5
Às margens da cidade

Uma das razões que fizeram Matta-Clark se mudar para o novo *loft* localizado na 155 Wooster Street foi a vista que o apartamento oferecia para o outro lado da rua. Mas em que sentido? Queria saber sua entrevistadora:

> - Voyeuristicamente? [Pergunta Lisa Bear]
>
> - Totalmente. Alguns dos próximos trabalhos que quero fazer são definitivamente voyeurísticos. Vista de perto, fazendo uma conexão com 500 vidas vizinhas de porta. Penso que voyeurismo é um bom espaço para uma visita surpresa de tempos em tempos. Simplesmente não tenho feito muito ultimamente porque necessita de devoção e paciência tremendas. Mas como um *readymade*, trabalha-se para preencher lacunas, as ações silenciosas incompletas enquadradas nas janelas. Precisa-se de atenção constante, como uma forma de evocar meditação. Boa visão. Agudo senso de mudança... bem, você sabe, é preciso estar no lugar certo na hora certa ou senão tudo está acabado[1].

Anteriormente a essa declaração de 1974, Matta-Clark havia realizado dois filmes explorando esse "espaço-para-se-olhar", *Chinatown Voyeur* (1971) e *Sauna View* (1972).

Em *Chinatown Voyeur*, seu primeiro vídeo após se formar arquiteto e não cineasta, como cogitou durante o curso em Cornell, o artista posiciona sua câmera na janela do apartamento localizado em *Chatham Square*, um dos maiores pontos nodais da região de Chinatown, em Nova York, durante várias dias, como um grande olho caçador de imagens que se desliza sobre o espaço ao redor. Em alguns momentos, vê-se a silhueta das grandes caixas-d'água acompanhando impassíveis o desenrolar do tempo, a imagem paralisada como uma pintura do céu noturno que, aos poucos, ilumina-se com o nascer do sol. Em outros, a câmera se move para os lados, para cima e para baixo, aciona-se o *zoom in* e o *zoom out* tentando capturar algum movimento por trás das grandes superfícies planas dos edifícios vizinhos através de suas aberturas. Durante a noite, algumas cenas do cotidianos dos moradores são flagradas como a de um homem seminu que se aproxima e se afasta da janela em movimentos sincronizados que se repetem continuamente, erguendo o corpo junto à janela e se encurvando quando se afasta dela.

[1] Entrevista de Matta-Clark concedida à Liza Bear para a revista *Avalanche*, maio de 1974. In MOURE, 2006, p. 177.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0812135/CA

THE VOYEURIST'S SPACE
THE SENSES DEFINE SPACES
WHICH ARE ~~NOT~~ UN OCCUPIABLE[2]

É preciso aguçar a percepção, as sensações óticas, para captar o que se desvela nas superfícies, orienta-nos o artista. Ajustar-se à matéria-luz durante 62 minutos em preto & branco, onde nada se ouve e quase nada acontece, para entender que aquela dança não se trata de outra coisa senão de uma ação extremamente banal e cotidiana, lavar e pendurar suas próprias roupas.

Sauna View, ao contrário de *Chinatown Voyeur*, é filmado no interior do apartamento do artista, um *loft* gigantesco que possuía uma sauna. Aqui, o grande olho que se movimenta para apreender tudo ao redor da primeira câmera permanece estático sobre um tripé fixo, focalizando apenas uma pequena abertura, um corte em L efetuado na quina das paredes da sauna. Através desse corte, observa-se a multidão de amigos que se aglomera e se amontoa nesse exíguo espaço. Aqui, também os corpos são vistos como fragmentos que se movem através do pequeno rasgo horizontal.

Ambos carregam no título a relação com o olhar, um olhar observador, perscrutador e também voyeurístico. Segundo Mitchell, o voyeurismo e o exibicionismo são os dois lados opostos da mesma perversão e possuem, portanto, as mesmas características essenciais: uma dialética entre superfície e profundidade, entre o visível e o secreto, entre o disponível e o negado[3].

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0812135/CA

[2] O ESPAÇO VOYEURÍSTICO
O SENTIDO DEFINE O ESPAÇO
QUE ~~NÃO~~ ESTÁ INOCUPADO.
MATTA-CLARK In: MOURE, op. cit., p. 363.
[3] MITCHELL, 1988, p. 111.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0812135/CA

Depois do fiasco do projeto do Texas, que deveria ser um manifesto sobre a venda em grande escala de propriedades no subúrbio americano[4], foram quase seis meses de cartas enviadas, conversas e perambulações em torno da cidade de New York para encontrar algo com que pudesse lidar, uma base sobre a qual intervir para executar mais um de seus trabalhos em grande escala. Matta-Clark estava determinado a começar algo novo que não fosse mais um *loft* e não lidasse apenas com o espaço interno muito diretamente. Nesse momento, interessava-lhe mais a localização, o contexto urbano da cidade de New York e seus estoques de edifícios abandonados e arquiteturas em desintegração com vistas a estabelecer um diálogo maior com os domínios mais públicos da cidade.

Até então, a conclusão e a realização dos três *buildings cuts* anteriores, que foram promovidas diretamente por instituições artísticas – a pequena galeria de Paolo Minetti em Gênova, a propriedade de Horace Solomon da 98 Greene Street Gallery e o evento ArtPark – estavam associadas particularmente à esfera privada, à casa unifamiliar. Após inúmeras negativas de financiamento e suporte físico e material, o artista resolveu investir sem autorização em uma propriedade privada, aparentemente abandonada, localizada às margens do Rio Hudson, no Píer 52. Seria *Day's End* (1975), seu primeiro trabalho ilegal. Sobre essa invasão, diria: "não acredito em nenhum tipo de permissão... Nunca houve na história da cidade de New York, talvez com uma ou duas raras exceções, nenhuma permissão garantida a um artista para trabalhos em grande escala"[5].

No entanto, após a finalização que incluía a filmagem de toda a feitura da peça, seu trabalho não foi considerado um trabalho artístico, mas um ato de vandalismo contra a *NYC Economic Development Agency*, responsável pela administração do galpão abandonado, por causar danos materiais e físicos a um bem privado. O curioso é que somente após dois meses de intensos e ruidosos trabalhos, quando grandes placas de metal corrugado foram cortadas e removidas, apenas alguns dias antes de enviar os convites para a inauguração que nunca aconteceu, Matta-Clark foi interpelado pelas autoridades municipais. Desse momento em diante, o trabalho foi confiscado, as novas aberturas lacradas

[4] Não existem informações nem relatos do que poderia ter sido esse projeto fracassado no Texas. Na entrevista, Matta-Clark apenas menciona o fato. No entanto, pode-se supor por suas palavras que se tratava de uma crítica à forma como eram vendidas e implantadas as casas-caixa nos subúrbios americanos, como unidades que brotavam a partir de uma grande demanda. Seria, então, uma continuação às suas investigações iniciadas com *Splitting* e *Bingo*. MATTA-CLARK, Entrevista concedida a Liza Bear, em 11 de março de 1976. Gordon Matta-Clark: The making of Pier 52. In DISERENS, 2006, pp. 178-180.

[5] Ibidem, p. 179.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0812135/CA

e sua prisão decretada. O valor da fiança estipulado em U$ 4000 foi pago por uma fundação artística que certamente não sabia que os proprietários do imóvel não tinham nenhuma consciência da intrusão física[6]. A ironia de *Day's End* estaria no seu destino, observara o artista, seu primeiro grande trabalho de caráter público e de livre acesso se transformou em seu primeiro trabalho confiscado, vetado[7]. Quando decidiu investir contra o galpão, uma de suas justificativas era o total estado de abandono em que se encontrava. Aparentemente sem dono ou responsável, qual mal havia em usá-lo temporariamente para melhorar sua condição de extrema precariedade?

> Uma vez que a maioria ou todos os terminais que ainda estão desocupados permanecem completamente abertos, sem quaisquer placas de proibido passar ou avisos públicos, a impressão é que ali reina um estado de anarquia urbana tolerado. Devido a tal estado de coisas, parece-me que um artista ou qualquer outra pessoa conscienciosa estaria em seu direito ao entrar em tais locais dotados de interesse, fascínio e valor. Também em função do óbvio estado de abandono, não há motivo para que tal pessoa imagine que os proprietários continuem interessados nos imóveis. No sentido mais óbvio, trata-se de prédios abandonados que necessitam de limpeza, reordenamento e uma nova safra de ideias positivas[8].

A defesa exposta acima, utilizada como justificativa de seu trabalho frente às autoridades jurídicas, propunha um uso temporário de propriedades que, embora privadas, mas em estado de abandono, pudessem ser usufruídas por todos e de outras maneiras que não somente o uso para o qual a estrutura fora construída, um depósito obsoleto em uma área portuária em decadência. Em uma sociedade de economia de trocas, não há nenhuma correspondência objetiva entre os ganhos de capital gerados pela propriedade do solo, o valor de troca e o valor de uso, em que o primeiro sempre predomina. Assim, temia-se a sua desvalorização em função dos cortes e que sua abertura total pudesse intensificar a ocupação por uma comunidade de gays e de S&M[9] que já se

---

[6] CROW, T. Thomas Crow: Gordon Matta-Clark. In DISERENS, op. cit., p. 8.

[7] Matta-Clark em carta datada de 07 de setembro de 1975 destinada a sua agente em Berlim, Helga Retzer. PHCON2002:0016:003:124, arquivo, GMC-CCA, Montreal.

[8] Declaração feita por Matta-Clark a pedido de seu advogado Jerald Ordover, com vistas ao caso de violação de propriedade para a realização de *Day's End.* PHCON2002:0016:003:168, arquivo, GMC-CCA, Montreal.

[9] A respeito do uso desse local pela comunidade gay e S&M, ver o artigo *Action around the Edges* de autoria do crítico americano Douglas Crimp, que, a partir de suas lembranças, discorre sobre várias práticas artísticas que aconteceram no espaço urbano em torno de sua nova residência,

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0812135/CA

utilizava das estruturas escondidas dos píeres como locais de encontros furtivos.

Matta-Clark estava bastante consciente dessa dinâmica quando propôs *Reality Properties: Fake Estates* (1973). Para essa peça, o artista comprou, em alguns leilões, aqueles que frequentava com Allana Heiss, lotes minúsculos localizados nos bairros de *Queens* e *Staten Island*. Eram espaços residuais, pedaços de meio fio, tiras estreitas entre terrenos que sobraram de um projeto urbanístico de loteamento e cujos impostos não tinham sido pagos. Comprou por US$ 25 cada um deles.

> Quando eu comprei aquelas propriedades do New York City Auction o que mais me encantou foi a descrição "inacessível". Elas eram um grupo de 15 micro-parcelas de terrenos no Queens, resíduos/sobras de propriedades de um desenho de arquiteto. Uma ou duas das recompensas eram uma tira de piso na entrada da garagem de alguém e um piso quadrado de calçada. E as outras eram meio-fio e sarjeta. O que eu basicamente queria fazer era indicar espaços que não poderiam ser vistos nem ocupados. Comprá-los foi minha maneira de assumir a estranheza da existência de linhas de demarcação de propriedade. Propriedade é tão impregnante. A noção geral da condição de propriedade é determinado pelo fator de uso[10].

Depois de intervir, rompendo as superfícies de casas privadas, a ironia entre comprar propriedades e não poder "usá-las", ocupá-las, é explorada de modo inverso em *Day's End*, pois, aqui, o dono seria aquele que usufruiria do espaço. No Píer abandonado, Matta-Clark compartilhou o local com a comunidade de gays utilizando-se também dessas estruturas para realizar seu primeiro *building cut* clandestino com caráter público, um parque de água e luz. Por meio dos cortes, abriu-o para conectá-la à rua e à água, transformando-o em um local totalmente atravessável, onde podia se interagir com o rio e o sol de modo mais "cru" e intenso. O que antes era um contêiner com superfícies totalmente vedadas, agora se misturava à paisagem das margens do rio.

Mas será que poderíamos considerar isto uma intervenção arquitetônica com vistas à melhoria de um local inóspito, como na declaração do artista? Longe de ser um abrigo confortável, *Day's End* estabelece um diálogo com a paisagem urbana e com as condições climáticas: feito para a água e para o sol. A água o invade entrando e saindo por uma grande fenda longitudinal em uma de suas fachadas e por outra circular em seu piso obedecendo à oscilação da maré, enquanto o sol, que antes incidia indiretamente no espaço

---

quando se muda de Greenwich Village, na região de Tribecca. In COOKE; CRIMP, 2010.

