

6  
Casas flutuantes, a descompressão



fig. 46: Matta-Clark, *Tree Dance*, Vassar College, 1972, New York

Para a primeira grande retrospectiva<sup>1</sup> europeia da obra de Matta-Clark, realizada após sua morte, com curadoria de Corinne Diserens, no IVAM Centre Julio González, em Valência, foi colhida, por Richard Armstrong, uma série de entrevistas com amigos e parentes do artista entre 1980 e 1981. De um modo geral, as falas ressaltam a impressão deixada pelo artista na memória de cada um como alguém dotado de uma personalidade agregadora, falante e extremamente ativa que se acercava do outro como um hábil dançarino, movendo-se continuamente, entre gestos e falas, como se estivesse em uma dança permanente.

Gordon não parecia pequeno. Era robusto e muito elegante. Movia-se enquanto falava: aproximando-se do seu quadril. Atravessava os edifícios dançando. O que dizia nunca expressava o que pensava. Separava os pensamentos na metade de uma frase e logo os retomava como se tratasse de uma dança.<sup>2</sup>

Gordon amava dançar. Ele tinha dançado para Bob Wilson, ele participava de todas as performances de dança, ele amava dançar nas festas<sup>3</sup>.

Na época da realização de *Foto-fry* (1969), o artista também se aventurava nos meandros da dança, participando de alguns espetáculos que misturavam dança e teatro, como na peça de Bob Wilson, *The Life and Times of Sigmund Freud*<sup>4</sup>.

Embora a dança apareça como um elemento latente em sua vida, Matta-Clark nunca expandiu suas práticas artísticas nessa direção, pois parecia apenas incorporar alguns elementos desenvolvidos por essas práticas para poder introduzir em seus próprios trabalhos.

*Tree Dance*, o único de seus trabalhos que carrega a dança no nome, aconteceu na primavera de 1972, logo após o final do rígido inverno durante o qual a cerejeira plantada no

<sup>1</sup> Em 1985, Mary Jane Jacob realizou a primeira grande retrospectiva do artista no Museum of Contemporary Art, Chicago, expondo fragmentos e fotos dos *buildings cuts*.

<sup>2</sup> Richard Nonas em conversa com Richard Armstrong, In DISERENS, 1999, p. 338.

<sup>3</sup> Carol Goodden em declaração escrita e depositada no CCA, Montreal em Documentary Collection 28, Goodden McCoy, Carol arquivo CD028-CCA, Montreal.

<sup>4</sup> Produzida em três atos, essa peça-dança se conduz a partir de um eixo central que gira em torno da ideia de morte, a morte do neto de Freud e a profusão de imagens que esse fato estabelece, possibilitando, assim, a combinação de coisas que normalmente não são encontradas juntas e permitindo que seus elementos sejam apresentados apartados um do outro como uma espécie de colagem e justaposição de performances. A abertura mostra uma jovem mulher negra com um pássaro empoleirado em sua mão, enquanto um homem, vestindo trajes de banho antigos, corre de um lado ao outro no fundo do palco. Um ponto alto da peça é um coro composto por 40 mães negras. Para maiores informações, ver KOSTELANETZ, 2003, p. 131-32.

subsolo de Jeffrey Lee morreu e as sementes de grama não vingaram. Esse trabalho aconteceu em maio como uma celebração à fertilidade da primavera. Convidados pelo *Vassar College* para integrarem a exposição *Twenty-six by Twenty six*, a proposta inicial era viver durante um mês utilizando-se da estrutura de uma grande árvore ainda sem folhas. Trata-se de uma performance coletiva cujos participantes faziam parte do círculo de 112 Greene Street Gallery, Tina Girouard, Rachel Lew, Suzanne Harris, Richard Nonas, Jene Highstein e sua companheira Carol Goodden.

Foram concebidos quatro elementos que tornariam a árvore habitável: um ninho individual, uma grande rede aberta que acomodava vários corpos e duas escadas maleáveis feitas de corda e degraus de madeira roliça. A escada maior era o elemento de conexão entre o chão e a árvore, primeiro componente a ser instalado. Depois, o artista amarrou a grande rede que se espalhava na horizontal em contraposição à verticalidade da escada principal e, finalmente, os outros dois elementos menores, um ninho individual, uma espécie de casulo e uma meio-escada gangorra. Eram unidades provisórias de habitação para abrigar os artistas durante esse mês de descanso, elementos dançantes que, pendurados, deformavam-se em função do movimento dos corpos que suportavam.

*Tree Dance* surge como uma reelaboração de *Rope Brigde* (1968), trabalho feito pelo artista quando ainda morava em Cornell, combinado à exploração do uso espacial feito por Trisha Brown em sua peça *Esposizione* para a Bienal de Veneza de 1963. Enquanto *Rope Brigde* era uma estrutura de cordas amarradas e lançadas sobre o penhasco do reservatório de Ithaca, uma ponte virtual, não atravessável fisicamente, o trabalho de Trisha acontecia sobre um palco verticalizado construído também a partir de uma trama de cordas, uma grande rede de carga sustentada por troncos de eucaliptos para suportar o movimento dos dançarinos. *Rope Brigde* expressa uma possibilidade, enquanto *Esposizione* exhibe o incessante movimento de subir e carregar coisas, a repetição contínua e variada de uma tarefa.

