

3 arquivo, arquitetura, *anarchictetura*

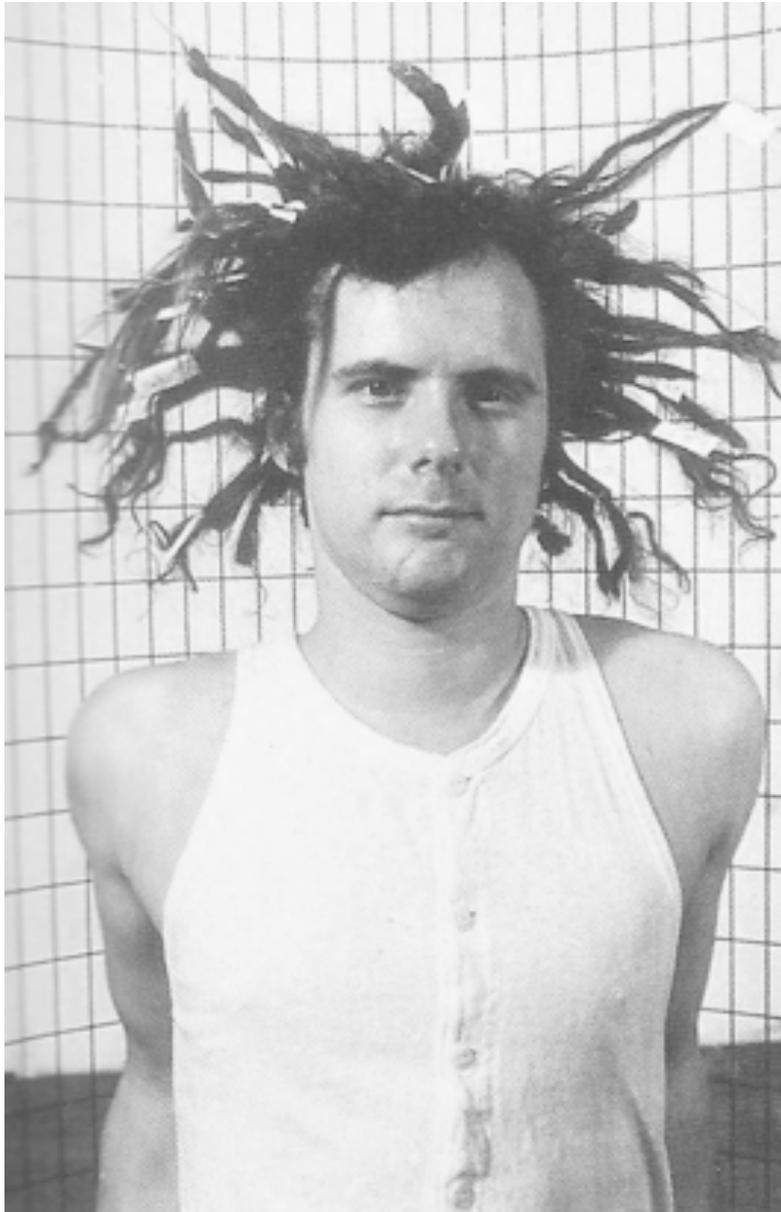


fig. 13: Matta-Clark, *Hair*, Nova York, dezembro de 1972

De todas as imagens resultantes do trabalho intitulado *Hair*, esta, frontal, com os cabelos em suspensão é a mais assombrosa. Dois movimentos contrários se sobrepõem e, ao mesmo tempo, a centralidade do olhar nos atrai para a expressão facial de um sorriso “monalisa” enigmático. O arremessar para todas as direções é provocado pelas mechas-vetores que flutuam sobre um fundo totalmente racional, geométrico. Centralização e descentralização, permanência, impermanência. Esta será a tensão contínua entre pares opostos que permeia tanto o campo da arquitetura quanto o das artes nas décadas de 1960-80, como arte-arquitetura,

espaço-estático-espaço-em-movimento, vertical-horizontal, cheio-vazio, leve-pesado, superfícies-acabadas-superfícies-corrompidas, pressão-descompressão, espaço-público-espaço-privado, fazer-desfazer, monumental-*non.u.mental*, objeto-ação, complexidade-simplicidade, que orbitam as práticas de Matta-Clark. Não há aqui, entre os pares opostos, uma relação dialética no sentido hegeliano do termo, ou seja, de busca por uma síntese, mas a necessidade da permanente tensão. Trata-se da dialética em sua mobilidade¹, preconizada por Benjamin, na tentativa de deixar as diferenças em polos equilibrados para conduzir a uma leitura plural que não seja marcada pela posição hierárquica de um dos polos sobre o outro, o que, no final, geraria sempre um estado de ambiguidade, imprecisão, incerteza. O elogio à ambiguidade aparece em umas das poucas críticas feitas pelo artista em relação à sua formação em Arquitetura que se centrava na necessidade da precisão, das definições, das soluções, das escolhas:

[...] as coisas que estudávamos [em Cornell] sempre envolviam este tipo de formalismo da superfície que nunca tinha um sentido de ambiguidade da estrutura, a ambiguidade do lugar, e esta é a qualidade que mais me interessa criar no trabalho que faço².

Novamente, a imagem. Suspendendo todo o assombro, pode-se analisá-la mais objetivamente. Assim, vejamos: os olhos ligeiramente deslocados pela fotografia, que ora parece olhar-nos diretamente, ora parece olhar para um vazio. A boca não esboça nem um sorriso ou qualquer contrariedade e se cala diante da marcante presença de uma grande cicatriz no queixo. Os braços para trás, como se estivessem presos, reforçam ainda mais a força da cabeça. Os cabelos desgrenhados e separados em mechas suspensas por fios invisíveis é o que mais impressiona, dando à imagem um “efeito medusa”³. Ao fundo, a neutralidade da malha

¹ Em seu livro *Rua de Mão Única*, Benjamin efetua uma operação poética de montagem literária entre títulos e fragmentos de textos. Daí surge o conceito de “imagem dialética”, ferramenta crítica, posteriormente explorada no livro inacabado das *Passagens parisienses*. As imagens dialéticas são definidas por seu índice histórico que as remete à atualidade, estabelecendo uma dialética em suspensão que nunca encontra sua síntese, mas que pretende manter em tensão permanente seus polos opostos. Ver BENJAMIN, 2000a e 2007.

² MATTA-CLARK, Entrevista concedida a Liza Bear para a revista *Avalanche*, maio de 1974, In MOURE, 2006, p. 172.

³ O resultado “efeito medusa” da foto de Matta-Clark foi comentado por vários autores, dentre os quais destacamos a abordagem elaborada por Walker, em seu livro monográfico. O autor, que agrupa a ideia de mito, natureza e racionalidade do sistema de medição, sugere que a amarração dos *dreadlocks* selvagens em uma malha racional poderia ser a chave de leitura para esse projeto. A foto anterior, os cabelos desgrenhados, e a foto Matta-Clark posterior ao corte, com cabelos curtos e penteados, parece estabelecer um colapso entre o aspecto “natural” selvagem e a

ortogonal regular intensifica mais ainda a desordem dos cabelos pelo contraste que estabelece. Quem sou eu?

Trata-se de uma das fotografias do trabalho intitulado *Hair*, ocorrido no final do ano de 1972, na noite de ano novo, como um rito de passagem. Por pouco mais de um ano, Gordon Matta Echaurren deixou seus cabelos crescerem livremente, sem penteá-los. Ao atingirem um tamanho significativo, “resolveu transformá-los em uma escultura”, relata Carol Goodden⁴. A escultura seria, na verdade, uma peruca, feita com seus *dreadlocks*, para que pudesse sempre mantê-los, usando-os quando quisesse, explorando a ideia de reversibilidade de *Inflatable-Deflatable*.

A peruca nunca foi feita, mas todo o evento foi considerado pelo artista como uma “performance privada”⁵, envolvendo a separação, o mapeamento e o resultado do corte em si, tudo devidamente documentado em fotografias. Segundo relata Goodden, ela separou e etiquetou cada mecha, amarrando-as em uma espécie de gaiola metálica para melhor registrar o comprimento e a largura de cada mecha. Matta-Clark também fez quatro desenhos representando cada um dos quatro quadrantes de sua cabeça, frontal, posterior, esquerdo e direito, dividido em uma quadrícula com coordenadas numéricas e abcissas alfabéticas para mapear a posição de cada mecha⁶. Ao final desta operação, Carol cortou suas mechas e Gordon Matta Echaurren assumiu aquela que seria sua identidade definitiva: incorporando o sobrenome de sua mãe, Clark⁷, passaria a ser conhecido, daquele momento em diante, como Gordon Matta-Clark.

Antes de incorporar definitivamente o sobrenome materno, Gordon brincou com diferentes alteregos na realização de alguns trabalhos, em parte, talvez, influenciado por seu célebre padrinho, Marcel Duchamp⁸. Referências a

racionalidade do processo sistemático de medida, um confronto direto entre parte monstro e parte humana. Para maiores detalhes, ver o capítulo *Discipline*. In: WALKER, 2009, p. 132.

⁴ Relato datilografado feito por Carol Goodden, primeira companheira de Matta-Clark e co-fundadora de Food, juntamente com o artista e, agora, com Carol Goodden McCoy, no qual descreve sua relação com Gordon Matta-Clark, PH2006:0299:002, arquivo GMC-CCA, Montreal.

⁵ Na entrevista com Liza Bear para a revista *Avalanche*, em 1974, Matta-Clark dirá que “Esta peça era obviamente uma performance privada”, In MOURE, 2006, p.176.

⁶ Descrição feita no Catálogo de Exposição Gordon Matta-Clark, IVAM Centre Julio Gonzalez, In: DISERENS, 1999, p. 139.

⁷ Segundo sua viúva, Jane Crawford, Gordon Matta-Clark adiciona o nome de sua mãe segundo a tradição espanhola de agregar o nome materno ao sobrenome familiar em uma tentativa de camuflar o nome famoso de seu pai. CRAWFORD, J. Crossover references in the work of Roberto Matta and Gordon Matta-Clark. Transcription of a conference at the Museum of Contemporary Art, Chicago, October 2002. Idem, 2006, pp. 214-217.

⁸ Em vários textos, aparece uma referência a esse fato do apadrinhamento, mas o próprio Matta-Clark nunca mencionou o fato. Betti-Sue Hertz, em

Duchamp parecem polvilhadas discretamente em suas peças, seja no uso de trocadilhos, seja na preocupação com a recepção e a indicialidade, seja pelo cuidado com a nomeação de cada um de seus trabalhos.

Em 1970, seria Mike San (*sic*) Blague⁹, o poeta francês que se posiciona contra a arte moderna, em uma curta declaração:

Mike sem graça

O que propus realizar em meu trabalho foi uma revisão da arte moderna e uma síntese que caracteriza o espírito acadêmico da arte, este espírito teatral inspirado pelos humanistas e materializado em grandes estilos europeus. Acredito que seja necessário reinterpretar a ideia da composição ou as estruturas poéticas no mundo das formas.¹⁰

George Smudge é outro personagem que sai às ruas de Nova York com seu *Fresh Air Cart* (1972), uma estrutura metálica com quatro rodas que suportava dois assentos e um cilindro contendo “ar puro”, uma mistura de oxigênio e nitrogênio, a ser oferecido aos transeuntes. Em Nova York, onde tudo se compra, ao menos o ar é gratuito, mas está poluído graças às suas indústrias. Algo há de negar essa lógica. Em protesto, oferece-se uma sessão de ar puro às pessoas dessa cidade com ar tão impuro. O transporte de elementos impalpáveis e etéreos, tais como o ar, também foi fruto de um dos *ready-mades* de Duchamp, 50 cc of Paris Air-1919: uma ampola de vidro preenchida com o ar de Paris e ofertada a seu amigo Walter Arensberg, colecionador e crítico de arte que vivia em New York.