[10] MATTA-CLARK. G. Entrevista concedida a Liza Bear para a revista *Avalanche*, maio de 1974. In MOURE, op. cit., p. 166.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0812135/CA

através de seus lanternins, passa a invadi-lo iluminando os espaços sob orientação das formas abertas em seu teto e paredes laterais. *Day's End* instaura um desarranjo em que só havia superfícies impermeáveis, transformando a paisagem urbana em um elemento fundamental e constituidor da obra, ao mesmo tempo em que dirigia uma crítica à propriedade privada por vedar seu uso público, apesar de sua forte presença urbana.

A relação com a paisagem, seja natural ou urbana, é problematizada por Iñaki Àbalos ao dizer que, ao recebermos como herança dos modernos "um tipo de paisagem que se olha, se usa e se explora"[11], como em um *peep-show* paisagístico que nos oferece uma "posição asséptica, estática e contemplativa, que materializa um domínio sem possessão"[12], estamos sempre distanciados dela. Dominar significa ter o controle daquilo que sempre parece ameaçador, enquanto tomar posse significa estabelecer um diálogo mais igualitário, também sendo doador, interagindo sem explorar. Em *Day's End*, Matta-Clark não é alguém que olha de fora, de cima, como o planejador, mas sim aquele que se mistura, atritando-se à paisagem e produzindo vazios que lhe foram usurpados pelas superfícies fechadas e lacradas ao longo da linha de fachadas às margens do rio Hudson, ao mesmo tempo em que insere no espaço fechado o tempo e o movimento. Atravessando o galpão com seus cortes, o artista distribuiu novas potencialidades de percepção do espaço interno e externo, misturando as fronteiras do público e do privado. Desorganizando a paisagem existente, Matta-Clark estabelece, assim, como preconiza Àbalos, uma "comunicação democrática e afetiva entre os humanos e as coisas"[13] e ultrapassa a ideia da ordem comum estabelecida anteriormente.

Para Rancière, a instauração de um estranhamento a essa ordem comum, a novos usos e apropriações outras dos lugares, deve ser vista como um ato político, no momento em que questiona uma divisão estabelecida do sensível, daquilo que se partilha ou não. Pergunta-se o autor:

> O que se passa, com efeito, quando as forças da ordem são enviadas para reprimir uma manifestação política? O que se passa é uma contestação das propriedades e do uso de um lugar: uma contestação daquilo que é uma rua. Do ponto de vista da polícia, uma rua é um espaço de circulação. A manifestação, por sua vez, a transforma em espaço público, em espaço onde se tratam assuntos da comunidade. Do ponto de vista dos que enviam as forças de ordem, o espaço onde se trata os assuntos da comunidade situa-se alhures: nos prédios públicos previstos para esse uso, com as pessoas

[11] ÁBALOS, 2004, s/p.
[12] Ibidem.
[13] Ibidem.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0812135/CA

> destinadas a essa função. Assim o dissenso, antes de ser a oposição entre um governo e as pessoas que o contestam, é um conflito sobre a própria configuração do sensível[14].

O que se passa quando Matta-Clark remexe as franjas ocultas da cidade e revela, com isso, uma área de encontros furtivos misturada à estocagem e ao armazenamento de mercadorias vindas por meio dos navios? Em que ponto a violação de uma propriedade passa de ato de vandalismo a um trabalho de arte? Em que momento a propriedade inutilizada se mistura à sua paisagem externa e se transforma em parque? Segundo Rancière, é na esfera pública que as diferenças devem ser expostas, confrontadas, reveladas, para que daí surja realmente uma sociedade mais democrática que exponha as diferenças por intermédio de suas vozes, percepções e apropriações plurais.

Para auxiliar sua defesa, o advogado Jerald Ordover propõe que Matta-Clark redija uma declaração a fim de expor suas intenções e convicções ao investir contra uma propriedade privada, mostrando que os atos de vandalismo e de invasão poderiam ser entendidos também como arte que busca partilhar outro mundo sensível. Desse modo, as primeiras palavras de sua declaração seriam depois usadas também como justificativas de vários outros trabalhos, iniciando, assim, uma nova fase para o artista, a percepção da necessidade da construção de um discurso, por vezes oral, escrito ou em gesto, que tinha como prerrogativa expor, de forma mais veemente, a razão da execução de seus *buildings cuts*.

> Entendo a arte em um contexto social como um ato humano essencialmente generoso, uma tentativa individual positiva de entrar em contato com o mundo real por meio de uma interpretação expressiva. O valor da arte na medida em que presta serviço e às vezes floresce em nosso sistema, está tão estreitamente associado às crenças ocidentais nos direitos individuais de livre expressão que se pode justamente considerar o estado de arte como uma medida do estado de liberdade em nossa sociedade[15].

Day's End foi generoso em muitos aspectos, principalmente para o artista. Embora tenha lhe rendido uma ação civil movida pela empresa responsável pela segurança do galpão, foi considerada, no campo artístico, uma ação de protesto contra a propriedade privada e ao desperdício. Para fugir da prisão, Matta-Clark se refugiaria novamente em Paris, na casa de seu pai, e levaria consigo muitas imagens e um filme documentando toda a ação ilegal. Assim, foi

[14] RANCIÈRE, 1996, p. 372-73.

[15] Declaração feita por Matta-Clark a pedido de seu advogado Jerald Ordover, com vistas ao caso de violação de propriedade para a realização de *Day's End.* PHCON2002:0016:003:168, arquivo, GMC-CCA, Montreal.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0812135/CA

principalmente por causa de *Day's End* que o artista conseguiu em Paris a oportunidade de participar da Bienal daquele ano, realizando um de seus *buldings cuts* mais famosos e que o projetaria internacionalmente, *Conical Intersect* ou *Étant d'art pour locataire* (1975).

Nesse jogo estratégico, Matta-Clark tem em Duchamp um interlocutor fundamental. Com ele, aprendeu que, por meio de suas operações *readymade*, não bastam apenas as produções de trabalhos artísticos, mas deve-se saber dialogar com outros atores que atuam nesse campo, o agenciamento e a rede de relações promovidos pelos museus, pelas exposições, pelas revistas, pelas galerias, etc. O ato de "vandalismo" e a fuga acabaram lhe trazendo uma aura de artista rebelde, o charme do *enfant terrible* que se lança sobre os espaços ociosos, vazios e esquecidos da cidade que tanto seduz o campo da arte.

Em Paris, não seria um espaço esquecido o local de realização de seu próximo *bulding cut*, mas em um lugar de grande disputa pela importância histórica e simbólica para a cidade. Assim, é o grande vazio de *Les Halles*, lugar localizado no *1ére arrondissement* de Paris, que se abriu com a retirada do grande mercado, instalado ali desde 1137, que o artista irá explorar. Em 1971, aos moldes das reformas urbanas inauguradas por Haussmann, inicia-se uma grande transformação urbana para revitalizar toda essa região em uma grande jogada de valorização imobiliária que inviabilizaria a mescla social que existia anteriormente. No lugar do mercado público e das antigas habitações, construía-se um enorme centro comercial subterrâneo, o Fórum *Les Halles*, a estação de metrô *Chatelet-les-halles* e o polêmico monumento à cultura contemporânea e à tecnologia, o centro *George Pompidou*, projetado pelos arquitetos Renzo Piano e Richard Rogers. Para o artista, esse trabalho seria um golpe de sorte e *timing* absolutos, pois, nesse momento, buscava por:

> [...] estruturas típicas que tenham certos tipos de identidades histórica e cultural. Mas o tipo de identidade a qual busco tem que ter uma forma social reconhecível. Uma das minhas preocupações aqui é com o *Non.u.mental,* que é, uma expressão do lugar comum que poderia se opor à grandeza e pompa das estruturas arquitetônicas e seus próprios clientes glorificados[16].

A preocupação com o contexto urbano, um diálogo em contraposição à construção da megaestrutura do Beaubourg, e o impacto de seus gestos violentos contra as superfícies consolidadas nas pessoas comuns, transeuntes que passavam, mostram, nesse momento, que seu trabalho se volta muito

[16] MATTA-CLARK, Entrevista concedida a Donald Wall, In MOURE, op. cit., p.61 e In DISERENES, op. cit., p. 180.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0812135/CA

particularmente à concepção de um gesto que se assume como contradiscurso às questões ligadas à prática e à produção arquitetônica e urbanística contemporâneas voltadas às estratégias de monumentalização e espetacularização dos espaços da cidade[17], como produto do novo conceito de *marketing* urbano que se adotava nas principais cidades do mundo. Essa nova estratégia propunha a reestruturação urbana por meio da renovação e da revitalização de espaços públicos degradados que se transformaram rapidamente em centros privilegiados de consumo. Consumir arte, consumir cultura e consumir mercadorias impõe a necessidade da renovação da imagem urbana, pois, agora, deveria se qualificar para atrair turistas, consumidores e capital internacional[18]. Como consequência, criava-se uma realidade urbana falseada, a cidade sem conflitos.

O artista, então, queria criar outras visibilidades, reutilizando o existente para propor outros lugares de uso verdadeiramente público, novos modos de interação com essa paisagem que, longe de ser perfeita e ser consumida, deve refletir a dissonância da sociedade. Seus gestos, ao mesmo tempo, literais e metafóricos avaliam, de um modo mais crítico, o que precede e interroga a criação das normas reguladoras que determinam padrões de comportamento, modos de usar a cidade, de se habitar. No lugar das definições e de programações pré-estabelecidas que acompanham a prática arquitetônica e urbanística com vistas às soluções e ao mascaramento de problemas, suas lacunas inserem literalmente dúvidas e questões, evidenciando exatamente os problemas, as imperfeições, a desordem por trás da aparente ordem.

Matta-Clark considerava os edifícios tanto uma metáfora da sociedade, alienada dos espaços impostos que ocupa, quanto objetos propriamente ditos dignos de manipulação. Para o artista, a noção da arquitetura como ordenadora do mundo e da vida falha, pois, ao invés de ordenar, impõe e determina formas de comportamento programados. Wall percebe, nas entrelinhas do discurso de Matta-Clark, a influência da poética de Smithson, perguntando-lhe, então, qual o papel que a *Land Art* exercia em seus trabalhos.

> [...] eu escolhi não me isolar das condições sociais, mas lidar diretamente com elas, quer por suas implicações físicas, como na maioria dos meus trabalhos em edifícios, ou através

[17] GORELIK, 2006, p. 27.
[18] HARVEY In BIRD, 1993.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0812135/CA

> de envolvimentos mais direto com comunidades, como vejo o desenvolvimento do trabalho no futuro[19].

O envolvimento direto com comunidades às quais Matta-Clark se refere seria um trabalho com os moradores de *Lower East Side*[20], local da cidade em estado de deterioração social e física, o que justificaria, segundo o artista, a sua remodelação, expulsando os moradores daquela área. A proposta para *Lower East Side* nunca chegou a se concretizar efetivamente, mas começou a ser delineada como projeto ganhador de uma das Bolsas para artistas concedida pela Fundação Guggenheim sob título *A Resource Center and Environmental Youth Program for Loisaida*[21].

A proposta tinha como eixo a criação de um programa de design estrutural-ambiental a ser oferecido a jovens carentes para complementar suas habilidades construtivas, propondo tanto exercícios de abstração espacial, quanto melhora na capacidade organizacional do ofício da construção. Dois módulos comporiam o programa. O primeiro abordaria desenhos básicos, leitura de desenhos técnicos, escala, maquete, uso e forma de uso de materiais alternativos, ou seja, tudo o que instrumentalizasse o aluno a entender os princípios projetuais como base da construção e da remodelação do espaço. O segundo módulo, mais prático, direcionava-se a atividades de manutenção e infraestrutura do espaço construído, como instalações elétricas, hidráulicas, aquecimento etc.

A pesquisa tinha uma aplicação direta na melhoria das áreas abandonadas e degradadas da região a ser impulsionada pela conscientização e pela instrumentalização de seus próprios moradores, constituídos, nesse caso, em sua maioria, por pobres negros e latinos. Por intermédio desse projeto, aproximava-se de questões referentes tanto às políticas habitacionais quanto de renovação urbana, uma resposta à crise de moradia da época, que adotava a prática da autoconstrução e autogestão. A proposta era a de desenvolver nos moradores um sentimento de autonomia a fim de que eles próprios interferissem ativamente na revitalização e na econstrução dos espaços ocupados.