A tarefa que Matta-Clark propunha em *Tree Dance* era habitar a árvore durante o período da exposição. No entanto, os organizadores interditaram-na e, bem humorado, o artista expôs o conflito no texto em forma de telegrama a ser publicado no catálogo da exposição.

=GORDON MATTA 44 NEW YORK -W-M-150-5'8"- TYPE OT NY PEDLIC #700298 CHIN SCAR RESUME- THEATER GALLERY EVENTS RECORDED & UNRECORDED - AGJ, FOOD ART, PMTO-FRY, MUSEUM THE GJBAGE COLLEGE, GARDENS- PLANS TO PLANT PARKS SOME FLOATING, OTHERS ON WHEELS THE REST AS SOON AS POSSIBLE STOP TREE DANCE ON MAY DAY AT VASSAR ORIGINALLY TO BE A SURVIVAL EXERCISE WANTED A PAYED VACATION IN A TREE. NIPPED IN THE BUD - A DANCE... THE CLIMBING BODY KEEPS GOING UP ITS MOVEMENTS CONQUER LIVING SPACE STOP WAITING-WRAPPED-SUSPENDED- PGH IN CANVAS BAGS CLIMBERS RELAXING IN THE WIND STOP AND THE SEASONS GO ON DANCE AT THE END OF IT STRING WILL HOIST ALOFT A GROWTH MODUAL FILLED WITH MIGRATING WEEDS ANOTHER EXPLOSIVE SPRING BEST=

TELEPHONE NO. \_\_\_\_\_  
 TELEPHONE NO. \_\_\_\_\_  
 TIME \_\_\_\_\_  
 F.V. \_\_\_\_\_  
 ATTENTION \_\_\_\_\_  
 GORDON: \_\_\_\_\_

=( 935AE ST)

WVA 1007 01 0-000

fig. 47: Matta-Clark, telegrama sobre o trabalho *Tree Dance*, publicado no Catálogo da exposição *Twenty-six by Twenty six* no Vassar College, 1972

= GORDON MATTA 44 NOVA YORK - BRANCO - SEXO MASCULINO - 68 KG - 1,78 M - SANGUE 0+ NY PEDLIC #700298 CICATRIZ NO QUEIXO CURRICULUM - EVENTOS TEATRAIS GALERIA GRAVADOS E NÃO GRAVADOS - AGJ, ARTE COMESTÍVEL, PMTO- FRY, MUSEUS O LXO COLLEGE, JARDINS - PLANOS PARA PLANTAR PARQUES ALGUNS FLUTUANTES, OUTROS SOBRE RODAS O RESTO ASSIM QUE POSSÍVEL PT DANÇA DA ÁRVORE EM PRIMEIRO DE MAIO EM VASSAR ORIGINALMENTE UM EXERCÍCIO DE SOBREVIVÊNCIA QUERIA FÉRIAS REMUNERADAS NUMA ÁRVORE, ARRANCADAS COMO UM BROTO - UMA DANÇA... O CORPO QUE ESCALA CONTINUA A SUBIR SEUS MOVIMENTOS CONQUISTAM ESPAÇO HABITÁVEL PT ESPERANDO - ENVOLVIDO - SUS-PENSO - PGH EM BOLSAS DE LONA ALPINISTAS RELAXANDO NA BRISA PT E AS ESTAÇÕES CONTINUAM DANÇANDO NO FIM DE TUDO FIO IÇARÁ OS BROTOS CHEIOS DE ERVAS DANINHAS ARRANCADAS, OUTRA PRIMAVERA EXPLOSIVA SAUDAÇÕES =

GORDON:

=( 935AE ST)

Em março de 1976, após o impacto bastante positivo na crítica de arte dos trabalhos *Day's End* e *Conical Intersect*, Matta-Clark se via diante de um grande dilema, provocado, segundo ele, primordialmente, pelas convenções impostas pelo sistema das artes e suas formas expositivas tradicionais. Em uma breve entrevista para a rádio WBAI-FM, relata à Liza Bear: “nunca senti que o que fazia fosse realmente transladável para uma situação de exibição”<sup>5</sup>, ou seja, que pudesse estar dentro de um espaço fechado de galeria ou museu para ser apreciado. O artista não se referia às imagens que produzia, fotos e filmes, estas, ao contrário, bem adaptáveis a esses espaços, mas à relação que se estabelecia entre o processo de escavação em seus *buildings cuts* e os pedaços, fragmentos do tecido arquitetônico que eram retirados e expostos do modo como foram em seus primeiros trabalhos exploratórios na região do *Bronx*.

