

4
Canibalismo suburbia



fig. 26: Matta-Clark, *Fresh Kill*, color, sound, Nova York, 1972.

Como em um *thriller* de terror, a primeira imagem de *Fresh kill* é uma tela vermelho sangue, a imagem em close de uma porta metálica toscamente pintada com uma tinta a óleo escorrida, sobre a qual se escrevem os créditos iniciais: nome do filme, autor e protagonistas. Nesse filme, encomendado por Holly Solomon para integrar uma compilação de pequenos filmes de artista, 98.5¹, Matta-Clark transforma sua caminhonete, uma Meydag conhecida como Herman, em protagonista. Não se trata de um filme de suspense, pois, pelo título, já se sabe que ela vai morrer.

De costas, uma mulher de cabelos longos abre a porta. Após um corte brusco, estamos todos dentro da caminhonete sentados ao lado de Matta-Clark, que dirige por uma estrada vazia em direção ao aterro sanitário de *Staten Island*. No decorrer do filme, imagens de um mar de lixo aparecem em alternância às imagens ao longo de uma estrada bucólica. Herman já está velho e cansado, e a velocidade lenta mal consegue vencer os aclives da estrada em direção ao seu destino final: o aterro onde se chocará frontalmente com a pá gigante de uma retroescavadeira estacionada já à sua espera.

A colisão é filmada sob vários ângulos e as cenas se repetem sucessivas vezes. Após essa sequência de choques, inicia-se o trabalho de destruição total do inimigo, a caminhonete, como uma sátira aos filmes japoneses de lutas entre monstros-robôs, em que a pá sobe e desce, despedaçando e lançando Herman que, no momento final, cai com o teto sobre o chão. Com as rodas para cima, as quais giram involuntariamente, a caminhonete parece agonizar. Para completar o serviço de desmonte total, uma segunda retroescavadeira surge como auxiliar na compactação e no descarte feito em um dos enormes containers que circulam sobre o amontoado de lixo. Na cena final do curta, a grande paisagem horizontal do lixão, jaz um veículo que cumpriu seu ciclo de vida, oferecido em sacrifício para se transformar em arte.

Além da importância do lixo como material utilizado em alguns de seus trabalhos, o ciclo de vida das coisas e a realização de filmagens de uma ação, elementos tão caros ao artista, duas outras grandes questões americanas estão enredadas na trama simples desse *road movie* experimental, o automóvel e o fenômeno da proliferação dos subúrbios americanos nos anos do pós-guerra.

Os subúrbios americanos são frutos diretos da influência das cidades-jardins, preconizados por Ebenezer Howard (1850-1929) e pelo planejamento regional proposto por Patrick Geddes (1854-1932). A descentralização e a consequente diminuição das grandes cidades foram a tônica adotada em particular pela política americana do *New Deal*

¹ JENKINS In MOURE, 2006, p 294.

do presidente Franklin Roosevelt, na década de 1920, com a criação da Regional Planning Association of America (RPAA). Nesse órgão, estavam reunidos causalmente Munford, Stein e Benton MacKaye; mais tarde, em 1923, juntaram-se a esse grupo Henry Wright e Catherine Bauer.

Eram um grupo de insurgentes, arquitetos e planejadores, construtores e reconstrutores que, segundo a apresentação de um artigo do número da *The Survey Graphic*, dedicada ao Plano Regional de 1925, estavam tentando remodelar as cidades pelas vias convencionais e, ao perceberem que se tratava de tarefa de sísifo, corajosamente depositaram inteira confiança no novo conceito de região. Esse novo conceito tratava de todo um programa de redistribuição populacional pelo país e adotava as novas oportunidades que se apresentavam, ou seja, o surgimento do automóvel e da rodovia².

Segundo Munford, no artigo da *Survey*,

A tendência do automóvel [...] dentro de limites, é mais para descentralizar a população do que para concentrá-la; e qualquer projeto elaborado no sentido de concentrar pessoas em áreas da grande-cidade vai chocar-se às cegas com as oportunidades que o automóvel oferece; o telefone, o rádio e o serviço de correios tiveram o mesmo efeito; como também a eletricidade³.

O que estava por trás desse ataque veemente contra a concentração era o argumento de que as grandes cidades, como Chicago, New York, Filadélfia e Boston, estavam se transformando em cidades-dinossauros, esfacelando-se sob o peso da superpopulação, da ineficiência e do alto custo da concentração social. Por isso, também seriam as regiões menos lógicas para a implantação de indústrias.

Os subúrbios jardins, em contrapartida, seriam, aos moldes originais de seu mentor, núcleos urbanos afastados dos centros com possibilidade de subsistência autônoma dos grandes núcleos. No entanto, a crise de 1929 interrompeu esses planos de regionalização de um país inteiro, os quais somente foram retomados após a Segunda Guerra Mundial.

No final da década de 1940, foram implantados finalmente, mas não sob suas bases iniciais, sobretudo em relação à questão da autonomia. Dependentes então dos núcleos urbanos, esses pequenos aglomerados gravitavam agora em torno dos grandes centros ou de alguma rodovia principal e seus núcleos de apoio. Estruturavam-se sobre quatro pilares principais: as novas estradas, que penetravam por terras situadas fora do alcance do velho trólebus e do transporte de trilho; o zoneamento dos usos do solo, que produzia residências uniformes com valores imobiliários

² HALL, 2002, p. 174

³ Munford apud Ibidem, p. 175.

estáveis; as hipotecas, que, garantidas pelo governo, possibilitavam prazos longos e juros baixos facilmente absorvíveis pelas famílias de renda modesta; e a explosão de natalidade, que ocasionou um súbito aumento na demanda de casas unifamiliares, onde crianças e cachorros pudessem ser criados livremente⁴.

Em contrapartida, na década de 1970, os automóveis em Nova York já eram considerados os grandes vilões responsáveis pela descentralização urbana e a fragmentação regional americana provocada pelo movimento *White flight*, fuga dos brancos para os subúrbios, *edges cities*, enclaves urbanos dispersados na paisagem, cujo arquétipo se materializou no subúrbio de *Levittown*.

Esse espraiamento, polvilhado por um infinito número de casas, era, segundo Robert Smithson, espectro de cidades que contribuíam para a entropia da arquitetura⁵, um monte de coisas visíveis e sem graça⁶. Os subúrbios chegavam com seus grandes tentáculos de vias e se apossavam de terras, muitas vezes cultivadas por pequenos agricultores, impondo um modo de vida baseado no automóvel e no isolamento.

Uma charge do *New Yorker* mostrava uma família tradicional de fazendeiros sentada na varanda, uma escavadeira plantada sobre a crista de uma colina próxima e uma mulher gritando: “Velho, vai buscar a espingarda! Os subúrbios estão chegando!”⁷

O fenômeno de espraiamento dessas unidades habitacionais seria considerado por Matta-Clark uma forma de canibalismo a devorar os espaços da natureza e de cultivo agrário, justificado pelo medo dos índios, povos selvagens, e como contraponto à insegurança existente nos centros urbanos. Em seu caderno de 1969-71, encontram-se as seguintes anotações:

Suburbia canibalismo e desfolhação

O paradoxo complexo que orbita do caos canibal primevo através do paraíso do jardim suburbano contemporâneo com sua culpa embutida e inocência cerimonial para a brutal guerra incivilizada travada pelas casas isoladas predominantes contra as florestas da antiguidade (desfolhar a floresta primeva para limpar seu chão de canibais)

O jardim em guerra contra os salões da selva antiga. Conflito dualista. Propriedades de jardim industrial vs - floresta tribal. Dialética.

Os domínios vegetais cultivados vs natural / caótico são religados em uma destruição canibal expandida onde nós, a reserva Americana, consumamos um expurgo puritano

⁴ HALL, op. cit., p. 345

⁵ SMITHSON, R. Entropy and the New Monuments, In _____, 1996, p. 13.

⁶ JUDD apud Ibidem.

⁷ HALL, op. cit. p. 344.

global pela guerra não apenas com povos alienígenas prejudiciais, mas com o seu habitat natural: o abrigo da selva.

A supremacia do novo modelo proposto pelo subúrbio que dramatiza a domesticação exclusiva da natureza, está ameaçado por sobreviventes indígenas -, a fim de se garantirem

*

Incluído é a metáfora vegetal com seu bem-estar agrário. A segurança de seu tributo simbólico para uma vida natural deve sustentar a batalha contra todas as forças da vida espontâneas assim em uma interpretação o dócil (bom) modelo de vida em casa torna-se um repositório de troféus de guerra. Isso é o que pode ser ganho no serviço e prazer do lar predominante deve ser vencido no campo.

Desfolhação é permitido não apenas porque o estigma de guerra química é dispensada para a vida das plantas, mas também porque é uma forma alienígena caótica que está sendo destruída. Este raciocínio criminoso se estende até mesmo à ruína permanente das terras aráveis⁸.

⁸ MATTA-CLARK. Escritos no caderno de 1969-1971. Em PHCON2002:0016:026:012, arquivo GMC-CCA, Montreal. No original: Cannibalism Suburbia & Defoliation

The complex paradox revolving from primeval cannibal chaos through the contemporary suburban garden paradise with its built-in guilt and ceremonial innocence to brutal uncivilized war waged by the insulated ruling homes against the forests of antiquity (defoliating the primeval forest to cleans its floor of cannibals)

The garden waging war against the ancient jungle halls. Dualistic conflict. Industrial garden estates vs – tribal forest. Dialectic.

The vegetable domains cultivated vs natural/ chaotic are re-wed in an evolved cannibal destruction where we, the American hoard, have consummated a puritan global purge by warring not only with unwholesome alien peoples but with their natural habitat: the jungle shelter.

The supremacy of the new model proposed by suburbia which dramatizes the exclusive domestication of nature, is threatened by aboriginal survivals – in order to insure

Included is the plant metaphor with its agrarian well being

*

The security of its symbolic tribute to a natural life it must sustain the battle against all spontaneous life forces so in one interpretation the docile (good) home life model becomes a repository for war trophies. That is what can be won in the service and pleasure of the ruling home must be vanquished in the field.

Defoliation is allowed not only because the stigma of chemical war is waived for plant life but also because it is an alien chaotic form that is being destroyed. This criminal reasoning extends even to the permanent ruin of arable lands”.

Embora não tenha sido rigorosamente o primeiro de seus *buildings cuts*, *Splitting* é considerado por muitos uma inflexão na carreira do artista⁹. Após sua execução em 1974, Matta-Clark abandonaria o projeto de trabalhos coletivos com o grupo *Anarchitecture* e o espaço-estúdio da galeria 112 Greene Street para se dedicar integralmente à produção de seus *buildings cuts*. *Food*, outro projeto coletivo, fundando com Carol Goodden e Tina Girouard, ao mesmo tempo restaurante, espaço de encontros, de exposições e de performance, já havia fechado suas portas no ano anterior.