Segundo declarações do artista, uma das maiores influências nessa mudança de abordagem tinha sido a experiência que teve em Milão, na época de sua viagem à Itália para a realização de *W-Hole House*, com um grupo de jovens comunistas radicais que ocupavam uma fábrica

---

[19] MATTA-CLARK, Entrevista concedida a Donald Wall. In MOURE, op. cit., p. 61 e In DISERENS, op. cit., p. 183.

[20] Região da Ilha de Manhattan Island, vizinha ao distrito financeiro e composta pelas áreas de *Little Italy*, *Chinatown* e, é claro, *Loisaida*.

[21] Pedido de solicitação de bolsa para John Simon Guggenheim Memorial Foundation, 1977. Datilografado, EGMC depositado no arquivo GMC-CCA, Montreal.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0812135/CA

fechada. A intenção deles era resistir à intervenção mais radical do mercado imobiliário de explorar lucrativamente a propriedade. Como alternativa, queriam transformá-la em local a ser usado como centro de serviços para atender às necessidades da comunidade. Assim, despertavam, no artista, trabalhos que estabelecessem uma troca ativa entre os moradores a respeito de suas próprias vizinhanças. Desse modo, adaptaria seu trabalho a outro nível de uma situação existente: "Não mais seria preocupação com tratamentos personalizados ou metafóricos do lugar, mas finalmente reativo a expressar o desejo de seus ocupantes"[22]. Assim, o artista dizia:

> É minha esperança que o Centro possa ser integrado à comunidade de um modo atrativo e inspirador que aumente a autoconsciência da comunidade e seus jovens com novas possibilidades de educação e mais autoaperfeiçoamento[23].

No entanto, em uma infeliz coincidência, o prazo final de sua pesquisa seria o mesmo da data de sua morte. Esse projeto, então, entraria para a coleção de suas inúmeras propostas não concluídas. No intervalo entre o impacto da experiência em Milão e a possiblidade da concretização de um novo direcionamento de suas práticas, Matta-Clark também reelaborava o seu próprio entendimento em relação a seus *buildings cuts* por meio de *Day's End* e *Conical Intersect*.

> Se o que você pergunta é "podem meus cortes, separações e remoções serem considerados performances espaciais?", a resposta é sim. Fui entrevista por Lisa Bear há algum tempo... Expliquei a Lisa que meu trabalho é baseado na performance, mas não é realizado para ser assistido. É muito mais voltado para minha plateia particular, individual[24].

Na época dessa declaração a Bear, Matta-Clark ainda trabalhava com as casas localizadas no subúrbio. Entretanto, ao estender suas práticas para a cidade, lidando com sua dimensão mais pública, altera não somente o discurso, mas a maneira como interage com a estruturas existentes e sua relação com um público incidental. Assim, complementa:

> Meu trabalho pode ser entendido como uma performance não teatral. Não disse a Lisa, deveria tê-lo feito, mas o espaço deveria, para mim, estar em permanente metamorfose graças a pessoas agindo sobre ele e suas vizinhanças de modo contínuo. Uma casa, por exemplo, é

[22] MATTA-CLARK, Entrevista concedida a Donald Wall publicada. In MOURE, op. cit., p.69 e In DISERENS, op. cit., p. 186.
[23] Idem. A proposal by Gordon Matta-Clark, 1976. Proposta para o Programa Guggenheim Fellowship. Cópia do original datilografado, arquivo GMC-CCA, Montreal
[24] Idem. Rascunho da transcrição da entrevista concedida a Donald Wall, op. cit.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0812135/CA

> uma entidade fixa para a maioria das pessoas. Não precisaria ser assim. Então um dos efeitos do meu trabalho é encenar, dramatizar maneiras de alterar essa sensação de imobilidade[25].

A ideia de uma performance não teatral, que dramatiza alterações espaciais no momento em que corta as estruturas estáticas da arquitetura, seria posteriormente reformulada para a publicação da entrevista como uma forma de teatro associada ao gesto. Na correção da entrevista, o seguinte trecho é alterado, apresentando, então, a seguinte conformação:

> [...] sinto meu trabalho intimamente ligado ao processo de uma forma de teatro no qual tanto a atividade de trabalho quanto as mudanças estruturais dos edifícios são a performance. Também incluo no meu sentido de teatro uma interpretação livre do movimento como gesto, ao mesmo tempo metafórico, escultural e social, com uma plateia apenas incidental – um ato em andamento para o transeunte – justamente como o canteiro de obras fornece um palco para os pedestres ocupados que circulam[26].

O termo gesto, que surge pela primeira vez em seu discurso como o articular de várias instâncias, aproxima-se do que Barthes entende como o *gestus social*[27], inaugurado pelo teatro de Brecht. Trata-se de um gesto que seria um "júbilo contínuo, feito da adição de instantes perfeitos"[28], um instante crucial ao mesmo tempo abstrato e concreto, em que se pode ler uma situação social completa. Ao desfazer as estruturas rígidas arquitetônicas lançadas na paisagem urbana, Matta-Clark queria sensibilizar o homem comum para a própria transformação e para a constituição da paisagem, de seu meio urbano, o lugar comum, que não era mais:

> [...] esse bonito fundo sobre o qual se destacam belos objetos escultóricos chamados de arquitetura, mas o lugar no qual pode instalar-se uma nova relação entre os não humanos e os humanos[29].

Trata-se de estabelecer uma nova relação sensível entre o homem e seu meio, não mais a partir da concepção moderna de dominação e exploração do meio natural ou urbano por intermédio da indústria ou dos jardins dos subúrbios. Agora, é necessário, segundo Ábalos, um aprendizado mais complexo:

---

[25] Ibidem.
[26] Idem. Entrevista concedida a Donald Wall. In MOURE, op. cit., p.66 e In DISERENS, op. cit., p. 185
[27] BARTHES, 1982, p. 84.
[28] Ibidem, p. 83.
[29] ÁBALOS, op. cit.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0812135/CA

> [...] reclamando uma travessia de iniciação para a compreensão do verdadeiro monumento a ser construído: o espaço público contemporâneo. Uma travessia aonde o artificial, a arquitetura, seria somente um passo preparatório, o "primeiro passo[30].

O artista, então, desejava, em seus gestos performativos, sensibilizar a todos sobre a construção, a produção, o fazer, como protesto ao discurso do senso comum que entende a prática arquitetônica como uma profissão carregada de positividades que atende demandas e soluciona problemas[31]. Para o artista, a maioria dos arquitetos praticantes não estava:

> [...] resolvendo coisa nenhuma exceto criando padrões de como morar. Arquitetura é um grande negócio. É um empreendimento extremamente caro e, portanto, como o governo, vem equipado com toda a sua panóplia de propaganda[32].

Para mudar esse estado de coisas, em primeiro lugar, deveríamos atacar o próprio desejo de solucionar problemas. Em um dos rascunhos encontrados em seu caderno, o artista escreve uma pequena poesia:

THERE ARE NO SOLUTIONS BECAUSE THERE ARE NO – PROBLEMS
THERE ARE NO SOLUTIONS BEC. THERE IS NOTHING BUT CHANGE –
THERE ARE ONLY PROBLEMS BECAUSE OF HUMAN RESISTANCE – PASSING THROUGH RESISTANCE
SURPRISE IS PASSING THROUGH AND SEEING WHAT YOU HAVE ALWAYS EXPECTED[33].

Matta-Clark não somente parafraseia e complementa a famosa frase formulada por Duchamp "não há solução porque não há problema" para explorar a ideia envolvida na criação de seus *building cuts*, uma espécie de infiltração em algum tipo de situação contextual. Escolher trabalhar em lugares abandonados ou largados seria uma forma de se contrapor a uma prática dentro do próprio sistema, nesse caso, a prática arquitetônica proposta de novas arquiteturas

---

[30] Ibidem.

[31] Na entrevista que Matta-Clark concedeu a Donald Wall, crítico e arquiteto, este o questiona se sentia alguma "apreensão em ocupar ideologicamente uma posição diametricalmente oposta à prática dos arquitetos, e a tudo que a profissão implica com vistas a solucionar problemas da humanidade". Entrevista concedida a Donald Wall, In MOURE, op. cit., p.65 e In DISERENS, op. cit., p. 184.

[32] Ibidem.

[33] There are no solutions, manuscrito de Matta-Clark. In MOURE, op. cit., p. 122. No original:
NÃO HÁ SOLUÇÕES, PORQUE NÃO EXISTEM - PROBLEMAS
NÃO HÁ SOLUÇÕES PQ. NÃO HÁ NADA MAS MUDANÇA -
HÁ PROBLEMAS APENAS POR CAUSA DA RESISTÊNCIA HUMANA - PASSAR POR RESISTÊNCIA
SURPRESA É PASSAR E VER O QUE VOCÊ SEMPRE ESPEROU

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0812135/CA

sempre criadas com vistas a solucionar problemas que ela mesma criaria.

Infiltrando, então, em suas paredes, por meio da criação de um pequeno furo, que adquire enormes proporções, em seu trabalho de Paris, Duchamp aparece como o grande homenageado. Embora, de acordo com Gerry Hovagimyan[34], assistente de Matta-Clark na época da realização de *Conical Intersect*, o formato do vazio, um cone de luz que atravessa duas edificações, remeta-nos à imagem gestáltica do filme de Anthony McCall, *Line Describing a Cone* (1973)[35], é no processo de criá-lo, na relação com o espectador e em sua nomeação, que surge a figura de Duchamp.

Nas especificações deixadas para a montagem de seu trabalho póstumo, *Etant donnés*, em 1966, Duchamp deixa muito claro o lugar do espectador. Nas muitas páginas em que figuram as instruções sobre como configurar e iluminar o diorama que desenvolvia desde 1964 até a época de sua morte, o artista sempre se refere ao espectador, que deverá estar posicionado no ponto de visualização do espetáculo – os furos realizados na porta rústica que acompanha o conjunto. Em termos explícitos, ele diz: "Voyeur. Não observador. Voyeur"[36].

Matta-Clark também enquadra seu observador na posição de voyeur. A primeira cena do filme *Étant d'art pour locataire/Conical Inter-sect* – o título é propositalmente invertido – mostra a rua e os escombros, e, depois, rapidamente, a câmera realiza um *zoom* voltando-se para a grande empena envelhecida da casa, é um convite para se examinar. Um pequeno furo surge nessa parede – a captura do olhar curioso que espreita a casa alheia. O furo é inacessível, no entanto não é necessário chegar até ele. Diante do espectador , ele se abre em cortes vigorosos efetuados pelo artista, revelando a casa tal como um corpo violado, aberto, erotizado. O erotismo emerge aqui tal como em Duchamp, não como um tema, mas como um dado. Duchamp dizia:

> [...] eu creio firmemente no erotismo porque ele está no mundo inteiro, é uma coisa que as pessoas compreendem. Ele substitui o que outras escolas literárias chamam de Simbolismo, Romantismo. Ele poderia ser, por assim dizer,

[34] Gerry Hovagimyan, assistente de Matta-Clark em *Day's End* e *Conical Intersect*, em entrevista concedida à Joan Simon e reimpressas para o Catálogo da Exposição **Gordon Matta-Clark**: a restrospective, Museum of Contemporary Art, Chicago. DISERENS, op. cit., p. 196.

[35] A intenção dessa escultura etérea é explorar a simplicidade de um feixe de luz branco emitido a partir de um projetor de filme localizado na extremidade de uma sala escura. Durante 30 minutos, uma linha em forma de arco, gradualmente se movimenta para se tornar um círculo completo, enquanto o feixe em forma de cone se define mais claramente em torno da névoa emitida por máquinas de fumaça.

[36] DUCHAMP apud KRAUSS, 1993b, p. 111.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0812135/CA

> um novo "ismo". Pode-se dizer que há erotismo também no Romantismo. Mas se utilizarmos o erotismo como base, como objetivo principal, então ele assume a força de um "ismo" no sentido estrito da palavra[37].

