

1 Introdução

HERE IS WHAT WE HAVE TO OFFER
YOU IN ITS MOST ELABORATE
FORM _____ CONFUSION
GUILDED BY A CLEAR SENSE OF
PURPOSE

Gordon Matta-Clark¹

Esta frase, selecionada dentre as inúmeras frases herméticas que Gordon Matta-Clark (1943-78), arquiteto e artista, escreveu durante os encontros do *Anarchitecture*, coletivo de artista do qual era um dos membros mais influentes, encontra-se decalcada na parede do *Centre Canadien d'Architecture*, CCA, Montreal, local onde estão guardados os arquivos do artista, preservados por sua viúva Jane Crawford. Introduce, de modo bastante pertinente, o que nos reserva, tanto ao penetrar em seus arquivos, quanto ao nos depararmos com seus trabalhos, um conjunto de uma obra ímpar, que se elabora compulsivamente, do final dos anos 1960 aos 70. Embora tenha sido produzida em um período muito curto, aproximadamente 10 anos, compõem-se de uma diversidade de trabalhos utilizando materiais e elementos bastante precários, como lixo, restos de construções, arquiteturas abandonadas, situações cotidianas colhidas em suas expedições por lugares negligenciados das cidades em crise, e apresentados em suas várias possibilidades como objetos efêmeros, performances, vídeos, fotografias, fragmentos de arquitetura, cartas, poemas, e uma infinidade de bilhetes contendo pequenas anotações. Lembretes.

Estas frases escritas em pequenos papéis, como bilhetes, são pequenos fragmentos ou “projetos de palavras”², que o artista elaborava, anotava e guardava. Não deviam ser esquecidos, perdidos. São lembretes, assim como as áreas residenciais abandonadas em regiões degradadas da cidade de Nova York que o artista associava à ação devastadora e exploratória americana, “lembretes desmoralizantes”, do famoso ditado americano “exploda ou deixo-o”³. Nas cidades

¹ “Eis aqui o que temos para lhe oferecer em sua mais elaborada forma-confusão guiada por um nítido sentido de finalidade”. MATTA-CLARK, G. art-card In PHCON 2002:0016:001, arquivo GMC-CCA, Montreal, s/data.

² Carta de Matta-Clark ao grupo *Anarchitecture*. In RANGEL; CUEVAS, 2010, p. 148.

³ Forma dualística como o pensamento americano se relaciona com a natureza. Ora de maneira predatória, ora com total descaso. Ver ANDERSON, 2006, p. 358.

e principalmente em Nova York, lugar onde viveu, o que lhe incomodava era predominância do desperdício, dos estoques de casas abandonadas e espaços ociosos à espera de uma valorização, moradias transformadas em mercadorias, enquanto tantos outros precisavam de casas para morar. Para Matta-Clark, os lembretes podiam tanto ser escritos em papéis ou escritos na superfícies dos edifícios, gestos que deixavam evidências, traços: fragmentos físicos e imagéticos retirados destas arquiteturas em abandono.

Lembretes desmoralizantes dá nome a esta tese, que tem como subtítulo, Matta-Clark, entre atos e traços, que investiga as tensões, experiências, questões, diálogos e trocas no campo da arte e da arquitetura que seus trabalhos, conhecidos como *buildings cuts*, instauram.

Condenados à demolição ou simplesmente esquecidos na paisagem, alguns edifícios se prestaram a todo tipo de manipulação que o artista operava. Incorporados à lógica de produção capitalista da cidade, ou seja, arquiteturas transformadas em mercadorias cujo valor de troca se sobrepõe ao valor de uso, os edifícios alterados foram todos destruídos. Alguns imediatamente após a ação, outros ainda puderam ser percorridos. Claramente, os *buildings cuts* foram os trabalhos que maior notoriedade trouxeram ao artista. Assim, a medida que conquistava um reconhecimento da crítica institucional da arte, haveria um esforço por parte de amigos, curadores e entidades artísticas em manter ao menos um exemplar. Mas manter um exemplar seria de algum modo congelar a ação que está por trás dos *buildings cuts* tratand-os não como algo manipulável, em movimento constante, mas como objeto acabado. A intenção do trabalho seria então deslocada dos cortes em edifícios para o seu resultado final, edifícios cortados, e deste modo reduzindo a potência crítica das ações do artista.

Então como vivenciar estes novos espaços se os edifícios escolhidos para realização desses trabalhos destinavam-se ao desaparecimento, condenados à demolição por não servirem mais à lógica produtiva do tecido urbano? Ter o mesmo destino do objeto de crítica, o ciclo produtivo do espaço que constrói, conserva e destrói, não parecia ser um paradoxo para o artista, ao contrário, era a única maneira de fazer emergir o problema gerado pelo desejo da estabilidade e a necessidade da instabilidade. Mas será que a inserção de vazios, rupturas, incisões não acabavam sendo entendidos como parte daquilo que ele criticava, a destruição construtiva do capitalismo?

Algumas vezes acusado de atos de perversão quando “atacava” edifícios já condenados, Matta-Clark se defendia afirmando que tomava “uma situação no último minuto e tentava recoloca-la em um tipo alternativo de expressão.” Afinal como estimular mudanças no sistema imobiliário,

questionar a ideia de propriedade, senão fazendo parte desta mesma estrutura?

Neste trabalho pretendeu-se pensar seus *buildings cuts* como processos reflexivos de promessas de um espaço nunca realizável, “epifanias espaciais pessoais” que teimavam em não se sistematizarem, mas que incorporavam um impulso antissistemático como um sucessivo esboço de escritas desdobradas no campo da arte, fotografias, filmes ou escritos abertos a outras apropriações. Se não há mais obra, assume-se o frescor do inacabado, como escritas sobre a cidade, escritas na arquitetura que são facilmente apagadas ou esquecidas para suportarem outras escritas, ao mesmo tempo em que deixem marcas, traços, vestígios, camadas a serem escavadas e lembradas.

A tese começa e termina com uma carta, afinal se há uma falta de objeto, ausência de obra, restam as falas, os escritos, os registros, as ideias que circulam e que se abrem permanentemente a novos significados e/ou capturas.