Em vários de seus desenhos realizados em 1972 e 1973, Matta-Clark desenvolve uma nova escrita, às vezes são espirais, às vezes símbolos misteriosos que se assemelhavam a hieróglifos, para, finalmente, assumir a sua permanente e última identidade em *Hair*.

Ao final de *Hair*, das quatro fotografias tiradas por Goodden em uma sequência narrativa que pontua em suas etapas todo o processo, antes, durante e depois, destaca-se,

seu artigo sobre a relação dupla triangular Matta-Gordon-Batan e Matta-Duchamp-Gordon afirma claramente o vínculo a partir de uma carta de Anne Clark para Matta, relatando que, ao viajar, teria deixado os filhos com seus padrinhos, Marcel e Teeny Duchamp. In HERT, 2006.

⁹ Em uma tradução ao pé da letra, seria Mike sem graça.

¹⁰ Mike San Blague

Moi, je propose de réaliser dans mon oeuvre un bilan de l'art moderne et d'en faire une synthèse avec ce qui caractérise l'art académique cet esprit teatral donné son élan par les humanistes et matérialisé dans les grands styles européens.

Je crois qu'il faut réintroduire l'idée de composition on la structure poétique au monde des formes. Anotações de Matta-Clark em seu Caderno de 1969-1971, In PHCON2002:0016:026, arquivo GMC-CCA, Montreal.

como mencionado anteriormente, essa imagem monstruosa da medusa. Na mitologia grega, Medusa era uma das três irmãs górgonas, a *impetuosa*. Casou-se com Poseidon para provocar a ira da deusa Atena, que, por isso, retirou-lhe a imortalidade. Antes disso, Atena já a havia transformado em monstro por lhe invejar a beleza. Os cabelos, antes belos e revoltos, tomaram a forma de assustadoras serpentes vivas. Além da aparência monstruosa, quem ousasse olhá-la diretamente, transformar-se-ia em pedra, paralisando-se para sempre. Por isso, Perseu, o herói que a matou, usou de um recurso estratégico, vê-la indiretamente, através de seu inofensivo reflexo no espelho, para decepá-la¹¹.

Recorrendo a temas mitológicos individuais em seus estudos de interpretação na psicanálise, Freud associa a imagem da medusa decapitada à “visão do horror”¹², o horror da castração, ou seja, decapitar seria o mesmo que castrar. Horror é necessário, pois, segundo Jacques Lacan¹³, será somente por meio da castração simbólica, a renúncia ao falo e, conseqüentemente, a inscrição da falta que o ser humano se constitui enquanto tal, um ser desejante. Serão esses jogos de presença e ausência, excesso e falta, que designam o significativo falo em sua dupla função, nomear o desejo ao mesmo tempo que indica o lugar da falta que instaura o sujeito a partir daquilo que ele não tem.

Se, por um lado, há uma ausência de obra, os *buildings cuts* foram todos demolidos, há um excesso de informação, registros e traços dessas ações. O par excesso e falta se estabelece aqui, portanto, como o roteiro deste segundo capítulo, que pretende explorar a relação ambígua entre arte e arquitetura a partir da elaboração do conceito *Anarchitecture* juntamente com seu amadurecimento como artista.

¹¹ As autoras Marjorie Garber e Nancy Vickers fazem uma análise rigorosa e bastante ampla sobre as significações que a cabeça da medusa adquire ao longo da história e suas diversas interpretações em áreas como literatura, política, psicanálise, etc. Ver: GARBER; VICKERS, 2003.

¹² FREUD, 1973, p. 2697.

¹³ LACAN apud POLI, 2007, p. 283.

Matta-Clark morreu jovem, aos 35 anos de idade, vítima de um câncer bastante agressivo que se desenvolveu no pâncreas e no fígado¹⁴. Quando soube da doença, trabalhava no projeto *Circus-Caribbean Orange* e já havia outros tantos engatados, como o novo projeto em Dusseldorf, viabilizado por seu agente Yvon Lambert, que começaria no final de março, uma espécie de “Architectural parade through Düsseldorf”¹⁵. Queria que fosse um evento, uma parada¹⁶, quando seriam transportadas pelas ruas da cidade seções de treliças metálicas retiradas de uma fábrica para o parque da cidade.

Em abril de 1978, envia uma carta¹⁷ a Yvon Lambert, desculpando-se, pois não se sentia muito bem e, por isso, cancelava os trabalhos propostos para Düsseldorf. Recusa-se também a se submeter ao tratamento de quimioterapia recomendado pelos médicos cujas chances de cura eram de apenas 10%. Muito doente, magro e abatido, casa-se oficialmente com sua companheira Jane Crawford, em 13 de maio de 1978, em uma cerimônia budista. Além de ser uma espécie de despedida coletiva, o casamento oficial resolveria também um problema legal, o direito a sua herança.

Embora o artista não tivesse grandes aportes financeiros, como seu pai, um pintor bem sucedido, quando morreu, experimentava um certo reconhecimento da crítica, o que havia elevado substancialmente o valor de seus trabalhos. Assim, todo esse material, dentre fotografias, desenhos e fragmentos arquitetônicos retirados de edifícios demolidos, poderiam ser utilizados para apoiar e financiar novos artistas¹⁸ por meio da criação de uma fundação para esse fim. A experiência de Jane Crawford como curadora em uma galeria de arte em Nova York, M. L. D’Arc Gallery, além do fato de manter uma fundação, *Art Performances*¹⁹, que

¹⁴ Em carta endereçada a Susan Lewis, em 04 de abril de 1978, Matta-Clark relata a existência de um cisto no pâncreas que precisava ser removido. In PHCON 2002:0016:006:040 arquivo GMC-CCA. Quase 05 meses depois, em 28 de Agosto do mesmo ano, é emitido seu atestado de óbito no Nyack Hospital, vítima de falência do fígado causada por metástase no fígado e pâncreas. PHCON 2002:0016:006:088, arquivo GMC-CCA, Montreal.

¹⁵ PHCON 2002:0016:006:023, arquivo GMC-CCA, Montreal.

¹⁶ Aqui talvez exista uma conexão com *Office Baroque*, onde há no filme imagens de uma parada me frente ao trabalho. Não são imagens feitas propriamente artista, mas tiradas de algum arquivo de imagens daquele lugar. In Office Baroque Betacam SP Master of Old Flemish Original, record 1977, transferred 2005. In PHCON 2003:0005:180, arquivo GMC-CCA, Montreal.

¹⁷ PHCON 2002:0016:006:056, arquivo GMC-CCA, Montreal

¹⁸ Em carta endereçada a Florence Bex, o artista pede lhe sejam devolvidas todas as fotografias, imagens e o filme que produziu em *Office Baroque* para que fosse incorporada à fundação que ele pretendia montar. PHCON 2002:0016:006:067, arquivo GMC-CCA, Montreal.

¹⁹ Jane Crawford em conversa com Richard Armstrong In DISERENS, 1999, p. 343.

auxiliava intercâmbios entre artistas americanos envolvidos com performance e instituições estrangeiras, garantiria o êxito da empreitada.

Dentre os documentos deixados por Matta-Clark existem diversas cartas, anotações, cadernos de rascunho, recibos de viagem, de comida e de materiais de trabalho, cartões postais, desenhos, centenas de negativos e de slides, fotografias, fotomontagens, filmes, clippings, diversas propostas de trabalhos (algumas não aprovadas, outras para projetos a serem concluídos²⁰), gravações de entrevistas e centenas de rolos de filmes com imagens cortadas para a edição dos 22 filmes que realizou. Nesse arquivo, preservado e organizado por sua viúva, depara-se com uma quantidade expressiva de informações e registros pessoais contida agora em inúmeros fichários e caixas verdes. Atualmente, o arquivo se encontra depositado, sob a custódia do *Centre Canadien d'Architecture*, CCA, Montreal, disponível para pesquisa ao público em geral. A intenção de deixá-lo sob os auspícios de uma Instituição com caráter público atendia a três objetivos centrais: ampla divulgação e acesso a um maior número de pessoas, organização e, por fim, controle. Não se permite, por exemplo, nenhum tipo de fotografia ou filmagem de qualquer elemento da coleção Matta-Clark.

Embora, em princípio, entenda-se o arquivo em seu caráter ontológico como o lugar privilegiado e neutro para o depósito dos documentos e das informações, ou seja, de tudo aquilo que se entende por fonte primária, permitindo o contato direto, sem mediação entre o pesquisador e o objeto a ser pesquisado, Jacques Derrida alerta para uma certa política que existe em todo arquivo. Na formulação de seu conceito de arquivo, o autor irá buscar, na etimologia da palavra, seu sentido mais geral. Arquivo, segundo mostra, provém da palavra grego *arkheion* que significa casa, domicílio e também residência dos magistrados superiores, os arcontes, aqueles a quem era destinado o comando das leis²¹. Nesse cruzamento entre “lugar e lei, suporte e autoridade”, Derrida nos faz atentar para a importância daquele a quem é dado o direito de manter, organizar e interpretar o arquivo.

O CCA é um Instituto privado sem fins lucrativos²² que se dedica a documentar, colecionar, expor, financiar e

²⁰ Muitos dos trabalhos que o artista tinha concebido não foram finalizados. Quando soube da gravidade de sua doença, decidiu oficializar sua união com Jane Crawford deixando legalmente, para ela, todo o seu espólio, a fim de que fosse criada uma fundação para financiar jovens artistas. Dessa forma, sua viúva, seguindo instruções ou mesmo algumas anotações, completou e finalizou vários trabalhos. Dentre eles, está o trabalho *Fake Estates* e a edição de filmes, como *Underground* e *The Wall*. In CRAWFORD. *Twenty Adventures*. In JENKINS 2004.

²¹ DERRIDA, 2001, p. 12.

²² O CCA foi fundado em 1979 pela arquiteta canadense Phyllis Lambert graças a um fundo milionário familiar, o mesmo que construiu o único

disseminar pesquisas no campo particular da arquitetura. Matta-Clark era arquiteto de formação, mas nunca se dedicou à profissão em seus moldes tradicionais por considerar a arquitetura uma atividade autoritária, violenta e atrelada aos ganhos de capital extraídos do mercado imobiliário. Preferiu se dedicar a diversas práticas artísticas que, de algum modo, compartilhavam várias questões tratadas pelo campo da arquitetura.

A primeira pergunta a ser feita então seria: por que seus arquivos estariam mantidos sob os cuidados de um centro especializado em pesquisar e difundir a arquitetura? Uma primeira justificativa estaria na orientação conceitual do próprio Instituto, pensar os trabalhos de Matta-Clark como contribuição para a construção de um pensamento crítico sobre o campo arquitetônico²³. Outra justificativa estaria no entendimento de sua viúva acerca da importância da arquitetura, com quem dialogava diretamente ao longo do desenvolvimento de suas práticas artísticas²⁴. Mas de qual arquitetura, se está falando?

Desde o séc. XIX, a partir da industrialização, a prática sofreu drásticas transformações para se alinhar às novas tecnologias de produção de materiais e processos construtivos e também como fator de organização dos processos de estruturação social. Na época em que Matta-Clark se formou, a crise da arquitetura moderna, que nasce juntamente com as novas técnicas de mecanização de sua produção, já estava há muito tempo instaurada, principalmente por seu distanciamento dos homens e por sua aproximação excessiva com a tecnologia tratada como um fim em si mesmo, tornando-se, segundo Adorno, fetichizada²⁵.

Esse afastamento da disciplina do cotidiano dos homens e de suas cidades seria o assunto tratado no CIAM VIII, realizado em 1951, Hoddesdon, Inglaterra, cujo tema, *The Core of the City*, atacava a abstração e a mecanização sistemática no campo da arquitetura por alimentar um

projeto de Mies van der Rohe, em Nova York, o *Seagram Building*. Phyllis, na época uma jovem estudante de arquitetura, convenceu seu pai, Samuel Bronfman, dono da destilaria Seagram & Sons, de que o arquiteto alemão imigrado nos anos 1930 para os Estados Unidos seria o único capaz de produzir um edifício ícone que projetaria não só as empresas de seu pai como a própria metrópole onde se inseria. KRIEGER, 2004.