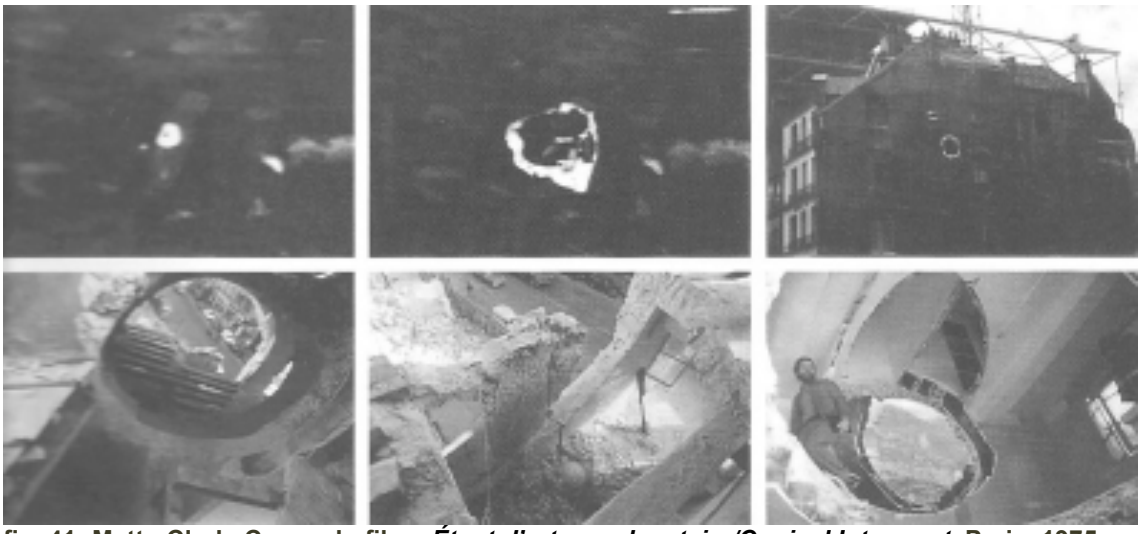

fig. 41: Matta-Clark, Cenas do filme *Étant d'art pour locataire/Conical Inter-sect*, Paris, 1975.

Durante a realização dos cortes, Matta-Clark se referia a esse trabalho como *Quel Con, Quel Can, Cal Can*, em alusão explícita ao gesto de Duchamp ao revisitar a *Monalisa* de Leonardo da Vinci. Além de lhe acrescentar um bigode, que desloca a atenção de seu elemento mais atrativo, o sorriso, acrescenta um título perverso, *L.H.O.O.Q.*, cuja pronúncia em francês soaria como "elle a chaud cul", literalmente em português "ela tem um rabo quente". Assim *Quel Con* seria o mesmo que "que xoxota" [38]. Essa brincadeira interna, feita durante o período da execução do trabalho, não foi explicitada após sua conclusão, mas aparece, de forma latente, por intermédio de seu primeiro nome *Étant d'art*, alusão explicita a *Étant Donné*.

Day's End também estava marcado, de um outro modo, pelo erotismo, pela sedução e pela violação. Quando decide aventurar-se à caça de uma construção abandonada, é às margens do Rio Hudson e à sua profusão de fachadas de grupos de "diferentes eras e personalidades"[39] que o artista direciona seu olhar. Trabalhar nas superfícies, fazer rasgos e cortes na pele da paisagem urbana, para estabelecer um contato mais visceral e menos higienista com a cidade e seus

[37] Idem apud VENÂNCIO FILHO, 1986, p. 81.
[38] Nota explicativa de Joan Simon à fala de Gerry Hovagimyan. In DISERENS, op. cit., p. 197.
[39] MATTA-CLARK, Entrevista concedida a Liza Bear, em 11 de março de 1976. Gordon Matta-Clark: The making of Pier 52, In DISERENS, op. cit., p. 178.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0812135/CA

elementos naturais, a água, em uma área marcada pela cena gay, seria sua tarefa.

THE NEW YORK DEPT OF HEALTH'S DEFINITION OF SUITABLE SURFACES IMPERMEABLE AND WASHABLE	DEPTO DE SAÚDE DE THE NEW YORK DEFINIÇÃO DE SUPERFÍCIES ADEQUADAS IMPERMEÁVEL E LAVÁVEL[40]

Superfícies impermeáveis e laváveis são assépticas, lisas, como o vidro. Não deixam rastros, nem manchas. São superfícies maquiadas, cosméticas, para serem vistas e apreciadas, usadas sem a devida comunhão, intercâmbio ou fricção. Nenhum interesse em estabelecer uma conversa, somente a visibilidade distante, sem resistência, pois são impermeáveis ao toque, ao contato.

Richard Sennett aponta o objetivo, no sec. XX, de libertar o "corpo da resistência" em função do medo do contato.

> As comunidades fechadas, com portões que as protegem, são vendidas como ideais de qualidade de vida... As pessoas fogem dos confrontos e demonstram forte desagrado ao serem alvo de reivindicações e censura. Através do tato arriscamo-nos a perceber algo ou alguém como estranho[41].

Matta-Clark, ao explorar o galpão do Píer 52, em *Day's End*, desloca ainda mais a centralidade de seu trabalho para o gestual, a fricção, o contato quase visceral que estabelece com a superfície, ao golpeá-la, cortá-la, furá-la, aproximando-se do envolvimento encontrado na dança do *dripping* de Pollock. No filme que realizou de *Day's End*, pode-se vê-lo suspenso por uma parafernália de equipamentos utilizados na construção civil, cordas, roldanas, balancim. Por meio deles, Matta-Clark faz malabarismos, criando uma performance, ao se apropriar daquelas superfícies como se estivesse se movimentando dentro de uma tela gigantesca. Essa relação quase carnal com as superfícies expostas da cidade já tinha sido explorada pelo artista em seu trabalho *Walls Paper* (1972), coleções de texturas que o artista acumulou em suas deambulações pela cidade, atento principalmente às suas áreas abandonadas. Nessas fotos, paisagens expostas ao tempo em superfícies de edifícios parcialmente demolidos se mostram como pinturas de edifícios descarnados.

[40] Anotações de Matta-Clark em um de seus art-cards. In PHCON 2002:0016:001, arquivo GMC-CCA, Montreal
[41] SENNETT, 2006, p. 18.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0812135/CA

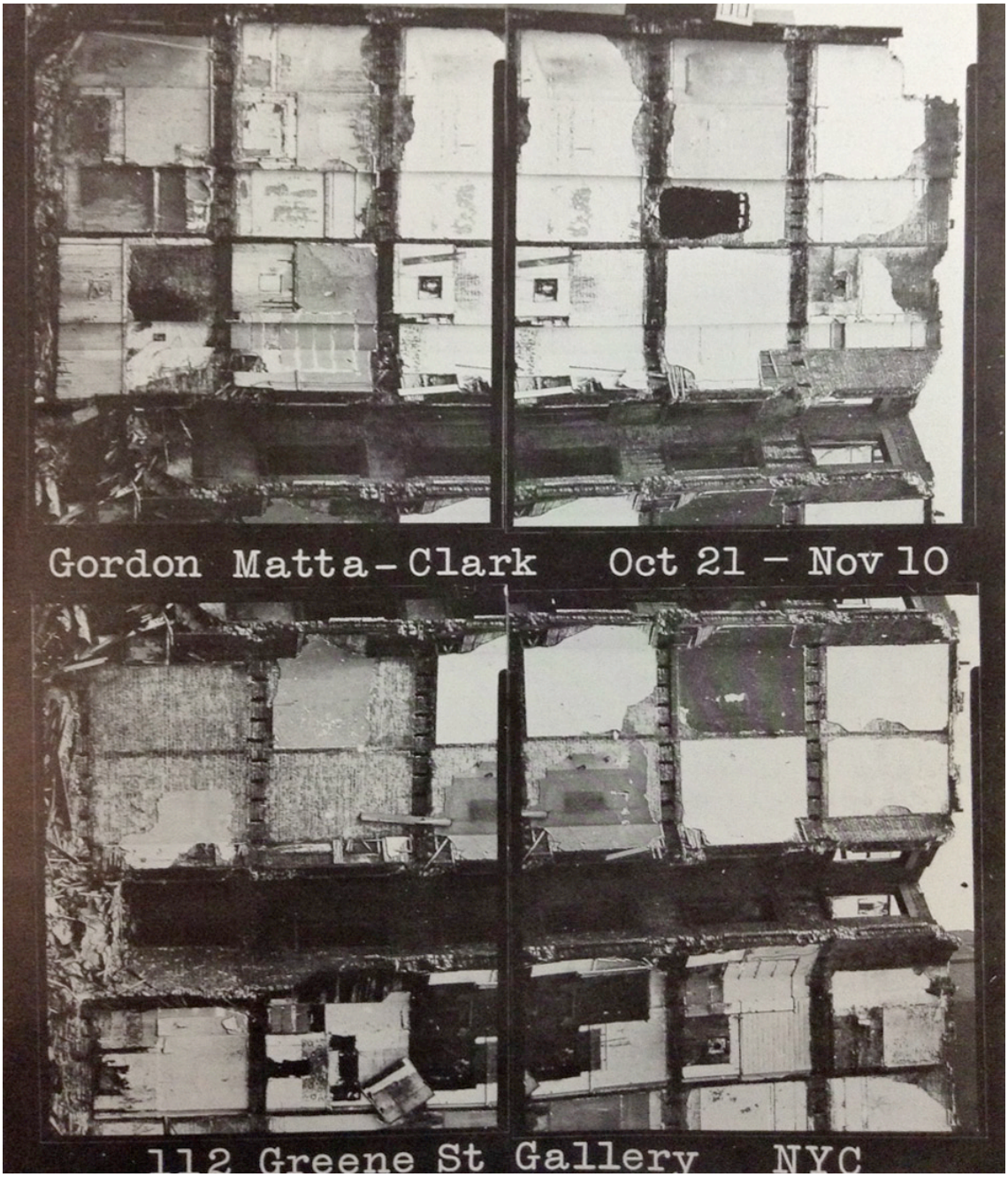

fig. 42: Matta-Clark, Convite para a exposição de *Walls-Paper*, New York, 1972

Diferentemente dos *buildings cuts* anteriores, onde existe uma compartimentação espacial interna, e por meio dos cortes, produzia-se montagens espaciais sob novos ângulos, com a interpenetração dos outros cômodos, em *Day's End*, só existem superfícies. São telas estendidas na horizontal, no chão e no teto, e na vertical. Literalmente, dentro do ambiente da obra, Matta-Clark recorta as superfícies com gestos que se delineiam como traços, desenhos de luz.

A tomada inicial do filme de *Day's End* começa no chão escuro. Logo, a câmera se movimenta em direção à luz vinda dos *sheds* de iluminação. Durante o caminhar da câmera, deparamo-nos com o corpo do artista acomodado em

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0812135/CA

uma plataforma suspensa por cordas e roldanas a realizar um lindo traço curvo de luz na superfície corrugada. Essas imagens se repetem a cada nova seção recortada, trazendo, por entre os rasgos, a paisagem externa, a água, o sol. Ao final, aquela superfície impermeável se torna um atravessamento da paisagem, antes fechado, e que agora se reposiciona nas margens a partir de sua permeabilidade, um parque, um local de lazer, de prazer, aberto a todos.

Matta-Clark brinca com a ideia de uma constante para a medida das coisas. Essa constante de medida não seria o homem, como o foi em toda a concepção da arquitetura moderna, mas a luz, o elemento ao mesmo tempo disruptivo e agregador. Disruptivo, no momento do corte, e agregador, nas colagens fotográficas.

No filme *Conical Intersect*, uma tomada de cena rápida chama a atenção: três visitantes parados dispostos em torno do grande vazio em forma de cone de luz. Um deles está no meio do grande círculo com os braços abertos, gerando uma sobreposição de referências de medida, a da luz em relação à casa e a do corpo em relação ao vazio.

YOU ARE THE MEASURE[42], escreve Matta-Clark em um de seus art-cards, aludindo ao enunciado grego, atribuído a Protágoras: "*man is the measure of all things*" ou "*Of all things the measure is Man, of the things that are, that they are, and of the things that are not, that they are not*"[43]. Contra um dos importantes elementos para a arquitetura moderna, sua relação é antropométrica.

A afirmativa "Você é a medida" pode ser entendida, em um primeiro grau de leitura, como a negação a qualquer modelo universalizante como, por exemplo, o *Modulor*[44], medida do homem universal introduzida por Le Corbusier que induz um tipo de padronização ou uniformização. Em um segundo nível, aceitando as provocações de seus pequenos e herméticos enunciados, "Você é a medida" permanece sendo o mesmo que "o homem é medida de todas as coisas", mas, ao invés de tomá-lo cartesianamente,

[42] Anotações de Matta-Clark em um de seus art-cards, op. cit. VOCÊ É A MEDIDA.

[43] "Homem é a medida de todas as coisas" ou, em uma tradução mais acurada de Kathleen Freeman, "De todas as coisas a medida é homem, das coisas que são, que eles são, e das coisas que não são, que eles não são". In MOSS, 2004.

