ramo da Física, quando não é outra coisa que um ramo do Teatro. E ainda se baseiam em Newton para continuar especulando, esquecendo as mesmas palavras do físico que, quando perguntado se continuaria a alta nas ações Mercado de South Sea, na época em auge, respondeu: "Eu não posso calcular a loucura das pessoas".

*

Em maio de 1986, num discurso pronunciado na Escola de Negócios da Universidade da Califórnia, Ivan Boesky diz: "Eu penso que a ganância é saudável. Você pode ser ganancioso e se sentir bem com isso". O público, após rir, aplaudiu Boesky de pé. Um ano mais tarde, Boesky seria jugado no escândalo de Wall Street, especificamente por uso de informação privilegiada.

As palavras de Boesky que depois seriam parte do filme de Oliver Stone, *Wall Street*, revelam, porém, um conflito ético. Se a ganância é boa, de fato, por que afirmar que você pode ser ganancioso e se sentir bem com isso. Em resumo, se é bom, sobraria a explicação subsequente.

O discurso, o público eufórico no auditório, além de providenciar uma clara imagem da década, do contexto que está sendo observado por pessoas como González-Torres ou seus companheiros do Group Material, indicam uma longa história, que me lembra o clássico documento de Benjamin Franklin que abre o primeiro capítulo do livro de Max Weber, *A ética protestante e o espírito do capitalismo*.

Afirma Franklin, dando conselhos a jovens empreendedores dos Estados Unidos, então, uma nação recém-fundada:

> Lembra-te de que tempo é dinheiro [...] Lembra-te de que o crédito é dinheiro [...] Lembra-te de que o dinheiro é de natureza prolífica, procriativa. O dinheiro pode gerar dinheiro e seu produto pode gerar mais e assim por diante. Cinco xelins em giro são seis; novamente empregados, são sete e três pence, e assim por diante, até atingir cem libras. Quanto mais houver dele, mais ele produz em cada turno, de modo que o lucro aumenta cada vez mais rapidamente. Aquele que mata uma porca prenhe destrói toda uma prole até a milésima geração. Aquele que desperdiça uma coroa destrói tudo o que ela poderia ter produzido, um grande número de libras. [...] Lembra-te deste refrão: "O bom pagador é o dono da bolsa alheia" [...] As mais insignificantes ações que afetem o crédito de um homem devem ser consideradas. O som de teu martelo às cinco da manhã, ou às oito da noite, ouvido por um credor, o fará conceder-te seis meses a mais de crédito; ele procurará, porém, por seu dinheiro no dia seguinte, se te vir numa mesa de bilhar

> ou escutar tua voz numa taverna, quando deverias estar no trabalho [...] Isto mostra, além do mais, que estás consciente do que possuis; fará com que pareças um homem tão cuidadoso quanto honesto e isto ainda aumentará mais teu crédito.[219]

Sempre nos olhando desde a nota de cem dólares, Benjamin Franklin se encarrega de manter presentes suas dicas que, em palavras de Weber: "não só representam uma simples técnica de vida, mas sim uma ética peculiar cuja infração não é tratada como uma tolice, mas como esquecimento do dever".[220] Um *ethos*, diz Weber, que encontra seu fundamento no protestantismo.

Com a preocupação de não cair num modelo materialista, em que as condições econômicas, de produção, são as encarregadas de gerar as mudanças no pensamento, Weber explica como o protestantismo está profundamente entrelaçado com uma prática de trabalho e acumulação que dá origem ao capitalismo, embora não seja a única de suas causas.

Para os protestantes, especificamente os calvinistas, o trabalho seria já não um castigo, nem um simples meio para se manter, mas uma forma de glorificar a Deus, além de prever o homem se perder em prazeres mundanos. Assim: "O valor do tempo é ilimitado, uma hora desperdiçada equivale a uma hora subtraída ao trabalho para a glorificação de Deus".[221] O trabalho é uma finalidade nele mesmo, e a acumulação, não o desfrute do produzido, seria sua consequência direta, uma acumulação que se multiplica, pois o tempo gera dinheiro e o dinheiro gera dinheiro.

Ora, assim compreendido, o trabalho humano não encontraria sua finalidade no mundo terreno, mas na salvação, ou melhor, o trabalho não tem um objetivo no mundo, mas fora

---

[219] WEBER, Max. *A ética protestante e o espírito do capitalismo*. São Paulo: Livraria Pioneira Editora, 1967, pp. 29-30.
[220] Ibid., p. 31.
[221] De fato, Weber afirma: "O processo de santificação da vida podia, assim, tomar quase o caráter de uma empresa comercial. A completa cristianização de toda a vida era a consequência desse tipo metódico de conduta ética a que o calvinismo, diferentemente do luteranismo, obrigava os homens". Ibid., p. 87.

dele, de forma que a acumulação por ele gerada que se torna infinita, uma acumulação *per se* de números, *zeros*, cujo objeto reside nela mesma e que, consequentemente, não tem fim. Nesse panorama é impossível, ou duvidosamente correto, já não uma acumulação sem fronteiras, a ganância, mas o mesmo desfrute do acumulado. Em palavras de Milken: "Se as pessoas aqui [na sua empresa] souberem o quanto são ricas, elas se tornaram lerdas e gordas. Nunca devemos contar nosso dinheiro; temos de continuar a nos motivar para ganhar mais e mais".[222]

O que entra em consonância com uma das notas a rodapé do livro de Weber, em que um jovem alemão descreve seu sogro americano:

> Não poderia o velho satisfazer-se com 75 mil dólares por ano e descansar? Não! A frente da loja deve ser aumentada para 400 pés. Por quê? Porque isso supera tudo – diz ele. À noite, quando sua mulher e sua filha leem juntas, ele quer ir para a cama. Aos domingos olha para o relógio cada cinco minutos, para ver quando estará no fim do dia. Que vida fútil!.[223]

O *ethos* do capitalismo, em Weber, radica em uma acumulação *ad infinitum*, pois, não tendo a ver com o mundo terreno, não tem por que conhecer, nem respeitar, seus limites. Porém, se Weber assinala como essas questões propriamente religiosas – e não a mera avidez ou ganância – criaram as bases do capitalismo, reconhece que não são necessárias para seus posteriores processos; assim, bem no final do livro, o autor parece queixar-se da bifurcação entre essa ética e a geração de dinheiro: "No setor de seu mais alto desenvolvimento, a procura de riqueza, despida de sua roupagem ético-religiosa, tende cada vez mais a associar-se com paixões puramente mundanas, que frequentemente lhe dão o caráter de esporte".[224]

---

[222] Palavras de Milken recebendo um jovem investidor que queria trabalhar na sua empresa, citadas em: CHANCELLOR, Edward. *Salve-se quem puder: Uma história da especulação financeira*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
[223] WEBER, Max. *A ética protestante e o espírito do capitalismo*. São Paulo: Livraria Pioneira Editora, 1967.
[224] Ibid., p. 131.

Em qualquer caso, resta interrogar a Weber sobre até que ponto se essa procura de riqueza continuar vestida com uma roupagem ético-religiosa, e não compreendida como esporte, poderia ser positiva. Até que ponto trabalhar para criar zeros e não objetos, coisas, bens, pode levar a alguma parte? Em resumo, é preciso se perguntar sobre o sentido, mais ainda em um panorama onde essa acumulação de zeros está acabando com o mundo real, nosso mundo.[225]

A caixa

Uma das primeiras tentativas para furar a noção de obra de arte como propriedade privada de Félix González-Torres radicou num experimento simples. O artista propôs por obra uma caixa vazia que seria enchida de objetos enviados pelo correio. Tudo isto com a prerrogativa de que a caixa – seu conteúdo – poderia ser exibida, mostrada, de forma que unicamente o dono teria acesso aos objetos.