Mas, se *Splitting* inaugurou, segundo a crítica institucional, uma nova direção em sua trajetória artística e uma maior aproximação com o campo da arquitetura, não pode, no entanto, ser considerada uma ruptura e, tampouco, uma negação de suas explorações artísticas anteriores e das ideias que estava construindo acerca do espaço e do ciclo de vida das coisas.

Splitting está contaminado pelas investigações do artista e pode ser lido como uma apresentação das diferentes práticas realizadas até aquele momento: a utilização de estruturas existentes e abandonadas em áreas marginais da cidade como matéria-prima. Trata-se do direcionamento de interesse no fazer, no processo, privilegiando a ação, como esfera da transformação, explorada em filmes como o super-8mm *Fire Child* (1971), em que constrói juntamente com uma criança um muro de detritos em meio ao fogo, em um lugar inóspito, que se identifica, ao final, ser o SoHo, quando surge um carro de bombeiro¹⁰. Também estão alinhados a seus primeiros trabalhos performativos o processo de execução – que, em *Splitting*, assume uma operação agressiva de desfazer superfícies construídas e estabelecidas *a priori* reforçadas pela interação dos movimentos rudes do artista – e

⁹ *Splitting* ocupa, segundo Lee (2001), indubitavelmente, a posição de seu “trabalho mais famoso”. A crítica baseia essa afirmação retórica (afinal sua tese é construída a partir da figura central de *Splitting*) na observação de que, em pelo menos três recentes publicações cujo tema girava em torno da arte do pós-guerra, o artista era lembrado por esse trabalho. Acrescentando-se a isso, relatos de outros artistas sobre Matta-Clark sempre relembram esse trabalho. Ver LEE, 2001, p. 216.

Philip Ursprung afirma que, quando a carreira de Matta-Clark “toma uma nova direção em 1974” para se dedicar aos seus *buildings cuts*, marcando sua chegada como um renomado artista internacional, ele deixa de ser o artista totalmente livre (anárquico) que foi quando integrava o coletivo *Anarchitecture* para se “sujeitar às regras e pressões do contexto político e econômico”. Ver URSPRUNG; ANDERSON et al., 2011 p. 139.

¹⁰ Nessa época, o SoHo era um grande vazio urbano ocupado parcialmente por gráficas e grandes armazéns atraídos pelos irrisórios aluguéis de US\$100 ao mês. Tradicionalmente, um reduto fabril, muitas indústrias haviam abandonado o local deixando para trás sua massa falida, uma carga morta e imóveis em condições bastante precárias por falta de manutenção. Por esse motivo, incêndios eram recorrentes, o que levou a região a ser denominada ironicamente como “Cem Acres de Inferno”. Ver KOSTELANETZ, 2003, p. 11.

a utilização de instrumentos e ferramentas de construção civil, como serras elétricas, roldanas, cordas e escadas, tal qual um palco onde se desenvolve uma espécie de “performance capacete”¹¹. A relação indicial e de continuidade-descontinuidade entre as ações, as partes recortadas da casa e as fotos feitas durante todo o processo, em um trabalho que não é apenas documentação e que narra toda a transformação, cria outras relações de continuidade entre a fotografia e o espaço, como fez em *Pipes* (1971) e *Bronx Floors: Threshole* (1972). Em seu caráter efêmero, o tempo de duração do trabalho estava associado a uma ideia de tempo cíclico como em sua parede de lixo, *Garbage Wall* (1970): “o ciclo de uma rua, a casa que sai do lixo e volta para ele”¹².

Recusando-se a construir, afirmava que o “centro espiritual” de seu trabalho estava “vinculado com as tradições que sempre lidavam com preparação e transformação de materiais”¹³, influenciado pelos processos alquímicos de transformação e transmutação de seus primeiros trabalhos, o que explorou de modo mais intenso em *Food* (1971). O consumo, ou seja, a destruição de seus *buildings cuts*, efetuada por empresas especializadas que utilizavam grandes máquinas *bulldozers*, também era incorporado aos filmes que o artista fazia questão de roteirizar e editar com a utilização de imagens produzidas a várias mãos e pelo equipamento que tivesse à mão no momento. Enquanto trabalhava, o artista fazia questão de ser filmado entre a poeira e o material que cortava, dentre os quais estão estruturas em *balloon framing*, paredes estruturais de alvenaria ou blocos cerâmicos. Ao final dos cortes, a câmera passava para suas mãos, utilizada como uma “sonda” exploratória das novas perspectivas criadas, dos espaços escondidos revelados, do jogo de luz, das rudezas do acabamentos das superfícies expandidas e fraturadas, do mesmo modo como já havia efetuado em seus primeiros filmes investigativos de textura e movimento, *Chinatown Voyer* (1971), *Automation House* (1972) e *Sauna View* (1973).

Splitting foi demolida três meses após a sua execução. Sobraram dela um grupo de fotomontagens publicadas no livro-catálogo feito para a exposição do trabalho na 98 Street Gallery e um filme. Nesse filme, ainda não consta a imagem

¹¹ A expressão “performance capacete”, cunhada por Matta-Clark, inaugura o que ele chama de introdução da arquitetura em seu trabalho. Seria, segundo ele, passar semanas após semanas com uma serra elétrica na mão como uma extensão do evento físico que, brutalmente, produz linhas de corte bem definidas. Entrevista concedida a Liza Bear para a revista *Avalanche In MOURE*, op. cit., p. 172.

¹² MATTA-CLARK, rascunho em um de seus cadernos de carta a ser enviada ao pastor da Igreja St. Marks onde pretendia erguer *Garbage Wall*. PHCON2002:0016:025, GMA-CCA, Montreal.

¹³ *Ibidem*.

de sua demolição; como ocorreu em outros trabalhos similares, há apenas uma frase escrita na última cena para informar o seu tempo de duração.

Em relação a todas as imagens que Matta-Clark produziu, sem dúvida, a mais marcante e mais divulgada de seus trabalhos é a fotografia do exterior de *Splitting*, que exhibe a casa partida ao meio e uma de suas partes ligeiramente inclinada.



fig. 27: Matta-Clark, *Splitting*, Englewood, New Jersey, 1974

A fotografia é sempre uma imagem bidimensional, impressa em papel fotográfico, com suas possíveis variações de brilho. A cena que se apresenta diante da câmera no momento em que se dá a captura da imagem pelo mecanismo fotoquímico (aqui ainda não se está diante dos processos digitais de captura de imagem) é o primeiro momento em que será composta sua síntese. Os outros momentos possíveis serão de recepção, em que a percepção do observador atuará no reconhecimento dos traços da cena passada deixados no papel. Assim, o quadro de referência é a imagem apresentada naquela superfície plana, que não cessa de se apresentar, enquanto aquele troço aplainado for capaz de operar como objeto de ressignificação e reapresentação. Essa movimentação temporal que a fotografia oferece pode ser concebida como uma proximidade do referente fotografado

“[...] por mais distante que ele esteja daquilo que o deixou”¹⁴. Sobre a relação entre a fotografia e o fotografado, referência e referente, Barthes faz uma longa incursão em seu livro *A câmara clara*:

De início, era-me necessário conceber bem e, portanto, se possível, dizer bem (mesmo que seja uma coisa simples) em que o Referente da Fotografia não é o mesmo que o dos outros sistemas de representação. Chamo de “referente fotográfico”, não a coisa *facultativamente* real a que remete uma imagem ou um signo, mas a coisa *necessariamente* real que foi colocada diante da objetiva, sem a qual não haveria fotografia. A pintura pode simular a realidade sem tê-la visto. O discurso combina signos que certamente têm referentes, mas esses referentes podem ser, e na maior parte das vezes o são, “quimeras”. Ao contrário dessas imitações, na fotografia jamais posso negar que *a coisa esteve lá*. Há dupla posição conjunta: de realidade e de passado. E já que essa coerção só existe para ela, devemos tê-la, por redução, como a própria essência, o noema da Fotografia. O que institucionalizo em uma foto (não falaremos ainda do cinema) não é nem a Arte, nem a Comunicação, é a Referência, que é a ordem fundadora da Fotografia.

O nome do noema da Fotografia será então: “*isso-foi*”, ou ainda: o intratável. Em latim (pedantismo necessário, porque esclarece nuances), isto seria sem dúvida “*interfuit*”: isso que vejo encontrou-se lá, nesse lugar que se entende entre o infinito e o sujeito (*operator* ou *spectator*); ele esteve lá, e todavia de súbito foi separado; ele esteve absolutamente e irrecusavelmente presente, e no entanto já diferido. O verbo *intersum* quer dizer tudo isso.¹⁵

Assim, ao olhar uma fotografia, enxerga-se a imagem sobre ela dizendo “*isso-foi*”, ou seja, uma espécie de constituição tautológica, como observa Barthes, revela-se na inseparabilidade da foto e de seu referente, pois ambos estariam imobilizados, “colados um ao outro”, para sempre imortalizados.

Em sua simplicidade aparente, a foto de *Splitting* sincroniza a circunstância que indica como cena uma casa que realmente foi partida ao meio. Por sua frontalidade, a falta quase total de perspectiva, a relação de contiguidade que estabelece com seu referente, dá-lhe um status de transparência. Assim, ela é uma casa partida, embora não faça muito sentido, afinal por que alguém cortaria uma casa ao meio? A indagação não está no objeto fotográfico, mas no resultado de uma ação violenta que ela exhibe com clareza. A literalidade de seu nome reforça ainda mais essa ação. Em inglês, *Splitting* significa literalmente divisão, cisão, o resultado da ação de separar, fender, rachar, romper. Desse modo, muitos que visitaram o trabalho ou apenas viram a

¹⁴ BENJAMIM, 2000b, p. 226

¹⁵ BARTHES, 1984, p. 114-15.

marcante imagem frontal da casa fraturada¹⁶ leram o trabalho como uma ação extremamente negativa e violenta que atentava contra os valores mais caros à sociedade americana, a propriedade e a liberdade individual, um ataque ao coração do país, à unidade familiar americana e a seu espaço consagrado, a residência unifamiliar.

O modo de habitação tradicional americano, que se consolidou após a Segunda Guerra, tinha suas bases fundadas na noção quase religiosa do lar como o templo sagrado da família¹⁷, unidade constitutiva do país, no qual a mulher é o núcleo agregador¹⁸. Maud Lavin, em um artigo sobre gênero e arte, entende *Splitting* como o simbólico gesto que celebra o poder do homem, o artista masculino, agindo contra a esfera tradicional feminina, o lar,

A principal função dos edifícios cortados e esculpido de Matta-Clark é apontar para o poder individual do artista, uma afirmação que se assemelha ao invés de desafiar convenções sociais relativas à propriedade privada e arquitetura¹⁹.

Cristopher Knight, por seu turno, utiliza o trabalho como imagem para ilustrar sua noção de nação fraturada²⁰ na década de 1970, dividida pelas diferentes posições em relação ao escândalo de Watergate e da guerra no Vietnã. Além dessas críticas, outras inúmeras surgiram. Em sua primeira entrevista, feita por Liza Bear, o artista se mostrava surpreso, demonstrando seu descontentamento com interpretações tão negativas, cujas acusações oscilavam entre a violação e/ou a celebração²¹ do processo de transição, digna

¹⁶ Thomas Crow habilmente explora a memória de Trisha Brown a respeito de *Splitting* que diz ter conhecido o trabalho, mas não se recorda se o visitou ou apenas viu suas imagens. In CROW, 1996, p. 135.