[44] Em 1945, Le Corbusier finaliza seus estudos sobre medidas e proporções doutorando-se em filosofia e matemática pela Universidade de Zurich. A tese propunha a unificação de dois padrões de medidas incompatíveis, o sistema métrico e o sistema imperial, por intermédio do *Modulor*, mistura de *module* (unidade de medida) e *section d'or* (seção de ouro ou proporção áurea), constante algébrica abstrata que teria sido utilizada na construção do Parthenon por Fídias. O *Modulor* é um sistema de proporção do espaço arquitetônico baseado em critérios geométricos, oferecendo toda uma gama de dimensões, baseado na medida universal do homem, 1,83 m.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0812135/CA

assume-se a interpretação do enunciado grego sustentado pelos retóricos modernos ao substituir a palavra homem por retórica, assim "Retórica é a medida de todas as coisas".

Desse modo, destaca-se o papel central do sujeito na frase. Não é nas medidas das coisas que o homem se estabelece, mas no plano da linguagem que se instaura o sujeito. O ato físico acontece não apenas como gesto violento, mas como contradiscurso ao discurso arquitetônico.

Em 1976, época de intensa produção e projeção no campo da arte, Matta-Clark desferiu um verdadeiro *ato gratuito* surrealista[45], não contra a multidão, como apregoava Breton, mas contra a arquitetura simbolicamente representada por um dos institutos de pesquisa de maior prestígio na época, o *Institute for Architecture and Urban Studies* (IAUS) (1967-85) [46] , dirigido pelo arquiteto Peter Eisenman. Convidado por Andrew McNair[47] a participar da exposição *Idea as Model* (1976), Matta-Clark teria seu trabalho censurado antes da inauguração.

O tema da exposição girava em torno da relação de autonomia entre o modelo (maquete) e o projeto arquitetônico construído ou não. Para além de sua função representativa, a exposição outorgava ao modelo uma existência conceitual e artística ligada preferencialmente ao processo de projeto e não somente à reprodução em menor escala de seu resultado[48]. Na introdução do catálogo da exposição, com forte influência Greenberguiana, Eisenman

[45] Segundo André Breton, o verdadeiro ato gratuito surrealista seria disparar um revólver no meio da multidão. In: GOLDBERG, R. 2006, p. 8

[46] O IAUS, sob direção do arquiteto Peter Eisenman, surge como um instituto autônomo e independente, com o objetivo de corrigir o descompasso existente entre duas esferas distintas, o mundo teórico e acadêmico das universidades de Arquitetura e Urbanismo e o mundo pragmático dos problemas reais das cidades tratados pelas agências de planejamento urbano. Mantido com recursos provenientes da Universidade de Cornell, do Museu de Arte Moderna de Nova York, MoMA e de Agências de Planejamento Pública e Privada, articularia pesquisa, ensino e desenvolvimento urbano. Assim, o primeiro interesse era a correspondência entre projeto urbano e problema urbano e, consequentemente, pesquisas vinculadas à formação e ao ensino desse profissional. A conformação de tal Instituto começa a ser esboçada na exposição de 1966, realizada no MoMA, sob a coordenação de Arther Drexler, diretor do Departamento de Arquitetura e Design do MoMA e curadoria de Peter Eisenman. Tratava-se de quatro proposições de renovação urbana para a área degradada do Harlem, localizada entre 96th Street ao sul a 115th Street ao norte e do Rio Hudson a oeste até East River ao leste, elaboradas por quatro distintas universidades de arquitetura americana, Cornell, Columbia, MIT e Princeton. SCHWARTHING, M. The Institute of Architecture and Urban Design, New York City, 1967. **Arc Due Città** Magazine. Milão, n.0, julho, 2012, pp. 8-13.

[47] Entrevista de Andrew McNair concedida a Joan Simon reimpressas In DISERENS, op. cit., p. 198.

[48] MACKEN, 2007.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0812135/CA

defenderia que tanto "maquetes, como desenhos arquitetônicos, podem ter uma existência artística ou conceitual própria"[49], ou seja, podem ser ferramentas a partir das quais se pensa a disciplina em si, seus limites, suas práticas, seu processo. O modelo não é uma miniaturização do objeto arquitetônico a ser construído, mas sim a realidade final da obra, um testemunho da autonomia do objeto[50].

Compunham a exposição trabalhos de 22 arquitetos, dentre eles representantes do *New York Five*, Richard Meier, Michael Graves e Charles Gwathmey[51], antigos colegas de Eisenman conjugados com algumas contribuições artísticas. Previamente acertados, Matta-Clark faria alguns cortes no espaço físico do Instituto com a ajuda de alguns estudantes. Uma antiga sala de conferência, criada por dois antigos professores, a qual tinha perdido o sentido, iria ser retalhada por falta de utilização. A sala não fazia parte da estrutura original da edificação, sua construção posterior foi uma intervenção para adequar o antigo prédio às exigências do novo Instituto. A sala em si era cubo branco, sem janelas, limitado por painéis *drywall*. Com a utilização de uma serra elétrica, seriam cortados quadrados de 50 x 50 cm que, posteriormente, ficariam empilhados no salão expositivo junto com os modelos. Basicamente, o trabalho consistiria no que Matta-Clark, de início, denominava de "performance capacete", mas com um objetivo bastante prático, a retirada do "puxadinho" indesejado, preservando a estrutura original do edifício. O objeto final, resultante da ação, seria o empilhamento das superfícies transformadas em quadrados perfeitos de placas de *drywall*, como um cômodo empacotado e empilhado. Comparado às ações complexas que Matta-

[49] Peter Eisenman na introdução do Catálogo da Exposição publicado em 1981, apud FRANK, 2011, p. 318.

[50] A necessidade de se pensar a disciplina a partir da ideia de autonomia se insere no amplo e polêmico debate americano gerado a partir da falência dos paradigmas da arquitetura moderna e na definição de novas orientações para a disciplina. Duas grandes correntes polarizavam essa discussão: de um lado, havia os *Grays*, girando em torno de Robert Venturi, e, do outro lado, os *Whites*, do qual faziam parte o próprio Eisenamn e Colin Rowe. Enquanto o primeiro se aproximava da cultura pop, defendendo a complexidade, o pluralismo e a incorporação de elementos da cultura popular americana, como a propaganda, os letreiros luminosos, a cultura kischt, os elementos do cotidiano; o segundo defendia o formalismo autônomo como forma de se autocriticar, fundamentos defendidos por Greenberg e, posteriormente, por Michael Fried no campo das artes. Em seu texto *Ashes of Jefferson*, Tafuri afirma que, apesar do aparente antagonismo radical, as duas correntes defendiam a ressignificação como elemento central para a arquitetura. Para saber mais sobre o debate, ver TAFURI, 1987 e STERN In HAYS, 1998.

[51] *New York 5*, assim ficou conhecido o grupo dos cinco arquitetos novaiorquinos, Peter Eisenman, John Hejduk, Michael Graves, Charles Gwathmey e Richard Meier, após exibição no Museu de Arte Moderna, MoMA, de seus trabalhos em 1967 e da posterior publicação do livro *Five Architects*. Para maiores informações, ver EISENMAN, 1975.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0812135/CA

Clark imprimia nos trabalhos que estava desenvolvendo na época, essa encomenda se assemelhava a uma ação ilustrativa banal.

Tal ação útil seria um contrassenso, tanto para o artista quanto para o próprio fundamento teórico da exposição. Não se tratava de uma total literalidade de suas ações de desfazer, mas de uma representação de seus trabalhos que, ao final, teria uma utilidade no sentido mais objetivo do termo. Onde estaria o inacabamento de seus gestos? Por outro lado, conceitualmente, esse trabalho poderia ser considerado uma representação reduzida dos trabalhos em grande escala que o artista produzia.

À véspera da inauguração, às 3h00 da manhã, enquanto se finalizava a montagem da exposição, Matta-Clark, com uma espingarda emprestada de Dennis Oppenheim, atirou nas janelas do salão de exposição, estilhaçando todos os vidros. A princípio, McNair teria consentido a ação[52]. O artista lhe interrogara previamente dizendo que iria destruir somente as janelas cujos vidros já estivessem com a integridade comprometida. No entanto, quebraram-se todos. Em um relato bem posterior ao ocorrido, o curador se perguntava sobre qual o motivo da mudança de atitude, ainda que tenha observado que o artista estivesse visivelmente embriagado e tivesse comentado o quanto hostilizava os outros integrantes da exposição: "estudei com estes caras em Cornell, foram meus professores. Odeio o que eles representam"[53]. Por que Matta-Clark teria mudado de ideia e proposto outro trabalho? Afinal, não se tratava de uma ação impensada, agressiva e de revolta, mas realmente de uma peça, *Windows Blow-Out*.

Além da espingarda, o artista trazia consigo um conjunto cuidadosamente montado de pranchas com fotografias próprias de novos conjuntos habitacionais na região do South Bronx, que, embora fossem projetos habitacionais recentes, já apresentavam sinais de degradação, a maioria das janelas quebradas. Sua intenção era extremamente provocativa: inverter aquilo que seus professores simbolizavam, ao transformar o Instituto no suporte de seu próprio discurso, quando utiliza as janelas como nobres molduras que sustentam a imagem da impossibilidade de a arquitetura resolver problemas habitacionais.

[52] McNAIR, Andrew relato concedida a Joan Simon, In DISERENS, op. cit..
[53] MATTA-CLARK apud Ibidem.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0812135/CA

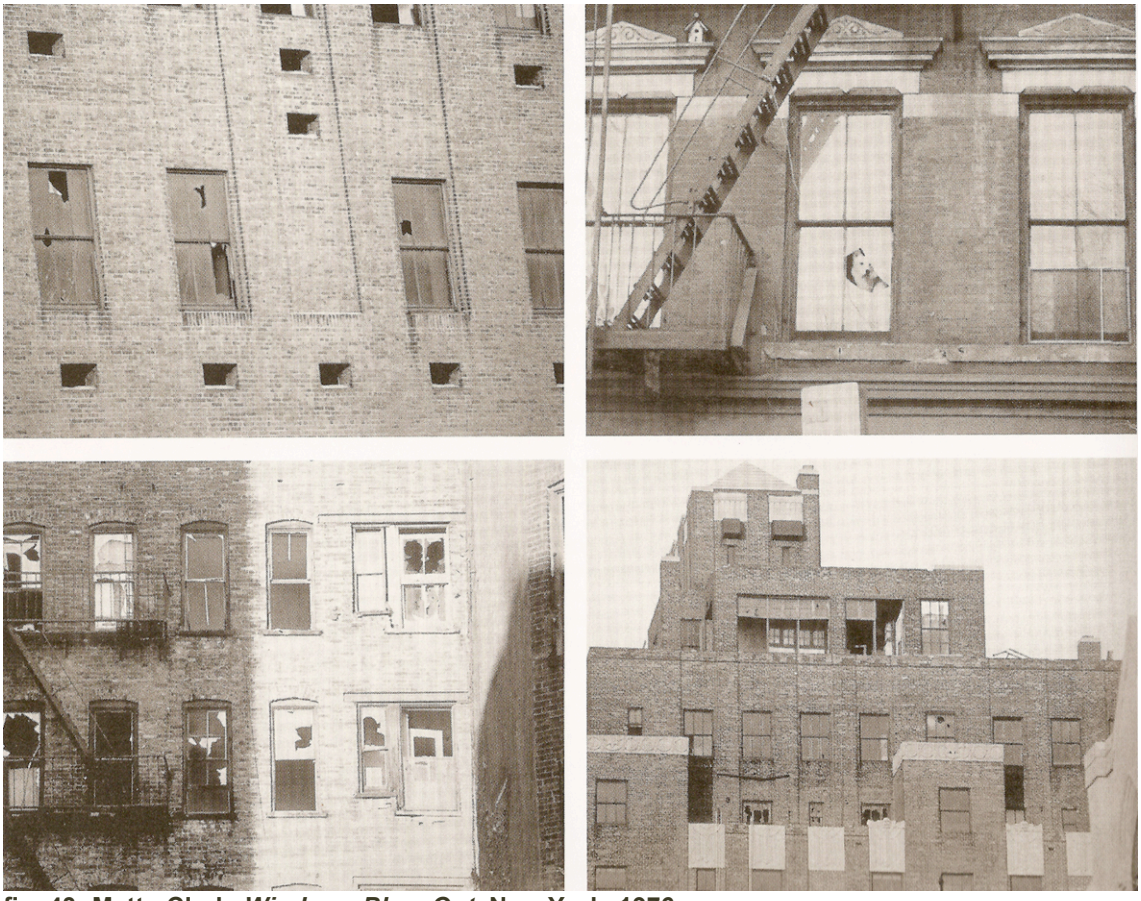

fig. 43: Matta-Clark, *Windows Blow-Out*, New York, 1976

Em uma manobra bastante rápida, os organizadores da exposição mandaram consertar os vidros a tempo da inauguração. Peter Eisenman, diretor do Instituto na época, teria exageradamente comparado o incidente ao *Kristalnacht* (Noites dos Cristais), quando, em uma série de ações coordenadas em diversos locais na Alemanha e na Áustria foram destruídas lojas, Sinagogas e casas de judeus cobrindo as ruas das cidades com cacos de vidro[54].