²³ DÉSY, Louise, OWENS, Gwendolyn. “Seeing Matta-Clark through architecture, seeing architecture through Matta-Clark: The Archive at Canadian Centre for Architecture”. In FUSI, L.; PIERINI, M. (org.), 2008, pp. 201-209.

²⁴ Conversa entre a autora e a curadoria Louise Désy em novembro de 2011.

²⁵ Adorno aponta para a perigosa relação entre meios e fins, já que certamente os pensa como esferas independentes da produção, mas se a “adequação dos meios torna-se um fim em si mesmo, ela se torna fetichizada”. ADORNO, 1997, pp. 668.

sentimento de não pertencimento entre homens e lugares. Contra o modelo simplista da máquina, o *core* surgia como uma metáfora orgânica aglutinadora de energia e complexidade, trazendo o conceito de lugar como categoria espacial não geométrica e homogênea, um espaço qualificado, habitado, pertencido e apropriado. No final do Congresso, no relatório, expunham-se as preocupações sensíveis não mais aos dogmas preconizados pela Carta de Atenas²⁶ e pela defesa de uma cidade funcional, mas sensíveis à necessidade de identidade:

O homem pode identificar-se de imediato com seu próprio lar, mas não se identifica facilmente com a cidade em que este está situado. “Pertencer” é uma necessidade emocional básica – suas associações são da ordem mais simples. Do “pertencer” – identidade – provém o sentido enriquecedor da urbanidade. A ruazinha estreita da favela funciona muito bem exatamente onde fracassa com frequência o redensolvimento espaçoso²⁷.

O rompimento com a proposta de uma arquitetura idealisticamente racional e de uma cidade funcional veio definitivamente no CIAM IX de 1953, realizado em *Aix-en-Provence*, liderado por uma nova geração de arquitetos, aqueles que, segundo Le Corbusier, não tiveram que lidar com os horrores da guerra²⁸, dentre os quais destacavam-se: o casal Alison e Peter Smithsons e Aldo van Eyck. No lugar de novas propostas abstratas, esse grupo emergente questionava as próprias premissas do urbanismo abstrato e utópico. Era a semente de um pensamento crítico que já não se movia a partir de substituições de modelos, mas que questionava a própria ideia de modelo, estilhaçando o ideal de uma síntese absoluta do espaço urbano modernista em favor de uma arquitetura que permitisse a vivência cotidiana, ressaltando sensações, percepções e emoções do homem comum. Era, Segundo Solà-Morales, a defesa do retorno da arquitetura às coisas mesmas: “edificar lugares para o habitar”.²⁹

No entanto, a devastação provocada pela Segunda Guerra Mundial na Europa e a urgência na reconstrução das cidades europeias tornaram a carta de Atenas uma doutrina a ser seguida amplamente. Com isso, não tardaram duras

²⁶ A Carta de Atenas foi elaborada ao final do CIAM IV, cujo tema foi a *A Cidade Funcional*, realizada em 1933, a bordo do navio *S. S. Patris*, em uma viagem de Atenas a Marselha. A proposta se baseava na criação de cidades produtivas que não oferecessem nenhum empecilho para o desenvolvimento e o bom funcionamento das bases produtivas, tecnologia, indústria e mão-de-obra. Assim, as 111 propostas que constituem a carta foram agrupadas em cinco categorias principais, a saber, Moradia, Lazer, Trabalho, Transporte e Edifícios Históricos. Para mais informações, ver FRAMPTON, 2000, p. 328.

²⁷ Ibidem, p. 330.

²⁸ Ibidem.

²⁹ SOLA-MORALES, 1995, p. 106.

críticas externas à disciplina e à massificação dos conjuntos habitacionais. As críticas não se reduziram às brigas internas nos CIAMs. Grupos e intelectuais não pertencentes ao campo disciplinar específico da arquitetura e do urbanismo expunham suas preocupações em relação à nova conformação física e espacial das cidades europeias.

Em 1951, dois anos antes da crise no CIAMs, o filósofo Martin Heidegger profere sua palestra *Construir, Habitar, Pensar*³⁰ para um público composto, em sua maioria, por arquitetos ávidos³¹ por novos conceitos que servissem de inspiração e justificativa para novas teorias e novos fundamentos epistemológicos a serem explorados pela arquitetura, como o caso da fenomenologia, interpretada por muitos como o espírito do lugar, a necessidade da busca do pertencimento e o reconhecimento do mundo existente anterior à própria arquitetura, como “terras e céus, luzes e sombras, imagens e histórias”³². Muitos arquitetos passaram a se autodenominar heideggerianos em busca da essência do que seria construir um mundo em que fosse possível abrigar o ser poeticamente³³.

Se, por um lado, Heidegger desloca a questão da produção material da arquitetura para o plano ontológico do questionamento do próprio ser, Adorno, em 1965, quatorze anos mais tarde, em uma palestra também direcionada a arquitetos, fará as mesmas críticas à reconstrução alemã, essa nova paisagem urbana com suas habitações acéticas, “monótonas, deficientes e estreitamente práticas”³⁴. No entanto, seu tom menos poético e menos otimista não terá grande repercussão. Adorno acreditava que a arquitetura funcionalista fracassara na medida em que se tornou excessivamente prática e, desse modo, privou seus usuários de uma apropriação imaginativa, ou seja, de “*animar* este

³⁰ HEIDEGGER, M. Construir, Habitar, Pensar. In CHOAY, 2010, pp. 346-350. O texto original, em alemão, foi aqui traduzido para o português de sua versão francesa. Optou-se por utilizar esse texto juntamente com a tradução brasileira feita a partir do original, que se encontra na reunião de seus ensaios e de suas conferências, publicado pela editora Vozes. In: HEIDEGGER, 2001.

³¹ Segundo Silke Kapp, Ulrich Conrads, em um texto sobre a recepção das palavras de Heidegger no campo da arquitetura, descreve um público “entusiasmado” e “agradecido”. Ver KAPP, 2005, p. 166, nota 23.

³² SOLA-MORALES, 1995, loc. cit.

³³ Pode-se constatar a força da influência do pensamento filosófico e, em especial, de Martin Heidegger no campo da arquitetura e do urbanismo, principalmente por meio de seu maior defensor, Christian Noberg-Schulz, e sua defesa pela fenomenologia do lugar. Ver In: NESBITT, 1996. Também na antologia sobre Urbanismo, Françoise Choay, depois de discorrer sobre os mais influentes urbanistas desde o século XIX, dedica o final do livro, um capítulo à filosofia da cidade, no qual consta a palestra de Heidegger como último item, o fechamento do livro. In: CHOAY, op. cit.

³⁴ ADORNO, op. cit., p. 665.

algo”³⁵. A crítica, então, direciona-se à postura do arquiteto aqui representado por Loos e Corbusier, como aqueles que, mesmo em posições distintas, usurpam para si toda a tarefa da criação arquitetônica ao se perguntarem: como uma certa finalidade pode tornar-se espaço? Fazendo uso do que se possui – todos os materiais, formas e técnicas –, a arquitetura “permite que os fins se tornem espaço”. Entretanto, o mais importante em sua fala seria a concepção de que “o espaço e o sentido do espaço podem se tornar mais do que um fim empobrecido somente quando a imaginação os impregna com esta finalidade.”³⁶

Embora as ideias de Heidegger tenham tido maior repercussão entre os arquitetos, algumas outras propostas que incluíssem e estimulassem a imaginação do usuário na definição de seus próprios espaços eram exploradas por grupos e arquitetos considerados mais experimentais e que resolveram questionar a autoridade da prática projetual. A questão se deslocaria do pensamento sobre a arquitetura, como disciplina, problematizando o papel do arquiteto como proponente de objetos arquitetônicos íntegros³⁷, ou seja, aquele que detém o conhecimento para definir e propor espaços para terceiros.

Yona Friedman será um, dentre tantos, que procura desvincular o binômio modernista, “a forma segue a função”, para incluir o usuário como ator da definição de seus próprios espaços, tratando a função como um conceito mecanicista. Assim, a maneira como o edifício deveria ser usado não seria definido por sua forma, mas para a forma como seu interior é ocupado: “A função de cada espaço arquitetônico é determinada, primeiramente pelo equipamento específico para este espaço: mobiliário e instalações fixas”³⁸. Esse raciocínio será empregado em suas propostas arquitetônicas, envelopes para abrigarem estruturas móveis que se modificam em favor das transformações e das necessidades de seus usuários.

Rayner Banham, Paul Barker, Peter Hall e Cedric Price se engajam em um “experimento da liberdade”, o *non-plan*³⁹, que ataca o principal instrumento arquitetônico, o plano que

³⁵ Ibidem, p. 669.

³⁶ Ibidem, p. 670.

³⁷ Para maiores detalhes sobre a relação entre a arquitetura e integridade, ver KAPP, S. Contra a Integridade. **MDC**. Revista de Arquitetura e Urbanismo, Belo Horizonte, v. 1, n. 2, p. 8-11, 2006.

³⁸ FRIEDMAN, Y. Function follows form in Non-Plan. In HUGHES, J., SADLER S. (ed), 2000. p. 104.

³⁹ *Non-Plan* era o nome de um artigo publicado em março de 1969 na revista *New Society*. O grupo de arquitetos ingleses se envolveu no que chamou de “um experimento na liberdade”, a partir da seguinte questão: deve a arquitetura obedecer, negar ou subverter a lógica do plano? Tal questionamento explorava, em especial, os subúrbios americanos, a imposição estética e formal e vários tabus praticados pela arquitetura. Ibidem, pp.13-21.

define e impõe espaços a terceiros. A proposta se baseava na criação de “zonas experimentais” sem regras de zoneamento, para que as pessoas pudessem construir livremente o que realmente lhes interessava.

Na busca de seu próprio sentido, a arquitetura se transformou nesse campo minado, tentando ultrapassar os limites da teoria modernista. Anthony Vidler, em um esforço de incorporar as práticas de Matta-Clark para dentro do campo, afirma que:

[...] a arquitetura foi a única referência consistente que percorreu suas diferentes intervenções, servindo para fundamentar sua prática como um todo. Se Matta-Clark for tomado mais seriamente em suas palavras, ou quiçá entender suas palavras dentro do vocabulário de arquitetura propriamente dito, é possível emergir a imagem de um artista no qual o instinto fundamental permanece dentro do conceito de arquitetura durante toda sua vida⁴⁰.

Há que se perguntar qual seria o conceito de arquitetura entendido por Vidler. Se se fala de moradia, de modos de habitar e de conformar o espaço, confrontar e usar a cidade e dialogar com a paisagem, certamente Matta-Clark não abandonara sua formação de origem. No entanto, essas mesmas questões também seriam temas com os quais a arte dos anos 1950 passa a se confrontar. Segundo Dan Graham⁴¹, no movimento da Art Minimal, quando o último reduto da arte, o cubo do interior da galeria, é incorporado aos trabalhos, surge uma interdependência entre arte e arquitetura. Nesse momento, a arte também toma para si novas possibilidades de leituras e conformação do espaço onde se encontra.

Na década seguinte, não somente o espaço interno das galerias, mas toda a cidade, aparece como um campo de trabalho complexo e instigante para a arte. Coisas realmente surpreendentes⁴², que surgiram na paisagem americana, levaram Krauss a questionar a categoria histórica da escultura. Em princípio, a lógica da escultura era inseparável da lógica do monumento tradicional: elementos comemorativos que criavam especificidade a esse local de maneira simbólica. Esses novos trabalhos, ao dissolverem seu pedestal, perdem essa localização pontual e assumem radicalmente sua “condição negativa”, a perda do lugar e de sua própria definição ontológica. Segundo Barnett Newman, nos anos 1950, “a escultura é aquilo com que você se depara quando se afasta para ver uma pintura”⁴³, passando, então, a tensionar os limites, tanto da arquitetura quanto da paisagem. Nos anos 1960, a categoria escultura entrava definitivamente

⁴⁰ VIDLER In HERTZ, 2006, p. 66.