A carta que circula foi tema trabalhado por Lacan em seu seminário intitulado “A Carta Roubada”⁴. Nele, o autor apropria-se do conto homônimo de Edgar Allan Poe para trabalhar questões como realidade e ficção, memória, lei, automatismo de repetição, emergência do simbólico, e principalmente a importância do significante como agente constituidor do sujeito. Na leitura que Derrida⁵ faz deste seminário de Lacan, a carta não tem sentido em si, senão como condição, origem e direção de toda a trama que se tece em torno dela⁶. A única mensagem que podemos depreender disso é a impossibilidade de se revelar seu conteúdo senão às custas da perda da integridade do Rei e conseqüentemente de seu reino. “Existe detenção, mas não propriedade da carta”⁷. A carta circula, ela é roubada e voadora. A carta é o sujeito do conto, mas não o sujeito em si, é um furo, a própria “falta, a partir da qual o sujeito”⁸ se constitui. Temos portanto “o excesso de evidência ou a falta em seu lugar”. Assim se não

⁴ O seminário foi pronunciado em 1955 e publicado como introdução à coletânea de seus escritos em 1966. DERRIDA, J. 2007, p. 467.

⁵ Idem, p. 486.

⁶ A trama aparentemente simples gira em torno do roubo de uma carta dos aposentos da rainha. Sabe-se quem é o autor dessa ação, o ministro D. que após surpreender a rainha lendo a carta secreta, disfarçadamente a substitui por uma similar. A ação seguinte, seria a recuperação discreta desta carta cujo conteúdo não pode ser revelado. O caso exige sigilo pois a integridade do casal real e conseqüentemente do reinado talvez dependa da revelação do conteúdo da carta. O delegado de polícia, Monsieur G. recorre então ao detetive Dupin para que encontre-a e faça retorná-la ao seu lugar de direito. Em nenhum momento Poe revela o que está escrito na carta e nem Dupin, o narrador, se atreve a abri-la. A Carta Roubada In POE, Edgar Allan. **Histórias Extraordinárias**. São Paulo: Victor Civita, 1981.

⁷ DERRIDA, J. 2007, p. 468.

⁸ DERRIDA, J. 2007, p. 484.

há obra, há um excesso de evidência que circula em tudo que resta das ações de Matta-Clark.

O tempo da tese assumirá também este caráter cíclico, pois se a arquitetura aparece para Matta-Clark como a primeira “armadilha” na qual se viu capturado e impelido a desconstruí-la através de suas intrusões “performances-capacetes” em edifícios existentes, atravessando-a pelos caminhos da arte, será para ela que seu último trabalho, em comunidades carentes, se volta.

A proposta de trabalhar diretamente com comunidades residentes na região degradada de *Lower East Side*, em Nova York, envolvia a criação de um programa de design que daria suporte estrutural-ambiental aos jovens moradores para que desenvolvem suas habilidades construtivas focando em dois momentos, o desenvolvimento do raciocínio abstrato e a capacitação e criação de habilidades técnico-construtivas utilizadas na implementação de infraestrutura e manutenção das edificações. Por meio deste projeto, concedido pela Fundação Guggenheim, o artista retornava ao campo da arquitetura não mais como o arquiteto projetista, aquele formado pela Universidade de Cornell, mas como o antropólogo-arquiteto não-solicitado formado no coletivo *Anarchitecture*, nas margens das cidades e enfrentamento físico e direto com as arquiteturas abandonadas.

Através desse percurso, Matta-Clark borra os limites entre a arte e a arquitetura, tensionando as duas disciplinas em seus campos de atuação comum, cidade, lugar, construção e habitação. Deste modo, a tese se configura, não como um trabalho pronto, mas uma forma-confusão que mergulha na desconstrução e construção do *anarchitecto* Gordon Matta-Clark e as várias questões que cada um de seus *buildings cuts* traz tanto para o campo da arquitetura quanto para a arte. Os capítulos iniciam-se sempre pela construção de uma imagem, uma ruptura e uma aproximação.

A seguir apresenta-se uma breve descrição dos sete *buildings cuts* que o artista realizou e que se farão presentes na discussão que se desdobra em 05 capítulos. Esta descrição possui duas razões metodológicas: se, por um lado, possibilita que estes trabalhos sejam apropriados de uma maneira mais fluida e circular ao longo da tese, também permite inicialmente uma aproximação individual que aponta as particularidades dos diferentes contextos e momentos que os determinou.

*The whole house works
to receive its intruder.
Destructural Punctuation
Centering on critical
points of stress⁹*



fig. 01: Matta-Clark, *A W-Hole House: Roof top Atrium and Datum Cut*, Gênova, 1973

A W-Hole House: Roof top Atrium and Datum Cut é um nome muito comprido para apenas uma obra. Trata-se de pura provocação do artista que continua manipulando o título do trabalho: um simples hífen pode conectar o todo e o vazio. A obra contém dois momentos. No caso, o primeiro trata de

⁹ “A casa inteira trabalha para receber seu invasor. Pontuação estrutural centrando sobre pontos críticos de tensão”. Textos criados por Matta-Clark para legendar as fotografias do trabalho. In DISERENS, 1999, p. 180-81.

uma extração externa, o corte e a retirada do topo do telhado. No instante de sua elevação, o artista projetou abstratamente linhas que se originavam de suas arestas e interceptariam geometricamente as paredes internas da casa, conectando, assim, o centro que foi retirado, embora permaneça como um traço, um registro. A partir dessa interseção, surge o segundo momento do trabalho, *Datum Cut*, corte registro. Esses cortes, em forma de vazios hexagonais, são a resultante da interceptação de duas linhas paralelas traçadas em todas as divisórias que delimitavam o espaço interno e as linhas abstratas.

Em novembro de 1973, Matta-Clark viajou para a Itália acompanhado de sua companheira Carol Goodden, que integrava a companhia de dança de Trisha Brown, em turnê pela Europa. Em Gênova, conheceu Paolo Minetti, dono da *Galleria Forma*, que lhe proporcionou realizar explorações arquitetônicas em um edifício vazio existente na cidade. Tratava-se da sede de uma empresa de engenharia civil prestes a ser demolida. Era uma casa simples, pequena, tinha apenas um pavimento, planta quadrada e cobertura de telhado cerâmico quatro águas.

A simplicidade do formato quadrado e a divisão interna, que obedecem a um padrão baseado em uma progressão geométrica na proporção 1/32, foi o que mais fascinou o artista e acabou orientando suas ações.