Conta González-Torres:

> Há uma obra onde eu enviava ao proprietário algo de vez em quando e ele guardava nessa grande caixa. Essa peça nunca deve ser mostrada. [...] A pessoa que compra esta caixa vazia recebe as coisas no correio. [...] Eles a compraram de Andrea (Rosen Gallery). Esta peça não é destinada à exibição. Há outras peças que não só se destinam a serem mostradas, mas a serem levadas por completo do lugar. Gosto de trabalhar com contradições: de um lado, fazer um trabalho completamente privado, quase secreto; e, do outro, fazer um trabalho que é verdadeiramente público e acessível.[226]

---

[225] De alguma forma, o problema da propriedade é que termina sendo um fim nele mesmo, então fica vazio de sentido. Marx afirma num de seus manuscritos: "A propriedade privada tornou-nos tão néscios e parciais que um objeto só é *nosso* quando o temos, quando existe para nós como capital ou quando é diretamente comido, bebido, vestido, habitado etc., em síntese, *utilizado* de alguma forma; apesar de a propriedade privada propriamente dita só conceber essas várias formas de posse como *meios de vida* e a vida para a qual eles servem como meios ser a vida da *propriedade privada* – trabalho e criação de capital." Ver: MARX, Karl. *Manuscritos econômico-filosóficos. Terceiro Manuscrito*. Em: http://www.marxists.org/portugues/marx/1844/manuscritos/cap04.htm (Última consulta: fevereiro de 2014).

[226] Félix González-Torres citado em: WASPE, Roland, "Private and Public" em: SPRENGEL MUSEUM. *Felix González-Torres – Catálogo*. Hannover: Sprengel Museum Hannover, 1997.

A caixa faz sorrir. Parece como a proposta de comprar uma joia cuja cláusula radica na impossibilidade de ser usada. Uma obra de arte que não poderá ser exibida é uma contradição em termos, pois, no fim das contas, para que tê-la se não for permitido ostentá-la?[227] A obra implica um levar a propriedade, a posse, a um grau absurdo que termina na questão do *para quê*. Para que eu desejaria ter a caixa de González-Torres?

A finalidade da possessão é colocada em jogo. Em suma, se as obras públicas questionam a posse, esta obra eminentemente privada questiona seu sentido. Com efeito, é possível *usar*, *gozar* e *dispor* dessa peça de González-Torres, que é o que determina, em Direito, *o direito de propriedade* sobre um objeto específico. O dono poderá contemplar, compreender e, inclusive, vender a obra – nenhuma cláusula determina que a nossa caixa não possa ser comercializada – , mas não poderá manifestá-la, que é uma forma de compartilhar o objeto. O problema de não poder compartilhar uma propriedade privada pareceria, num primeiro olhar, insignificante, se compro algo é para meu próprio usufruto, mas, vendo essa limitação como cláusula estipulada, revela seu absurdo, a profunda coerção que implica.

De fato, pareceria que para configurar sua caixa e os subsequentes contratos, González-Torres tivesse lido algo da Filosofia do Direito de Hegel, um texto difícil em que o termo *manifestação*, que será tão empregado por González-Torres, assume um caráter específico:

> 51 - Para a propriedade como existência da personalidade, não são suficientes a minha representação interior e a minha vontade de que algo deva ser meu, mas é ainda preciso um ato de possessão. A existência que esta vontade assim adquire implica a possibilidade da sua **manifestação** a outrem. Que a coisa de que eu possa apropriar-me não tenha dono ou é uma condição negativa que por si mesma se compreende (§ 50a) ou reporta-se a uma antecipada relação com outrem.[228]

[227] E levemos em consideração que ostentar é uma forma de garantir o crédito, não uma simples questão de vaidade.
[228] HEGEL, G. W. F. *Princípios da filosofia do direito*. São Paulo: Martins Fontes, 1997, p. 51. (O negrito é meu.)

Logo, a propriedade não é só um ato que implica o *eu*, o indivíduo, mas os outros, algo que González-Torres faz notar com suas obras; novamente, sem os outros a posse de uma de suas peças careceria totalmente de sentido.

A caixa impossível de ser mostrada revela essa ambivalência: de uma parte, a propriedade como *ato de possessão*; de outra, como esse ato não pode ser consumado sem a possibilidade da sua **manifestação** aos outros. A caixa desmonta a propriedade tirando essa possibilidade, enquanto as obras compartilhadas fazem o próprio tornando-se só sua manifestação que implica de fato um público, uma sociedade que tome o objeto.

Nas linhas em que González-Torres descreve a proposta da caixa, ele menciona Andrea Rosen, sua galerista, que será de suma importância para o desenvolvimento dos Certificados de Autenticidade / Propriedade, quer dizer, das obras. De fato, hoje a Fundação Félix González-Torres tem sede na Galeria Andrea Rosen, encarregando-se de gerenciar a obra, providenciar informações, movimentar os registros, ter uma lista dos donos etc. Assim, a Fundação, além de ser excelente centro de pesquisa, é uma espécie de base de dados-chave para uma obra feita de informações.

No seu artigo "Sem título (retrato sem fim)", Andrea Rosen descreve particularidades só conhecidas por alguém que participou ativamente de toda a experiência de González-Torres na solução final de suas peças-contratos. Rosen começa por afirmar como o artista enxergava o mercado:

> Que suas obras fizeram parte do mercado não era nada além de um compromisso para Félix. Félix me ensinou a ver o mundo da arte como um lugar de potência excepcional, e o colecionador como mediador valioso e assimilador. É essencial reconhecer que, sem essa

confiança no proprietário como autor e futuro caseiro, Félix nunca teria sentido a liberdade de ir tão longe.[229]

O dono já não será o simples proprietário passivo de um objeto feito. Inclusive, Rosen chega a usar a palavra *autor* para classificá-lo, pois será encarregado de manifestar a peça, chegando a tomar decisões sobre ela, o sabor das balas e, em alguns casos, inclusive poderá intervir produzindo mudanças nos textos.[230] Rosen afirma: "Não há nada passivo em experimentar ou possuir o trabalho de Félix",[231] e "A responsabilidade é fundamental de cada função. O público nunca tem de se sentir como espectador inocente. E o proprietário compra o direito e a responsabilidade de se tornar mediador".[232]

Daí que o nome do dono terminasse sendo inserido no mesmo Certificado de Autenticidade, o que se torna uma particularidade da obra do artista; com efeito, uma obra de Rothko ou de Van Gogh não tem por que levar o nome do possuidor nos seus certificados de autenticidade, pois, a rigor, a autenticidade e a propriedade neles são assuntos de natureza diversa, categorias diferentes. O que não acontece em Félix González-Torres. Em nota a rodapé, Rosen explicita a questão: "Os Certificados de Autenticidade / Propriedade para as peças de pilhas, balas, outdoors, fios de lâmpadas, retratos, cortinas de contas, todos indicam os nomes dos proprietários como um (dado) importante e intrínseco dos certificados".[233]

Essa inclusão, porém, não aconteceu desde o começo, mas em todo um processo de desenvolvimento dos documentos, pois, como afirma Rosen, González-Torres foi afinando os contratos: "Era muito interessante ver a evolução dos certificados. Félix estava

---

[229] ROSEN, Andrea. "Sem título (retrato sem fim)", em: SPRENGEL MUSEUM. *Felix González-Torres – Catálogo*. Hannover: Sprengel Museum Hannover, 1997, p. 47.