⁴¹ GRANHAM, (1979), In: FERREIRA; COTRIM, 2006, pp. 429-451.

⁴² KRAUSS, 2008.

⁴³ NEWMAN apud Ibidem, p. 132.

em falência, passando a ser o resultado de um duplo negativo: nem arquitetura, nem paisagem.

O fato de se tornar uma espécie de “ausência ontológica” leva Krauss a se utilizar de uma operação binária de expansão, o diagrama matemático de Klein, para criar um novo campo em que esses novos trabalhos se definem não a partir de uma categoria com características próprias, mas a partir da aproximação ou do distanciamento de seus outros pares, encontrados na cidade, a arquitetura e a paisagem.

Ao que parece, após a decisão de romper definitivamente com a prática arquitetônica, ao abandonar seu trabalho como quadro técnico da cidade de Binghamton, a arquitetura é incorporada à obra de Matta-Clark como uma contaminação, uma vez que ele mantinha, como preconizado por Allan Kaprow, “a linha entre a arte e a vida” “mantidas mais fluidas e talvez mais indistintas quanto possível”⁴⁴. Há uma inversão a ser reelaborada na fala de Vidler: a arquitetura se incorpora nas práticas do artista, não a partir de sua formação, mas a partir de sua vivência e de suas experiências em lidar com os espaços inóspitos nos quais se deparou ao regressar a New York, após seus estudos, tanto nos *lofts* abandonadas, quanto na paisagem degradada. Em uma declaração, o artista expõe o enfrentamento desses problemas:

Eu acho que esta situação do *loft*, pelo menos as situações dos primeiros *lofts* na qual os artistas eram constantemente confrontados com suas próprias necessidades de habitação, era uma atmosfera na qual muitos eram compelidos a transformar seu meio ambiente real e ilusório, assim como a natureza de seus trabalhos. Viver em Nova York cria tal necessidade de adaptação do bruto. Espaços inabitáveis constantemente têm que ser transformados em estúdios ou áreas de exposição. Imagino que isso foi uma das formas que eu comecei a me aproximar do espaço em um nível agressivo. Uma das primeiras vezes que me lembro de utilizar cortes como uma maneira de redefinir um espaço foi no restaurante *Food*, um restaurante que eu, juntamente com outros amigos, montamos nos primeiros dias do Soho – muito antes do influxo de boutiques e bares que agora congestionam a área. [...] Este cortar começou com um número de balcões e embutidos em espaços de trabalho. Isso então progrediu para paredes e vários outros divisores de espaço. Isso foi, talvez, a última vez que usei o corte, o processo de cortar, em uma maneira pragmática. Mais tarde, nesse ano, realizei uma série de visitas às áreas de guetos do Lower East Side e Bronx visitando edifícios ocupados primordialmente por bando de cachorros e periodicamente por viciados. Muitos desses edifícios sofreram grandes incêndios criminosos e eram o epítome (síntese/resumo) da

⁴⁴ KAPROW, Allan. EXCERPTS FROM: “Assemblages, Environments & Happenings”. In SANDFORD, 1995, p. 235.

negligência urbana. Estes primeiros trabalhos simplesmente envolviam mover dentro dos espaços com uma serra de mão e cortar fora seções de retângulos do piso ou parede para criar uma vista de um espaço para o outro. As seções eram cuidadosamente removidas de suas posições originais para uma galeria de arte. As condições de trabalho eram as mais adversas pelo que me lembro. Não fomos parados apenas por policiais em várias ocasiões, mas também por gangues que rondavam da vizinhança. Havia sempre um senso acurado de paranoia que acompanhava o trabalho⁴⁵.

Matta-Clark não estava interessado na prática arquitetônica como construtora, produtora de algo novo; ao contrário, queria reusar o velho, o existente, para criar suas próprias dinâmicas. Rascunhou, para um catálogo⁴⁶ que nunca foi publicado, as seguintes palavras:

Completar através de remoção. Abstração de superfícies. Não-construir, não-reconstruir, não-construir-espaco. Criar complexidade espacial lendo novas aberturas contra superfícies antigas. Luz admitida dentro do espaço ou para além das superfícies que são cortadas. Quebrando e entrando. Aproximando do colapso estrutural/separando as partes até o ponto de colapso.

Traduzindo o diagrama em seu contexto estrutural. O que está além da superfície do edifício.

No lugar de usar linguagem, usar paredes.

Olhando através da coisa. A ambiguidade, o que existe e o que não existe, assim não como todo. Vazio usurpável. O que acontece quando isso pesa. Liberando e trabalhando energia contida⁴⁷.

Há uma negação em relação ao próprio sentido da prática arquitetônica que se fundamenta na ideia de projetar para construir. No entanto, o que se pode apreender dessa declaração seria a dependência existente entre o objeto

⁴⁵ MATTA-CLARK, Entrevista concedida para o catálogo da exposição Gordon Matta-Clark, Internationaal Cultureel Centrum, Antuérpia em 1977. In: DISERENS, 2006, p. 187.

⁴⁶ Não há uma informação clara de a qual obra o artista se referia. A única indicação a esses escritos foi feita por Thomas Crow como escritos para o catálogo do seu trabalho na exposição da Vassar College, em 1972, onde fez a performance *Tree Dance*. Thomas Crow: Gordon Matta-Clark. Ibidem, p. 33.

⁴⁷ MATTA-CLARK, G. Completion through removal. In: MOURE, 2006, p. 89. Original: "Completion through removal. Abstraction of surfaces. Not-building, not-to-rebuild, not-built-space. Creating spatial complexity reading new openings against old surfaces. Light admitted into space or beyond surfaces that are cut. Breaking and entering. Approaching structural collapse/ separating the parts at the point of collapse. Translating the diagram into its structural context. What's beyond the building's surface.

Rather than using language, using walls.

Looking through the thing. The ambiguity, what's there and not, as much not as whole. Usurpable void's. What happens when weight's. Release and working contained energy."

construído e o artista, uma vez que sua prática estabelecia um diálogo crítico com as sobras, ao reutilizar suas estruturas para produzir novas potencialidades espaciais. A necessidade dos espaços estabelecidos se faz premente para ali sim imaginar outras possibilidades, outros espaços. Somente a partir do que existia, o artista podia criar suas “epifanias espaciais”.

Em uma de suas últimas entrevistas, Matta-Clark aponta para a existência de uma espécie de simbiose entre ele e os edifícios. Respondendo à questão de por que utilizar estruturas abandonadas, diria “não tive nenhuma ‘resposta’ eu acho. Somente que eu precisava deste tipo de espaço”⁴⁸. Kosuth, amigo próximo em seus últimos cinco anos de vida, observava que Matta-Clark “tinha uma solidão e intimidade com o trabalho. Havia um tipo de diálogo que se estendia entre ele e estes edifícios”⁴⁹. A necessidade dos espaços modificados se tornava um imperativo para o artista; é preciso cortar e introduzir lacunas para que se crie uma espécie de “volume dinâmico”, onde o corpo possa se infiltrar e penetrar espaços que, anteriormente, aos cortes, eram inacessíveis. Ao mesmo tempo, descomprimia os materiais, liberando-os de sua compressão forçada, de seus pesos e de suas cargas estáticas. Objetos livres da arquitetura.

[...] algo que também me fascina é o inacessível. O espaço entre paredes. O espaço mecânico [...] eu já tive a fantasia de viver num bairro de açougues e frigoríficos. [...] eu morava na esquina, uma esquina muito ativa e movimentada, e me sentia tão oprimido pela plenitude da atividade da rua, pelo barulho e pelos pensamentos daquela massa confusa, que costumava sonhar e devanear sobre o espaço existente entre a parede às minhas costas e os outros edifícios do quarteirão. Existiam espaços entre as paredes nos quais eu podia me refugiar⁵⁰.

O espaço inacessível e as paredes acabadas são todos carnes de açougues e frigoríficos: necessitam de manipulação, cuja receita o artista já havia desenvolvido entre 1969 e 1971.

RECIPES
 CONSIDER (sic) A COMPLETE SET OF NUTRIENT
 (CULINARY)
 OPERATIONS – [EXCESS DELIGHTS THOUGH SIMPLICITY
 IS MORE CONVINCING]
 SELECTION (THE INGREDIENTS IN THEIR NATURAL
 FORMS ARE
 SEPARATED FROM THE LANDSCAPE)

⁴⁸ MATTA-CLARK, Entrevista concedida a Judith Russi Kirshner. Ibidem, p. 318.

⁴⁹ Joseph Kosuth em entrevista com Joan Simon. In DISERENS, 2006, p. 198.

⁵⁰ MATTA-CLARK, Rascunho da transcrição da entrevista concedida a Donald Wall, op. cit.

PREPARATION (EACH SUBSTANCE IS CUT, SOAKED, MIXED, IN SHORT UNDER GOES A VARIETY OF IMAGINATIVE ALTERATIONS)
COOKING (HERE THE FLAME, TIME AND THE ELEMENTS ARE ONE'S PALLETTE (sic)-MOISTURE VS DRYNESS CHARRING, SAUTEING, ALL THE DEGREES OF EXPOSURE TO HEAT)⁵¹

Com esse tipo de operação, centrado no modo de preparação, Matta-Clark promovia um deslocamento de interesse do “resultado final” da atividade – o objeto resultante – para a própria atividade do fazer, selecionar, preparar, cozinhar, para depois se fartar em suas propostas canibais de consumo do outro.

Alfred Jarry, no texto intitulado *Antropophagy* (1912), indica que o canibalismo seja praticado de dois modos: comendo um ser humano ou sendo devorado por ele. Trata-se de uma vontade de poder na forma de uma economia alternativa, pois não há uma recusa do outro, mas uma vontade de devorá-lo, ocupá-lo.

METHODS OF OCCUPATION

MÉTODOS DE OCUPAÇÃO

(A TERM FOR TRANSFORMING SPACE TO SUIT ONE'S NEEDS) BY SUPERIMPOSITION BY ENVELOPEMENT BY CONSUMPTION BY DIGESTION⁵²

(UMA EXPRESSÃO PARA TRANSFORMAR ESPAÇO PARA ATENDER AS NECESSIDADES PRÓPRIAS) POR SOBREPOSIÇÃO POR ENVELOPAMENTO POR CONSUMO POR DIGESTÃO

A arquitetura surge, assim, como uma espécie de síndrome que se inicia quando o artista regressa de Ithaca, após o término dos estudos em arquitetura, e instala-se definitivamente no SoHo⁵³, em 1969, área que, na época, começava a exibir os contornos de uma colônia de artistas, oriundos de diversas partes do país, atraídos pelos baixos

⁵¹ RECEITAS

ESTIMA-SE UM GRUPO COMPLETO DE NUTRIENTES (CULINÁRIA) OPERAÇÕES - [PRAZERES EM EXCESSO APESAR DA SIMPLICIDADE É MAIS CONVINCENTE]

SELEÇÃO

(OS INGREDIENTES EM SUAS FORMAS NATURAIS SÃO SEPARADOS DA PAISAGEM)

PREPARAÇÃO (CADA SUBSTÂNCIA É CORTADA, MARINADA, MISTURADA, EM SUMA, SOFRE UMA VARIEDADE DE ALTERAÇÕES IMAGINATIVAS)

COZINHAR (AQUI A CHAMA, O TEMPO E OS ELEMENTOS SÃO UMA DAS PALETAS-

ÚMIDAS X CARBONIZAÇÃO SECA, FRITA, TODOS OS GRAUS DE EXPOSIÇÃO PARA AQUECER)

Poema de Matta-Clark escrito no seu caderno datado de 1969-1971. In PHCON2002:0016:026, arquivo GMC-CCA, Montreal.

⁵² Anotações de Matta-Clark em um de seus *art-cards*. In PHCON 2002:0016:001, arquivo GMC-CCA, Montreal.