Os engenheiros pegaram uma forma de cabana primitiva, pequena, quadrada e dividiram-na ao meio criando uma grande sala de projetos. Eles dividiram a outra metade em um quarto que se tornou o escritório, e dividiram o quarto restante novamente ao meio para a copa e o banheiro, e então dividiram novamente para fazer o chuveiro ou algo assim. Tudo estava progressivamente dividido, assim a última peça que restou era 1/32 do todo. Eu usei a ideia da divisão em torno do centro. Por isso, eu removi uma seção quadrada do ápice do telhado, assim projetei este corte do telhado para baixo dentro do edifício e o espalhei através das paredes e portas.¹⁰

A *W-hole House* ocupa uma posição aparente de transição entre o grupo de trabalhos classificados como *buildings cuts* e as primeiras remoções efetuadas pelo artista nos edifícios do Bronx. Embora tenha trabalhado o edifício como uma totalidade, explorando a ideia de uma unidade construtiva detentora de uma centralidade, os procedimentos sendo divididos se aproximam bastante dos *Bronx-floors*.

¹⁰ MATTA-CLARK. Entrevista concedida a Donald Wall In: MOURE, 2006. p.63 e Idem, 2006, p. 184.

*322 Humphrey Street
as it was left
abandoned
The finished work lasted
three months before
being demolished
for urban "renewal"*¹¹



fig. 02: Matta-Clark, *Splitting*, Englewood, New Jersey, 1974

Splitting aconteceu entre a primavera e o verão de 1974, em Englewood, subúrbio dormitório de New Jersey. Trata-se de seu primeiro *building cut*, após algumas experiências de pequenas extrações realizadas em edifícios abandonados no Bronx, na periferia de Gênova e no subsolo

¹¹ “Rua Humphrey 322/ como foi deixada/ abandonada/ a obra completa durou três meses antes de ser demolida para "renovação" urbana”

do Museu de Arte de Santiago do Chile. Horace Solomon, patrocinador do artista, havia adquirido a pequena propriedade, localizada no nº 332 da Humphrey Street, como forma de investimento financeiro, especulando com a possível valorização urbana daquela região. Vazia, o artista solicitou-a para continuar suas investigações dissecativas.

A casa era simples, de madeira, com telhados duas águas e dois andares assentados em um embasamento de pedra. Uma típica *tract house* (casa pré-fabricada) suburbana, construída na década de 1930. Quando Matta-Clark chegou ao local, a situação era de abandono, pois havia muitas casas vazias ou demolidas e, assim, a população se escasseava. O capim invadia todos os lugares¹², impondo uma atmosfera de desolação, o que muito lhe agradava. Dentro da casa, ainda havia móveis e objetos pessoais deixados pelos antigos moradores, resíduos de uma ocupação. A primeira atitude foi, então, livrar-se desse material biográfico, escondendo-os no porão para que não houvesse qualquer associação metafórica com a ideia de casa ocupada, nenhuma relação com o modo de apropriação espacial dos antigos moradores. Depois, juntamente com um assistente, Manfred Hecht, o artista efetuou um corte total na casa, atravessando-a integralmente, desde o telhado, passando por suas paredes externas, entre janelas, seus cômodos internos, piso, teto e escada. Literalmente, a casa foi cortada ao meio. Toda a operação foi realizada em partes, pequenas ações à espera de uma reação. Após o corte total, uma metade da casa ficaria em sua posição original e a outra metade se inclinaria para acentuar o corte por intermédio de uma fenda angular. Para isso, o artista manipulou também suas estruturas de sustentação, o embasamento de pedra. Enquanto retirava alguns blocos de pedra, o apoio de metade da casa foi totalmente deslocado, ficando sobre dois grandes macacos hidráulicos. Com o acionamento desses macacos hidráulicos, parte da carga (aproximadamente algumas toneladas) cedeu. Uma de suas partes veio abaixo, abrindo uma grande cunha com 5 graus de inclinação, por onde a luz natural penetrou invadindo todo o espaço interno. Para completar a ação, o artista serrou e retirou as quatro quinas superiores da casa, criando outras aberturas similares como as que tinha realizado nas paredes da sauna de seu loft. Entusiasmado após todo o processo, o artista diria, em entrevista a Liza Bear: “O evento todo me deu um novo insight do que era a casa, tão solidamente construída, tão facilmente manipulável. Foi uma parceira de dança perfeita”.

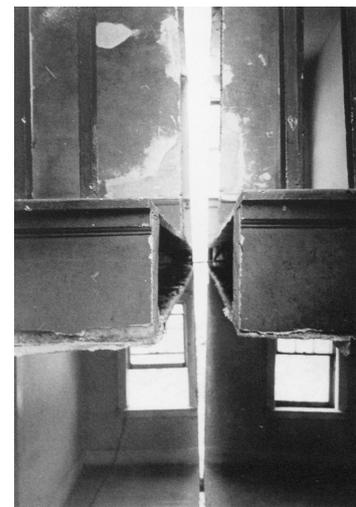


fig. 03: Matta-Clark, *Splitting*, 1974

¹² MATTA-CLARK, Entrevista concedida a Liza Bear para a revista *Avalanche*, maio de 1974. In MOURE, op. cit., p. 165 e In: DISERENS, op. cit., p. 163.

*An hour later the
bulldozer arrived*



fig. 04: *Bingo x Ninths*, Niagara Falls, New York, 1974

Bingo x Ninths fazia parte do I Programa em Arte Visual promovido pelo *Artpark*, uma sociedade sem fins lucrativos, criada para promover a conservação, o lazer e a preservação de sítios naturais por meio das artes. Nessa primeira edição, inaugurada oficialmente em 25 de julho de 1974, participaram, além de Matta-Clark, outros 14 artistas, dentre eles, Suzanne Harris, Nancy Holt e Richard Nonas. O parque, sob a jurisdição do Escritório de Parques, Recreação e Preservação Histórica do Estado de Nova York, foi pioneiro em realizar um programa de residência artística no qual o artista era convidado a permanecer durante o verão ao ar livre, desenvolvendo trabalhos que criassem um diálogo entre a arte e a paisagem natural do parque. O objetivo era integrar artistas e pessoas comuns, arte e lazer. O parque, localizado em Lewiston, cobria uma área de 172 hectares, ao longo do desfiladeiro da Niagara Falls¹³.