Poucas pessoas viram o "incidente", a ação do artista. Mas o ato já tinha sido desferido, um "manifesto-em-ação"[55], contra o templo sagrado da arquitetura. Afinal, por que somente as janelas do Instituto deveriam ser consertadas e as outras tantas poderiam permanecer quebradas? Matta-Clark parecia obedecer nostalgicamente à voz de comando de Marinetti em seu Manifesto Futurista, "Deixem as telas gloriosas nadarem até a margem! Peguem as picaretas, os machados e os martelos! Minem a fundação das cidades veneráveis!"[56]

[54] McNAIR, In DISRENS, op. cit.

[55] Devo a denominação do termo composto a Richard Schechner à sua interpretação do ataque de 11/9 contra o World Trade Center, um *manifest-in-action*, que seria uma performance atualizada do teatro da crueldade artaudiano. Ver SCHECHNER, 2010, p. 313.

[56] MARINETTI apud ibidem, p. 310. Publicado pela primeira vez no jornal francês Le Figaro, em 20 de fevereiro de 1909. O Manifesto

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0812135/CA

Os manifestos artísticos, segundo Laurent Margantin, em seu artigo sobre o tema, surgem como uma associação bastante estreita entre "escritura poética e palavra revolucionária"[57]. São escritos com intenção de expor um programa, uma decisão, uma posição, uma concepção. Herdeiros dos primeiros manifestos modernos produzidos no final do séc. XVIII[58], têm em comum o *eu* manifesto em *nós*, transmutado rapidamente por disseminar a todos o projeto de "ser livre". Margantin situa o surgimento do primeiro manifesto moderno em um momento histórico muito particular da Alemanha. Diferentemente de outros países, era ali, à espera da constituição de uma nação, entre homens feridos, que menos se vislumbrava alguma possibilidade de revolução. Duas páginas de texto, ao mesmo tempo, poético e filosófico, batizado de "o mais antigo programa do idealismo alemão"[59], inauguram a abertura de uma voz plural, ainda que tenha tipo apenas uma redação, bastante controversa por sua vez[60]. O tom lírico de uma mistura que se faz notar nas vozes, nos estilos, nas disciplinas, nos modos de pensar e de escrever, estabelece uma articulação profunda e indistinta entre o indivíduo e a liberdade coletiva quando inaugura sua autonomia,

> A primeira ideia é naturalmente a representação de *mim mesmo* como um ser absolutamente livre. Com o ser livre, consciente de si, surge ao mesmo tempo um *mundo* inteiro – do nada –, a única verdadeira e cogitável criação *a partir do nada*[61].

Futurista marcou a fundação do movimento de mesmo nome. Onze itens compunham o documento, que conclamava a ruptura com o passado e a identificação dos homens modernos com a máquina, a velocidade e o dinamismo do novo século.

[57] MARGANTIN, 2008, p. 13.

[58] Richard Schechner apresenta, como os primeiros, manifestos de caráter totalmente políticos, como a declaração de Independência Americana (1776), a Declaração de Direitos do Homem e do Cidadão (1789) da Revolução Francesa e o Manifesto Comunista (1848), de Marx e Engels. Este último, segundo o autor, estabelecerá a ideologia para o primeiro manifesto artístico de 1909, o Manifesto Futurista de Marinetti, principalmente no que tange às questões das diferenças sociais. Por seu turno, Laurent Margantin, em seu artigo sobre a origem do manifesto, desenvolve o argumento de que o primeiro manifesto já nasce ao mesmo tempo político e artístico. Embora os dois artigos tenham em comum e mencionem o fato do eu se transformar em nós, o argumento principal de Margantin gira em torno da defesa de que o manifesto é uma mescla total entre pensamento filosófico e poético, portador de uma voz plural, da ideia de que é na mistura total que se pode haver autonomia, liberdade individual.

[59] Em português, foi traduzido por "Programa Sistemático". Ver In: SCHELLING, 1979.

[60] Ver, na introdução da tradução para o português, o debate em torno da autoria da redação do programa sistemático. Ibidem, p. 41.

[61] Ibidem, p. 42.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0812135/CA

A liberdade da consciência de si e, consequentemente, de seus próprios espaços misturados a um mundo parece se repetir em uma declaração dada pelo artista quando associa os cortes em seus edifícios às suas performances.

> [...] eu vejo no aspecto formal dos trabalhos de edifícios uma preocupação constante com o centro de cada estrutura [...]. Eu sempre me direciono para o que imagino ser o coração da constante espacial-estrutural que poderia ser chamado de aspecto hermético do meu trabalho, porque se relaciona com um gesto interior-pessoal, através do qual o microcosmo do ser se relaciona com o todo. Na verdade um dos meus primeiros trabalhos dramatiza isso quando eu me penduro de cabeça para baixo em uma das minhas primeiras aberturas[62].

fig. 44: Matta-Clark, *Untitled Performance*, Píer 18, Nova York, junho de 1971

Invertido é o modo como o corpo permanece suspenso sobre um abeto morto fincado no topo de um monte de detritos. Amarrado pelos pés a uma viga do galpão abandonado, localizado no Píer 18 às margens do rio Hudson, apenas algumas mechas de cabelo do artista tocam a ponta da árvore seca produzindo um estranho elemento vertical no interior do espaço, onde predominam as linhas horizontais, tanto das vigas quanto das janelas enfileiradas no quadrante superior da vedação metálica. O corpo rígido e solitário de Matta-Clark, centralizado diante de uma abertura no armazém, é ativado ao mesmo tempo em que ativa o espaço ao redor, conectando artista, camadas de lixo, abrigo, abertura e paisagem urbana. Seu corpo não está solto, suas mãos coladas ao tronco denunciam a postura ativa do artista, opondo-se à gravidade para se manter em uma posição desconfortável, antinatural e tensionadora. Trata-se de sua primeira performance corporal[63], realizada em 1971, como parte integrante da mostra *Projects: Pier 18*, organizada pelo MoMa, com curadoria de Willoughby Sharp.

---

[62] MATTA-CLARK, Entrevista concedida a Donald Wall, In MOURE, op. cit., p. 60 e In DISERENS, op. cit, p. 182.
[63] MOURE, G. Short Term Eternity, In ____, 2006. p.16

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0812135/CA

O corte e a ação de cortar surgem aqui não como uma necessidade de separação clara entre corpo do artista, paisagem construída e linguagens artísticas, mas, ao contrário, trata-se de uma mistura, uma vontade de contaminação, tal como uma faca que se suja ao cortar um pedaço de carne. São contaminações entre pensamentos e ações, entre disciplinas, entre corpo e mundo. Para Matta-Clark, todas as atividades, como pensar e agir, escrever e desenhar, fazer e desfazer, fotografar e filmar, atuar e construir cenários, performance e arquitetura, teriam entre si uma relação de complementariedade, tal qual Jasper Johns observara nos jogos estratégicos executados por Duchamp, em que "a linguagem, o pensamento e a visão agem uns sobre os outros"[64].

Quando cortou as paredes do escritório em Gênova, produziu também um livro com croquis da retirada do topo do telhado da casa e toda a sua conexão com as paredes e, sobre esses croquis, cortou a própria página do livro. Em 1975, ofereceu como presente a seu amigo, o escritor Jene Highstein, um livro cortado, *Door Swing* ou *Swung Door*. No livro, havia uma espécie de porta colada com vetores curvos escavados nas páginas que se interceptavam, no mesmo ponto, no interior esquerdo da capa do livro e na página direita. Seria, segundo o artista, "uma forma de fazer desenhos de maneira escultórica"[65]. São cortes em páginas de caderno, como em superfícies arquitetônicas, rupturas contaminantes, uma forma de escrita vigorosa, violenta, associada à ação que fere a superfície, seja ela qual for. Assim, cortar é o mesmo que escrever e o mesmo que fazer.

> À primeira vista, nada parece mais ridículo do que desfazer um edifício. Pelo contrário, desfazer é uma abordagem incrivelmente significativa para o progresso do pensamento arquitetônico neste momento. Praticamente todo mundo encara a arquitetura como algo para se contemplar, um objeto estático. Poucas pessoas se importam em visualizar como se afastar disso, transformando a arquitetura em algo além de um objeto estático, seja um verbo ou uma ação[66].

Associar o corte a um verbo e a uma ação é desarticular o foco da atenção do objeto produzido para imaginá-lo como uma performance-manifesto, ou manifesto-em-ação, pois transmite mensagens de uma forma mais dinâmica do que a escrita tradicional. Normalmente, segundo Schechner, manifestos são escritos intencionalmente para provocar ações, mantendo uma relação direta com um ato de fala

[64] JOHNS, Jasper. Marcel Duchamp (1887-1986) In FERREIRA; COTRIM, op. cit. p. 203.
[65] MATTA-CLARK apud Highstein em entrevista concedida a Richard Armstrong In DISERENS, 1999, p. 340.
[66] Idem. Rascunho da transcrição da entrevista concedida a Donald Wall, op. cit.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0812135/CA

performativo[67]. No trabalho de Matta-Clark, percebe-se outra relação, que não é causal, não é o manifesto que induz uma ação, mas a própria ação já é o manifesto contra o discurso de uma arquitetura estática, pouco adaptável. Afinal, por que destruir e reconstruir se não podemos transformar suas formas, dando-lhe novos usos, novas dinâmicas?

Day's End e *Conical Intersect*, como obras de caráter público, estão vinculadas a um ato que é uma fala, um manifesto, um esforço de compreensão que se estabelece no gesto e na reafirmação desse gesto (expresso nos desdobramentos dos novos diálogos que os cortes estabelecem com a paisagem urbana, o cuidado com a nomeação dos trabalhos, as manipulações e as violações das fotográficas) e na potência da sua câmera em seus filmes.

A relação entre ato e fala é definida pelo teórico da linguagem John Austin como um enunciado performativo. No início de 1960, o teórico iniciou um trabalho de categorização de certos tipos de comunicação que não se destinavam às questões de definição de conceitos cuja base da formulação nascia do interesse entre o verdadeiro ou o falso. Certas falas, "sentença performativa" ou "declaração", ocorrem quando "a emissão do enunciado é a realização de uma ação" como dizer "eu aceito", durante uma cerimônia de casamento[68]. O enunciado performativo seria, então, a antítese do enunciado constativo, aquilo que anuncia uma ação. "Dizer é fazer" ou o mesmo que formular tal enunciado também é realizar a ação, ação talvez que não poderia ser realizada, ao menos com uma tal precisão, de nenhum modo[69].

Estava interessado em que seus *building cuts* fossem entendidos como atos-manifestos de protesto à prática tradicional da arquitetura. Era como "fazer malabarismo com a sintaxe, ou desintegrar algum tipo de sequência de partes estabelecidas [...] é uma maneira de desorientar usando um sistema claro e dado"[70]. Desse modo, em contraposição à arquitetura estática que se ergue a partir de um enunciado constativo, ou seja, como imposição de uma verdade, seus *buildings cuts* são enunciados performativos revelados em sua nomeação. Sobre isso, o artista diria:

> A expressão direta de um ato gestual forte está em todos os trabalhos, de tal modo que a natureza de cada intrusão é todo o trabalho. *Splitting* era separação, *Bingo X Ninth* [Bingo] era remover uma nona parte a cada vez, *Days Passing* [Day's End], o Píer 52 foi "aberto" ao ambiente e à população, *Conical Intersect* criou uma espécie de teatro de rua durante sua execução e *Office Baroque* é um percurso

[67] SCHECHNER, op. cit..
[68] AUSTIN, 1990, p. 6.
[69] Ibidem, p. 111.
[70] MATTA-CLARK, Entrevista concedida a Liza Bear para a revista *Avalanche*, maio de 1974, In MOURE, op. cit., p. 163.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0812135/CA

que atravessa o arabesco panorâmico[71].