¹⁷ Em seu capítulo sobre as propostas de habitação social fomentadas pela nova política do presidente Roosevelt, o *New Deal*, Anatole Kopp expõe as dificuldades em se contrapor ao paradigma da residência individual que, até os anos 1930, foi o único modo de habitação concebível na sociedade americana. Ver KOPP, 1990, p. 168.

¹⁸ Em uma citação, Kopp destaca um trecho de texto de autoria Madame Edson, viúva de Thomas Edson, publicada na revista mensal *Literary Digest*, de forte influência sobre a sociedade americana: “Se as mulheres da América não fizerem um esforço decisivo para voltar às tarefas tradicionais do lar, a instituição mais vital do país estará em perigo. A América é antes de tudo uma nação de ‘lares’. A mulher que não quer criar um ‘lar’ destrói nossa nação”. Ver nota 15, *Ibidem*, p. 180.

¹⁹ LAVIN, 1984, pp. 138-141.

²⁰ KNIGHT, 1995.

²¹ Em resposta a uma carta enviada à *Kauffman Organization*, uma empresa de renovação de edifícios, por sugestão da Comissão de Planejamento da Cidade de Nova York, acerca de uma possível colaboração entre indústria da construção civil e artes, o artista recebe a seguinte resposta: “Alguns dizem que morrer graciosamente é uma arte. Talvez seja. Mas, eu não gosto de funerais, em nenhuma das hipóteses, seja como uma ocasião triste, seja como celebração”. Melvyn Kaufman. PHCON 2002:0016:003:027 e 028, arquivo GMC-CCA, Montreal.

de um edifício à sua condição de ruína ou desaparecimento, até a encenação de um estupro²². Contudo, diria Bear, “uma vez que é um *fait accompli*, você não pode parar as pessoas de”²³ tirarem suas próprias conclusões. Embora o artista continuasse a reforçar a importância do caráter físico, uma atividade imediata, direta, “nada ilusionística, que não fazia associações além disso”²⁴, a eternização daquele momento em uma fotografia tão transparente permanecerá a estabelecer novas ressignificações em sua recepção.

Pelo caráter efêmero dos *buildings cuts*, o fato de trabalhar em estruturas que não iriam sobreviver fez com que a documentação do trabalho de Matta-Clark tornasse um modo corrente para se ter acesso a eles, embora o artista considerasse as fotografias e os filmes como outros trabalhos, desmembrados da ação efetiva de cortar o material. Seriam desdobramentos dos cortes que também operavam a partir das diferentes linguagens impostas pela especificidade de cada um dos *médiuns* e não como uma simples documentação. Em entrevista, Matta-Clark se refere à origem dos seus trabalhos não a partir da arquitetura, mas da fotografia e de como esta se transforma em um meio de investigar tanto os espaços, quanto o próprio processo de documentação.

[...] minha origem é deliberadamente da documentação no sentido de documentação instantânea para uma preocupação real com este tipo de documentação/evolução do tempo de duração da peça, e agora, mais recentemente, para um tipo de tempo e movimento que são extraídos da experiência da peça, e então para além do que acontecem às pessoas na peça. Isto vai desde um instantâneo a um processo de documentação a um tipo de processo de documentação personalizada para uma espécie de interpretação voyeurística e, então finalmente, para um tipo de coisa onde olhar totalmente a peça sendo feita e tendo sido acabada se torna a narrativa na qual é submetido a todo o tipo de variações. O que acontece é que eu tenho sistematicamente me interessado pela maneira de fazer fotografias. Eu me interesse em trabalhar com fotografias e tento evitar e superar alguns clichês que tem sido desenvolvidos para lidar com múltiplas imagens²⁵.

O problema da documentação do trabalho era uma questão para muitas práticas artísticas realizadas na década de 1960 e 1970 que se situavam de modo particular no campo das ações, tais como as performances, os happenings e os trabalhos constituídos basicamente por materiais precários e perecíveis. Nessa época, a arte conceitual trouxe para o vídeo

²² DISERENS, 2006, p. 188.

²³ Liza Bear entrevistando Matta-Clark. Entrevista publicada para a revista *Avalanche*, In Moure, 2006, p. 172

²⁴ MATTA-CLARK, Entrevista concedida à Lisa Bear. Ibidem, p.171.

²⁵ Idem. Entrevista concedida a Judith Russi Kirshner. Ibidem, p. 332.

e a fotografia questões próprias sobre o valor e o sentido do modo como se documenta e se expõe. Enquanto alguns, como Ursula Meyers, defendem a documentação do evento como o próprio trabalho, a documentação se desprende de seu papel secundário como suplemento artístico para assumir um papel central de acesso ao próprio trabalho. Outros, como Jeff Wall, veem uma possibilidade crítica da ideia de neutralidade da documentação, como uma reportagem indiferente. Segundo Wall, “o gesto de reportagem é retirado de seu campo social e anexado a um evento social putativo (falseado)”²⁶, como paródia do fotojornalismo e da panaceia histórica da documentação por vídeo. Primeiro, porque o que se documenta é uma paródia, performances triviais que não deveriam ser registradas. Segundo, porque o modo como são realizadas de maneira amadorística, mal acabadas, o desvelamento da crueza dos trabalhos mostra a intenção de uma não inserção em uma narrativa maior.

Segundo Lee, as documentações dos *buildings cuts* operam em uma lógica paralela. Enquanto falta a ironia do fotoconceitualismo, eles funcionam como documentos à medida que registram os lugares particulares e efêmeros para a posteridade. Depois, rejeitam o primeiro princípio do meio, a aspiração a comunicar algo por meio da ideia de sua transparência enquanto médio fotográfico, porque, vistas separadamente, muitas fotos de Matta-Clark negam sua acessibilidade visual.

Embora trabalhe com uma forma conservadora de documentação, o estranhamento daquilo que ele fotografa revela o limite de seu próprio formato e coloca em questão a transparência do espaço que ele representa. No entanto, Lee pensa seus *buildings cuts* como “objetos a serem destruídos”²⁷ e os vídeos e as fotografias como documentações irregulares de objetos que deveriam ser mantidos²⁸.

Porém, há uma distinção clara nas diversas fotografias que Matta-Clark fez de seus *buildings cuts* que se sofisticam a cada novo trabalho. Pode-se observar que as fotografias tomadas desde o exterior do trabalho, de suas superfícies, sejam as fachadas sejam os telhados, são puro registro da ação executada, exibindo-os sob diferentes ângulos, detalhes e estágios ao longo dos processos de corte. Há uma narrativa temporal ligada desde o início até o final de cada ação, explorando a transparência da fotografia, o modo como os

²⁶ WALL, 1995.

²⁷ O título da primeira monografia do artista, feita por Pamela Lee, leva exatamente esse nome, *Object to be destroyed*. In LEE, 2001.

²⁸ No primeiro capítulo do livro de LEE, *Splitting* aparece como o objeto ícone, o trabalho mais associado à trajetória de Matta-Clark enquanto o capítulo final é dedicado ao penúltimo edifício e a toda tentativa de mantê-lo de pé. Ibidem.

trabalhos *Splitting*, *W-Hole House* e *Bingo* foram apresentados dentro do espaço expositivo das respectivas galerias financiadoras dos trabalhos.

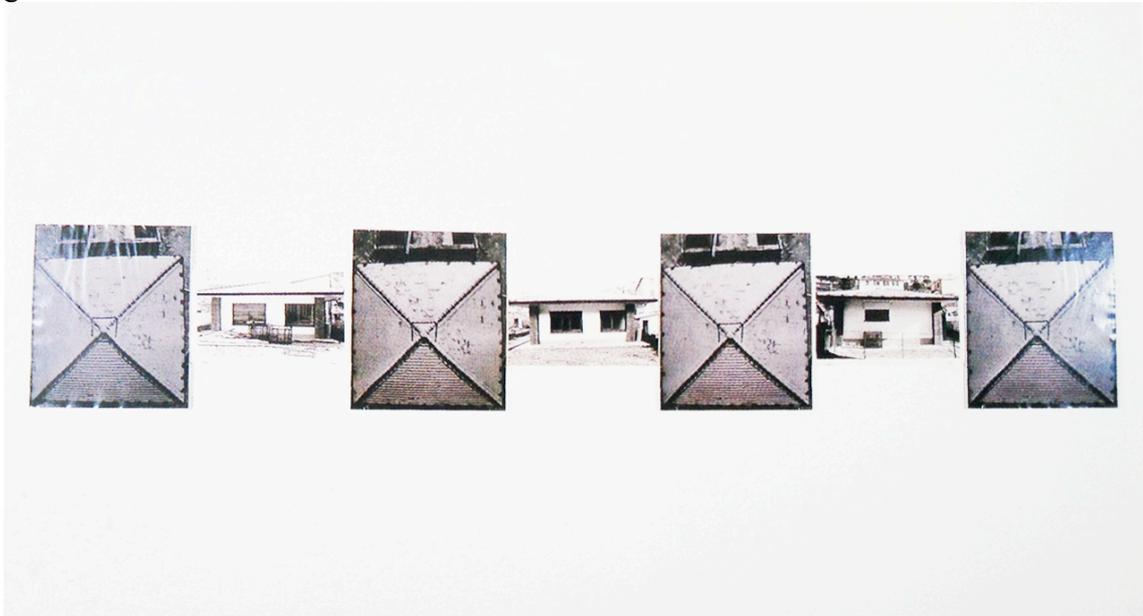


fig.28: Matta-Clark, *A W-Hole House: Rooftop Atrium*, Gênova, 1973

No entanto, as imagens produzidas desde o interior dos cortes assumem outra conformação. Como colagens, embaçam a transparência das fotografias do exterior e tornam o interior do *building cut* mais opaco, voyeurístico e investigativo.

Em relação a essas imagens, Kosuth, o grande defensor²⁹ da arte conceitual nos Estados Unidos, expunha a grande dificuldade em lidar com as fotografias que, na sua percepção, deveriam estabelecer uma relação de contiguidade transparente com seus referentes. O problema estaria na absoluta falta de clareza que provoca a mesma sensação que se tem ao se aproximar de um grande quebra-cabeça no qual se devem procurar as peças para entender o todo. O fato de terem qualidade – como fotografias eram excelentes – agravava ainda mais o problema, pois não podiam ser lidas como o “registro jornalístico”³⁰ tão caro à arte conceitual. Os registros, para o movimento da arte conceitual, seriam uma

²⁹ Kosuth, que estava interessado em minar o poder dos críticos sobre os trabalhos dos artistas, é severamente criticado pelos críticos que integravam a revista *October*. Rosalind Kraus, principalmente, é uma das críticas a sempre ironizar a bandeira de Kosuth, referindo-se ao seu famoso texto *Art after Philosophy* como a bíblia da diáspora cujo profeta é Joseph Kosuth. In: KRAUSS, 2010, p. 47. Para o texto de Kosuth ver, KOSUTH, (1969). In: FERREIRA; COTRIM. 2006, pp. 210-234. Sobre o debate entre críticos da *October* a respeito da Arte Conceitual, Duchamp e o lugar de Kosuth na arte americana ver em BUCHLOH, B. et al., 1994, pp. 126-146.