[230] De fato, é possível para os museus introduzirem novas palavras e datas em determinadas obras. Ver: SPECTOR, Nancy. *Felix Gonzalez-Torres*. Nova York: Guggenheim, 1996.

[231] ROSEN, Andrea, "Sem título (Retrato sem fim)", em: SPRENGEL MUSEUM. *Felix González-Torres – Catálogo*. Hannover: Sprengel Museum Hannover, 1997, 1997, p. 47.

[232] Ibid., p. 48.

[233] Ibid.

constantemente a afinar o seu conteúdo, as mudanças tornaram-se registros de aumento da capacidade Félix para esclarecer sua intenção".[234]

Félix González-Torres, Sem título (Retrato de Marcel Brient), 1992

Por outro lado, Rosen nota como os papéis tanto do público quanto do proprietário se tornam ativos, o primeiro conferirá o sentido, o segundo se encarregará de providenciar o objeto, materializá-lo. Isso já é claro. Ora Rosen entra a discutir a possessão, como é possível ter esse *objeto*, que ficou a modo de um fantasma. De fato, na Casa de Subastas Phillips, a obra Sem título (Retrato de Marcel Brient) é apresentada da seguinte forma:

> "Untitled" (Portrait of Marcel Brient), Executed in 1992
> Candies, individually wrapped in light-blue cellophane (endless supply).
> Ideal weight: 198.5 lbs (90 kg); dimensions vary with installation.
> This work is accompanied by a Certificate of Authenticity signed by the artist.
> Estimate $4,000,000 - 6,000,000
> SOLD FOR $4,562,500[235]

[234] É importante notar que a Fundação Félix González-Torres não disponibiliza os Certificados, pois são propriedade privada, e ficaram, assim como a aura, fantasmagoria da obra. A solicitação feita em 2013 foi negada.

Na frente da linha "Este trabalho será acompanhado por um Certificado de Autenticidade assinado pelo artista", a pergunta é óbvia: Qual trabalho? Alguém que gasta quatro milhões e meio de dólares não estará interessado em receber 90 quilogramas de balas; isso pode ser comprado depois. Nessa questão, as palavras de Andrea Rosen resultam definitivas:

> O que é que faz a peça possível de ser possuída? Como o certificado de autenticidade / propriedade também afirma (como o fazem os certificados para a maioria das obras): "A natureza deste trabalho radica em a sua singularidade ser definida pela propriedade, verificada por um Certificado de Autenticidade / Propriedade". Félix dá a entender que a única verdadeira separação entre o público e o privado se torna propriedade.
>
> [...]
>
> ... a importância da propriedade vai muito além de tornar mais provável que os trabalhos continuem se manifestando. A propriedade faz com que seja possível garantir que as obras mesmo existam manifestas ou não. Esta foi a chave para obter verdadeira permanência. [...] A existência do certificado equivale à existência permanente do trabalho. Um proprietário é necessário para emitir o certificado. Ao contrário dos certificados que acompanham o trabalho de outros artistas, os certificados dos trabalhos de Félix incluem o nome do proprietário. O proprietário torna-se o detentor do certificado.[236]

Portanto, a obra não é possuída porque existe, mas existe porque é possuída.

Novamente nos deparamos na frente de uma propriedade sem bem, de uma alma morta, de um corpo sem substância! Um objeto que só é definido em termos de possessão, mas, desta vez, é diferente, pois não estamos diante de algo ilegal como as obscuras compras de Tchítchicov, não é um erro urbanístico, como os engraçados lotes de Gordon Matta-Clark, mas trata-se de uma mercadoria rentável e cuja aquisição eu mesma nos dias de hoje passo a recomendar.

---

[235] Em: http://www.phillips.com/detail/FÉLIX-GONZÁLEZ-TORRES/NY010710/4 (Última consulta: fevereiro de 2014).

[236] ROSEN, Andrea, "Sem título (Retrato sem fim)", em: SPRENGEL MUSEUM. *Felix González-Torres – Catálogo*. Hannover: Sprengel Museum Hannover, 1997, p. 49.

Referências

ATTLEE, James, "Towards Anarchitecture: Gordon Matta-Clark And Le Corbusier", *Tate Papers* –Tate's online research journal, http://www.tate.org.uk/download/file/fid/7297 (Última consulta: julho de 2013).

AULT, Julie (editora). *Show and Tell: Chronicle of Group Material*. Londres: Four Corner Books, 2010.

BECCE, Sonia (ed.). "Somewhere/Nowhere", *Félix González-Torres: Somewhere / Nowhere*, Buenos Aires: Malba, 2008

BERMAN, Marshall. *Tudo que é sólido desmancha no ar*. São Paulo: Editora Schwartz, 1986

BRYAN-WILSON, Julia (ed.). Robert Morris (October Files). Massachusetts: Massachusetts Institute for Technology, 2013.

BUCHLOH, Benjamin H. D. "Conceptual Art 1962-1969: From the Aesthetic of Administration to the Critique of Institutions", em *October*, Vol. 55, 1990.

CABANNE, Pierre. *Dialogues with Marcel Duchamp*. Nova York: Viking Press, 1971.

CARLINSKY, Dan, "Sliver Buyers Have a Field Day At City Sales". Nova York: *New York Times*, 14 de outubro de 1973.

CHANCELLOR, Edward. *Salve-se quem puder: Uma história da especulação financeira*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

CORBOZ, André. "Avete detto "spazio"?", em *Ordine Sparso*. Milano: Urbanistica Franco Angeli, 1998.

CUEVAS, Tatiana; RANGEL, Gabriela (curadoras). *Gordon Matta-Clark: Desfazer o espaço*. São Paulo: MAM, 2010.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo: Editora 34, 2010.

GOGOL, Nicolai. *Almas mortas*. São Paulo: Abril Cultural, 1972

HARVEY, David. *El derecho a la ciudad*. Em: http://www.redescomunitarias.org.co/herramientas/El%20derecho%20a%20la%20ciudad.%20David%20Harvey.PDF (Última consulta: junho de 2013)

HEGEL, G. W. F. *Princípios da filosofia do direito*. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

JACOBS, Jane. *Morte e vida de grandes cidades*. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

JENKINS, Bruce. *Conical Intersect*. Londres: Afterall Books, 2011.

JUDD, Donald, Specific Objects. em: http://victorboullet.com/pdf/1_pdf_found/judd.SPECIFIC.OBJECTS.pdf (Última consulta: janeiro de 2014)

KOSUTH, Joseph. Kosuth and Felix Gonzalez-Torres: A Conversation, 1994. Em: http://www.andrearosengallery.com/exhibitions/2005_1_felix-gonzalez-torres-and-joseph-kosuth/. (Última consulta: julho de 2009).

_____. "Arte depois da filosofia", em: FERREIRA, Glória. (org). *Escritos de artistas. Anos 60/70*. Rio de Janeiro: Zahar, 2006.

KOYRÉ, Alexandre. *Do mundo fechado ao universo infinito*. Rio de Janeiro: Edusp, 1979

KRASTNER, Jeffrey; NAJAFI, Sina; e RICHARD, Frances (eds.), *Odd Lots, Revisiting Gordon Matta-Clark Fake Estates*. Nova York: Cabinet Books, 2005.

LEFEBVRE, Henri. "La producción del espacio" (texto digital), em: http://es.scribd.com/doc/73270399/LEFEBVRE-1974-La-Produccion-Del-Espacio-Plan-de-La-Obra (Última consulta: julho de 2013).

LEWITT, Sol. "Tópicos sobre Arte Conceitual". Nova York: *Artform*, 1967.

MARX, Karl; ENGELS, Friedrich. *O capital*. Editorial "Avante!" — Edições Progresso, 1982.