Bastante influenciado pela repercussão de seu trabalho anterior, Matta-Clark não estava interessado em um diálogo tão explícito com a natureza e sim em intervir novamente em alguma estrutura existente em vias de desaparecimento.

¹³ EDELMAN, 1976.

Assim, junto à Comissão de Urbanismo de *Niagara Falls*, New York, encarregada de demolir uma grande área próxima ao Parque Estadual para uma operação de renovação urbana, consegui que lhe fosse cedida temporariamente uma casa localizada no nº 305 da Erie Avenue. Diferentemente de seu trabalho anterior, *Splitting*, esse trabalho foi condicionado e determinado pela urgência em sua realização, apenas 10 dias. Este foi o prazo máximo da comissão de renovação urbana para que o artista executasse suas operações de dissecações. Mais do que a forma espacial do edifício, era um jogo de subtrações, em que as restrições a serem exploradas estavam relacionadas com o tempo, com o curtíssimo tempo disponível para a realização de toda a complexidade de cortes e retiradas. Fato que acabou determinando o trabalho e sua nomeação, *Be-gone x Ninths*. Mais tarde, esse significante se transformaria em *Bingo x Ninths*, um jogo paronomástico entre a sonoridade do significantes e uma relação mais direta com o contexto explorado pelo trabalho, a referência crítica às atividades de domingo patrocinadas pela igreja como forma de domesticação do lazer das comunidades de subúrbio americanos.

O objeto em si era uma típica casa americana suburbana, padrão médio, com pés direitos variados. As tábuas pintadas de vermelho vivo atestavam as perfeitas condições em que se encontrava. Aqui, não existe uma ação invasiva em relação à totalidade espacial da casa, mas uma operação de extração e remoção. No entanto, a simplicidade da ação não deixou de imprimir um ritmo de trabalho intenso – 12 horas ininterruptas de medição, corte e retirada por dia. O projeto começou com a divisão em nove partes iguais da fachada norte do maior bloco, o com 2 pavimentos. Oito dos nove retângulos de 1,50 x 2,70m foram cortados e retirados com cuidado para que não se rompessem, restando apenas o retângulo central. Antes, onde havia uma superfície uniforme e fechada, podiam ser vistos todos os cômodos desse bloco, inclusive a escada, a estrutura do piso, a anatomia das paredes. Matta-Clark queria, como último gesto, retirar, na fachada oposta, um retângulo correspondente à posição do retângulo central restante para conectar as duas fachadas e todo o espaço central da casa a partir de uma dicotomia entre cheios e vazios; entretanto, o prazo estourado e a rapidez com que a casa toda foi demolida, 35 min, não lhe permitiu realizar o trabalho totalmente. Em poucos minutos, tudo foi transformando em uma grande nuvem de poeira. Das oitos seções retiradas, cinco foram jogadas no Parque às margens do rio como resposta à demanda da residência artística e “se converteram em vestígios eternamente misteriosos de uma detalhada celebração do abandono”; as outras três foram guardadas e expostas na Galeria John Gibson, New York, como parte integrante da exposição de *Bingo*.

Uma festa escultural de luz e água,
um parque cercado, cuidadosamente
protegido e aberto ao público apenas
para o seu desfrute, em vez de
uma área deteriorada