³⁰ Kosuth em entrevista concedida à Joan Simon e reimpressa no Catálogo da Exposição **Gordon Matta-Clark: a retrospective**, Museum of Contemporary Art, Chicago. In DISERENS, op. cit., p. 198.

espécie de tautologia, uma proposição analítica, autorreferenciais, e não a criação de novos objetos ou de imagens a serem decifradas.

Havia, segundo Kosuth, uma espécie de relação esquizofrênica entre as colagens fotográficas e os *buildings cuts*, uma duplicação de cenas entre eles, buscando provocar o mesmo resultado no espectador, aquilo que o artista se refere a “como interpretar...uma situação espacial”, ou seja, “um tipo de espaço psicológico”³¹. Essas investigações sobre o processo documental, a relação entre espaço e fotografia que Matta-Clark havia iniciado em *Pipes* (1971), intensificava-se em *Splitting*.

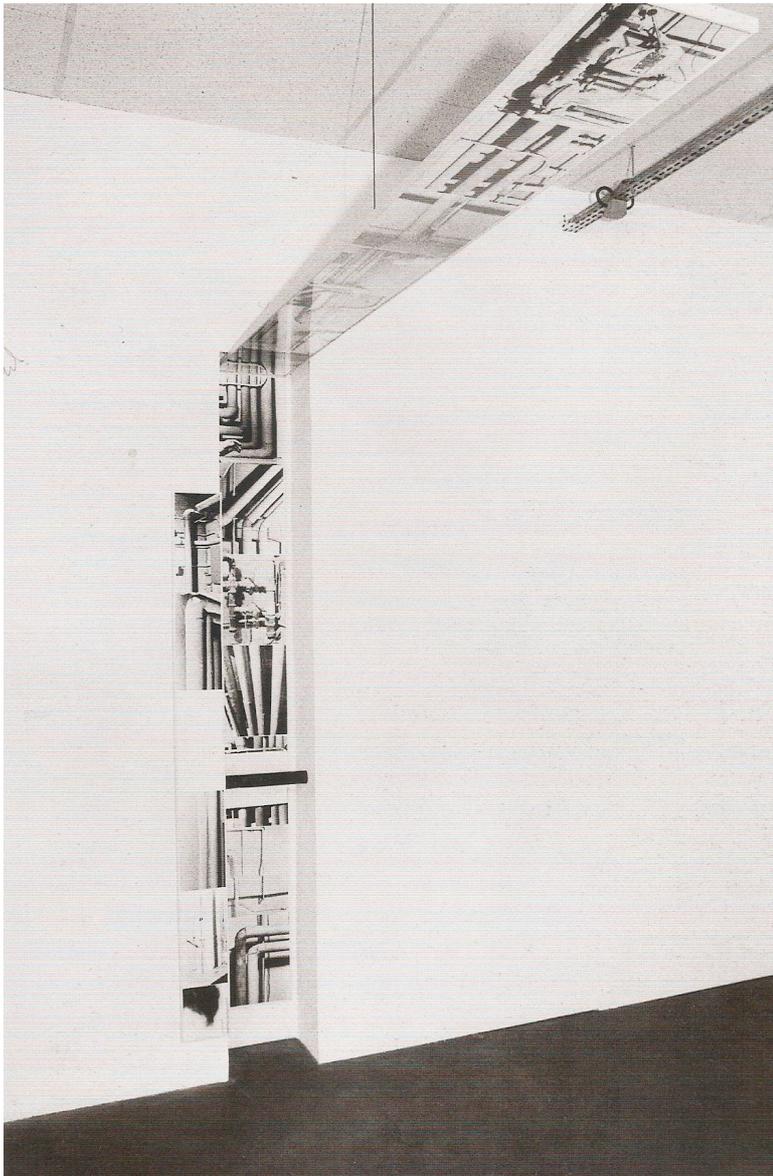


fig.29: Matta-Clark, *Pipes*, Boston, 1971, Coleção Los Angeles County Museum of Art

³¹ MATTA-CLARK, Entrevista concedida a Judith Russi Kirshner, In MOURE, op. cit., p. 332.

Pipes é um trabalho de intrusão feito pelo artista no *Boston Art College* colocando à mostra os “intestinos” do espaço arquitetônico, ao mesmo tempo em que não fazia nenhuma distinção entre a manipulação escultural, a documentação fotográfica e uma ironia com o papel da tecnologia na arquitetura. Nesse trabalho, o artista estendeu uma tubulação de gás, que estava embutida na parede, para dentro da sala de exposição, dando uma volta completa, para depois retornar à mesma parede, acompanhada de imagens feitas a partir de tubulações existentes nas ruas. Desse modo, “a tubulação tinha duas vidas: tanto uma extensão física quanto fotográfica, e lidava com o edifício como um sistema mecânico mais do que como uma série de espaços discretos”³².

Publicado em 1965, *A Home is not a House*³³ destacava a tendência da casa, particularmente americana, a converter-se em envelope indiferenciado, qualificado apenas pela disponibilidade de serviços que oferece, questionando, desse modo, os limites na casa entre arquitetura e tecnologia. Possivelmente influenciado pelo texto de Reyner Banham, que versa sobre o tema da tecnologia portátil e seu impacto sobre o ambiente construído, segue uma das definições favoritas para Matta-Clark:

[...] entre a arquitetura e escultura é que uma possui encanamento e a outra não. Embora seja uma definição incompleta, ela coloca o aspecto funcionalista proveniente da Moralista Era das Máquinas onde ele realmente pertence – bem abaixo – de um dreno bem feito³⁴.

³² Idem. Entrevista concedida a Donald Wall, *Ibidem*, p.65. e In *DISERENS*, op. cit., p. 185.

³³ BANHAM, 1965, pp. 70-79.

³⁴ MATTA-CLARK. In *MOURE*, op. cit., p. 61 e In *DISERENS*, op. cit., p. 182.



"TO A MAN, my six sons and I agree that flameless electric heat is great—and my wife, Margaret, is just as enthusiastic about it as we are," says Gene Caroken in his Iowa home near Frederickburg.

"IN OUR FAMILY, WE'RE ALL TOGETHER ON THE WONDERFUL COMFORT OF FLAMELESS ELECTRIC HOME HEATING"

fig.30: Propaganda de aquecedor elétrico para residências americanas.

Ao olhar para as imagens do interior de *Splitting*, ativa-se a imaginação e o próprio corpo, experimentando-se uma sensação vertiginosa provocada pela deslocalização dos elementos e das categorias arquitetônicas, as referências espaciais, piso, parede, teto escada, corrimão e porta. Ao embaralhar a sintaxe dos elementos arquitetônicos, denominados de “funções-signos” por Barthes, por serem “signos provenientes de um uso e, em troca, racionalizados por ele”³⁵, Matta-Clark não propõe que novos significados sejam incorporados a esses significantes, mas que a sua desistematização desarticule nossos corpos e, desse modo, ofereça um estímulo psicológico de desestabilização do movimento corporal daquele que olha. Em suas colagens, não são mais os elementos arquitetônicos que exercem o papel de articuladores espaciais. No lugar dos corredores, da escada e das portas, é a fresta por onde a luz passa que estabelece a conexão dos espaços. A continuidade espacial se dá então a partir de uma fissura, de um corte, elemento ao mesmo tempo disruptivo e condensador.

³⁵ BARTHES, 2006, p. 72.

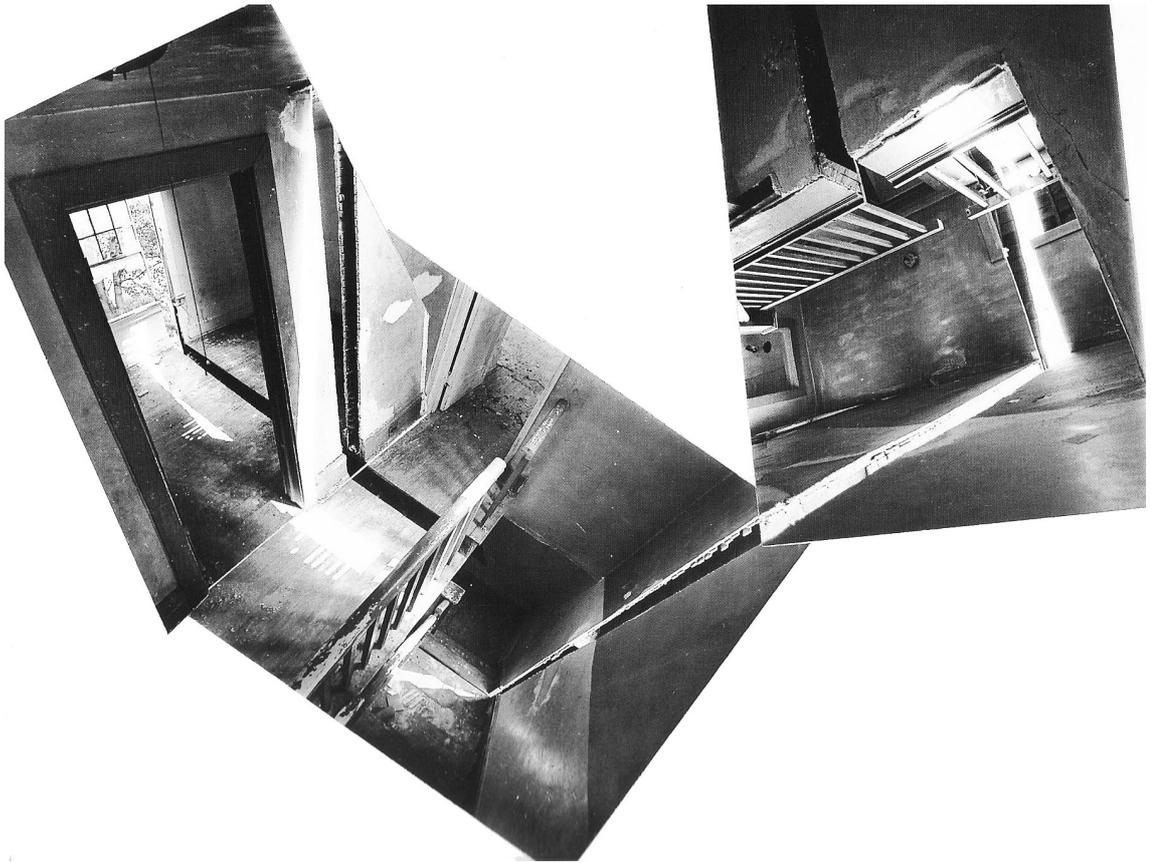


fig.31: Matta-Clark, *Splitting*, Englewood, New Jersey, 1974

A inauguração de *Splitting* aconteceu em um lindo sábado de sol, no mês de junho. Em frente ao número 98 da Greene Street, um grupo de artistas, amigos e críticos se aglomerava à espera do ônibus, fretado por Holly Solomon, que os levaria para o subúrbio de *Englewood*. Segundo alguns dos que participaram do passeio, a experiência que se iniciava no trajeto inusitado, deixar Manhattan para adentrar o subúrbio, local destinados às tradicionais moradias americanas, para visitar um trabalho de arte fora da galeria, já causava a primeira perturbação. Reunidos dentro de um ônibus, como crianças indo a uma excursão, havia também uma vaga referência romântica a outra paródia de excursão, a realizada pelos dadaístas à abandonada e desconhecida igreja de St. Julien le Pauvre. Em 1921, cartazes foram distribuídos pela cidade anunciando o evento dadaísta que surpreenderia a todos levando-os a lugares seletos, “particularmente aqueles que realmente não têm razão de existir”³⁶.