_____. *A sagrada família*. Lisboa: Editorial Presença, 1974

MARX, Karl. *Crítica da filosofia do direito de Hegel* (*1843*). São Paulo: Boitempo, 2010

_____. "Trabalho assalariado e capital", artigo de 1849, em: http://www.marxists.org/portugues/marx/1849/04/05.htm (Última consulta: novembro de 2012.)

MOTHERWELL, Robert (editor). *The dada peinters and poets*. Harvard: G K Hall & Co, 1981

MOURE, Gloria (ed.). *Gordon Matta-Clark* (catálogo da retrospectiva no Museu Nacional Centro de Arte Reina Sofia). Madri: Ediciones Polígrafa, Barcelona, 2006

PIEDRAS MONROY, Pedro. "Introducción", *Almas Muertas*. Madri: Ediciones Akal, 2009

QUIGLEY, Margaret, The Mapplethorpe Censorship Controversy: http://www.publiceye.org/theocrat/Mapplethorpe_Chrono.html (Última consulta: março, 2010).

SPECTOR, Nancy, Felix González-Torres. Nove York: Guggenheim, 1996.

_____. “Preserving the Immaterial: A Conference on Variable Media” (Palestra) em: *Permanence Through Change: The Variable Media Approach*, Nova York: Guggenheim Museum and the Daniel Langlois Foundation, 2003.

SPRENGEL MUSEUM. “Private and Public” em *Felix González-Torres – Catálogo*. Hannover: Sprengel Museum Hannover, 1997.

STORR, Robert. Félix González-Torres, Interview by Robert Scott, 1995. Em: http://www.queerculturalcenter.org/Pages/FelixGT/FelixInterv.html (Última consulta: setembro de 2009).

STEIN, Benjamin J. *A License to Steal: The Untold Story of Michael Milken and the Conspiracy to Bilk the Nation*. Nova York: Simon and Schuster, 1992

WEBER, Max. *A ética protestante e o espírito do capitalismo*. São Paulo: Livraria Pioneira Editora, 1967.

_____, Max. “O que é a burocracia”, Conselho Federal de Administração, edição eletrônica, p. 37. Ver: http://www.cfa.org.br/servicos/publicacoes/o-que-e-a-burocracia/livro_burocracia_diagramacao_final.pdf (Última consulta: novembro de 2013).

Anexo 1.

CARLINSKY, Dan, "Sliver Buyers Have a Field Day At City Sales". Nova York: *New York Times*, 14 de outubro de 1973.

'Sliver' Buyers Have a Field Day At City Sales

By DAN CARLINSKY

Urban real estate prices being what they are, it may come as a surprise that it is possible to own a bit of turf for a nominal payment.

Those who don't have their hearts set on a whole city block or on acres of rolling countryside can still manage to pick up a piece of New York at one of the surplus land auctions held every other month by the city. Bargain hunters are sure to find a dozen or so "slivers," parcels too small to build on—even in some cases too small to stand on—with prices starting at $25.

The next surplus land auction begins at 9:30 Tuesday morning at the Hotel Roosevelt, and among the 206 parcels offered, says the city Real Estate Department, there will be 29 slivers on which bidding will begin at $25.

With dimensions like one foot by a hundred feet, most slivers seem to be good only for putting up a clothes line or storing spaghetti, but often people have good reasons for wanting a particular parcel, and they sometimes drive the bidding up into the hundreds, usually with the hope of re-selling to a neighbor at a profit. Occasionally, though, the $25 minimum price turns out to be the buying price.

The winning bidders give varied reasons for their interest. A Virginia man drove to New York not long ago to buy a few small parcels as speculative investments for his young children. The prices of New York real estate, he figured, have no place to go but up; perhaps one of his children's slivers would one day turn out to be a key piece when some big operator decides to build a giant shopping center or apartment complex.

Some New Yorkers have bought plots of a few square feet to plant private vegetable and flower gardens, and one man bought several useless $25 parcels as Christmas gifts for friends who have just about everything else.

Pegeen Fitzgerald, who has a radio program on WOR, once went to an auction to bid on an old firehouse. She recalls: "I had to leave before it came up, and I didn't want to go away empty-handed. So I got

Continued on Page 12, Col. 4

'Sliver' Buyers Have Field Day

Continued from Page 1

this piece for $50 or $75—I forget which. It turned out to be an isosceles triangle about six feet on a side, up by Yankee Stadium. The only thing I've done to it is put up a fake fire hydrant to turn it into a park for dogs."

At the last city real estate auction, 180 parcels were sold for a total of $2,418,900, which made the people at the Real Estate Department very happy because all that property is now back on the tax rolls. But even happier seemed to be the purchasers of some of the tiny; low-priced pieces of land.

Gordon Matta-Clark, a 28-year-old SoHo artist, walked away with five pieces of New York—four in Queens, one in Staten Island—each purchased for less than $100. "I got more than I expected," he said, "and I'm very happy about it." Mr. Matta-Clark said he intends to use his new properties in works of art he will create during the next several months. The artworks will consist of three parts: a written documentation of the piece of land, including exact dimensions and location and perhaps a list of weeds growing there; a full-scale photograph of the property, and the property itself. The first two parts will be displayed in a gallery, and buyers of the art will purchase the deed to the land as well.

"I had to buy small properties because they're manageable—I can hang the photographs on a gallery wall," the artist explained. "I have one piece that's 1 foot by 95. The photograph will be 1 by 95. It will go on a long wall.

"Another piece I bought I understand from the auction catalog I can't even get to. There's no access to it, which is fine with me. That's an interesting quality: something that can be owned but never experienced. That's an experience itself."

Mr. Matta-Clark also bid ferociously on a four-foot by five-foot parcel at Sybilla Street and 71st Avenue in Queens, but gave up when the bidding went to $300. "It would have been perfect for me because it was so small," he said. "I wonder why the buyer wanted it."

As it turned out, the buyer, Edward Tymon, president of Rego Crescent Corporation, a building concern, paid $300 for 20 square feet of Queens because he happens to own another tiny piece adjacent to it. The two slivers together are still too small to build on, but Mr. Tymon said he hopes to sell the combined lot to the homeowner next door for a garden. "I bought the plot to make the other one more attractive," he explained. "I'll probably end up selling for half of what I paid for the two pieces. If he won't buy, I'll just let it go back to the Real Estate Department and they'll auction it off again, I guess."

Another lucky bidder was Balint Szent-Miklosy Jr., a Hungarian refugee who became a city planner in New York and fell in love with the city. He bought three $25 pieces of Queens: irregular lots of rough dimensions 1 by 46, 2 by 10 and 1 by 62.

"I have absolutely no idea what use the pieces will be," he said, "and I haven't seen them yet. I know that one has no practical access, but that doesn't bother me. I just wanted to own a piece of the city I love. I feel closer to New York now."