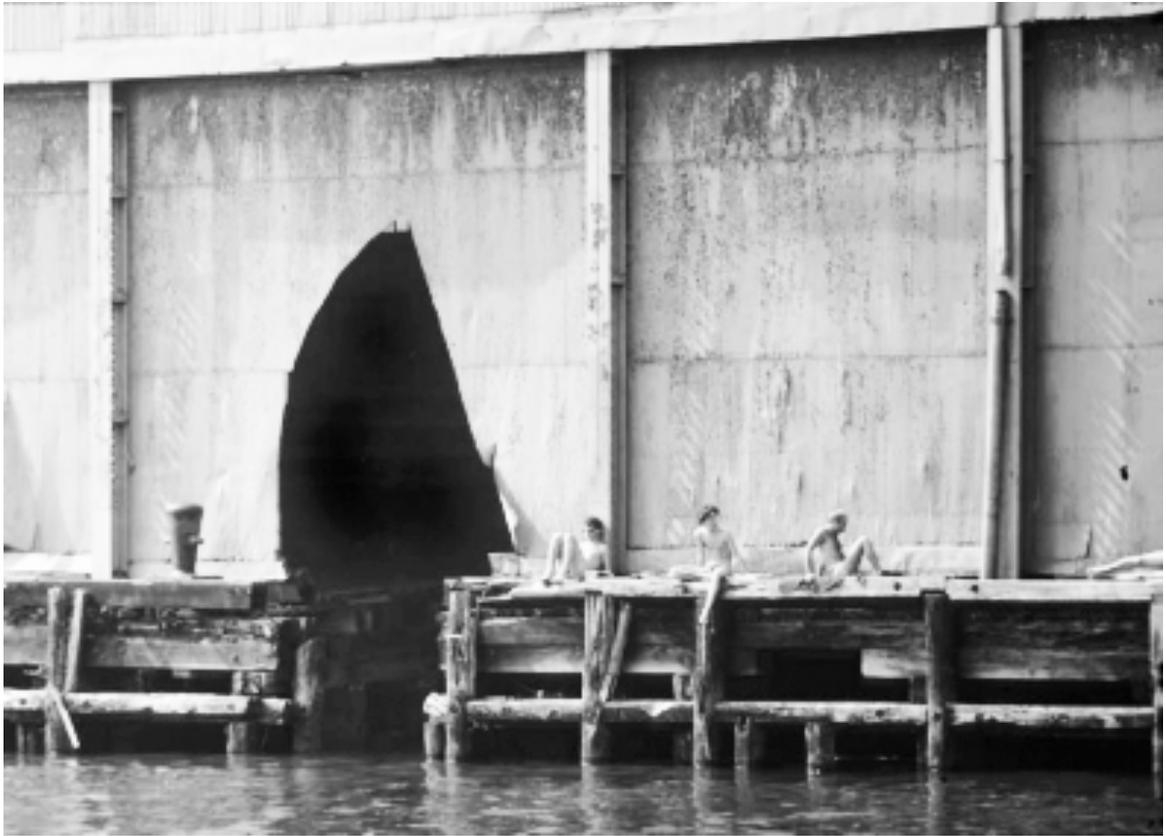


fig. 05: Shelley Secombe, *Sunbathing on the Edge*, Pier 52, 1977

Day's End ou *Day's Passing* aconteceu entre os meses de julho e agosto de 1975, às margens do Rio Hudson, zona histórica, precária e degradada da cidade de Nova York, a região portuária. Era uma zona marginal e perigosa utilizada pela comunidade gay e sadomasoquistas, tão bem caracterizada por Jean Genet em seu livro de 1953, *Querelle de Brest*. Após inúmeras cartas em busca de um local para realizar suas investigações formais, alguma estrutura abandonada ou em vias de demolição, o artista, sem autorização, investiu contra um galpão metálico do final do séc. XIX, localizado no Pier 52 na altura da *Gansevoort Street*, em Greenwich Village. Escondido atrás do Departamento Sanitário de armazenado de sal e incinerador da península de *Gansevoort*, era um trabalho secreto apartado do movimento cotidiano da cidade. A ação foi realizada tendo como espectadores os frequentadores do Pier, uma comunidade gay marginalizada que o utilizava como balneário público provisório e local de encontros furtivos. Em referência à estação do ano, sua proximidade com as margens do Rio Hudson e nenhum comprometimento com alguma instituição de arte, o trabalho foi comparado

ironicamente a um “ateliê-refúgio”, uma maneira de passar o verão junto às águas.

O galpão em si era uma estrutura monumental de chapa corrugada, descrita pelo artista como uma “reliquia industrial” que combinava a solidez industrial e a leveza celestial. Era uma grande caixa metálica, com uma faixa longitudinal de lanternins, que permitia a incidência indireta da luz natural em seu grande vazio interno. O artista realizou cinco cortes precisos que atravessavam indiferentemente todas as suas superfícies, parede, piso e teto. Sem divisões internas, apenas delimitada por superfícies planas, permitiu que o artista utilizasse, pela primeira vez, formas circulares. O formato dos cortes foi determinado pela união de 2 “centros” como uma elipse pontiaguda. A primeira abertura, em forma de olho, no telhado, foi gerada a partir do corte de dois segmentos de arco, local que o artista fixou como o ponto zênite da obra. Através dela, permitiu-se que a luz entrasse e atingisse diretamente o piso. Para marcar a trajetória solar no interior do espaço, Matta-Clark fez outra incisão, dessa vez no piso, alinhada à incisão superior. Acompanhado o formato da planta, um extenso retângulo, executou um grande rasgo transversal no centro do galpão de 70 cm de largura por 20 m de comprimento, o que, por sua vez, finalizava em outro corte em forma de foice na parede voltada para o norte. Dessa maneira, quando o sol atingia sua posição de zênite, todo o grande canal era iluminado, marcando o meio do galpão e sua nova conexão com o rio Hudson. O segundo centro foi feito na fachada leste em direção ao rio. Sua forma derivava da interseção de um grande círculo abstrato central e um quarto de circunferência cujo eixo era a interseção das paredes e do piso. Desse quarto de circunferência, surgiram mais dois cortes. O primeiro, um pequeno círculo na interseção das paredes com o teto, e o segundo, uma grande “fatia de pizza” rebatida no piso. Desse modo, cada abertura na superfície do metal tinha sua correspondência com a abertura no piso, conectando luz e água. No interior do espaço construído, essas aberturas permitiam que se vislumbrassem o movimento do sol e o movimento da água em diferentes momentos do dia ao longo do ano. Por essa grande fenda, a água do rio entrava como um “ateliê-refúgio”. “A água e o sol se movem constantemente no galpão durante o dia, no que vejo como um parque interno”¹⁴.

Localizado em Nova York, esse trabalho tanto trouxe mais visibilidade ao artista, quanto conferiu-lhe uma ordem de prisão, por violar, depredar e inutilizar uma propriedade privada. Fugitivo da lei, o artista declararia em Paris, onde se

¹⁴ MATTA-CLARK. Entrevista concedida para o catálogo da Exposição *Office Baroque*, ICC. Antuérpia, 1977. In MOURE, op. cit., p. 253 e DISERENS, op. cit., p. 189.

refugiou, que o trabalho teria sido “um passo na direção adequada. Não tinha ilusões em relação às causas, tratava-se somente de deixar uma marca em um momento triste da história”. Em 1998, 20 anos depois, toda essa região degradada e decadente, localizada entre os píeres 43-53, foi transformada no *Hudson River Park*.

*Son et Lumier
for passer-by or
an extravagante new standard
in sun and air for lodgers*¹⁵