⁵³ O H maiúsculo possui uma importância crucial: diferenciar-se do bairro homônimo em Londres, caracterizado por seus muitos bares, restaurantes e apartamentos pequenos. KOSTELANETZ, 2003, p. 6.

aluguéis e pelos amplos espaços que proporcionavam generosos locais de trabalho.

O nome provém de sua localização geográfica, fruto da abreviação de *South of Houston Street*, ou seja, toda a área que abarcava o distrito industrial que se encontrava ao sul da ilha de Manhattan, abaixo do limite da Houston Street. Depois da Segunda Guerra Mundial, a maioria das indústrias faliu ou migrou de Manhattan para o subúrbio a fim de baratear seus custos de produção e se tornar mais competitiva. Em consequência disso, havia menos emprego e mais gente pobre. A cidade arrecadava menos impostos e a administração local não era capaz de cuidar da população indigente, do lixo e da conservação dos edifícios abandonados e, tampouco, alavancar novos investimentos. Nova York era uma cidade falida e o SoHo era um grande vazio urbano ocupado parcialmente por gráficas e grandes armazéns atraídos pelos baixíssimos aluguéis de US\$100 ao mês. A maioria dos edifícios de ferro que marca a unidade arquitetônica dessa região tinha sido construída entre 1840 e 1880 e utilizada prioritariamente pela indústria têxtil. Eram, portanto, andares corridos sem compartimentação, com grandes elevadores de carga, sem banheiro ou cozinha, mas com pés-direitos generosos e excelente iluminação, perfeitos para serem usados como ateliês.

No início dos anos 1960, um grupo informal de artistas, autodenominado Associação de Artistas Inquilinos, conseguiu uma autorização do prefeito na época, Robert Wagner, para residir no mesmo local de trabalho. Nessa época, o zoneamento não permitia residências nessa região. Sem capital para revitalizar os espaços urbanos em decadência por causa de seu esvaziamento, a prefeitura acabaria concordando com a fixação de residências, com a condição de que não ultrapassasse o limite de dois apartamentos residenciais em cada edifício. Também recomendava-se que a presença deles fosse anunciada pelas iniciais A.I.R., *artist in residence*, com identificação do andar⁵⁴. A identificação era necessária em virtude dos inúmeros casos de incêndio causados pelos diversos arquivos mortos e para que os bombeiros pudessem resgatar primeiramente as vítimas.

A condição dos apartamentos também era bastante precária. Em seu livro de memórias, Patti Smith narra uma de suas experiências ao alugar um desses *lofts*:

Tínhamos o segundo andar inteiro, com janelas para os dois lados, mas as condições agressivamente precárias foram algo inteiramente novo para mim. As paredes estavam sujas de

⁵⁴ Ibidem, p. 11

sangue e rabiscos psicóticos, o fogão lotado de seringas usadas, e a geladeira completamente embolorada⁵⁵.



fig. 16: Greene Street, SoHo, Nova York, 1974

Assim, em poucos anos, por causa da concentração de artistas, oriundos das mais diversas partes do país, o SoHo acabou se transformando em uma das maiores comunidades de artistas do mundo. Além da arte, outro denominador comum era a falta de dinheiro. Durante o dia, os artistas trabalhavam em qualquer coisa que aparecesse, eram motoristas de táxi, garçons e, principalmente, mão-de-obra civil, reformando e adaptando os precários *lofts* e edifícios da região em habitações, introduzindo cômodos e toda a infraestrutura inexistente como banheiro e cozinha. Jane Crawford rememora o envolvimento dos artistas nessa reconstrução física dos espaços do SoHo:

Lembro de ter saído de uma festa com Gordon e um grupo de amigos e, naquele momento, ele mencionou que tinha acabado de restaurar as paredes e o chão do terceiro andar do edifício que tínhamos em frente. Philip Glass acrescentou

⁵⁵ SMITH, 2010, p. 48.

então que ele tinha sido encarregado de fazer as instalações hidráulicas. Richard Nonas, por sua vez, disse que ele também tinha trabalhado no edifício do outro lado da rua. Em seguida, Jene Highstein comentou que tinha sido contratado para fazer a parte elétrica dos edifícios. Em poucas palavras, o SoHo estava sendo reconstruído pelos artistas que viviam ali, e todos se ajudavam⁵⁶.

Introduzido no circuito artístico novayorquino por Dennis Oppenheim, de quem se tornou amigo após colaborar na montagem do trabalho *Beebe Lake Ice Cut*, (1968) na citada exposição de Land Art, no *campus* da Universidade de Cornell, Matta-Clark explorava elementos totalmente distantes do campo arquitetônico. Preocupava-se com processos alquímicos, transformação e mistura de materiais orgânicos e inorgânicos e criava materiais disformes utilizando determinados ingredientes, tais como cogumelos, fermento, fungos, leite, ouro, mel e material fotográfico.

Em 1969, expôs um de seus primeiros trabalhos na Galeria John Gibson, *Foto-fry*. Influenciado pelas técnicas surrealistas de queima de fotografias de Raul Ubac e pelos raiógrafos de André Breton, que assimilavam a técnica do automatismo, o trabalho consistia na fritura de fotos polaroides com imagens de árvores de natal em um fogão antigo instalado no interior da galeria.



fig. 17: Matta-Clark, *Foto-Fry*, New York, 1969.

Assim como em *Deflation* (1968), estão em uma mesma imagem o produto final e o equipamento utilizado, uma imagem-objeto distorcida e a foto do fogão e da frigideira. No entanto, aqui, já não existe mais a possibilidade de uma reversibilidade no trabalho, privilegiando sobretudo o processo e a interação com os espectadores no momento da

⁵⁶ Declaração de Jane Crawford em seu artigo Gordon Matta-Clark, uma comunidade utópica: o SoHo na década de 1970. In: RANGEL; CUEVAS, 2010, p. 47.

queima, uma ação-performática. *Foto-Fry* cria um mecanismo não ótico, mas que atinge outra natureza sensível, o olfato. O mal cheiro proveniente da queima expulsa as pessoas da galeria.

De *Foto-Fry*, particularmente, destacam-se quatro elementos fundamentais que orientarão suas primeiras práticas, quando retorna ao núcleo urbano, e que permanecerão nos *buildings cuts*, a saber: a árvore como elemento vertical, a fotografia como exploração documental, a performance como um momento de interação direta com o público e a relação com o contexto espacial urbano.

A árvore aparece nas primeiras obras do artista constantemente associada à ideia de ciclo de vida e energia. Nesse momento, as origens de um pensamento ecológico eram gestadas como resultado da grande crise energética nos Estados Unidos, provocada pela retaliação dos países árabes ao apoio americano dado a Israel durante a Guerra do *Yom Kippur*, o que aumentou assustadoramente o preço do barril de petróleo.

Em um de seus art-cards, Matta-Clark escreveu “Ajude a preservar nossa escassez de energia-gasolina. Queime a casa de um vizinho”⁵⁷. A frase de 1973, carregada de ironia, atacava diretamente os subúrbios americanos e seus gastos excessivos com energia em forma de gasolina e eletricidade. Desse tema, que será mais bem tratado no próximo capítulo, interessa agora a preocupação do artista em relação à conservação de energia, palavra que surge em seu discurso bastante influenciada pelos diálogos com Smithson. Pamela Lee⁵⁸, em entrevista com a viúva de Smithson, Nancy Holt, destaca a lembrança das longas conversas entre ele e Matta-Clark em seu estúdio de trabalho.

Por intermédio de algumas galerias que expunham suas instalações mutantes de fungos, Matta-Clark conhece Holly e Horace Solomon, casal que iria financiar, durante os cinco primeiros anos, os seus trabalhos. Segundo declaração de Horace⁵⁹, quando se conheceram, Holly ficou particularmente impactada com a energia do artista, de quem logo se tornaria amiga. Quando decidiram abrir a pequena galeria 98 Greene Street, foi Matta-Clark quem projetou e construiu todo o espaço.

No final de 1969, quando finalmente o espaço dos Solomon, 98 Greene Street, ficou pronto, houve um evento realizado na noite de Natal. A data escolhida congregava quatro celebrações: a inauguração propriamente dita, a

⁵⁷ Anotações de Matta-Clark em um de seus art-cards. In PHCON 2002:0016:001, arquivo GMC-CCA, Montreal.

⁵⁸ LEE, 2001.

⁵⁹ SOLOMON, Horace em entrevista concedida a Richard Armstrong para o Catálogo da Exposição. IVAM Centre Julio González. In DISERENS, 1999, p. 342.

reunião Natalina entre amigos, o aniversário e a despedida de Alan Saret, que se mudava para Índia. Além de ter sido o responsável pelo espaço interno da galeria, reformulando-a arquitetonicamente, Matta-Clark também o organizou para o evento. Empilhou 100 assentos acolchoados em um canto do salão expositivo e, à medida que os convidados chegavam, a pilha diminuía ao se distribuir pelo espaço. Também foram instaladas três árvores móveis que podiam ser deslocadas no espaço, um azevinho – que, em inglês, é *holly* (uma homenagem à dona da galeria) –, um pessegueiro e uma sempre-viva.

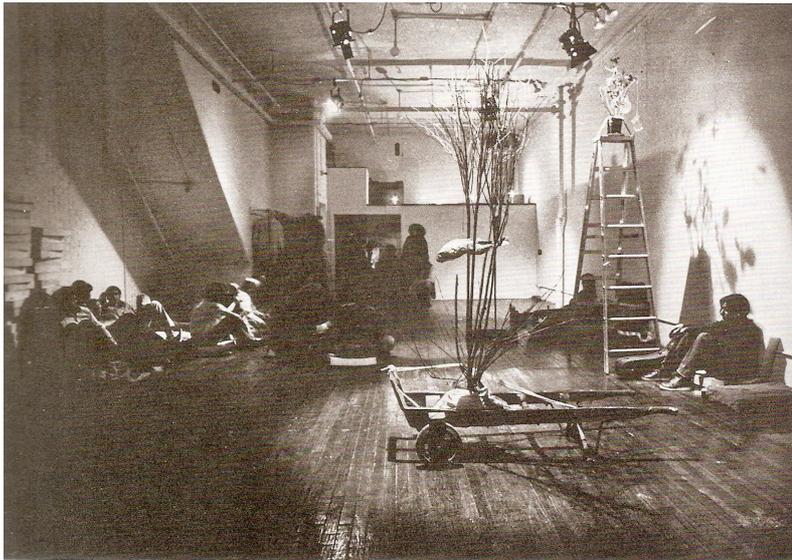


fig. 18: Inauguração da galeria 98 Greene Street, New York, 1969

As investigações com os ciclos de vida das árvores e com a produção de energia são compartilhadas com Juan Downey, artista chileno, jovem protegido de Roberto Matta. Juntos, os dois jovens realizaram a performance *Fresh Air Cart*. O ar puro era uma preocupação particular de Downey, que utilizava nitrato chileno em seus jardins por acreditar que estes eram capazes de purificar o ar à sua volta⁶⁰. Matta-Clark também atuou na performance de Downey, *Energy Fields*, como um dos dançarinos na 112 Greene Street, em janeiro de 1972. A partir de uma cortina cortada em tiras e que pega fogo, padrões de laser são gerados, controlados pelo nível de radioatividade medido no *loft*, e os corpos dos artistas reagem a um campo invisível de ondas ultrassônicas.

Vizinha do espaço de Holly, 112 Greene Street era uma galeria que funcionava 24 horas por dia. Não tinha uma diretiva curatorial e tampouco possuía um comitê organizador ou curadores que orientassem seu funcionamento. Não havia, então, nenhuma restrição ao tipo de trabalho a ser desenvolvido e exibido no local. Tudo era muito informal, quem quisesse expor entrava em acordo com

⁶⁰ KUKIELSKI, T. The Spirit of the Vegetable: the early works of Gordon Matta-Clark (1969-1971). In SUSSMAN, 2007, p. 36.

quem já estava expondo para definir quando o espaço estaria liberado, enquanto algumas performances e espetáculos de dança aconteciam de modo simultâneo.