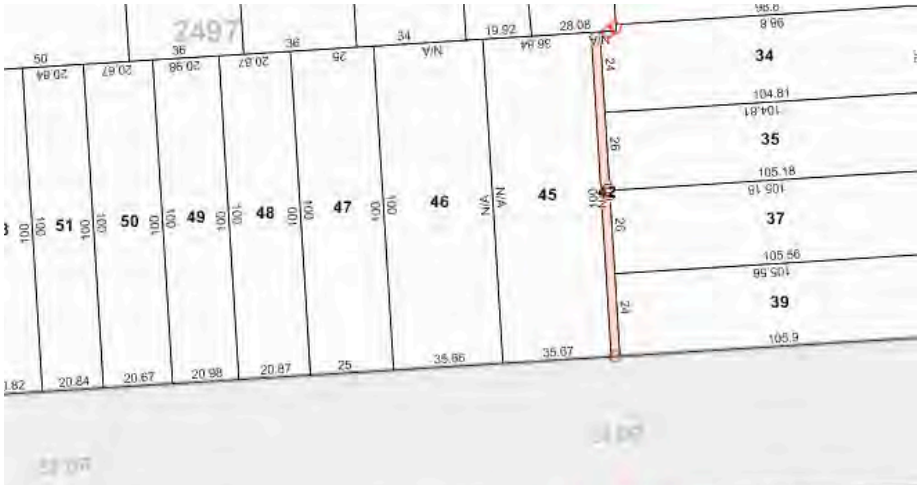
On Tuesday there will be another opportunity to get closer to New York. Some quick-witted and perceptive bidder may walk away the proud owner of a spread up in the Bronx, on the east side of Eagle Avenue just south of Westchester Avenue. Its opening price is just $25. It measures 100 feet by 9¾ inches.

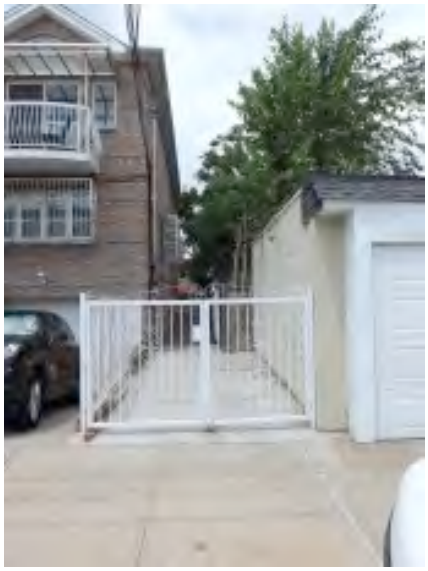
Anexo 2.

Documentação da visita aos lotes comprados por Gordon Matta-Clark

A continuação apresento algumas das imagens coletadas nas visitas realizadas, na última semana de junho de 2013, aos lotes comprados por Gordon Matta-Clark em 1974 e 75, acompanhadas dos atuais do Departamento de Finanças de Nova York, Oficina de Registro (New York Department of Finance - Office of the City Register[237]).

Quarteirão 2497, Lote 42, Queens (2.77 x 100 pies)

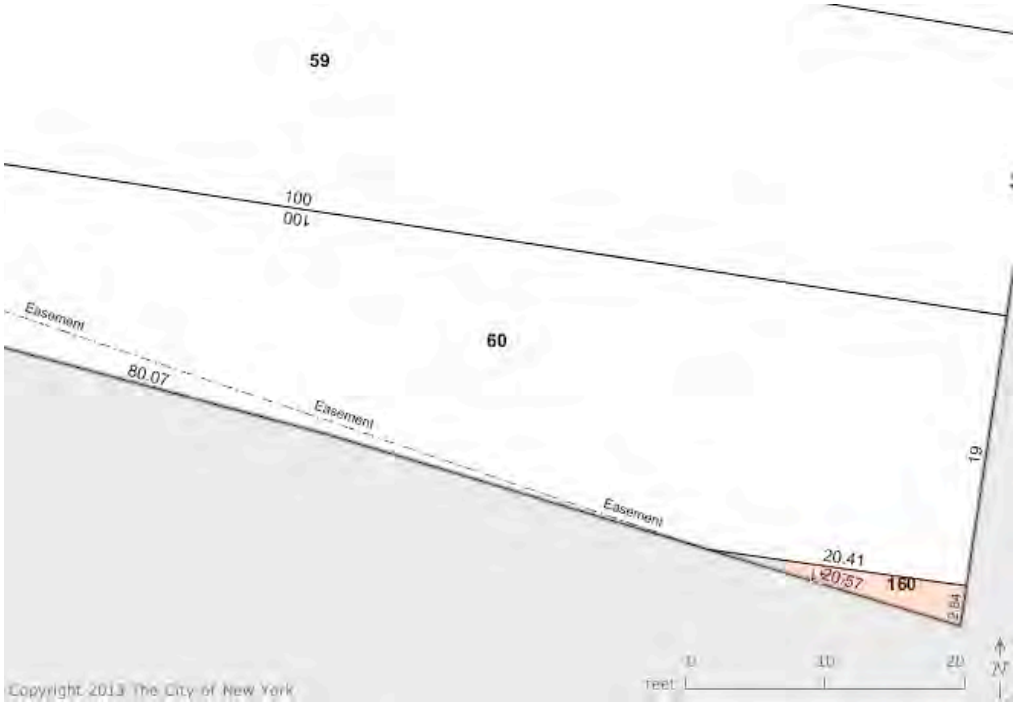




A única pista do lote 42 é a porta em madeira dos fundos, que tem sua largura, mas não coincide com suas delimitações no mapa.

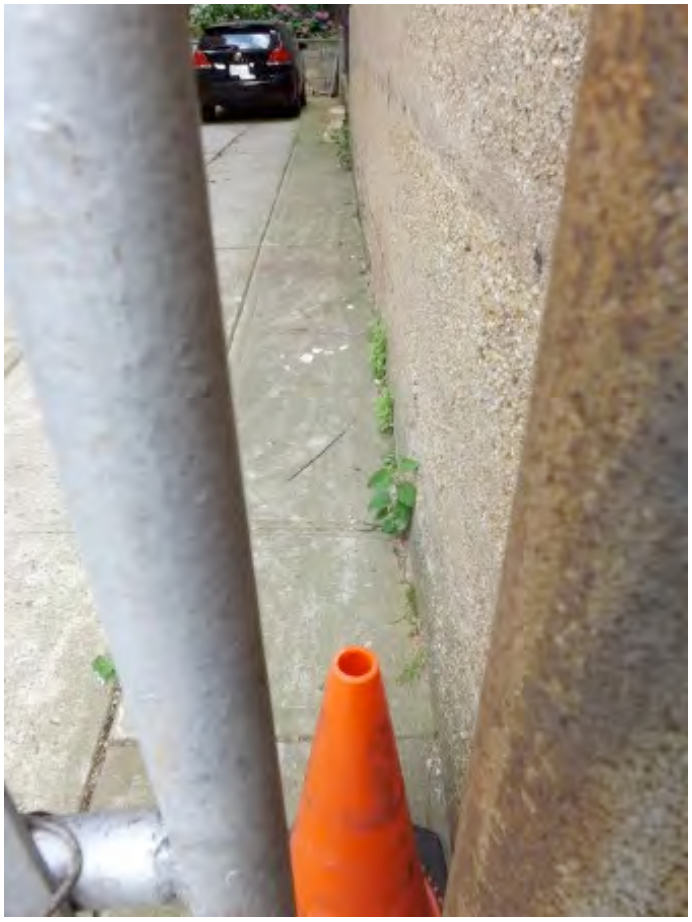
[237] http://a836-acris.nyc.gov/DS/DocumentSearch/DocumentImageView?doc_id=BK_7340064101224 (Última visita: julho de 2013)

Quarteirão 209, lote 160, Queens (2,64 x 20,41 x 20,57 pies)