Splitting já perdera seu sentido de existência como casa privada, estava livre de suas funções de abrigo estável. Adentrando seu interior, a atividade corriqueira, quase programada, de se transitar e percorrer os espaços de uma arquitetura ordinária, transformava-se em uma atividade, duvidosa, intranquila, uma aventura. A casa, antes “tão

³⁶ GOLDBERG, 2006, p. 75.

solidamente construída”³⁷ após o corte e a inclinação de uma de suas metades, revelou-se “tão facilmente manipulável”³⁸. Aparentemente desestabilizada, a casa se transformava em algo frágil, à beira de uma desintegração, e proporcionava uma sensação de inquietude ao percorrer de um lado ao outro seu espaço interno. Medir o passo, apoiar as mãos, não sem antes verificar o local dos cortes nas superfícies, sentir o chão firme sob os pés antes de tentar um segundo passo, pareciam novas ações, obrigando a uma certa desprogramação da relação estabelecida entre corpo e espaço habitável, protegido.

Splitting, então, não seria apenas o gesto que corta, um trabalho que é puro traço, pura presença, como afirma o arquiteto Peter Eisenman, em seu texto *L’ora che è stata*, de 2003, uma continuidade de seus permanentes diálogos com a desconstrução de Derrida e a possibilidade de uma arquitetura da desconstrução.

[...] quando Gordon Matta-Clark cortou uma casa ao meio, ele deixou um traço do ato enquanto reduzia a metafísica da ideia de “casa”, abrigo, recinto fechado, etc. à pura presença. Matta-Clark também ilustra uma das diferenças entre a metafísica da presença na pintura e na arquitetura. Agora uma casa habitável formalmente não é mais habitável, ou nem mesmo uma casa³⁹.

Para Eisenman, Matta-Clark destruía a ideia metafísica de uma arquitetura enquanto abrigo, lugar protegido, transformando o trabalho em puro rastro de sua ação de cortar, índice de um gesto. Porém *Splitting* não se reduzia à frontalidade de sua imagem externa. Segundo Matta-Clark, ele a pensava “como sendo potencialmente funcional. Não há razão por que alguém não pudesse ser capaz de viver neste espaço”⁴⁰. Habitar as bordas ou o mais distante delas, esta era uma das questões que podia se ver na casa fraturada. Como seu gesto também produz resultados, *Splitting* é uma transição, de uma situação estável para uma outra aberta, imprevisível.

Em *Splitting*, a condição de presença física do espectador no local era fundamental para dar um sentido àquela obra, um vínculo inextricável, indivisível entre o trabalho e sua apropriação. *Splitting* necessitava ser percorrido internamente. A esquizofrenia, a que Kosuth se refere, está na correspondência entre a mesma relação de contiguidade entre a fotografia e o referente e a casa partida como contígua à casa que lhe deu origem. Matta-Clark não

³⁷ MATTA-CLARK, Entrevista concedida a Liza Bear In MOURE, op. cit., p. 175.

³⁸ Ibidem.

³⁹ EISENMAN, 2007, p. 118.

⁴⁰ MATTA-CLARK, Entrevista concedida a Liza Bear, In MOURE, op. cit. p. 167

destrói a ideia de casa, mas sim a de uma casa que nos protege dos perigos ao redor, que ilusoriamente nos protege da violência, de nossos medos, de nossas intranquilidades.

Horace Solomon admitiu o extremo desconforto ao subir a escada interrompida pela grande fenda criada no meio do percurso⁴¹. No mesmo local, onde a fenda se alargava, Alice Aycock relatou: “você subia, e quanto mais alto ia, tinha que continuar atravessando a fenda. Isso aumentava à medida que você alcançava o topo, a fenda tinha um ou dois pés de largura. Você realmente tinha que saltá-la. Você sentia o abismo de forma cinestésica e psicológica”⁴². Richard Nonas diria: “o trabalho de Gordon... precisa, essencialmente, ser habitado, precisa ser povoado, ocupado, percorrido, experienciado e não somente visto ou entendido”⁴³.

O deslocamento da produção para a recepção do trabalho aparece aqui menos como uma estratégia e mais como um fato inescapável. Entretanto, de todo modo, como bem observou Liza Bear, a experiência do público está fora do escopo de trabalho do artista e talvez dependa mesmo das vivências passadas de cada um; por isso a importância tão grande e criticada das colagens analíticas do espaço interno. Para que se entenda o que Matta-Clark imaginava em *Splitting*, é necessário considerar todas as imagens desdobradas a partir da ação, inclusive a sua nomeação.

Entre os sentidos vigentes de verbo *Splitting*, o primeiro a aparecer no dicionário é divisão. Divisão tem um sentido duplo, ambíguo, pois, ao mesmo tempo que significa separação, também expressa o contrário disso, a ideia de dividir algo, ou seja, compartilhar, partilhar⁴⁴. Assim, *Splitting* funciona entre a externalidade do gesto de cortar, de romper a fixidez, e as montagens fotográficas analíticas, expondo sua dinâmica interna, ou seja, o puro movimento que somente é percebido quando as duas metades são confrontadas. Em uma metade, a casa em sua normalidade e, contígua a ela, a outra metade, tombada, que reforça o sentimento de fragilidade diante das coisas do mundo. Não adianta construir muros e abrigos para nos proteger de nós mesmos.

A intenção do corte como algo agregador já tinha sido explorada em seu primeiro *building cut*, *A W-Hole House: Roof top Atrium and Datum Cut* (1973), quando retirado o topo do telhado, como se cortasse a cabeça de alguém. Esse

⁴¹ Horace Solomon, In DISERENS, 1999, p. 342

⁴² Alice Aycock apud LEE, 2001, p. 29.

⁴³ Richard Nonas sobre Matta-Clark, em entrevista concedida a Richard Armstrong, In DISERENS, op. cit., p. 339.

⁴⁴ Devo aqui a exploração da ambiguidade existente no significado da palavra francesa *partage*, “partilha” em português, ao título do livro do filósofo francês Jacques Rancière, *A partilha do sensível*, em nota da tradutora. In RANCIÈRE, 2005, p. 7.

alguém seria o dono da construtora. Fascinado com as divisões geométricas do ambiente interno, como múltiplos de uma unidade 1/32 do espaço total, transformou uma simples construção de planta quadrada em um ambiente totalmente separado e hierarquizado entre o dono da construtora e seus empregados. O artista uniria tudo novamente decependo o topo. Sobre isso, anotou em um de seus art-cards:

NOT THE WORK. THE WORKER⁴⁵

A cabeça associada à razão e também ao poder e à ordem é tema de reflexão feita por Bataille, em seu texto *A conjuração sagrada*⁴⁶. Assim, uma suposta sociedade acéfala, em alusão ao ser sem cabeça, é um corpo não mais submetido à superioridade hierarquia do órgão central, sob domínio, mas livre para tomar suas próprias decisões, não como algo imposto a nós.

Explorar criticamente o *suburbia*, termo pejorativo para designar a cultura consumista das pessoas que vivem no subúrbio em busca de uma espécie de estilo de vida imposto pela mídia, pela propaganda, foi um tema recorrente entre artistas contemporâneos a Matta-Clark. Dan Graham, em seu trabalho *Homes for America* (1965), concebido como um artigo foto-texto publicado na revista *Art Magazine*, dez-1965-jan-1966⁴⁷, descreve diferentes tipos de casa produzidos em série nos subúrbios que poderiam ser ofertados em catálogo de vendas, como mercadorias prontas para o uso, como uma resposta a um problema emergente de falta de moradia para os trabalhadores e para os veteranos da Segunda Guerra. *Homes for America* combina fotografias de casas unifamiliares típicas do subúrbio americano e textos diagramados em formas de colunas para páginas de uma revista. Cada casa possui uma estrutura básica onde podem ser acrescentados ou retirados elementos, criando uma ilusão no consumidor sobre o seu poder de decisão. As imagens das casas não estão sozinhas, elas ilustram o texto da revista, assim como os textos modificam o entendimento das fotos; desse modo, a revista se torna uma espécie de território a ser organizado e preenchido como os próprios subúrbios. Para Dan Graham, a diagramação seria o mesmo que urbanizar, evidenciando a relação que surgia, naquele momento, entre mídia, estilo de vida, habitação e espaço urbano.

A própria Alice Aycock, que se impressionou com a fenda de *Splitting*, realizaria, no ano anterior, uma obra oposta ao movimento promovido por Matta-Clark. *Low Building Dirt Roof* (1973), localizada em uma fazenda, é um

⁴⁵ NÃO O TRABALHO. O TRABALHADOR. Anotações de Matta-Clark em um de seus art-cards. In PHCON 2002:0016:001, arquivo GMC-CCA, Montreal.

⁴⁶ BATAILLE, 2008.

⁴⁷ PELZER; FRANCIS; COLOMINA, 2001, p. 12-13.

memorial a sua sobrinha morta aos 12 anos, Mary. Trata-se de uma cabana de pedra com telhado verde semienterrada em uma fazenda da Pensilvânia, quase no nível do chão. A sensação de claustrofobia e de imobilidade interna é ainda mais acentuada em relação à vastidão imposta pela paisagem. Aqui, somente vemos o topo. O subúrbio é uma prisão da qual se deseja escapar.