O casal, Rachel e Jeffrey Lew, comprou o edifício localizado na 112 Greene Street no final dos anos 1960. Conseguiu alugar os andares superiores para vários artistas, mas, em 1970, quando uma confecção de roupas se mudou, o casal não sabia o que fazer com o térreo e com o subsolo. Nessa época, Jeffrey Lew estava bastante envolvido com a comunidade artística do SoHo. Esses artistas, muitos deles iniciantes e sem patrocinadores, precisavam de um espaço para exibir os trabalhos que não atendiam às demandas do mercado artístico e que, por isso, estavam impossibilitados de serem expostos nos tradicionais e bastante questionados cubos brancos. Lew, então, reformulou o espaço físico com a ajuda de Matta-Clark e abriu as portas, em outubro de 1970, a seus amigos para que pudessem trabalhar e expor. Era um grande espaço aberto com pé-direito duplo pontuado por várias colunas de ferro art-decô. O subsolo também estava aberto para experimentações de todos os tipos. Os artistas podiam cortar o piso, escavar o subsolo, plantar árvores, realizar performances, espetáculos de dança, enfim, modificar o espaço totalmente para suas próprias experimentações artísticas ou para acomodar a apresentação dos trabalhos.

Esse espaço coletivo serviu não somente como laboratório e estúdio, mas também como espaço de convívio e discussão entre os próprios artistas. No final das exposições e apresentações, discutiam entre si as potencialidades, as questões e os problemas trazidos pelos trabalhos. Os artistas cresceram juntos, utilizando 112 Greene Street como um estúdio, um espaço para suas explorações e seu desenvolvimento artísticos. A energia e a inspiração dessa comunidade artística estava expressa em vários trabalhos, como os de investigações espaciais, de esculturas performáticas, de instalações que dialogavam com a crise urbana de Nova York e de investigações com materiais orgânicos e seu crescimento, como substância escultural, vídeo performances etc.

Seis meses após Downey ter plantando seus jardins no terraço da 112 Greene Street, com seus nitratos chilenos, Matta-Clark faria seu trabalho intitulado *Cherry Tree*. Plantou uma cerejeira em um buraco que escavou no subsolo da mesma galeria seguindo os ensinamentos de Smithson: “bem, me parece que em uma cidade como New York onde tudo é concreto, há esse desejo de fincar em uma árvore em algum lugar”⁶¹. Sobre o monte de terra retirado desse buraco, o artista lançou algumas sementes de grama. Tratou de

⁶¹ SMITHSON, R. Entropy Made Visible (1973). In _____. Robert Smithson: The Collected Writings, 1996. p. 309

colocar uma iluminação para manter o calor e a umidade, mas a árvore morreu e a grama não cresceu. Com o fim do inverno, Matta-Clark abandonaria o subsolo e passaria a explorar os espaços urbanos em busca de árvores vivas.

A árvore, a energia e os ciclos aparecem em uma série de desenhos que Matta-Clark produziu entre 1972-1973, os quais se assemelhavam a vários diagramas coloridos, todos intitulados *energy tree*, que, aos poucos, modificam-se em termos de linhas, traçados e cores. Vislumbra-se aí uma espécie de reflexão-em-desenho sobre as ideias e os direcionamentos que suas práticas assumiam. Em um dos primeiros desenhos, aparecem caracteres de uma escrita codificada misturados a vários núcleos bastante densos, como as nebulosas. O termo nebulosa aparece no discurso do artista em uma carta endereçada a seu amigo Peter Campus que, na época, trabalhava com tecnologia de computadores no desenvolvimento de imagens virtuais. Matta-Clark, buscando informações sobre o uso de computadores e a geração de ambientes virtuais, escreve: “não há fim para o número de projetos que flutuam na nebulosa da minha irrequieta imaginação”⁶².

A nebulosa é uma nuvem de matéria interestelar, mas, ao mesmo tempo, algo de difícil compreensão em virtude da imprecisão de seus limites. Em seus desenhos, podem-se ver inúmeras nebulosas, nuvens carregadas de elementos e circundadas por curvas descontínuas, aparentemente a ponto de explodirem de tão adensadas. Em sobreposição à imagem circular, algumas linhas verticais compostas por vários símbolos parecem indicar uma escrita cifrada. Em particular na linha do canto direito, finalmente, surge um símbolo identificável: o desenho de uma linha curva com uma seta em cada uma de suas extremidades. São duas setas mínimas indicando uma mudança. Talvez um *turning point*?

⁶² MATTA-CLARK em carta de 1976 endereçada a Peter Campus MIT, PHCON 2002:0016:004 arquivo GMC-CCA, Montreal. No original: “There is no end to the number of projects that are floating in the nebula of my wandering imagination”.

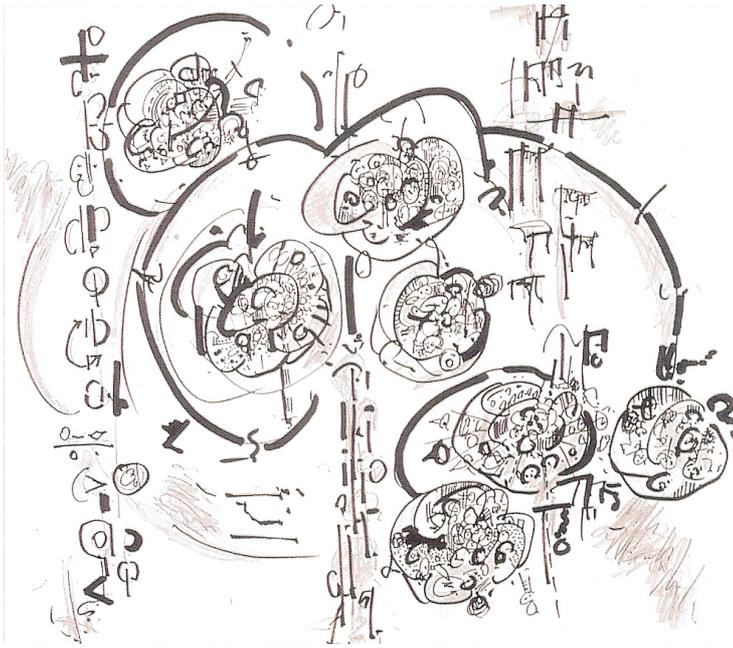


fig. 19: Matta-Clark, *Energy Tree*, 1972.

Nos desenhos de árvores subsequentes, as nebulosas se dissipam e as linhas se tornam mais presentes, agora organizadas a partir de uma base comum, uma espécie de raiz abstrata, enquanto explodem em várias direções, como a energia em movimento que não pode mais ser contida. Não são linhas precisas, pois ainda contêm restos de núcleos explodidos que, aos poucos, desaparecem e dão às linhas uma maior definição e condição primordial nos desenhos.

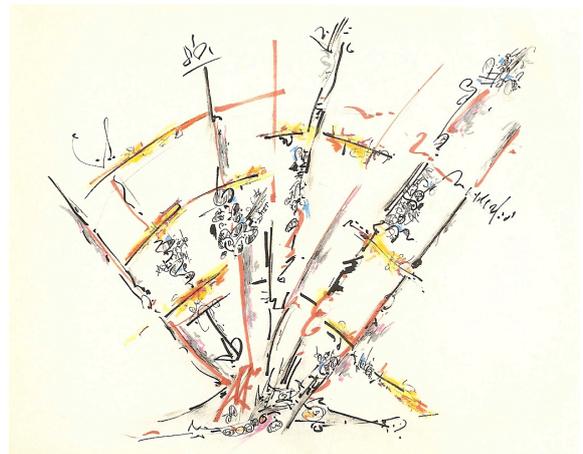


fig. 20, 21: Matta-Clark, *Energy Tree*, 1972.

Nos últimos desenhos, *Energy Tree* é substituída por *Arrows*. O elemento tímido que aparecia no canto da tela é aquilo que define os movimentos das linhas, as direções a serem expandidas. A seta do primeiro desenho se incorpora definitivamente às abstrações das árvores de energia. Agora, não são mais elementos mínimos, porém são aquilo que dinamiza todo o desenho, criando não somente riscos e linhas, mas puro movimento. Em quase todas as extremidades das linhas, as setas estão presentes a apontar para várias direções. Essas linhas vigorosas e firmes, como

puro diagrama, parecem indicar uma mudança de atitude. As árvores se dissipam e se transformam em puro movimento. Para onde se direcionariam suas práticas? A seta é um vetor de energia, simboliza o movimento e, por isso mesmo, aponta para algo que não está ali, a ausência de uma presença, de algo que já ocorreu.



fig. 22: Matta-Clark, *Arrows*, 1973

Krauss, em seu texto dedicado a Duchamp⁶³, *Marcel Duchamp ou o campo imaginário*, destaca, na última pintura a óleo, *Tu m'*, do artista⁶⁴, um elemento bastante perturbador posicionado quase no centro da tela. Inserido a pedido de Duchamp por um desenhista publicitário, esse elemento é a representação naturalista de uma mão suspensa no ar, imobilizada no gesto de apontar com o dedo. Esse elemento também é uma seta.

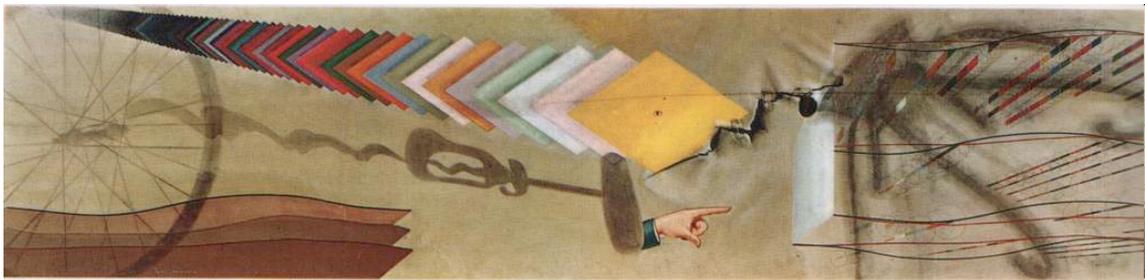


fig. 23: Marcel Duchamp, *Tu m'*, 1918 (Yale University Art Gallery)

⁶³ KRAUSS, 2002, pp. 76-93.

⁶⁴ Krauss considera essa pintura como um “autorretrato artístico” de Duchamp, uma tela autobiográfica, em que uma série de sombras revela os *readymades* como index e o nome “tu” está de modo transitório ligado à forma pronominal do “eu”. Idem, 1999, p. 198 e KRAUSS, op. cit., p. 85.

Influenciadas pelas análises semióticas de Charles Peirce, Roman Jakobson e Roland Barthes, Krauss aborda a seta como um importante signo indicial. Um signo que faz parte de uma classe de elementos linguísticos esvaziados de conteúdo. O índice se esquivava da condição denotadora de um objeto para se juntar às impressões, aos traços, aos vestígios de uma outra coisa. Na tela de Duchamp, *Tu m'*, além desse “elemento perturbador”, a seta que indica algo, Krauss aponta também para uma dupla ausência: o traço do traço, a sombra dos *readymades* duchampianos. Se a concepção do *readymade* é entendida como um instantâneo, um traço de um acontecimento particular, sua sombra se torna o vestígio do vestígio de uma ação. E assim, da mesma maneira que Krauss opera a leitura do quadro através do filtro do índice, esse mesmo olhar se repete ao centrar sua atenção à nomeação do quadro.