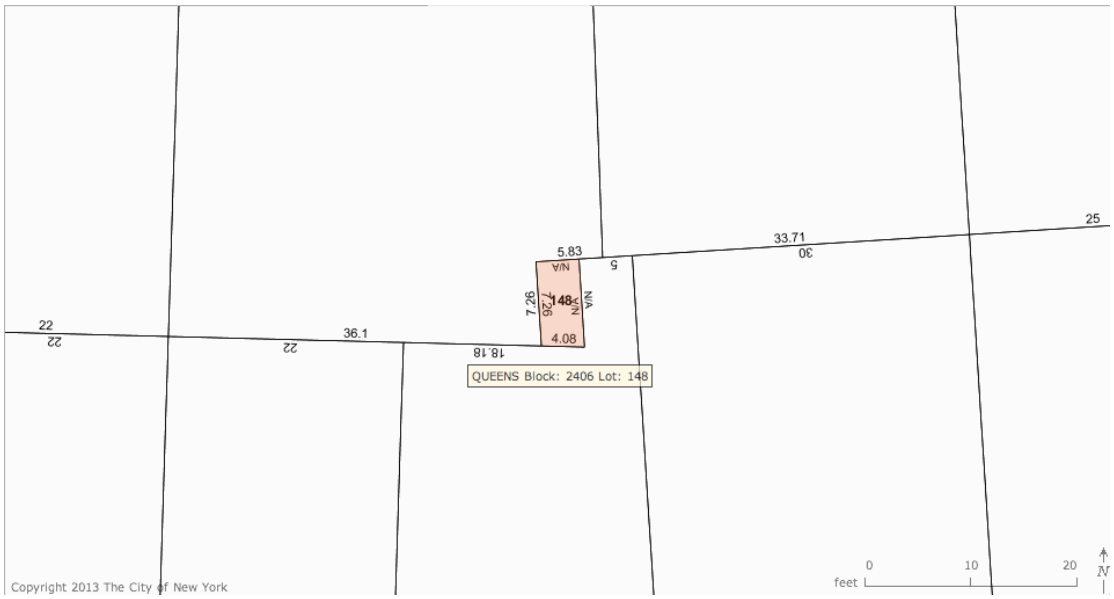
Obs. O jardim parece ter engolido o lote 160, devido a que a grade não apresenta nenhum ângulo consequente de sua presença. Porém, ainda é possível, o varal estar situado justamente no limite do lote.

Quarteirão 138, Lote 107, Queens (6,21 x 100 x 101 pies)



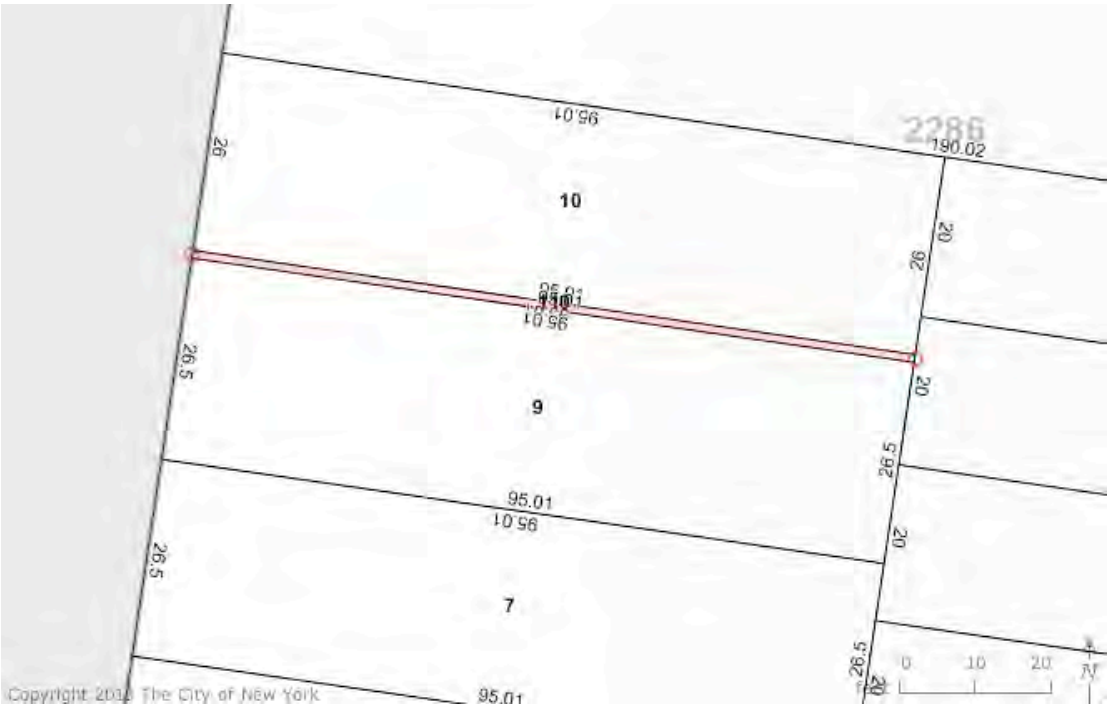
Obs. O lote 107 está localizado no lado direito da rua, justamente no limite da propriedade 7. Trata-se de uma correção evidente de um antigo ângulo, é, de fato, um ângulo nele próprio, excluído com o propósito de gerar figuras regulares.

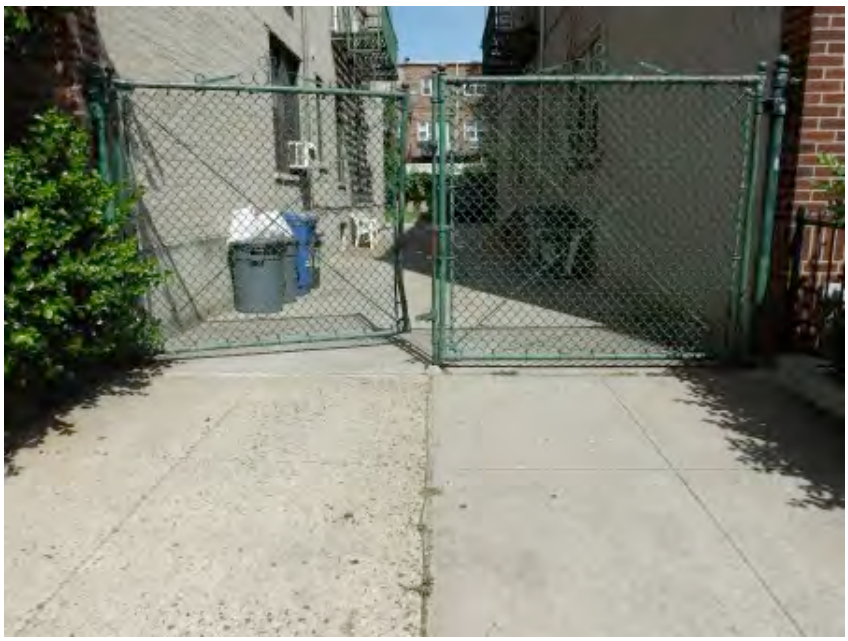
Quarteirão 2506, Lote 148, "Maspeth Onions", Queens, (5,26 x 5 x 5,83 x 4,08 pies)



Obs. O lote 148 está perdido no centro do quarteirão, assim para entrar é preciso pular algumas cercas. É possível que esse lote corresponda ao pequeno lugar da horta.

Quarteirão 2286, lote 110, Queens (1 x 95,01 pies)





Vista desde frontal e dos fundos do lote 110.

Obs. A grade continua idêntica desde o época em que Gordon Matta-Clark fez seu registro.