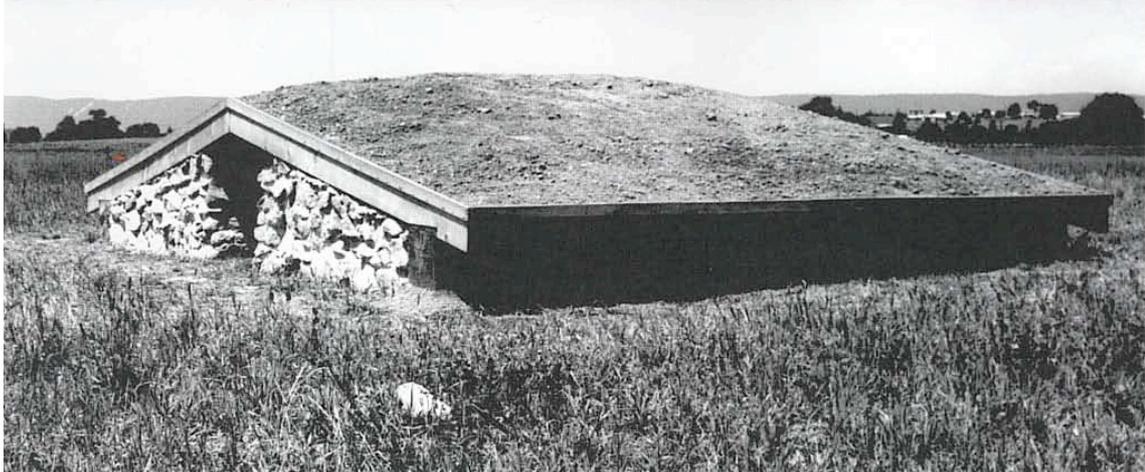


fig. 32: Alice Aycock, *Low Building with Dirt Roof*, 1973, Gibney Farm, New Kingston

Splitting primeiro questiona o modo tradicional de moradias do subúrbio enquanto estilo de vida, o que deixa de ser a casa partida negativa para se transformar em uma casa aberta, onde se pode viver junto, o modo como o artista entendia o SoHo. Viver junto foi tema de um curso proferido por Barthes no Collège de France, a prestigiosa instituição da capital francesa, no final da década de 1970. Em *Como Viver junto: Simulações romanescas de alguns espaços cotidianos*, Barthes se aventura ao ligar “a pesquisa ao imaginário do pesquisador” pela busca de uma utopia, a força fantasmática, que sempre o assombrou da possibilidade do “viver ‘bem’ em companhia, a força do desejo de coabitar ‘bem’”.

Em *Dumpster Duplex* (1972) ou *Open House*, Matta-Clark utiliza um contêiner industrial, desses utilizados como caçamba de lixo, naquela época intensamente presentes na paisagem cotidiana do SoHo. Estacionado na rua, em frente aos números 98 e 112 da Greene Street, o artista dividiu o espaço internamente com materiais originados de demolições arquitetônicas, portas descartadas e painéis de madeira usados. Edificar com elementos mínimos, confeccionados com vigor, era a origem da casa aberta, palco para todos os tipos de apropriações que as pessoas imaginassem. Para a inauguração, o artista convidou o grupo de dança *The Natural History Improvisation Company*, que incluía Suzanne Harris, Cynthia Hedstrom, Rachel Lew, May Overlie e Carmen Beuchat, para explorar *Dumpster*.⁴⁸

⁴⁸ Jane Crawford em entrevista para o Catálogo de exposição Laurie Anderson, Trisha Brown, Gordon Matta-Clark. In YEE, 2001, p. 72



fig. 33, 34: Matta-Clark, *Open House*, 1972

No dia da abertura, em maio de 1972⁴⁹, chovia muito. Como não havia cobertura no contêiner, os artistas improvisaram utilizando guarda-chuvas de múltiplas cores, inserindo mais vida e movimento àquele núcleo primário, cuja montagem são as primeiras imagens do filme. Nelas, vê-se, mais uma vez, o Matta-Clark e um auxiliar, nesse trabalho Ted Greenwald⁵⁰, em ação, montando a estrutura interna com as peças retiradas do lixo. Greenwald também foi responsável pela montagem do som, ruídos gravados de sua rota de entrega de jornal em torno de Nova York. Maio 19-21 de 1972.

A ocupação de *Open House* era totalmente livre, uma casa cujos limites eram transpostos sem qualquer roteiro, script ou plano. Matta-Clark sabia que não existia uma vida privada de limites definidos para sempre, e sim um recorte variável da atividade humana entre a esfera privada e a esfera pública. Uma só tem sentido em relação à outra; assim o que estabelece sua definição⁵¹ se inicia pela marcação de suas fronteiras e de seus limites.

Explorando esses limites, estendendo as fronteiras do espaço privado para a rua, a calçada, Matta-Clark realizaria *Garbage Wall* (1970), uma parede de lixo diante da igreja de St. Mark, situada no East Village de Manhattan. Tratava-se também de uma estrutura primária, um muro feito de resíduos urbanos misturados com asfalto e gesso. Aqui, o muro não limita, mas suporta atividades e, segundo escreveu o artista, a atividade dependia das circunstâncias do local: “a audiência, os pedestres e os atores estão todos naturalmente associados pela característica e localização da atividade”. O objetivo do

⁴⁹ DISERENS, 1999, p. 17.

⁵⁰ BRENTANO, 1981, p. 56.

⁵¹ PROST, A. Fronteiras e espaços do privado. In **História da Vida Privada: da Primeira Guerra a nossos dias**. In _____, VINCENT, 2009, pp. 13-135.

trabalho deu ênfase à presença do cenário religioso que contrastava com as atividades cotidianas banais: “o espírito dessa atividade requer *St. Mark* com sua história, sua beleza arquitetônica e espacial, como um pano de fundo para uma cerimônia muito tranquila de organização doméstica”⁵². Assim, durante quatro dias, o muro seria o cenário de atividades domésticas simples – comer, faxinar, trabalhar. Depois, essa “escultura” foi desmontada e levada para o espaço de Jeffrey Lee.

THATCH/DEBRIS WALL

<p>Thatch Debris wall Wall is woven from plant materials coated with layers of wood pulp rag etc, It will be made like a garbage heap with one fully finished side [...] There is a difference in the script you use</p> <p>THERE IS A DIFFERENCE IN THE SCRIPT YOU USE</p>	<p>Sapê Parede de entulho Parede é tramada a partir de materiais vegetais revestidas com camadas de madeira massa pano etc Será feita como um lixo amontoado com um lado totalmente acabado [...] Há uma diferença no script que você usa</p> <p>HÁ UMA DIFERENÇA NO SCRIPT QUE VOCÊ USA</p>
---	--

Enquanto rascunhava a produção desse trabalho, “um exercício de sobrevivência”, “um exercício de viver”⁵³, o artista faz menção à ideia de script, um roteiro, a ser vivenciado pelos vários artistas e amigos que listou. Tratava-se de três listas: na primeira, constavam artistas que ajudariam a construir, montar e desmontar a estrutura; em outra, intitulada performance, constavam artistas como Trisha Brown, Dennis Oppenheim e Hélio Oiticica; e, na terceira e última lista, intitulada *Movies*, Bob Fiore, que filmava a maioria das performances dos artistas nessa época, encabeçava a lista. Em *Garbage Wall*, existem apenas registros fotográficos, escritos e desenhos, croquis. Ao que parece, a realização dos diferentes eventos, aos moldes do que Matta-Clark planejara, nunca aconteceu.

Percebe-se aqui uma sutil influência do que acontecia no campo da dança em New York levada a cargo pelo *Judson Dance Theater* e seu subsequente desmembramento, o *Grand Union* (1970-1976). Destacam-se, desses grupos, os seus componentes Simone Forti, Yvone Rainer, Steen Paxton e Trisha Brown, cuja influência dos workshops dados pela californiana Ann Halprin foi determinante para quebrar

⁵² MATTA-CLARK In MOURE, op. cit., p. 88.

⁵³ Idem, Anotações em seu caderno de rascunho com instruções para *Garbage Wall*. Ibidem, p. 103.

preconceitos em relação ao que seria a própria dança, os movimentos e a rigidez impostas pelas composições.

Halprin criava, em seus workshops, situações em que os dançarinos pudessem se confrontar com habilidades improvisadas. No entanto, a improvisação não se baseava na autoexpressão, o que eliminava qualquer forma de estereótipo, mas na necessidade de desbloquear coisas que eram impostas pela dança moderna tradicional. Trabalhar com movimentos orientados pela percepção de sua própria anatomia corporal era o desafio. “Quando nós improvisamos, descobrimos o que nosso corpo pode fazer, não incorporando o padrão ou a técnica de algum outro”⁵⁴. Desse modo, ações, que nunca foram usadas na dança anteriormente, eram incorporadas, criando, assim, além de outras possibilidades de movimentos, novas formas de combinar elementos entre si e com o ambiente. Para um melhor desenvolvimento desses movimentos, Halprin agregou a eles tarefas a serem feitas, criando uma atitude que traria qualidade ao movimento dentro de um outro tipo de realidade. A tarefa, inicialmente, traria atenção para o corpo e, depois, seria incorporada de tal forma como uma espécie de desafio, ao conjugar tarefa e movimento.

Embora houvesse a proximidade de vizinhança com muitos dançarinos que viviam no SoHo e no Greenwich Village, não há informação de qualquer troca de experiência entre eles e Matta-Clark, exceto com Trisha Brown, que o artista conheceu por intermédio de Carol Goodden, quando integrou durante um período sua companhia de dança. Em uma carta, datada de 6 de outubro de 1976, de Matta-Clark para Carol, escrita quando estava em Berlim, o artista escreve:

Trisha está atuando aqui, eu mal a vi pessoalmente, mas o novo trabalho é o habitual Ms. Brown revelação. Ela está tão serena, tão no controle do espaço de atuação fazendo uma medição quase cabalística de tempo que eu poderia continuar por anos como um escultor, arquiteto inscrevendo alguns de seus arabescos fora de qualquer ambiente já construído. Mas eu sou tão caótico que que isso deve vir depois de eu ter perseguido meu demônio⁵⁵.

A relação com a dança e a performance em Matta-Clark eram contaminadas com sua pulsão, seu demônio interno, em criar os cenários, se misturar ao mundo construído, ao espaço vivido e à materialidade arquitetônica. Em suas práticas performativas, o artista agregava algumas tarefas claramente relacionadas à vida cotidiana, relacionadas à casa, como comer, lavar-se, amarrar os cadarços dos sapatos e, diferente

⁵⁴ Ann Halprin em entrevista concedida a Yvone Rainer. In SANDFORD, op. cit., p. 138.

⁵⁵ MATTA-CLARK, carta enviada a Carol Goodden. In PH2006:0299:002, arquivo GMC-CCA, Montreal.

do que se exigia nos *happenings*⁵⁶, um roteiro a seguir. Tudo era puro improviso após a conclusão de uma modificação espacial. Segundo Horace Solomon, “a origem intelectual” da obra de Matta-Clark era muito egocêntrica, porque os trabalhos eram estabelecidos sempre em grupo ou para um coletivo, mas o artista parecia ter o seu próprio interesse no resultado dessas práticas artísticas. Matta-Clark via seu próprio trabalho como “um palco especial em perpétua metamorfose, um modelo para constantes ações das pessoas no espaço assim como no espaço em torno delas”⁵⁷.



fig. 35: Matta-Clark, *Garbage Wall*, 112 Greene Stree, New York, 1970

⁵⁶ Para maiores informações, ver KIRBY, M. *Happenings*. In SANDFORD, op. cit., pp. 1-28.

⁵⁷ MATTA-CLARK, Entrevista concedida a Donald Wall, In MOURE, op. cit., p.65 e In DISERENS, op. cit., p. 185.