A preeminência do índice nesta mão atrai nosso olhar e percebemos este gesto como um nível suplementar, em que se situam as operações significantes do índice. Como os traços ou as impressões, o ato de mostrar com o dedo estabelece uma relação entre signo e referente, relação esta de natureza espacial e física. Enquanto o gesto, é o equivalente dos significantes verbais do tipo “isto” ou “aquilo”, que permanecem vazios enquanto um ato de enunciação não os municiar de um objeto referencial. “Traga-me isto”, dizemos ao designar o objeto com o dedo. O referente de “isto”, é momentaneamente estabelecido pelo eixo de nosso dedo. O fato de mostrar com o dedo é visual e gestual. Poder-se-ia dizer que se trata de uma linguagem corporal. Neste sentido, este gesto cria uma passarela entre o tipo de índice puramente visual e outro, muito diferente, que aparece sob forma verbal. Tecnicamente, são catalogadas como “sincategoremas”, uma subclasse de índices, e como seu referente real muda de um momento linguístico para outro, também as denominam *shifters* (embreantes). O que cria um paralelo entre o título *Tu m'* e a imagem do dedo indicador é o fato que ambos são exemplos de “embreantes”⁶⁵.

O termo “embreante”, também compreendido por Barthes como engatadores no livro *Elementos de Semiologia*, constitui um dos elementos de estrutura dupla mais interessantes da linguagem, pois:

[...] reúne em si o laço convencional e o laço existencial: eu só pode, com efeito, representar seu objeto por uma regra convencional, mas por outro lado, ao designar o proferidor, só pode referir-se existencialmente à proferição.⁶⁶

O que estaria em jogo aqui seria uma relação complexa de transferência permanente, contiguidade e conotação.

⁶⁵ Ibidem, p. 85

⁶⁶ BARTHES, 2006, p. 25.

Explorando essa fecunda relação entre código e mensagem, estabelecida pelos engatadores enquanto símbolos indiciais, Krauss inaugura em dois textos de 1977, *Notes on the index: seventies arts in América, Part 1, Part 2*, publicados no número 3 e 4 da revista *October*⁶⁷, a fotografia como um “objeto teórico, ou seja, uma espécie de crivo ou filtro através do qual podem-se organizar os dados de outro campo, situado em segundo plano”⁶⁸, para dar conta da complexidade e do aparente pluralismo que surgia no campo das artes nos anos 1970. A fotografia seria aquilo que calibraria os objetos da paisagem cultural em termos de “reprodutibilidade”, no momento em que já não se é possível falar em aura, mas sim de seu rastro. Os “objetos” são submetidos a uma espécie de calibragem operada pela fotografia que serve de modelo para as diversas práticas, pois “faz parte da classe de signos que mantêm com sua referência relações que subentendem uma associação física, ela faz parte do mesmo sistema que as impressões, os sintomas, os traços, os índices”⁶⁹.

Na segunda parte do texto supracitado, Krauss o inicia comentando a performance de Debora Hay, que apresenta a um público ansioso por ver um espetáculo de dança, a fala sobre a dança. O episódio foi dividido por Krauss em três partes: a renúncia à dança, a fantasia da autopresença e a fala que reitera a situação de presença. Essa enumeração, segundo a autora, é importante por revelar o encadeamento de uma lógica operativa que envolve a redução convencional de um signo, que seria o próprio movimento da dança e as apropriações simbólicas que daí se desencadeiam, a um simples traço, a fala sobre ele, um índice. Embora a mensagem seja “eu estou aqui”, a simples presença é um não código que necessita do discurso para ser entendida, a mesma relação necessária entre fotografias e suas legendas.

A fotografia opera com recortes, deslocamentos de uma cena, entretanto não infere nenhuma transformação nesta, mas sim em sua captura durante um momento. Por isso, não existe nenhum processo de codificação, equivalência ou semelhança, em algo a ser desvendado, entendido, mas uma relação de contiguidade quase tautológica. O que está na foto aconteceu.

Abandonando os experimentos alquímicos e as transformações fotográficas, Matta-Clark inicia uma série de expedições urbanas pela cidade, em 1972, descobrindo na região do Bronx e de Lower East Side inúmeros edifícios, destinados à habitação de baixa renda, completamente abandonados. Muitos deles estavam em condições precárias

⁶⁷ Os mencionados textos foram republicados na versão Americana do livro, de Rosalind Krauss, **The Originality of the Avant-Gard and Other Modernist Myths**. In KRAUSS, 1999, pp. 196-219.

⁶⁸ Idem, 2002, p. 14.

⁶⁹ Ibidem, p. 15.

causadas por incêndios criminosos, outros ocupados por *junkies* e em total processo de deterioração. Para o artista, a grande contradição existente entre um centro valorizado erigido à base de ferro e vidro do *Internacional Style*, como monumentos ao capitalismo e grandes áreas industriais e residenciais abandonadas, “epítome da omissão urbana”⁷⁰, foi o que levou-o a cunhar a expressão “lembretes desmoralizantes” para denominar essas áreas. A “prevalência do fenômeno do desperdício” nessas áreas anteriormente habitadas, e agora abandonadas à própria sorte em uma cidade cujo problema habitacional era crescente, perturbava-o de modo particular. Queria chamar atenção para as contradições do campo da arquitetura, a qual, ao se colocar sempre como uma profissão preocupada com as condições sociais, na verdade, direcionaria suas atenções apenas a seus clientes glorificados, interessados não em uma mudança, mas na manutenção dos *status quo*.

[...] sentia muito pelo claustrofóbico, pelos ambientes desordenados, corredores fétidos, ambientes queimados e sem janelas que, em sua condição de abandono reverberavam ainda mais com a miséria da vida dos guetos⁷¹.

Mas, segundo Matta-Clark, tampouco poderia fazer algo para melhorar essa situação de abandono, chamar a atenção para elas seria sua contribuição. Iniciava, nessas excursões, suas primeiras operações de extrações de partes de superfícies construídas. Eram assoalhos e tetos dos apartamentos abandonados em formas retangulares, quadradas e em L. À primeira vez que expôs esses fragmentos, questionou-se seu status de objeto de arte, todavia o trabalho não se tratava apenas de fragmentos arrancados e deslocados de seu lugar de origem. Havia um diálogo indicial entre o fragmento exposto, as fotografias quase na escala do fragmento, e o lugar de origem, mostrando tanto o vazio deixado por essa operação de retirada, quanto os vazios urbanos. Um grupo particular desses trabalhos foi *Bronx-floors: threshold*.

Nessa série, não há troços, fragmentos indiscriminados de uma superfície, trata-se de outros elementos arquitetônicos importantes, a porta e a soleira, elementos que definem as fronteiras entre os ambientes de uma casa. Nesses trabalhos, Matta-Clark realiza um duplo deslocamento e duas operações de retirada e inserção, dupla ausência e presença. Fisicamente, retira as soleiras dos apartamentos, enquanto, na fotografia, recorta uma fatia do tempo de sua evolução

⁷⁰ MATTA-CLARK, Entrevista concedida para o catálogo da exposição Gordon Matta-Clark, *Office Baroque*, ICC, Antuérpia em 1977, In MOURE, op. cit., p. 249 e In DISERENS, op. cit., p. 187.

⁷¹ MATTA-CLARK In DISERENS, op. cit.

natural. E, por fim, retirada a letra “d” de *threshold*, “soleira” em inglês, substituindo-a pela letra “e”, cria um neologismo, *threshole*, cujo destaque é o buraco, o furo.

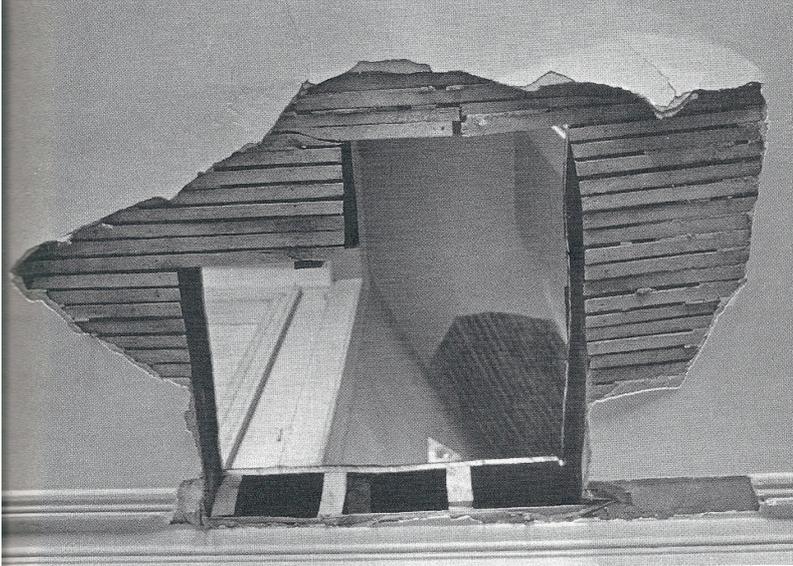


fig. 24: Matta-Clark, *Bronx floor: threshole*, 1973, New York

A presença desses objetos trata de sua ausência, um buraco através do qual percebe-se o batente da porta e o piso do pavimento inferior e superior, além das espessuras do piso e suas camadas constitutivas. Para se atravessarem fronteiras, temos que nos movimentar, saltar a fenda.

O tensionamento e a complementaridade entre os binômios ausência-presença, cheio-vazio, estão presentes desde o trabalho *Cherry tree*, em que, ao lado do buraco, está o que dele saiu, a terra – substrato necessário para que as sementes se desenvolvam e se transformem em árvores, passando pelas retiradas de fragmentos arquitetônicos deslocados, como indicam seus diagramas de energia-indicial para um outro problema, a ideia do ciclo de vida dos edifícios abandonados da cidade. O que fazer com esse estoque que se avoluma na cidade? Assim como na performance de Hay, em que há uma recusa na dança, mas uma necessidade de se falar sobre ela, Matta-Clark se vê impossibilitado de atuar como arquiteto, embora sinta a necessidade de falar dos problemas tratados pela arquitetura.

Matta-Clark desloca assim a ideia de ciclo de vida de elementos orgânicos para os inorgânicos. A preocupação se voltaria para os ciclos produtivos da própria cidade e os modos de habitá-la, dedicando-se a investigar suas estruturas “mortas”, edifícios esvaziados pela perda do sentido na lógica produtiva da cidade, por meio das exploração da energia contida em seus ambientes.



fig. 25: Matta-Clark, *Energy Currents in a Room*, cadernos, 1973, (coleção Jane Crawford, New York)

No mesmo caderno, em que estão as árvores de energia, o artista rascunha: “aqui tarde da noite ao luar apenas fiz meus exercícios e cheguei a novos picos. Se eu pudesse aprender apenas a usar essa energia enorme de trabalho por dia [...]. As noites seriam gastas em refinamento”⁷².

O refinamento sobre sua relação com a prática da arquitetura viria das reuniões entre 1973 e 1974 do coletivo *Anarchitecture*, que ajudou a fundar. Tratava-se de um grupo de artistas⁷³, dentre os quais se destacavam Richard Nonas, Tina Girouard, Suzanne Harris, Jene Highstein, Laurie Anderson e o próprio Matta-Clark. A proposta não se centrava na formação de um grupo de trabalho coletivo, mas como uma constituição de uma arena de debates e diálogos sobre ideias, pensamentos e conceitos em comum que pudessem ser discutidos, compartilhados e formulados em uma série de encontros, primordialmente no estúdio de Nonas⁷⁴.

⁷² MATTA-CLARK, G. Caderno de 1970. PHCON2002:0016:025, p. 103, arquivo GMA-CCA, Montreal. No original: “Here late at night in the moonlight only I have done my exercices and arrived at new peaks. If I can only learn to use this tremendous energy working by day [...]. The nights spent in refinement”.

⁷³ As informações sobre os integrantes do coletivo são muito conflitantes. Optei por retirar os nomes de uma listagem feita pelo próprio Matta-Clark em uma carta de 1975 endereçada ao consultor de arte e design do World Trade Center, onde o grupo propunha uma ação. São eles, além de Matta-Clark, Laurie Anderson, Joel Fisher, Tina Girouard, Susan Harris, Gen Heighstein, Bernard Kirschenbaum, Richard Landry, Max Newhaus, Richard Nonas e Alan Saret. PHCON-2002:0016:003:013, arquivo GMA-CCA, Montreal.