Embora ainda não apareça na citação do artista por uma simples questão temporal – *Circus - Caribbean Orange* (1978) foi realizado posteriormente à declaração acima. Ele repete o padrão tautológico dos demais trabalhos, a coincidência entre gesto, prática e nomeação.

> Você tem uma seção de uma laranja, certo? A laranja, ao invés de ser cortada do modo como geralmente fazemos, a laranja foi cortada da maneira dos caribenhos. Então você tem laranjas que são cortadas em fatias horizontais. E é exatamente disso que se trata o edifício[72].

Se, para os minimalistas, principalmente Judd[73], a tautologia estava ligada a uma certa economia – economia da forma, dos elementos, do meio, ou seja, à simplicidade do objeto final que resulta na clareza da percepção, em uma postura anti-ilusionista como reação à representação e às formas compositivas hierárquicas impostas pela pintura e pela escultura –, na obra do artista Gordon Matta-Clark, ela foi explorada de outro modo. Tanto a repetição quanto a simplicidade surgem como uma reação, nesse caso não ao Expressionismo Abstrato e aos objetos de arte autônomos destinados a um "olho sem corpo"[74], mas contra os espaços fechados, enclausurados.

A repetição de gestos, como cortar, extrair, abrir, criar lacunas, é entendida como operação de transformação que atua tanto no esforço de criar múltiplas situações, revelando a complexidade existente por trás de uma superfície uniforme, compactada, quanto direcionar a atenção para as ações, os gestos em si. A simplicidade fundamental para a compreensão dos objetos específicos deixa de ser o resultado final almejado para ser incorporado nos trabalhos de Matta-Clark como o ponto de partida para a criação de situações complexas.

> Geralmente a coisa que me interessa é fazer um gesto que de uma maneira muito simples complique a área visual que estou trabalhando. Olhar através do corte, olhar as bordas dos cortes, criariam claramente um novo senso de espaço. Mas o corte também deve revelar uma parte do edifício existente, simplesmente como a que existe[75].

Separados por uma geração, Gordon Matta-Clark

---

[71] Idem. Entrevista concedida para o catálogo da Exposição *Office Baroque*, no ICC. Antuérpia, set. 1977,In MOURE, op. cit., p. 189.
[72] Idem. Entrevista concedida a Judith Russi Kirshner In MOURE, op. cit., p. 328.
[73] JUDD, Donald. Entrevista concedida a Bruce Glaser. **Frank Stella e Donald Judd, questões para Stella e Judd**. In FERREIRA; COTRIM, op. cit., pp. 122-138.
[74] KWON, op. cit., p. 167.
[75] MATTA-CLARK, Rascunho da transcrição da entrevista concedida a Donald Wall, op. cit.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0812135/CA

incorporou em seus trabalhos muitos elementos herdados do minimalismo: a necessidade por uma conceituação, a expansão das práticas artísticas para além dos limites, seja da tela ou dos espaços estéreis das galerias, a incorporação de formas geométricas racionais que rejeitam o ilusionismo, recusando uma consciência constitutiva de qualquer linguagem expressiva de um "eu" privado e, sobretudo, o caráter público que, segundo Krauss, surge como a grande característica definidora do Minimalismo. Os signos, não sendo mais do que significantes de suas formas literais, exploram a exterioridade da linguagem e, consequentemente, a exterioridade do "eu", ou seja, o corpo[76].

A Matta-Clark não interessava criar novos códigos, mas outras possibilidades de visualização e interação, a partir dos elementos banais já existentes, por isso se utilizava, principalmente, de *Day's End* e *Conical Intersection* e da forma de suas inscrições na paisagem urbana, esvaziando-os de suas antigas identidades, da história de ocupação de cada um deles, retirando as lembranças das pessoas amontadas pelos cantos ou espalhadas pela casa em Paris. "A primeira coisa era me livrar de todos os fantasmas das casas"[77], para, depois, criar uma espécie de "vazio grávido" a ser preenchido pelo outro, seja um público incidental, um espectador distraído, seja mesmo um público orientado, como no caso de seus trabalhos em instituições artísticas, *Conical Intersect*, *Office Baroque* e *Circus*.

Em um trecho de uma entrevista bastante claro, Matta-Clark expõe a forma de sua potência crítica e a preocupação em estabelecer um diálogo compreensível:

> Enquanto minhas preocupações envolvem criar incisões metafóricas profundas dentro de espaço/lugares, eu não quero criar um campo de visão sustentador totalmente novo, de cognição. Eu quero reusar o velho, a estrutura existente de pensamentos e visão. Então, por um lado, eu estou alterando as unidades de percepção existentes normalmente empregadas para discernir a totalidade de uma coisa. Por outro lado, muito da minha energia vivida é simplesmente sobre ser negado (proibições). Há tanto em nossa sociedade que pretende por proposta negar: entrada negada; passagem negada, participação negada, etc. Nós ainda estaríamos vivendo em torres e castelos, se nós não tivéssemos rompido algumas das barreiras sociais e econômicas, inibições e restrições[78].

A prerrogativa da clareza, aqui totalmente distinta das formas simples e não composicionais dos minimalistas, atuava no sentido de não encobrir a situação original, mas de

[76] KRAUSS, 1993a.
[77] MATTA-CLARK, op. cit.
[78] Idem. Entrevista concedida a Donald Wall, In MOURE, op. cit. p.69 e In DISERENS, op. cit., p. 186.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0812135/CA

contrastá-la às ações impetradas, pelos gestos de rupturas, como uma forma quase didática de revelar o procedimento pelo qual se atingem não somente os espaços inacessíveis, mas que induza o próprio espectador a questionar os espaços a sua volta.

Como a reiteração de um ato, o artista não cansava de afirmar em suas entrevistas: "trata-se de legibilidade. É por isso que as fundações devem permanecer intactas"[79]. Afinal, a proposta aqui não é gerar uma ruptura com o sistema lógico de nossas referências arquitetônicas, formais e espaciais, ou fazer arte em um espaço ou para um espaço, como, por exemplo, o artista entendia os trabalhos de Vito Acconci. Segundo Matta-Clark, Acconci:

> [...] lida em um contexto espacial totalmente diferente, que é um tipo de espaço que nós todos, todos nós temos armazenado na memória: espaços que são detalhados e precisos, geralmente fragmentos, em todos os níveis de reminiscência, um número infinito de associações emerge. A memória parece criar um único tipo de espaço estabelecendo um nível prestes-a-ser-desintegrado[80].

A ideia de desintegração e de identidades particulares espaciais turvava a legibilidade que Matta-Clark perseguia em suas alterações físicas no espaço real oferecido pelas estruturas estáticas da arquitetura. A atenção se voltava para o corpo do edifício e não para os ambientes personificados, aqueles que, segundo Benjamin, estão amontoados de mobiliário e de objetos com seus respectivos estojos[81], carregados de identidades e rastros de seus usuários. Embora os *buildings cuts* de Matta-Clark também estivessem prestes a serem desintegrados, por um motivo expediente, a demolição eminente se tratava, para ele, de uma situação tomada no último minuto e transformada em um outras possibilidades espaciais, onde as cargas, os cheios e os vazios pudessem ter outra distribuição, não deformando o corpo, mas lhe imprimindo uma ideia de movimento permanente, uma metamorfose contínua que fosse capturada como em um instantâneo fotográfico.

Seus *buildings cuts* são um instante de fixidez dos corpos imaginados em movimento permanente que assumem novas conformações constantemente. Por isso, a intenção não é valorizar a destruição, a dissecação, o descarte de nossas

---

[79] Idem. Rascunho da transcrição da entrevista concedida a Donald Wall, op. cit.

[80] Idem. Entrevista concedida a Donald Wall, In MOURE, op. cit. p.66 e In DISERENS, op. cit. p. 183.

[81] Benjamin, ao celebrar a arquitetura de vidro, opõe-na à necessidade do burguês, classe que surge no séc. XIX, de criar moradias que se assemelhassem a verdadeiros estojos, como os estojos de compasso, cujo interior de veludo acomoda confortavelmente as distintas formas e com o tempo vai se desgastando, denunciando o uso. In BENJAMIN, 2007, p. 255.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0812135/CA

coisas, nossos objetos, ou seja, uma ode à destruição. A perda da função, do programa vinculado ao edifício, permitia ao artista desprogramá-lo, dando-lhe uma autonomia como um corpo que se transforma, mesmo que por alguns breves espaços de tempo. E nesses lapsos temporais, o que lhe interessava, ao final, era o que as pessoas poderiam "identificar em termos de atividade artística":

> [...] este tipo de *discreta violação* do seu senso de valor, senso de orientação. Isto se torna a maior (questão); digo, o corte é a atividade e assim por diante, mas a real ideia não é isso. Então, acho que as pessoas precisam minimamente – precisam de maçanetas e portas cortadas, coisas como estas para se agarrarem como uma maneira de associá-las a algo que lhes é familiar. É realmente estranho que em cinco anos – sem ser muito arrogante – meu senso de espaço tenha evoluído muito além da maioria da noção de que as pessoas têm disso[82].

Ao longo de suas experiências em recortar e lidar diretamente com os materiais como "ingredientes existentes do lugar"[83], o artista proclamava sua prática como uma atividade de desfamiliarização e desprogramação que deveria se distinguir das práticas da maioria dos artistas que operavam a partir da desorientação espacial, ou da desestabilização de memórias espaciais. A "discreta violação" operava em uma lógica oposta, revelando o muito mais sobre o familiar, sobre coisas que mantemos intocadas, que não questionamos exatamente por serem excessivamente familiares e que pretensamente nos mantêm em uma situação confortável, mas que é também de acomodação.

> Eu quis alterar todo o espaço até totalmente sua cobertura, o que significa um reconhecimento do sistema (semiótico) total do edifício, em nenhuma forma idealizada, mas usando os ingredientes existentes do lugar. Assim, penetrar fisicamente a superfície me pareceu o próximo passo mais lógico[84].

Romper paredes, então, passa a significar romper limites, questionar o estado de permanência das coisas, ou, pelo menos, flexibilizá-los, mantendo-os em constante movimento, sugerindo um questionamento em permanente tensão para que outras definições, outras interpretações, outros modos de apropriação sejam apresentados, revelados e experimentados.

Os limites são considerados por Bernard Tschumi áreas estratégicas onde se encontram "elementos perturbadores"[85],

[82] MATTA-CLARK, Entrevista concedida a Judith Russi Kirshner, In MOURE, op. cit., p. 327.
[83] Idem. Entrevista concedida a Donald Wall, In MOURE, op. cit., p.65 e In DISERENS, op. cit, p. 183.
[84] Ibidem, p.65, Ibidem, p. 183.
[85] TSCHUMI, In NESBITT, 1996, p.173.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0812135/CA

destoantes de uma atividade regular e, por isso, preciosos como dispositivos críticos. Se, para Tschumi, não há arquitetura sem programa[86] e, portanto, sem violência, visto que a formalização desse programa é uma imposição de apenas uma ideia, a ação violenta de Matta-Clark, ao desprogramar o espaço, questiona a autoridade da disciplina.

Desfamiliarizar, desprogramar, reprogramar e crossprogramar seriam verbos usados com frequência no final dos anos 1970 e nos anos 1980 por alguns arquitetos, dentre eles Bernard Tschumi e Rem Koolhaas, preocupados com as limitações que a prática da arquitetura estabelecia. "Onde não há nada, tudo é possível. Onde há arquitetura, nada (mais) é possível"[87], diria Koolhaas, que entende a arquitetura como uma "profissão perigosa" pelos grandes paradoxos inerentes à sua prática, uma "mistura venenosa de impotência e onipotência" [88] firmemente arraigada em paradigmas nostálgicos e míopes que a enxergam não apenas como "o veículo para o que é bom, mas também a explicação para tudo que é ruim" [89]. Enquanto Matta-Clark estava preocupado com desfazer o próprio edifício já construído, Koolhaas se concentrará em desfazer dogmas inerentes à prática da arquitetura que a aprisionam.

Segundo Koolhaas, será esse pensamento engessado por uma retórica e linguagens herdadas da arquitetura moderna que condicionam o arquiteto, impedindo a arquitetura de se libertar dela mesma. Então será fora dos limites da prática, naquilo mesmo que a arquitetura critica, a alta densidade e o alto custo do espaço, a pressão da economia, que Koolhaas vê uma inspiração inédita para sua arquitetura, o congestionamento, a sobreposição de programas em uma mesma construção, qualidade das grandes metrópoles passível de ser traduzida, de forma explícita, para o projeto arquitetônico. "A indeterminação do arranha-céu sugere que na metrópole funções específicas não correspondem a lugares precisos"[90].