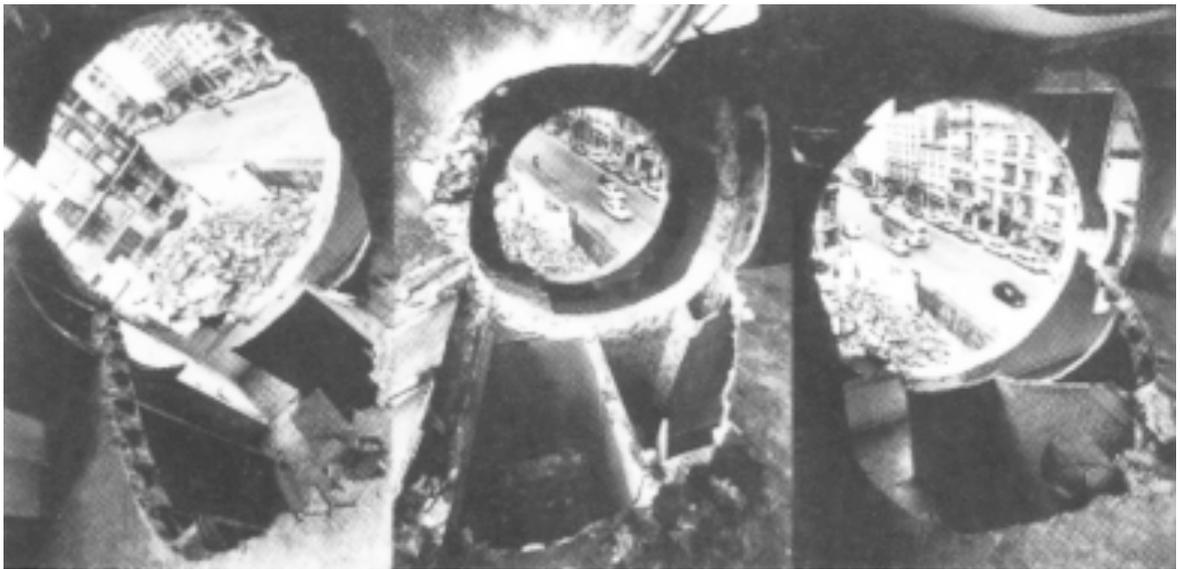


fig. 06: Matta-Clark, *Conical Intersect*, Paris, 1975

Conical Intersect ou *Étant d'Art Pour Locataire* integrou a IX Bienal de Paris, realizada entre os dias 19 de setembro e 2 de novembro de 1975. Trata-se de uma inserção cônica de luz que atravessa diagonalmente duas casas do séc. XVII, localizadas respectivamente nos nº 27 e 29 da Rue Beaubourg. Essas edificações típicas e com identidades marcantes foram tratadas antropomorficamente pelo artista, como Mr. e Mrs. Bonnville¹⁶, um casal de velinhos condenados à morte. Mr. e Mrs. Bonnville, vizinhos quase adjacentes do novo Instituto de Cultura e Arte, o Centro George Pompidou, projeto dos arquitetos Renzo Piano e Richard Rogers, estavam entre as últimas casas que ainda permaneciam de pé durante o processo de renovação urbana

¹⁵ Idem, Rascunho da transcrição da entrevista concedida a Donald Wall, In PHCON2002:0016:00:067, arquivo GMC-CCA, Montreal.

“Som e luz para o transeunte ou um extravagante novo padrão de sol e ar para inquilinos”.

¹⁶ Os nomes Mr. e Mrs. Bonnville aparecem pela primeira vez no filme que o artista fez sobre a transformação arquitetônica. Em outros momentos, surgirá outro nome em um manuscrito do artista sobre a obra. Dessa vez, eles serão Mr. e Mrs. Lesseville. In: *Conical Intersect and Office Baroque*, PHCON2003:0005:161, arquivo GMC-CCA, Montreal.

na região do Les Halles em Paris. Toda essa região fazia parte de um grande plano de renovação urbana, seguindo o padrão do que Banham (2001) denominou como “mentalidade arrasadora”¹⁷, que substituiu diversas áreas de uso tradicionais dos centros urbanos por outras com maior abrangência em escala urbana.

Foi um golpe de sorte e *timing* absolutos, dizia o artista ao encontrá-las. Inicialmente, a proposta do artista era a realização de um grande buraco no piso do Instituto ainda em construção, ação obviamente rechaçada pelos organizadores da Bienal. Também não havia imóveis desocupados ou em vias de demolição, características exigidas pelo artista, no período de realização da Bienal. A ação acabou executada apenas no último mês da Bienal, em novembro.

Tomado por essa atmosfera total de renovação urbana, que transformou a região dos Les Halles em um imenso canteiro de obras a céu aberto, o artista propôs uma obra que fosse um “ato de comunicação”, estabelecendo um diálogo com a rua, por intermédio de seu interlocutor, o pedestre parisiense apressado que passava diariamente por esses escombros. A intenção do artista era construir um palco no meio do canteiro de obras que chamasse atenção para outros espaços escondidos e vagorosamente exibidos. A obra começa com um pequeno furo na superfície da parede lateral, o que impede ainda a visão completa do grande esqueleto de aço que se erguia ao lado. Em duas semanas de trabalho intenso, o artista e alguns assistentes conectaram as duas casas por meio de um vazio em forma de um grande eixo cônico em diagonal com uma inclinação de aproximadamente 45°. Os limites precisos de paredes, lajes, vigas, tetos, pisos e pilares não foram respeitados, mas sim invadidos por essa forma esvaziada, uma escultura tradicional em negativo. O cone se impôs à estrutura existente das casas e criou uma certa desorientação espacial interna que tinha como grande ponto focal, não o extremo do cone que apontava para a megaestrutura em construção, mas a base do cone, como um grande olho.

Havia uma grande ambiguidade nesse trabalho, pois o resultado não estava no espaço criado em si, mas nas diferentes posições a serem ocupadas, oferecidas ao espectador comum, e nas imagens como colagens que daí se desprendiam. Por um lado, embora localizado em um contexto bastante confuso, permeado por escombros e as novíssimas estruturas metálicas monumentais que se emergiam, o enorme buraco negro era percebido por qualquer um que passasse pelo local. Sua dissonância em relação à rígida ordenação compositiva da fachada neoclássica, com suas janelas retangulares ritmadas, destacava o estranho



fig. 07: Matta-Clark, *Conical Intersect*, Paris, 1975

¹⁷ BANHAM, 2001, p. 205.

círculo, grosseiramente executado pairando como o grande olho a nos observar e a testemunhar toda a transformação local. Por outro lado, a permissão para que as casas fossem exploradas deslocava a posição do espectador daquele que era observado para aquele que observava. No interior das casas, devia-se deslocar com extremo cuidado pelas margens do piso parcialmente destruído. Contudo, como olhar por onde pisa, se através do imenso buraco o que chamava a atenção eram as imagens do movimento rua Beaubourg, como um filme mudo que exhibe cenas cotidianas do movimento de uma metrópole? Nessa obra, mais importante do que o vazio criado no interior da casa, era o jogo de oposições que ela oferecia em relação à posição ocupada. Afinal, o que estava em jogo ali? Os escombros, a vida cotidiana, a megaestrutura? Eram lógicas temporais distintas convivendo como em um cinema-absurdo. Tratava-se de uma estrutura convertida em uma manifestação de *Son et Lumière*, em homenagem ao maior monumento francês, o cinema, uma “dramatização sem atores fixos”¹⁸, ora o espectador era o cineasta, ora era o objeto a ser filmado.

¹⁸ MATTA-CLARK em carta datada de 30 de junho de 1975 em resposta à carta de Nina Felshin. PHCON 2002:0016:003:090, arquivo GMC-CCA, Montreal.