⁷⁴ Declaração de Richard Nonas em uma carta enviada para a IVAM Centre Julio González, agosto de 1992, In DISERENS, 1999, p. 190

O grupo tinha em comum a vontade de enfatizar a contradição de ideias correntes do senso comum e seus conflitos, paradoxos culturais, ambiguidades, a crise da cidade e suas funções não cumpridas que teimavam em reverberar em seus espaços abandonados. Queriam expressar esses problemas, não em algum manifesto redigido, mas sim ressaltá-los espacial e escultoricamente. As ideias e os conceitos com os quais esse grupo de artistas se debruçava estavam conectados diretamente com o estado de manutenção e de sobrevivência de seus próprios corpos, vividos intensamente pela adaptação às condições precárias da região do SoHo. Segundo proposta de Matta-Clark:

ANARCHITECTURE CAN AND WILL BEGIN WITH ADVERSITY⁷⁵

Mas a primeira questão trabalhada pelo grupo girava ainda em torno de sua autodenominação. Qual palavra expressaria melhor as ideias e os conceitos com os quais queriam trabalhar? Em uma declaração bem posterior ao término do grupo, Nonas esclarece alguns fatos:

Sabíamos que queríamos enfatizar – trabalhar com – a maneira em que entram em conflito entre si ideias correntes diferentes, buscar exemplos materiais de paradoxos culturais (muitos dos desenhos e fotografias na exposição definitiva resultaram disso). E sabíamos que não queríamos fazer por palavras (ainda muito embora necessitássemos utilizá-las) e sim espacial e escultoricamente. Pensávamos que esses conhecidos paradoxos culturais eram a chave de tudo aquilo que todos nós estávamos tentando comunicar de modo diferente. O nome que buscávamos tinha que realçar a ambiguidade e a familiaridade, essa contradição visível. Sabíamos que teria que ser uma espécie de nome “anti...”, mas isso parecia demasiado fácil. E não tínhamos nada claro do que deveria ser a última metade – o aspecto cultural ao qual enfrentar o “anti...”⁷⁶.

O complemento “arquitetura” seria, então, a grande contribuição dada por Matta-Clark ao grupo. O termo parecia perfeito pois “simbolizava toda a realidade cultural que pretendíamos atacar, e não só a própria construção ou ‘arquitetura’. Esse era o contexto que o deus Gordon, através do termo Anarchitecture”⁷⁷.

Matta-Clark entendia o papel da arquitetura e do urbanismo convencionais não apenas como metáforas da ordem social, mas como realidades da condição humana imposta por um sistema conservador e autoritário que

⁷⁵ “ANARCHITECTURE PODE E COMEÇARÁ COM A ADVERSIDADE”. Anotação em um de seus art-cards, In PHCON 2002:0016:001, arquivo GMC-CCA, Montreal.

⁷⁶ NONAS, R. Em uma carta a pedido da organização para o Catálogo da Exposição IVAM, Centre Julio González. Gordon Matta-Clark, In DISERENS, op. cit.

⁷⁷ Ibidem.

preserva e mesmo impõe sua ordem. “O projeto é a prisão que desejo escapar”, diz Bataille⁷⁸. A primeira entrada do seu *Dictionnaire critique* é arquitetura, segundo ele, a melhor metáfora do idealismo do projeto do homem. Como o ideal é falso, a arquitetura se revela como o símbolo da autoridade. É “o outro nome do sistema propriamente dito, para a regulação do plano. Todo monumento é um monumento à ordem social”⁷⁹. Bataille, então, expõe a ambiguidade da arquitetura, pois o que seria uma realização de ideal utópico nada mais é do que a imposição de uma ordenação.

A PRIMARY ARCHITECTURAL FAILING A SYSTEMATIZED CONSISTANT (sic) APPROACH TO A WORLD OF TOTAL “WONDERFUL” CHAOS.⁸⁰

Entre os dias 9 e 20 de março de 1974, o grupo fez sua primeira e única exposição, *Anarchitecture Show*, na 112 Greene Street Gallery. Como expusera em carta endereçada a Richard Nonas, seria, nas palavras de Matta-Clark, um MANIFESTO-FESTAÇÃO-INFLAMAÇÃO⁸¹, um manifesto contaminador. No entanto, segundo seus próprios idealizadores e alguns críticos que viram a exposição, tudo foi muito entediante. Havia um suspense e uma expectativa muito grande em relação ao que faziam nos encontros, mas ninguém soube equacioná-la bem. Tudo parecia conspirar a favor, as ideias eram interessantes, o grupo estava coeso, havia vários incentivadores e patrocinadores, mas algo se romperia naquele momento⁸².

A exposição em si era composta por uma linha sequencial de fotografias *p&b*, que, por sugestão de Gordon, teriam o mesmo formato padrão, 40 x 50⁸³ cm, para preservar o anonimato e a unidade, não teriam assinatura e seriam todas reveladas pelo próprio artista para manterem o padrão de brilho e contraste. A primeira prancha não teria imagem, seria um painel em que se podiam ler 33 variações da palavra *Anarchitecture*. No entanto, acabaram se destacando exatamente por romperem os padrões, os desenhos de Richard Nonas e de Laurie Anderson e uma foto colagem de Jene Highstein⁸⁴. Seria muito difícil, em um grupo no qual a

⁷⁸ Bataille documents, “critical dictionary” citado por KRAUSS, Rosalind e BOIS, Ive-Alain, 1997, p. 185

⁷⁹ Ibidem.

⁸⁰ UMA ARQUITETURA ORIGINAL FALHANDO EM ABORDAR UMA CONSISTENTE SISTEMATIZAÇÃO PARA UM MUNDO DE CAOS TOTALMENTE MARAVILHOSO. Anotação em um de seus art-cards, In PHCON 2002:0016:001, arquivo GMC-CCA, Montreal.

⁸¹ Do original MANIFESTO-FESTATION-FESTER, em carta redigida por Matta-Clark para Richard Nonas em 5 de dezembro de 1973. In PHCON2002:0016:001:042, arquivo GMA-CCA, Montreal.

⁸² NONAS, Richard, em declaração a Richard Armstrong DISERENS, op. cit., p. 337

⁸³ Catálogo da Exposição IVAM Centre Julio González. Ibidem, p. 190

⁸⁴ Ibidem.

anarquia era um dos fundamentos, existir um tipo de ordenação prévia. A exposição, pensada como uma reportagem sobre as reuniões, não só fracassou como desestabilizou o grupo.

O sentimento de anticlímax gerado pela exposição, a falta total de informações e de registros da exposição⁸⁵, por fotos ou vídeos, o desaparecimento do grupo e a grande repercussão de *Splitting*, poucos meses depois, geraram um campo de especulações em torno da relação entre Matta-Clark e a palavra *Anarchitecture*, termo que acabou migrando do coletivo para denominar os trabalhos em grande escala, operações de corte de edifícios inteiros que Matta-Clark inauguraria logo na sequência.

Laurie Anderson, em uma curta resenha crítica, *Take Two*⁸⁶, publicada na revista *Art-Rite* em 1974, escreve sob o impacto de *Splitting*: “não era uma casa, mas um corte, uma simples linha... *Anarchitecture*. Esta é a palavra de Gordon Matta-Clark e ele é quem o fez, dividindo a casa ao meio”⁸⁷.

Em uma entrevista, Liza Bear o questionará se *Splitting* poderia ser considerada uma peça de *Anarchitecture*, ao que o artista nega enfaticamente:

Não. Nosso pensamento sobre anarquitectura era mais alusivo do que fazer peças que poderiam demonstrar uma atitude alternativa à construção, ou, preferivelmente à atitude que determina a contencionalização (enclausuramento) do espaço usável/utilizado. Estas atitudes estão muito arraigadas (deep-set) – Arquitetura é um meio ambiente também. Quando você vive na cidade todo tecido é arquitetônico em algum sentido. Nós estávamos pensando mais em vazios metafóricos, lacunas, espaços residuais (left-over spaces), lugares que não tinham sido explorados⁸⁸.

Havia uma tentativa, feita no início pelo artista de desvincular seus *buildings cuts* do conceito de *Anarchitecture* e, conseqüentemente, das conversas realizadas no coletivo, mas, de fato, em relatos posteriores com os artistas que participaram e que mantiveram suas carreiras de artistas, afirmam que Matta-Clark utilizava os encontros para desenvolver suas próprias posições. Nonas acreditava que o coletivo era para Matta-Clark “um meio para que falasse de seu trabalho, do que estava pensando, investigando e elaborando, enfim “do conceito fundamental de sua obra”⁸⁹. São dessa época a produção de seus art-cards como registros,

⁸⁵ Na época, uma seleção de imagens da mostra *Anarchitecture* foi publicada em junho de 1974 na *Flash Art Magazine*. Ver ATTLEE, 2007.

⁸⁶ ANDERSON, L. *Take Two*, publicada em *Art-Rite*, summer 1974. In _____ et al., 2011, p. 115.

⁸⁷ *Ibidem*.

⁸⁸ MATTA-CLARK, Entrevista concedida a Liza Bear In MOURE, op. cit., p. 166.

⁸⁹ NONAS, Richard em entrevista concedida a Richard Armstrong, In DISERENS, op. cit., p. 337.

lembretes incubados por meio da fala coletiva⁹⁰.

Em 2006, Mark Wigley, Philip Ursprung e Gwendolyn Owens, em colaboração com os alunos de graduação de arquitetura da Universidade de Columbia, realizaram uma exposição na tentativa de investigar o coletivo, *Anarchitecture*⁹¹, *Gordon Matta-Clark and Anarchitecture: A Detective Story*⁹². A intenção, segundo um dos curadores, não era reconstruir a exposição original, mas trazer uma contribuição para melhor esclarecer e “reconstruir o método de trabalho de Matta-Clark”⁹³.

Wigley, em um artigo que elabora influenciado pelas informações pesquisadas para realizar tal exposição, apresenta o que seria a autópsia de uma pesquisa, ainda inacabada. A brincadeira com a autópsia provém da escolha de seu próprio objeto de pesquisa e sua obsessão pela “complicação enigmática do coração instável da construção”. O objeto de pesquisa em questão não é apenas o artista Gordon Matta-Clark, mas sim a forma como seu trabalho se apresenta. Assim, estabelece uma analogia entre a forma como Matta-Clark trabalha e sua própria pesquisa investigativa. Enquanto, segundo Wigley, o artista trabalhava em seus cortes como um verdadeiro médico legista, ele fará então uma autópsia do grupo arquitetura, transformando-se em um detetive disposto a colecionar pistas de algo que se assemelharia a um fantasma: o projeto do grupo arquitetura. Depois de mostrar algumas evidências pouco palpáveis, afirma que é quase impossível delinear ou materializar algo que é “essencialmente” um borrão. Em conclusão, sugere que “o grupo *Anarchitecture* pode ser visto como uma máquina teórica, um mecanismo eficiente e autodefinido para desenvolver posições”⁹⁴ e que a arquitetura, para Matta-Clark, não era apenas seu objeto de trabalho, mas aquilo que o perseguia e o assombrava durante toda a vida. O artista não seria o grande violador dos espaços, mas sim a arquitetura que o violava e o modificava⁹⁵.

⁹⁰ WIGLEY, 2009, p. 134

⁹¹ Antes dessa exposição, em 2005, ocorreu na Tate Modern em colaboração com Jane Crawford, uma “reapresentação” da exposição *Anarchitecture*, a partir da memória dos membros que participaram dessa segunda edição. As vozes são dissonantes, em vários sentidos, sobre o que ocorreu, o que estava e o que não estava incluído, etc. Como a exposição original não foi documentada, a pergunta girava em torno de inúmeras perguntas: qual memória era construída? Se *Anarchitecture* era um título original de uma mostra coletiva, como migrou e foi utilizado quase que exclusivamente em conexão com Matta-Clark? In ATTLEE, 2007, p. 3.

⁹² URSPRUNG In ANDERSON et al, 2011, pp.136.

⁹³ Ibidem.

⁹⁴ WIGLEY, op. cit. p. 134.

⁹⁵ Ibidem.