Quarteirão 2366, lote 241, Queens (7 x 14 x 16 pies)

Reel/Pg/File	CRFN	Lot	Partial	Doc Date	Recorded / Filed	Document Type	Pages	Party1	Party2	Party 3/ Other	More Party 1/2 Names	Corrected/ Remarks
1243/963		241	ENTIRE LOT	3/7/1980	3/7/1980	DEED	2	HRF CONSTRUCTION CO	VICTOR J SANTISE		✓	
1149/1067		241	ENTIRE LOT	3/23/1979	3/23/1979	DEED	2	HECHT MANFRED	HRF CONSTRUCTION CO INC			
765/1143		241	ENTIRE LOT	6/24/1974	6/24/1974	DEED	2	NEW YORK CITY	MANFRED HECHT			
641/1224		241	ENTIRE LOT	2/1/1973	2/1/1973	DEED	1	NEW YORK CITY FINANCE ADM	NEW YORK CITY		✓	

Histórico do lote 241 no Departamento de Impostos.

Obs. Este lote não aparece nos mapas do Departamento de Impostos de 2013, mas tudo indica que se trata de um pedaço localizado na frente do lote 73. Comprado por Manfred Hetch, assistente de Matta-Clark em 24 de junho de 1979, foi vendido pelo mesmo Hetch em 23 de março de 1979 para uma companhia privada.

Anexo 3

Documentação da obra Sem título (Amantes), 1991, de Félix González-Torres

A continuação apresento as duas fichas técnicas da obra Félix González-Torres, "Untitled" (Loverboys), 1991, entregues pela Fundação Félix González-Torres, com sede na Galeria Andrea Rosen, Nova York.

Em se tratando da obra que constitui um dos principais objetos de estudo do último capítulo da tese, essas fichas têm uma importância particular. Até visitar a fundação, não tinha conhecimento da possibilidade de existirem duas versões de uma única obra imaterial, com idênticas especificações e uma única diferença, consistente num dado tão restrito quanto a cor das balas. Em resumo, meu objeto de estudo viu-se dividido em suas peças que compartilham o mesmo nome, ano, autor, especificações.

Nas fichas estão especificados os sucessivos proprietários das obras, desde sua venda pela Galeria Andrea Rosen até seu atual dono, assim como o histórico de exibições e a bibliografia específica, parte da qual foi revisada no arquivo da fundação.

Felix Gonzalez-Torres
"Untitled" (Lover Boys)
1991
Candies individually wrapped in clear wrapping, endless supply
Overall dimensions vary with installation
Ideal weight: 355 lbs
GF1991-015

Provenance
Glenstone Museum Foundation
ADS Art Limited
Sotheby's New York, New York
Unknown Owner,
Collection of Filiep and Mimi Libeert, Belgium
Galerie Xavier Hufkens, Brussels
Andrea Rosen Gallery, New York

Exhibition History
Figuring Color: Kathy Butterly, Felix Gonzalez-Torres, Roy McMakin, Sue Williams. Institute of Contemporary Art,

Boston. 14 Feb. - 20 May 2012. Cur. Jenelle Porter.

Minimal and Beyond. Hamburger Kunsthalle, Hamburg, Germany. 22 Oct. 2011 - 29 Jul. 2012. Cur. Brigitte Kölle.

Specific Objects without Specific Form. MMK Museum fur Moderne Kunst, Frankfurt, Germany. 28 Jan – 14 Mar. 2011. Cur. Elena Filipovic ; 18 Mar. - 25 Apr. 2011. Cur. Tino Sehgal. [Elena Filipovic's version.]

Specific Objects without Specific Form. Wiels, Brussels, Belgium. 16 Jan. – 28 Feb. 2010. Cur. Elena Filipovic ; 5 Mar. – 2 May 2010. Cur. Danh Vo. [Elena Filipovic's version.]

Primitivism Revisited: After the End of an Idea. Sean Kelly Gallery, New York. 16 Dec. 2006 - 27 Jan. 2007. Cur. Columbia University graduate students.

puddle-wonderful. Artemis Greenberg Van Doren Gallery, New York. 9 Jul. - 16 Aug. 2003. Cur. Sima Familant.

Aftershock: The Legacy of the Readymade in Post-War and Contemporary American Art. Dickinson Roundell Inc., New York. 5 May – 20 June 2003. Cur. Henry Allsopp. Catalogue.

Surfaces de Projections. Centre d'Art Contemporain, La Synagogue de Delme, Delme, France. 29 June – 8 Sept. 2002.

Ex-change. La Criée – Centre d'Art Contemporain, Rennes, France. 5 Nov. – 30 Dec. 1999. Catalogue.

Félix González-Torres, Michael Jenkins. Galerie Xavier Hufkens, Brussels, Belgium. 20 Mar. – 20 Apr. 1991.

Korper und Korper. Grazer Kunstverein, Graz, Austria. 6 Oct. – 14 Nov. 1991.

Bibliography

Ault, Julie, ed. Felix Gonzalez-Torres. Gottingen, Germany: Steidldangin, 2006. [GF1991-015: 107.]

Bishop, Claire. Installation Art: A Critical History. New York: Routledge, 2005: 112, 113 - 116, 119. [GF1991-015: 115.]

Dickinson Roundell. Aftershock: The Legacy of the Readymade in Post-War and Contemporary American Art. New York: Dickinson Roundell, 2003: 106, 107 (ill). [GF1991-015: 106, 107(ill).]

Elger, Dietmar, et al., ed. Felix Gonzalez-Torres: Catalogue Raisonné. Ostfildern-Ruit, Germany: Hatje Cantz Verlag, 1997. [Two volumes published to accompany an exhibition at the Sprengel Museum in Hannover, Germany: Vol. 1: Text, with essays by Roland Wäspe, Andrea Rosen, Dietmar Elger, Rainer Fuchs, and David Deitcher; Vol. 2: Catalogue Raisonné]. [GF1991-015: 70 (ill).]

Feinberg, Jody. "Artists Explore the Body in Unexpected Ways at the ICA." *The Patriot Ledger*. 21 Feb. 2012. <http: //patriotledger.com/.../Artists-expore-the-body-in-unexpected-ways-through-color-and-form-at-the-ICA-exhibit-Figuring-Color>. [GF1991-015: .]

"Felix Gonzalez-Torres." Atelier (Prague) 10 March 2011. [GF1991-015: .]

Fischer, Katinka. "Bonbons mit Botschaft." Allgemeine Zeitung Mainz 22 February 2011. [GF1991-015: .]

Hierholzer, Michael. "Lebenslicht und Massenware." FAZ Rhein-Main Zeitung 28 February 2011. [GF1991-015: .]

Huther, Christian. "Wenn Herzen aus dem Takt greaten." Mannheimer Morgen [Germany]. 9 February 2011. [GF1991-015: .]

Huther, Christian. "Felix Gonzalez-Torres." Kunstforum 1 May 2011. [GF1991-015: .]

Huther, Christian. "Zwei Herzen im Gleichtakt." Dresdner Neueste Nachrichten 23 February 2011. [GF1991-015: .]

Felix Gonzalez-Torres
"Untitled" (Lover Boys)
1991
Candies individually wrapped in silver cellophane, endless supply
Overall dimensions vary with installation
Ideal weight: 355 lbs
GF1991-009

Provenance
Sammlung Goetz, Munich
Andrea Rosen Gallery, New York
Ruth Kaufmann, New York
homas Ammann Fine Arts., Zurich
Andrea Rosen Gallery, New York.
Unknown Owner

Exhibition History
Scotiabank Nuit Blanche [White Night] Toronto. Toronto, Ontario, Canada. 4 Oct. 2008. [Felix's work was displayed in the installation entitled "Sweet Dreams" at the Justina M. Barnicke Gallery, Hart House, the Univeristy of Toronto].

Leibesubungen [Physical Exercises]. Kunsthalle Göppingen, Germany. 16 Sept. – 18 Nov. 2007. Cur. Werner Meyer. Catalogue.
[Travels to: Kunstmuseum Heidenheim, Germany].