River – View Studio 's

Burelen, op een verrassende artistieke manier verbouwd, tegenover het "Steen". Zeer ruime, bewoonbare werkruimte's, 1200m², uniek ontwerp, prachtig zicht, volledige acclimatisatie, stromend water op alle verdiepingen, zeer zonnig, zeer lage huurprijzen (vanaf 5.000 – fr/md.)

*Te bezichtigen: elke zaterdag van 12 – 17 u.
Ernest Van Dyckkaai 1¹⁹*

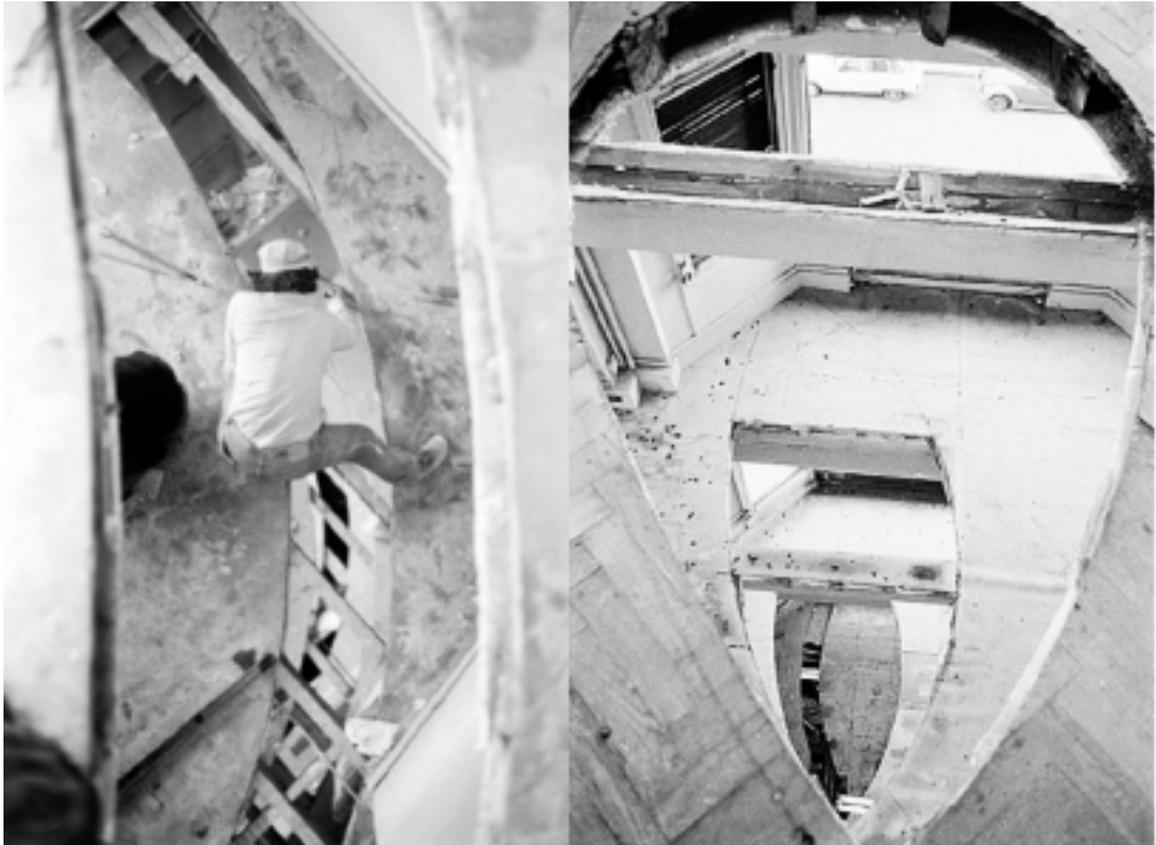


fig. 08: Matta-Clark, *Office Baroque*, Antuérpia, 1977

Para *Office Baroque*, Matta-Clark utilizou um edifício de cinco pavimentos, construído em 1923, para abrigar a sede de uma transportadora naval²⁰, situado às margens do rio

¹⁹ Anúncio satírico publicado pelo artista dia 16 de outubro de 1977, no *Gazetta van Antwerpen*, -apropriando-se da mesma retórica dos anúncios imobiliários para seduzir possíveis compradores e entrevista-los no filme sobre o todo o trabalho de *Office Baroque* que estava elaborando. In DISERENS, 1999, p. 290.

Estúdio Vista-Rio/ Edifício de escritórios dramaticamente remodelados em frente ao "Stone". Artisticamente esculpidos em estúdios profissionais bastante espaçosos para se viver 1200m² cada.... sem acabamento mas flexível. Totalmente climatizado, água corrente, sol durante todo o dia. Preço em conta.....(5.000 -. fr / md). Para visitar: este sábados de 12-17 h. No. 1 Ernest Van Dyckkaai (sic)

²⁰ Informações retiradas de um trecho reproduzido do catálogo da Exposição *Office Baroque*, ICC. Antuérpia, 1977. Ibidem, p. 291.

Scheldt e em frente a um dos principais pontos turísticos da cidade de Antuérpia, o castelo *Steen*, cuja construção remonta ao séc. XIII. De uso comercial, a antiga sede foi adquirida pela Companhia MP-Omega N.V. para ser demolida e dar lugar a um moderno edifício de apartamentos residenciais. A convite de Florence Bex, curador do Instituto Internacional Cultural de Antuérpia, Matta-Clark enviou uma série de estudos feitos a partir de fotos do exterior do edifício. Seria uma obra de caráter público, como todas as anteriores, explorando a intensa circulação de turistas e incorporando o charme da atmosfera com ar levemente decadente de zona portuária, outrora de alto tráfego industrial e agora obsoleta. Por se tratar da retirada, em uma das quinas do edifício, de um imenso quadrante esférico que permitiria uma integração orgânica tanto física quanto visual, com todo o contexto urbano, o artista a batizou de *Sphere*. Esfera seria a forma do vazio, daquilo que foi retirado tal qual o resultado de um arremesso preciso de uma bola de ariete²¹, o mais antigo sistema de demolição com maquinaria pesada, resultando de uma performance maquínica que encena uma ficção da demolição, uma “lança de oxigênio”²². Todavia, por imposições dos órgãos oficiais da cidade de Antuérpia, os quais alegavam problemas com a segurança local, o trabalho foi vetado e o projeto inicial de Matta-Clark alterado por completo. Restava, então, ao artista realizar uma intervenção limitada, contida entre quatro paredes, o que, pela primeira vez, levou-o a se confrontar com a realidade espacial interna da arquitetura por meio da exploração do ritmo e da circulação, potencialidades que, segundo ele, talvez nunca tivesse considerado se não fossem esses impedimentos legais²³.