Um ano depois de executado, o contexto de *Garbage Wall* reverberava na mente de Matta-Clark, que continuaria explorando o binômio ação banal e rito sagrado. Há uma relação imbricada na mente do artista entre o simples gesto de comer e um ritual a ser compartilhado entre amigos. Para Barthes, uma das primeiras coisas fundamentais sobre a possibilidade do convívio coletivo seria a necessidade do alimento⁵⁸ e, em contraposição ao “horror de comer sozinho”⁵⁹, criam-se ritos de comunhão, encontros para se comer junto.

“Por que você não abre um restaurante?”⁶⁰, sugeriria Matta-Clark a Carol Goodden, admirado com as comidas exóticas e o cenário de primavera arranjado para a festa de comemoração do aniversário de Richard Nonas, quando cada convidado contribuiu com um arranjo de flor. Aquela área abandonada do SoHo parecia um negócio promissor, pois não havia nada similar nas imediações e nem em *Lower Manhattan*⁶¹, o bairro mais próximo.

Assim, em setembro de 1971, Carol Goodden, Matta-Clark e Tina Girouard fundam o restaurante *Food*. Nessa época, quase não havia infraestrutura comercial e de serviços na região. Seria um modo de Carol fazer o que gostava, cozinhar, ao mesmo tempo em que, segundo ela, esvaziaria seu *loft*, sempre cheio de amigos. *Food* logo se tornou o local de reuniões da coletividade artística. Vários artistas, que necessitavam de um emprego temporário, trabalharam como cozinheiros, garçons, lava-pratos. O restaurante abria logo pela manhã, e somente à noite fechava suas portas. Eram servidas três refeições ao dia, café da manhã, almoço e jantar. No restaurante, os artistas cultivaram um hábito coletivo de preparar e dividir a comida, estabelecendo-se uma conexão fluida entre sobrevivência econômica, vida coletiva e experimentação artística.

Em torno da centralidade da comida, aconteciam também vários encontros, reuniões, eventos, performances e exposições. Enquanto Carol e Tina administravam o restaurante como um negócio, que se não fosse lucrativo deveria ao menos se manter, Matta-Clark realizava experimentos com comida, *Agar-agar*, chocolate *Yoo-hoo*, *land of milk and honey*, e diversos outros que utilizavam ingredientes culinários. Uma vez propôs uma série chamada *Sunday Night Guest Chef Dinners*, quando artistas se faziam às vezes de mestres-cucas. Dentre os participantes, estavam,

⁵⁸ BARTHES, 2003, p. 205.

⁵⁹ Ibidem, p. 213.

⁶⁰ Em uma declaração dada em outubro de 1980 para Richard Armstrong, Carol Goodden lembra que, durante a festa de primavera que ela havia preparado em comemoração ao aniversário de Richard Nonas, Matta-Clark, impressionado com as comidas exóticas, sugeriu que ela abrisse um restaurante. In DISERENS, 1999, p. 336.

⁶¹ MOURE, op. cit., p. 36

por exemplo, Robert Rauschenberg e Donald Judd, cujos resultados eram frequentemente mais artísticos do que comestíveis. Mark Di Suvero tinha planos para servir uma refeição utilizando guindastes. Na sua noite, Matta-Clark cozinhou uma sopa bem consistente, chamada *Matta Bones Dinner*, que continha pedaços de ossos para serem lavados, furados e usados como peças em colares ao final da refeição. Em outra ocasião, escondeu camarões vivos no interior de ovos cozidos, provocando as mais diversas reações do público⁶². *Food* durou apenas dois anos. Seu epitáfio foi publicado em um divertido anúncio na revista *Avalanche* mostrando os gastos fiscais da família *Food*. Mas, ao mesmo tempo em que *Food* era um negócio, tratava-se, para Matta-Clark, de um trabalho artístico.

Alguns meses antes da inauguração do restaurante, Matta-Clark escreve a seu amigo Lee Jaffe⁶³, com quem havia trabalhado no evento criado por Allana Heiss na ponte do Brooklyn, uma carta:

1º de agosto de 1971

Caro St. Lee Junior: UMA PROPOSTA MATTA

Fico me perguntando por que estou fazendo isso – exatamente qual o propósito de dedicar tanta energia a uma atividade tão exigente. Não pode ser só pelo negócio ou pelo dinheiro. Há necessidades e prazeres mais profundos em jogo. Algo mais entranhado, como uma verdadeira fixação em comida. Já trabalhei antes com alimento e suas preparações, mas nunca de maneira tão óbvia ou direta. Decidi em parte que a minha missão, ao abrir esse restaurante, é restaurar a arte de se alimentar com amor, em vez de terror. Esse mesmo ideal cristão exclui o horror de comer aqueles que amamos, ou, por outro lado, sermos consumidos por amor. Espero que agora tenha ficado claro o que quero dizer, e a importância disso em termos históricos e beatíficos. É inevitável. É chegada a hora de uma época de canibalismo renovado, que conclua ainda outra face de desenvolvimento social e dissipe o mal-estar do século. Cada um de nós vai alcançar a plenitude ao se entregar aos sabores e às delícias de um banquete⁶⁴.

Ao criar *Food*, Matta-Clark se aproxima da ação poética canibal dos surrealistas, cujo “meio mais puro de testemunhar o amor ao seu próximo é comendo-o”⁶⁵. De uma maneira muito provocante, pode-se dizer que o canibalismo, em um estado de não repressão – isto é, em sua dimensão poética –, converter-se-ia quase automaticamente em uma filosofia de amor, uma comunhão livre, tanto intelectual

⁶² Carol Goodden in *DISERENS*, 2006, p. 194

⁶³ O remetente misterioso denominado na carta do St Lee Junior era o artista Lee Jaffe, segundo Pamela Lee. *LEE*, 2001, p.71.

⁶⁴ PHCON2002:0016:001:001, arquivo GMC-CCA, Montreal

⁶⁵ RIBEMONT-DESSAIGNES, Georges *apud* ANTELO, Raúl. Canibalismo e Diferença. In *ROCHA*, 2000, p. 129. No original: “le plus pur moyen de témoigner de l’amour à son prochain est bien de le manger”.

como corporal, entre todos, sem limites e restrições, dentro do horizonte de uma criação permanente. Não é casual que se encontre, aqui, uma alusão a um ritual fundamental da tradição cristã, que também tem origem em um ato transgressor.

Na época em que remodelava o espaço para adaptá-lo às suas funções de restaurante, Matta-Clark se recorda:

[...] 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. Era um restaurante que também era uma área de performance. Nós instigávamos mostras e criávamos teatro de comida. A primeira reforma do lugar não foi tão prática quando precisávamos uma vez que o restaurante se tornou um negócio. Consequentemente, eu gastei o segundo verão remodelando o espaço. Eu fiz isso cortando o que já tínhamos construído e rearranjando. 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 pragmática⁶⁶.

Em *Food*, o artista sentiu, pela primeira vez, a necessidade de extrair pedaços de paredes do edifício, e esta foi uma oportunidade de utilizar ferramentas manuais e ações corporais “inquestionavelmente agressivas e mesmo impulsivas” para desafiar a perenidade e a estabilidade da arquitetura⁶⁷, transformando-a também em um ingrediente, uma comida.

BUILDING ARE FOR EATING	EDIFÍCIOS SÃO PARA COMER
THE RAW OLD BEAMS LAY SERVED IN GENEROUS PILES	AS VELHAS VIGAS CRUAS SERVIDAS EM GENEROSAS PILHAS
BETTER CO-HABITED WHERE THEY	MELHOR COABITAR ONDE ELAS
FALL THAN TAKEN OUT TO LUNCH	CAEM DO QUE LEVAR PARA VIAGEM O ALMOÇO ⁶⁸

O canibalismo dadá e surrealista diz respeito à interseção entre a ordem concreta e simbólica da linguagem e a ação do corpo. O método utilizado pelos dadás era a técnica

⁶⁶ MATTA-CLARK, Entrevista concedida para o catálogo Gordon Matta-Clark, *Office Baroque*, ICC, Antuérpia em 1977, In MOURE, op. cit., p. 249.

⁶⁷ LEE, op. cit., p.116

⁶⁸ Anotações de Matta-Clark em um de seus art-cards. In PHCON 2002:0016:001, arquivo GMC-CCA, Montreal

de colagem e *assemblage*⁶⁹ atuando como a violência do corte e a justaposição arbitrária entre matérias e significados avulsos. O modo como são colados deixa entrever o corte que as separa como em um mosaico. Nas fotomontagens de Matta-Clark, feitas a partir do corte real de *Splitting*, também pode ser antevista uma ação canibal. Quando acabou de executá-la, teria dado a seguinte declaração: “Há uma curiosa ambiguidade de escala do objeto. O corte transforma o edifício em uma coisa manipulável”. A manipulação de suas superfícies foi, então, ainda mais explorada em seu *building cut* subsequente à *Splitting*, *Bingo x Night*.

Os dois *buildings cuts* foram realizados no mesmo ano com apenas quatro meses de diferença entre eles. Ambos investem literal e metaforicamente contra a casa unifamiliar e o direito à propriedade. Porém, se, em *Splitting*, era necessário entender seu espaço interno, sua instabilidade em contraponto ao desequilíbrio necessário para desdomesticar os corpos humanos condicionados a uma situação confortável, em *Bingo*, Matta-Clark arranca uma fachada inteira que confinava o espaço doméstico, revelando o interior da casa como em um jogo de subtração de suas partes.

Aqui pela primeira vez a área era um subúrbio gueto-negro ou uma cidade pequena americana. A identidade desses edifícios corresponde a uma situação que domina o interior dos US. Aqui não mais enclausuramento per si mas contêinirização e a onipresença do objeto casa se tornam a questão⁷⁰.

Apenas por 10 dias, Matta-Clark teria em suas mãos a casa onde faria *Bingo*. Desse modo, ao invés de privilegiar o espaço resultante dessa intervenção, focou, de modo particular, a questão da contêinirização preconizada pelas fachadas erguidas e acabadas. A ação de recortar e retirar, manipular as partes de uma fachada arquitetônica com a mesma facilidade que alguém manipula ingredientes culinários, foi explorada principalmente no vídeo e nas fotografias. Sobre *Bingo*, em entrevista, o artista comenta:

Muitas pessoas não gostam daquele trabalho. Não conseguem distinguir se é falso ou não. Talvez a exposição da fachada as confunda, como um atentado à privacidade ou algo do tipo⁷¹.

⁶⁹ OTTINGER, D. Do fio da faca ao fio da tesoura, da estética canibal às colagens. In HERKENHOFF; PEDROSA (org.). **XXIV Bienal: Antropofagia e histórias de canibalismo**, 1998, p. 266.

⁷⁰ MATTA-CLARK, G. Work with abandoned structures, 1975. Declaração datilografada. In MOURE, op. cit., p. 142.

⁷¹ Idem. Rascunho da transcrição da entrevista concedida a Donald Wall, op. cit.