A total independência entre uso e lugares torna o programa muito mais difuso e não submetido à forma final da obra; por isso mesmo se torna a categoria mais importante da arquitetura, o que propicia a construção de edifícios imprecisos e abertos, "um máximo de programa e um mínimo de arquitetura"[91] que não restrinjam a liberdade de ação, o movimento e a mutação inerentes a nossa cultura contemporânea.

[86] Idem, 1994, p. 3
[87] KOOLHAAS, 1995, p. 199.
[88] Idem, 2002, p. 10.
[89] Idem, op. cit., p. 200.
[90] KOOLHAAS apud MONEO, 2008, p. 287.
[91] Idem, 1995, p. 199

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0812135/CA

Tschumi também se empenhou em questionar os próprios limites da prática arquitetônica e passou a propor a atuação nas "margens" da disciplina. A atividade "entre" os limites da arquitetura e da não arquitetura seria algo transgressor que tencionaria os limites do pré-estabelecido. Nessa zona cinzenta, nas fronteiras entre as coisas, é que se pode atacar os mitos, formas de significação que, segundo Barthes, "transforma a história em natureza"[92], cristalizando afirmações, ideias, conceitos. Para que se possa mudar o estado de coisas e combater o poder em suas formas mais perversas, onde ele não se mostra, primeiro, temos que pôr em questão a estrutura subjacente a todo tipo de produção, quer sejam suas premissas e seus efeitos quer seja aquilo que nos é negado, nossos espaços de sociabilidade, nossos espaços de intimidade.

Obviamente, diferente de Tschumi e Koolhhas, que utilizam os limites da arquitetura para transformar sua prática, a Matta-Clark não interessava construir e propor espaços de uso permanente. Na entrevista em que fala sobre *Circus*, seu último *building cut*, questionado sobre a possibilidade de sobrevivência do trabalho, o artista afirma que, se esta fosse a primeira oferta, teria proposto um trabalho totalmente diferente, mas que, de fato, estava mais interessado:

> [...] em uma transitoriedade total, uma encomenda em branco totalmente efêmera do que na condição que arquitetos e escultores – a maioria das pessoas que trabalha em condições "domesticadas" – tem. Tão logo há um uso múltiplo, você sempre tem esta incrível estrutura comprometida que ultrapassa toda faceta do que você está fazendo. E é por isso que eu quero fugir disso. Não havendo modo de exercer o tipo de ideias que me interessa[93].

Assim como um investigador, o verdadeiro estudioso, segundo Lévi-Strauss, não está preocupado em fornecer as verdadeiras respostas, mas faz as verdadeiras perguntas[94]. Matta-Clark se dirigia, dessa maneira, à evidenciação das contradições, das ambiguidades e das situações complexas existentes na vida cotidiana das cidades.

Barthes, quando escreveu Mitologias[95], utilizar-se-á do material colhido presente na vida cotidiana francesa, em seus

---

[92] BARTHES, 2011, p. 150.
[93] MATTA-CLARK, Entrevista concedida a Judith Russi Kirshner, In MOURE, op. cit., p. 318.
[94] LÉVI-STRAUSS, 2010, p. 26
[95] Tanto Barthes quanto Lévi-Strauss, estruturalistas franceses, têm como tema o estudo de mitologias, uma forma de entendimento do mundo, de transpor sentidos, mas cada pesquisador as trabalha a seu modo, resultando em pesquisas até certo ponto antagônicas. O primeiro, semiólogo, trabalha as mitologias que a própria sociedade na qual se insere constrói a partir do discurso em um processo de naturalização de estruturas de poder. Partindo dos signos, Barthes quer entender quais leis

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0812135/CA

meios de comunicação, jornais, revistas, espetáculos, cartazes. Matta-Clark também selecionava imagens de jornais e revistas em busca de material ordinário para o desenvolvimento de suas ideias, em busca de material para suas investigações, as contradições do sistema capitalista. Em um deles, vê-se a imagem do tráfego rotineiro em uma avenida tripla com mão-dupla. O artista intervém na imagem desenhando um triângulo cujos vértices são elementos móveis, automóveis em circulação. O título, logo abaixo da imagem transformada, "fronteiras dinâmicas", diz muito sobre essa necessidade de tensionamento de nossos limites criados, de nossas fronteiras impostas.

Principalmente nos Estados Unidos, criticar fronteiras é atacar o "mito da fronteira" que embasou, por exemplo, as políticas de gentrificação urbana adotadas a partir do final da década de 1970 e início de 1980 em New York. Segundo Neil Smith, a fronteira esteve sempre associada à história do país como algo positivo, um domínio da geografia a exaltar a coragem dos *homesteaders* urbanos, o espírito aventureiro dos bravos pioneiros urbanos[96] que foram os primeiros colonizadores do país.

Particularmente no SoHo, uma das primeiras áreas a sofrer um grande processo de gentrificação dos Estados Unidos, sabe-se que os verdadeiros desbravadores e aventureiros daquela região totalmente abandonada foram os artistas que, sem condições financeiras para se estabeleceram em outros lugares, acabaram transformando aquele local em um dos espaços mais dinâmicos e criativos de New York na década de 1960 e 1970. E foi ali que Matta-Clark começou a desenvolver o seu discurso contra a arquitetura e contra o urbanismo que aprendeu em Cornell como discurso de poder, vivenciando a cidade como um habitante que necessita criar condições para se estabelecer em um ambiente dominado pelo abandono e pelo lixo.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0812135/CA

---

o produzem e o governam. O segundo, antropólogo, pesquisa culturas exóticas distantes da sua para entender suas estruturas a partir dos mitos nas quais foram fundadas.

[96] SMITH, 1996, p. 11.

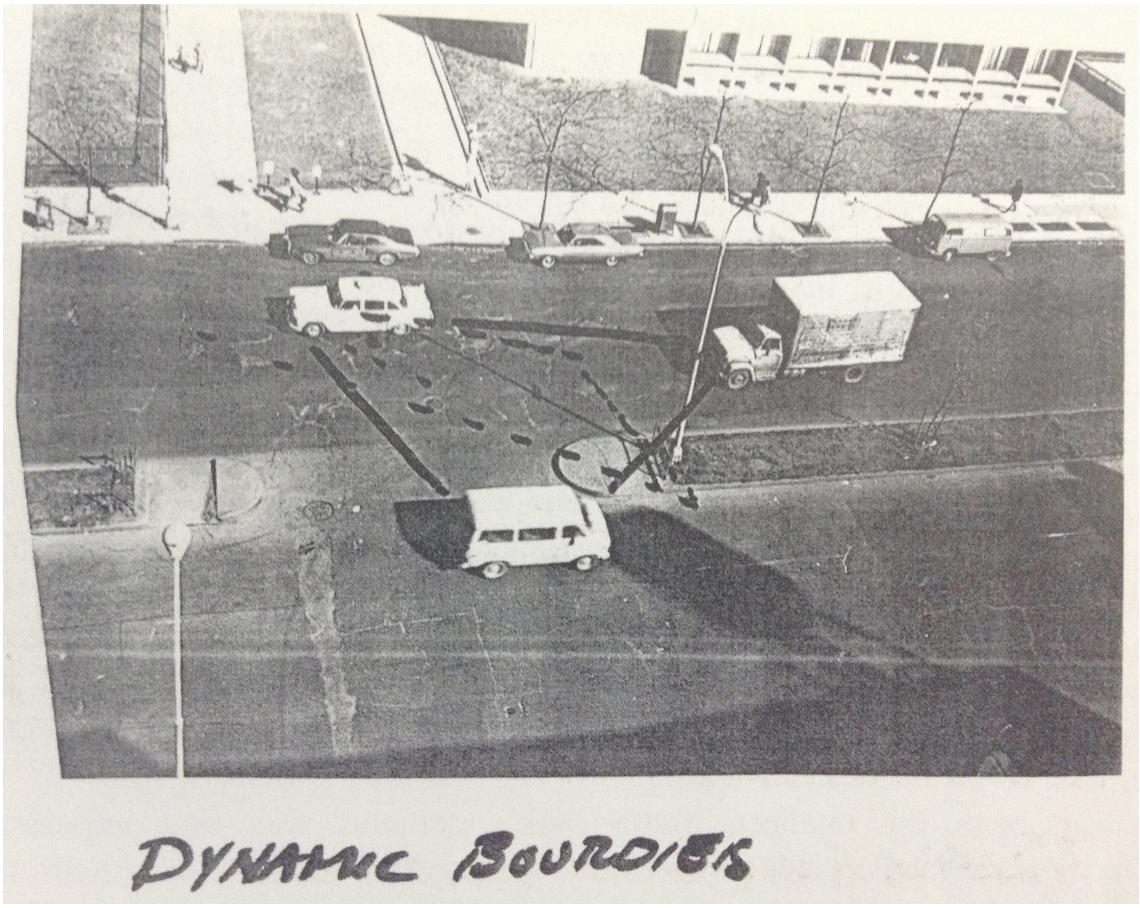

fig. 45: Recortes de jornais selecionados, com desenhos e anotações feitas por Matta-Clark para o projeto *Anarchitecture*, 1974

Uma das primeiras e permanentes lições de Barthes, em seu curso no privilegiado Collège de France, vem no título de sua aula: aprender a enxergar e combater o poder onde ele menos se deixa ver, na transmissão de uma ideia, de um pensamento, na linguagem, – ou para ser mais preciso, sua expressão obrigatória: a língua.

> Não vemos o poder que reside na língua, porque esquecemos que toda língua é uma classificação, e que toda classificação é opressiva [...] um idioma se define menos pelo que ele permite dizer, do que por aquilo que ele obriga a dizer[97].

Mas, como combater o poder que se instaura dentro da linguagem, se a linguagem humana é sem exterior?

> É no interior da língua que a língua deve ser combatida, desviada: não pela mensagem de que ela é o instrumento, mas pelo jogo das palavras de que que ela é o teatro[98].

Combater a língua dentro da própria língua é trapacear com a língua, trapacear a língua, como se faz em um jogo de cartas, embaralhando-as em função do interesse. A essa "trapaça salutar", Barthes chama de *literatura*, aquilo que

[97] BARTHES, 1978, p. 9.
[98] Ibidem, p. 16.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0812135/CA

permite ouvir a "língua fora do poder" em uma permanente revolução da linguagem. Barthes coincide literatura, escritura e texto. Nesse caso, literatura não seria um corpo ou uma sequência de obras, "mas as pegadas de uma prática: a prática de escrever"[99].

Como advertência, Barthes dirá que "as forças de liberdade que residem na literatura" independem menos da ideologia daquele que escreve do que o "trabalho de deslocamento que ele exerce sobre a forma". Não é daquilo que se fala, seu conteúdo doutrinário, o mais que importa, mas o privilégio do significante sobre o significado. A responsabilidade recai sobre a forma.

A trapaça de Barthes na nomeação da aula demostra que não se trata apenas de um tema, do conteúdo a ser trabalhado, mas de como a própria exposição desses temas trazidos será explorada em seus cursos. Ele enuncia um método, ou melhor, uma crítica ao método, um combate ao controle, à sistematização do pensamento, do saber, da linguagem, afinal "o sistemático desmorona, é traído – o não sistemático brota, prolifera[100]. O ensino sugerido por Barthes, tendo como objeto o discurso preso à fatalidade de seu poder, não terá outro método senão os meios próprios para se desprender, para se afastar desse poder. Estamos em plena vigilância.

Esse pensamento sobre a literatura e a linguagem pode muito bem ser transportado para a cidade, também entendida como produto de várias escritas. Assim, embora os *buildings cuts* de Matta-Clark tenham desaparecido, despareceram justamente por terem se tornado gestos, escrituras de trapaça dentro da mesma linguagem que a arquitetura e o urbanismo impõem à paisagem urbana. Assim, Matta-Clark se afirmava, por sua fala e por seu corpo, às intimidações da linguagem, por meio do "discurso imperturbável" que é nosso, durante toda a vida, segundo Barthes.

> Pronunciamos, até a nossa morte, um único e mesmo discurso, e a morte é a única força que pode quebrar, romper a firmeza de nosso discurso. O discurso é aquilo que nunca é castrado. É o que recomeça, renasce[101].

[99] Ibidem, p. 15.
[100] Idem, 2003, p. 31.
[101] Ibidem, p. 272.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0812135/CA