Sphere, assim, transformar-se-ia em *Office Baroque*, um trocadilho que deslocava verbalmente o contexto externo da ficção de demolição para a condição particular do edifício, um *Office Broken*: escritório quebrado, falido e retalhado por duas grandes formas circulares que se repetiam a cada piso até o atravessar do telhado. Resultavam da interseção desses dois círculos de diâmetros diferentes, um estranho vazio em forma de um barco simples, um motivo constante nessa

²¹ Dá-se o nome de “bola de ariete” à bola de aço pendurada por uma corrente em um guindaste que age, em movimentos pendulares ou queda livre, para desmontes totais de estruturas construídas. Esse tipo de técnica nunca pode ser usada em desmontes parciais por causa da imprecisão do movimento em função de seu peso, o qual varia entre 500 e 5000 Kg. Ver FILIPE, Vital José Gomes. **Técnicas de Demolição**. Oeiras: Construlink Press, 2003. Monografia.

²² MATTA-CLARK em carta enviada a Florence Bex, em 30 de marco de 1977. In: MOURE, op. cit., p. 227.

²³ Idem. Entrevista concedida para o catálogo da Exposição *Office Baroque*, ICC. Antuérpia, 1977, MOURE, op. cit., p. 254 e DISERENS, op. cit., p. 190.

promenade “arabesca panorâmica”.

*O que é o começo?
Isto é uma laranja Caribenha
ou um circo de inverno.
Todo mundo sabe que circos vão ao sul no inverno, certo?
Assim é um circo de inverno.
É um circo porque ergue um cenário para as pessoas,
um tipo de cenário completo.
Circo.....basicamente, a razão para “Circo”
em minha própria maneira disléxica
significa “círculo” através do qual você opera.
Significa o círculo através do qual você
circula – um lugar de atividade, um círculo para ação.
E esta é forma como entendo esta peça,
que seja dado às pessoas um tipo de cenário circular
para olhar ou circular através.²⁴*



fig. 09: Matta-Clark trabalhando em *Circus-Caribbean Orange*, Chicago, 1978

Circus ou Caribbean Orange, concebido no ano de sua morte, foi o último dos *buildings cuts* que o artista realizou. Dentre as inúmeras correspondências que enviava permanentemente para as instituições de arte na tentativa de viabilizar uma obra, encontrava-se o Museu de Arte Contemporânea de Chicago. A carta de 1975 teve retorno finalmente três anos depois, quando o museu decidiu ampliar suas instalações e incorporar, desse modo, três casas adjacentes à sua sede. O convite feito por Kirshner, a

²⁴ Idem. Entrevista concedida à Judith Russi Kirshner, Fevereiro de 1978. In *DISERENS*, 2006, p. 328.

curadora na época, seria o primeiro trabalho a ser realizado em uma instituição artística com essa configuração, a permissão da destruição parcial de suas instalações antes da execução de seu projeto de remodelação²⁵. Assim, foi dado a Matta-Clark um edifício longo e estreito, com quatro pavimentos e algumas condições restritivas; afinal, sua intervenção temporária deveria garantir a integridade da construção, que seria aproveitada *a posteriori*. A primeira das restrições se referia ao limite da intervenção propriamente dita. Diferente de todos os outros *buildings cuts* que realizou, este não seria destruído, pois, ao contrário, deveria permanecer em pé. Desse modo, seu interior poderia ser totalmente transformado, desde que fossem preservadas a estrutura e as paredes externas, bem como suas aberturas. A segunda restrição, relacionada à primeira, era a exigência de um desenho técnico *a priori* da intervenção, para que fossem calculados os riscos que ela ofereceria à integridade física. O desenho também serviria como documento para os processos burocráticos de liberação de verba, assim como também faria parte do catálogo da exposição.

Pelos desenhos, por um corte longitudinal e por uma planta do 4º piso, pode-se ver uma sequência de três seções de esferas (resultado da subtração de duas esferas concêntricas e de raios distintos) posicionadas ao longo do edifício e alinhadas a uma linha diagonal que se inicia na cobertura e termina no primeiro piso defronte do acesso à edificação. O artista faz uma referência a uma possível impressão de movimento de uma bola gigante que, arremessada do topo do edifício em direção à entrada, provocaria vazios por onde passasse. A simplicidade do desenho, mostrando as seções de esferas cortadas, portanto como círculos, não representa a complexidade espacial conquistada pelo movimento de descascar essas esferas. A ideia gira em torno de uma abstração geométrica, “uma progressão da linha para o plano”²⁶, ilustrada a partir de um fato corriqueiro, o descascar laranjas, não como os americanos, mas como os caribenhos o fazem. O que se retira, então, desse interior são cascas espessas dessas laranjas imaginárias que revelam um outro modo de cortar laranjas, não de cima para baixo, alinhada às linhas que definem os gomos, porém fatiadas perpendicularmente a esses gomos. Assim, surgem, nos espaços, inúmeras plataformas circulares que flutuam no espaço aparentemente desconectadas de qualquer estrutura de suporte, como palcos de um circo.

O paradoxo do introduzir e retirar se expressa na introdução de lacunas dentro de um espaço estático por meio

²⁵ Idem, 1999, p. 305.

²⁶ Idem. Entrevista concedida a Judith Russi Kirshner, em fevereiro de 1978, In MOURE, op. cit., p. 324.

do corte e da extração de seções das superfícies anteriormente estabelecidas. Esse jogo entre cheios, vazios e as bordas, revelando suas fragilidades construtivas, cria uma espécie de “volume dinâmico”, potencializado pela luz que emerge da abertura executada no telhado e que atravessa todo o interior. Aqui, não existe figura-fundo, apenas um ambiente em que todos esses ingredientes flutuam e se revelam no movimento de percorrer todo o edifício. “Você tem que vê-los, movendo-se através deles. Eles indicam um tipo de dinamismo cinético, interno de algum tipo”²⁷ diria o artista.

²⁷ Ibidem.