Como no filme de *Splitting*, a primeira imagem contém informações a respeito da localização, o endereço do edifício. Todavia, se, em *Splitting*, filmam-se as imagens da casa primeiro, um *zoom* do número e, depois, a abertura da cena que mostra a fachada frontal, para depois passar à tela preta com informações sobre o trabalho escritas em branco, em *Bingo*, é a tela preta com seu endereço e informações sobre o trabalho a primeira cena com a qual nos deparamos. Um detalhe fundamental surge nesse instante, juntamente a essas informações incompletas: a mão do artista escrevendo sobre a tela. Com alguns movimentos de mão, as lacunas entre as palavras de um pequeno texto datilografado são totalmente preenchidas. Inicia-se, aqui, portanto, um jogo de justaposição de escalas e de linguagens que embaralha a nossa percepção: afinal, o edifício foi realmente cortado ou apenas houve uma simulação feita nos registros? Brincando com a ambiguidade das escalas, lição aprendida em *Splitting*, no filme, sobre a imagem da fachada, exibida em sua frontalidade, a mão do artista risca as linhas de corte e, depois, no centro de cada um dos quadrados que se forma no lançamento desse grid traçado sobre a grande fachada vermelha, enumera-os em sequência. O número 9, localizado no quadrado central, é sublinhado, pois será a única parte remanescente da fachada. Ao final do filme, é outra mão que surge para destruir todo o trabalho, a pá-mão gigante de um *bulldozer*.

[...] o trabalho em Niagara Falls [Bingo/Ninths] envolveu uma espécie de jogo de somar e subtrair na remoção dos pedaços ao acaso, não por escolha. Se eu tivesse o controle da situação, teria gostado de retirá-los sequencialmente, como numa contagem regressiva, mas os problemas da realização superaram meus desejos. O produto final foi bem satisfatório, especialmente a disparidade entre massas, vazios e superfícies cobertas⁷².

O artista, como anuncia no filme, teria pouco mais de uma semana para realizar toda a trabalhosa operação de desmonte de uma fachada. Assim, no primeiro dia, dividiu a fachada em nove partes e, nos dias subsequentes, retirava o que era possível. Embora tivesse afirmado que gostaria que as partes fossem retiradas em sequência, a sua desmontagem obedeceu à lógica operacional. Então, se há alguma ilusão em *Bingo*, ela não está na operação de corte em si, mas no modo como foi apresentado no filme. A imagem, que mostra a ação de enumerar e logo depois a imagem do trabalho já executado, cria a ilusão de uma decomposição sequencial que nunca existiu, como é possível notar nos dois conjuntos de fotografias abaixo. O primeiro conjunto de quatro imagens apresenta as etapas reais da realização, enquanto o segundo

⁷² Ibidem.

conjunto foi alterado e tratado como uma sequência pictórica que se aproxima do uso da documentação conceitual para ser exposto.



fig. 36, 37: Matta-Clark, *Bingo*, Niagara Falls, 1974

A intenção de uma composição pictórica é bastante clara no segundo conjunto de imagens, mostrando uma

narrativa de decomposição por meio da alternância entre imagens coloridas e p&b e o destaque para o elemento central da nova casa, um plano vermelho flutuante que reverbera na fachada frontal e acaba transformando *Bingo* em uma casa aberta, explorada formalmente na sua superfície, ao criar um jogo de volumes que saem e entram. Pode-se perceber, nessa articulação de imagens, uma aproximação com os princípios existentes na prática projetual arquitetônica.

A fachada, como superfície composicional, considerada como um elemento primordial da arquitetura, é um dos três princípios de projeto que faz parte da base projetual de Le Corbusier, um dos “três lembretes aos senhores arquitetos”⁷³, a saber aquele que envolve o volume que, por sua vez, tem, na planta, seu componente ordenador. “Os arquitetos”, segundo Corbusier, “têm medo dos constituintes geométricos das superfícies”⁷⁴, mas serão estes os modeladores responsáveis por dar vida ao volume, não condenando as fachadas somente ao seu caráter utilitário de criar aberturas burocraticamente onde são necessárias. A tarefa do arquiteto está em reforçar os elementos constitutivos da fachada, valorizando os volumes que, porventura, sobressairiam às reentrâncias e ao tamanho de suas subdivisões, as quais não devem obedecer somente ao que acontece no interior do cômodo correspondente, mas, ao contrário, serão o resultado formal que entra em colisão com a utilidade surgida da complexidade da obra⁷⁵.

Desse modo, na *Villa Stein* (1927), em Garches, Le Corbusier trabalha as superfícies a partir de flutuações geométricas contínuas resultantes do confronto de duas linhas de forças, as paralelas reforçadas pelas aberturas em tira e suas marcações originadas do encontro com as diagonais que seguem a inclinação do volume que mais avança, a escada. Na *Villa Stein*, há uma correspondência na inclinação da diagonal entre a fachada frontal e a fachada dos fundos que dá acesso ao grande jardim. Essa correspondência entre duas fachadas opostas também existia no projeto inicial de *Bingo*. A intenção de Matta-Clark era retirar em uma fachada o que teria deixado na outra, todavia, em função do curto tempo para a conclusão, optou por explorar apenas a frontalidade de uma delas, a dos fundos, onde se localizam os cômodos privados, deixando-a o mais transparente possível.

A transparência literal de uma fachada inteira também pôde ser obtida por meio da instalação de grandes planos de vidros, como os do Pavilhão de Barcelona (1928-29), projetado por Ludwig Mies van der Rohe. Em 1947, o Museum of Modern Art de Nova York, MoMa, com curadoria de Philip Johnson, dedica uma exposição ao

⁷³ LE CORBUSIER, 1989, p. 11-40.

⁷⁴ Ibidem, p. 19.

⁷⁵ COLQUHOUN, 2004, p. 119

arquiteto alemão. Após essa exposição, os Estados Unidos tomavam contato com essa obra-prima considerada por muitos o edifício mais bonito do século. Suas superfícies de vidro, embora não fossem transparentes e trabalhassem mais com o efeito do espelhamento, foram cultuadas e transladadas para as casas dos subúrbios americanos após terem sido publicadas em várias revistas de arquitetura americana na década de 1950⁷⁶. Enquanto as casas de Richard Neutra, Frank Lloyd Wrigth e Mies davam para paisagens espetaculares, as janelas das casas dos subúrbios normais davam para qualquer coisa que estivesse do lado de fora e passam a exercer outra papel que não o pensado por Mies.

Segundo Beatriz Colomina, “a janela panorâmica é um elemento essencial na casa do pós-guerra norte-americano, pois converte a casa em uma vitrine da vida doméstica”⁷⁷, mas, diferentemente de *Bingo*, que expõe exatamente a parte privada da casa, o que essa enorme janela revela são os espaços de uso comum da casa, a sala e a cozinha, como uma representação pública dessa vida doméstica convencional, uma “imagem da normalidade socialmente aceita”. A grande janela funciona como uma vitrine, uma grande televisão ou um cartaz publicitário que vende o sonho americano da classe média, para o qual nenhum pedestre olhará por muito tempo, mas lançará olhares furtivos conferindo-lhe a normalidade da vida doméstica. E, como as casas do subúrbio são todas semelhantes, o janelão de vidro passa a ser também uma tela de identificação, uma forma de espelho, pois os hábitos de consumo e as normas de conduta das pessoas não são pautados apenas pelos anúncios na televisão, mas também pelos vizinhos.

A televisão, introduzida nos lares americanos nos anos 1950, colocaria dentro do espaço privado o público, medido pelas escolhas dos programas a que assistiam e o que, depois, comentavam em reuniões, confraternizações e festas pelos moradores do subúrbio. Assim, a televisão, as revistas ilustradas, os para-brisas e as janelas envidraçadas traziam o mundo exterior para dentro dos lares ao conectarem uma nação de famílias nucleares em casas isoladas. O que a janela expõe não é mais privado do que aquilo que está em um salão de exposição de móveis, o que se escreve em uma reportagem de uma revista feminina ou que se vê através da janela do seu carro.

Como parte integrante da casa, mais uma das tecnologias que aquele envelope deveria abrigar, a televisão, além de demandar um espaço que garanta que todos possam se reunir diante dela, acaba transformando a casa em uma grande tela que ventila “representações da vida familiar à

⁷⁶ COLOMINA, 2001, p. 85.

⁷⁷ Ibidem, p. 82.

vista dos transeuntes”⁷⁸.

Dan Graham, em 1978, continuaria suas investigações a respeito do subúrbio americano em outro trabalho, o *Double Exposure: Alteration to a Suburban House*. Amigos, Graham e Matta-Clark parecem influenciar um ao outro. Quando Matta-Clark concebeu *Splitting*, conhecia *Homes for America* fazendo referência a ele em uma de suas anotações de trabalhos relevantes a serem investigados pelo coletivo Anarchitecture. Graham, por sua vez, quando concebeu *Double Exposure*, parece ter estabelecido um diálogo de aproximações e diferenças em relação a *Bingo*.

Nesse trabalho, realizado quatro anos após a execução de *Bingo*, Graham retira a fachada inteira de uma casa suburbana e a substitui por uma lua de vidro transparente. Depois, introduz um espelho gigante paralelo à fachada de vidro, dividindo a casa em duas metades. O público, então, pode ver toda a parte da frente, e não as do fundo, que seriam a parte privada. Como o espelho está de frente para a fachada de vidro e para a rua, reflete não somente parte do interior da casa, mas também a rua e o entorno exterior. Desse modo, as imagens das pessoas e das casas em frente preenchem a fachada ausente revelando a inversão que existe no subúrbio, quem se expõe nunca é o morador, mas o pedestre, um suspeito, um intruso vigiado, por quem se esgueira pela fresta da janela, visto pelos olhares ocultos por trás das persianas e das janelas.

Bingo, ao contrário, escancara para a rua o que nunca é exposto. Na filmagem de sua execução, diferentemente das fotografias, Matta-Clark está mais empenhado em mostrar o esforço de retirada dessas camadas protetoras e mostrar o que resulta disso, portas que antes protegiam os cômodos se abrem para um terreno baldio, indicando que a casa agora está preparada para a invasão de um intruso:

trabalhando com edifícios sem construir dentro da
estrutura
entre paredes
topo de telhado decapitado, marcado e extraído
infraestrutura
enfazando estruturas internas através de
extração, deslocamento e alteração
remoção de pontos especiais de
espaços abertos tensionados para redistribuir massa
a ambiguidade do espaço versus objeto
trabalhando com ausência
a casa inteira trabalha para receber um intruso⁷⁹



fig. 38: Matta-Clark, *Bingo*, Niagara Falls, 1974

⁷⁸ Ibidem, p. 87.

⁷⁹ Anotações feitas por Matta-Clark para a apresentação de *W-Hole House*. In MOURE, op. cit., p. 362. No original:
working with buildings without building within the
structure
between the walls



fig. 39, 40: Matta-Clark, *Bingo*, Niagara Falls, 1974

decapitated roof tops, scored and extracted
 infra-structure
 emphasizing internal structures through
 extraction, displacement and alteration
 removal at special points of stress
 opening spaces to redistribute mass
 the ambiguity of space versus object
 working with absence
 the whole house works to receive an intrusion.