Skulptur Entdecken! [Discover Sculpture!]. Edwin Scharff Museum, Neu-Ulm, Germany. 1 Sept. – 18 Nov. 2007. Cur. Christine Neckerman. Catalogue.

True Romance: Allegorien der Liebe von der Renaissance bis heute [Allegories of Love from the Renaissance to the Present]. Kunsthalle Wien [Vienna]. 5 Oct. 2007 – 3 Feb. 2008. Cur. Belinda Grace Gardner and Angela Stief. Catalogue.
[Travels to: Museum Villa Stuck, München [Munich], Germany. 21 Feb. – 12 May 2008; Kunsthalle zu Kiel der Christian-Albrechts-Universität, Kiel, Germany. 31 May – 7 Sept. 2008].

Inmaterialidad Sensible. Casa Del Lago, Universidad Autónoma de Mexico, Mexico City. 9 May – 2 July 2006. Catalogue.

Personal Affairs: Neue Formen der Intimität [Personal Affairs: New Forms of Intimacy]. Museum Morsbroich Leverkusen, Leverkusen, Germany. 3 Dec. 2006 – 18 Feb. 2007. Cur. Markus Heinzelmann. Catalogue.

Felix Gonzalez-Torres. Hamburger Bahnhof, Museum für Gegenwart, Berlin. 1 Oct. 2006 – 9 Jan. 2007. Cur. Frank Wagner. Organized by Neue Gesellschaft für Bildende Kunst (NGBK), Berlin. Catalogue.

Minimalism and Beyond. The Pulitzer Foundation for the Arts, St. Louis, MO. 14 Oct. 2005 – 26 Apr. 2006. Cur. Matthias Waschek. Brochure.

Porträt ohne Antlitz. Abstrakte Strategien in der Bildniskunst. Kunsthalle zu Kiel, Kiel, Germany. 24 July – 17 Oct. 2004. Cur. Petra Gördüren. Catalogue.

Felix Gonzalez-Torres. Fraenkel Gallery, San Francisco, CA. 1 Apr. – 29 May 2004.

Erster Umbau in der Galerie der Gegenwart [The First Reorganization of the Gallery of Contemporary Art]. Hamburger Kunsthalle, Hamburg, Germany. 29 Nov. 1998 – 31 May 1999.

Felix Gonzalez-Torres. Comme des Garcons, Tokyo. 10 May 1998.

1991 Whitney Biennial. The Whitney Museum of American Art, New York. 19 Apr. – 16 June 1991. Catalogue.

Bibliography
[GF1991-009: .]

Ault, Julie, ed. Felix Gonzalez-Torres. Gottingen, Germany: Steidldangin, 2006. [GF1991-009: 83, 372, 6, 49, 84-85, 112, 123, 297, 314 n 44, 373.]

Benezra, Neal, Olga M. Viso, and Arthur C. Danto. Regarding Beauty: A View of the Late Twentieth Century. Ed. Jane McAllister. Ostfildern, Germany: Hatje Cantz Verlag, 1999: 179-181 (ill), 199, 208 (ill). [GF1991-009: 208.]

Braddock, Mathew *Performing Contagious Bodies: Ritual Participation in Contemporary Art*. UK: Palgrave Macmillan, 2013: xv, 5-7 (ill). [GF1991-009: 6.]

"Contemporary Artists Files." *Bijutsu Techo (BT) Magazine* Feb. 2010, 26-31 (ill). [GF1991-009: 28.]

Dector, Joshua. Transgressions in the White Cube: Territorial Mappings. Bennington, VT: Suzanne Lemberg Usdan Gallery, Bennington College, 1992: 11, 18. [GF1991-009: 11.]

Elger, Dietmar, et al., ed. Felix Gonzalez-Torres: Catalogue Raisonné. Ostfildern-Ruit, Germany: Hatje Cantz Verlag,

1997. [Two volumes published to accompany an exhibition at the Sprengel Museum in Hannover, Germany: Vol. 1: Text, with essays by Roland Wäspe, Andrea Rosen, Dietmar Elger, Rainer Fuchs, and David Deitcher; Vol. 2: Catalogue Raisonné]. [GF1991-009: 68 (ill).]

Feinberg, Jody. "Artists Explore the Body in Unexpected Ways at the ICA." *The Patriot Ledger* 22 Feb. 2012. <http://patriotledger.com/.../Artists-expore-the-body-in-unexpected-ways-through-color-and-form-at-the-ICA-exhibit-Figuring-Color>. [GF1991-009: .]

Felix Gonzalez-Torres. Milan: Galleria Massimo de Carlo, 1991. [Essay by Stephen Evans]. [GF1991-009: Essay.]

Frieling, Rudolf, Boris Groys, Robert Atkinds, and Lev Manovich. The Art of Participation: 1950 to Now. San Francisco, CA: San Francisco Museum of Modern Art, 2008: 35, 148, 149 – 151 (ill), 202, 206, back endsheet (ill). [GF1991-009: 148.]

Gardner, Belinda Grace, Michael Buhrs, Dick Luckow, and Gerald Matt, eds. True Romance: Allegorien der Liebe von der Renaissance bis heute [Allegories of Love from the Renaissance to the Present]. Köln [Cologne], Germany: DuMont Buchverlag, 2007: 217, 238 (ill), 257. [GF1991-009: 238.]

Gördüren, Petra, and Herausgegeben von Dirk Luckow. Porträt ohne Antlitz: Abstratkte Stragtegien in der Bildniskunst. Kiel, Germany: Kunsthalle zu Kiel, 2004: 66-67 (ill). [GF1991-009: 67.]

Heinzelmann, Markus, ed. Personal Affairs: Neue Formen der Intimität [New Forms of Intimacy]. Leverkusen, Germany: Museum Morsbroich, 2006: 84 (ill), 85, 177-178. [GF1991-009: 84 (ill), 85.]

Menz, Petey E. "Clashing Tones Confuse 'Color' at ICA." *The Harvard Crimson* 21 Feb. 2012. [GF1991-009: .]

Osaka, Eriko, and Hiromi Ohashi, eds. Flexible Coexistence. Ibaraki, Japan: Contemporary Art Center, Art Tower Mito, 1997: 8, 18-21(ill.), 58–61(ill.), 83, 91-92, 102. [GF1991-009: 60.]

Porter, Jenelle. *Figuring Color: Kathy Butterly, Felix Gonzalez-Torres, Roy McMakin, Sue Williams*. Boston and Ostfildern, Germany: The Institute of Contemporary Art and Hatje Cantz Verlag, 2012: 10-11, 91-92 (ill), 117-118 (ill), 132. [GF1991-009: 91-2.]

Scanlan, Joe. "The Uses of Disorder On the Art of Felix Gonzalez-Torres," Artforum 48:6 Feb. 2010: 162 (ill), 163 (ill), 164 (ill), 165 (ill), 166 (ill), 167 (ill), 168 (ill), 169 (ill). [GF1991-009: 168.]

Wagner, Frank, ed. *Felix Gonzalez-Torres*. Berlin: Neue Gesellshaft für Bildende Kunst (NGBK) and Hamburger Bahnhof, Museum für Gegenwart, 2006. [GF1991-009: 119.]

Waschek, Matthias, and Emily Rauh Pulitzer. Minimalism and Beyond. St. Louis, MO: The Pulitzer Foundation for the Arts, 2005: n. pag. (3 pp., ill). [GF1991-009: n. pag. (cube gallery page).]

Zuckerman Jacobson, Heidi. "Art as a Lens for Societal Reckoning." The Huffington Post 10 October 2011. Web. [GF1991-009: 3(ill).]