A questão toda do espaço da galeria e a convenção de exposições é um dilema profundo para mim. Não gosto da forma como a maioria da arte precisa ser vista em galerias não mais do que o modo como as pessoas olham para corredores vazios ou praças de arranha-céus da cidade e criam ambientes sem vida. E mesmo que meus trabalhos tenham sempre ressaltado um envolvimento com espaços externos ao contexto estúdio-galeria, tive que exibir objetos e documentação em espaços expositivos. Muitas vezes há um preço a pagar em função das condições de exibição; meu tipo de trabalho sofre mais do que a maioria porque os materiais instalados acabam fazendo uma referência confusa ao que não está lá. Mas para mim, o que está fora da exibição se torna mais e mais a experiência essencial<sup>6</sup>.

A inclusão desses fragmentos no interior de um espaço expositivo acabava lhe dando o status de objeto artístico<sup>7</sup>, uma espécie de “sacralização” de algo bastante ordinário que seria, segundo Matta-Clark, a sobra do trabalho mesmo e que alimentava a “necessidade” das pessoas de possuir algo material da obra<sup>8</sup>. A intenção do artista, expressa em diversas vezes, era estender uma situação ambiental existente para que um maior número de pessoas tivessem acesso às suas ideias como uma “discreta violação do seu senso de valor, senso de orientação”<sup>9</sup>, sobretudo pela curta duração de seus cortes. Embora a obra tivesse uma materialidade incontestada, o que estava em jogo era a instauração de um espaço em mutação a ser vivido na cidade em diálogo com seu contexto e externo

<sup>5</sup> MATTA-CLARK, Entrevista concedida a Liza Bear em março de 1976, para a rádio WBAI-FM, New York. Gordon Matta-Clark: Dilemas In MOURE, 2006, p 261.

<sup>6</sup> Idem. Entrevista concedida a Donald Wall. Ibidem p. 183.

<sup>7</sup> Idem. Entrevista concedida a Liza Bear em Março de 1976. Ibidem, p 262.

<sup>8</sup> Idem. Entrevista concedida a Donald Wall. Ibidem.

<sup>9</sup> Idem. Entrevista concedida a Judith Russi Kirshner. Ibidem, p. 327.

ao espaço da galeria. Aqui, portanto, não há a elaborada tensão dialética entre *site* e *non-site*, exterior e interior, que Robert Smithson explorava em seu trabalhos. Era malicioso o profundo entendimento por parte de Smithson acerca dessa dicotomia artificial que se delineava frente às forças de captura e à pressão enredadas no território das artes.

Para Smithson, então, não havia uma coexistência entre galeria e paisagem, nem tampouco maior ou menor liberdade, quer o artista estivesse no deserto de nevada, quer entre quatro paredes brancas. Não seria tanto a atenção voltada para o lugar, como afirma Kwon, em suas anotações sobre *site-specific*<sup>10</sup>, mas para os limites entre os espaços estabelecidos e para como deixá-los ainda mais visíveis. “Acho que a arte se preocupa com os limites”, diria Smithson, “e estou interessado em fazer arte”<sup>11</sup>.

Eu gosto dos limites artificiais que a galeria apresenta. Diria que minha arte existe em dois domínios – em meus *sites* ao ar livre, que podem apenas ser visitados e onde não são expostos quaisquer objeto, e do lado de dentro, onde de fato existem objetos...<sup>12</sup>

Esse grau de sofisticação presente nas nuances entre as relações complexas instituição-artista passava, de modo bastante lateral, pela mente de Matta-Clark, mais preocupada com a realização de mais trabalhos e em borrar as fronteiras entre arte, vida e arquitetura. Havia uma urgência no fazer, baseada no tempo de vida dos edifícios e do que eles podiam oferecer, que se aproximava, segundo Nonas, de um “ato frenético e liberador de abertura” que “uma vez em marcha não podia parar. Seu *mais* queria dizer mais”<sup>13</sup>. Especialmente relevante seria esse excesso de investigação e informação que um simples corte gerava. Sobre esse aspecto, estamos muito distantes de Duchamp, que, além de produzir poucas obras, estas reclamavam um tempo bastante longo de elaboração. *Le grand verre* ou *La Mariée mise à nu par ses célibataires même* (1951-23) demorou oito anos até que deu um fim ao trabalho deixando-o “definitivamente inacabado”<sup>14</sup>. *Etant Donnée*, revelado somente após a morte do autor em 1968, foi iniciado em 1946, 22 anos antes.

Enquanto, para Duchamp, o artista faz uma, duas ou até, no máximo, três declarações importantes a partir de seus

<sup>10</sup> KWON, op. cit., passim.

<sup>11</sup> SMITHSON, R. em HEIZER, M. OPPENHEIM, D. SMITHSON, R. (1970). Discussões com Heizer, Oppenheim, Smithson In: FERREIRA; COTRIM, op. cit., p. 279

<sup>12</sup> Ibidem.

<sup>13</sup> NONAS, R. El Ahora ahora de Gordon, In DISERENS, 1999, p. 339.

<sup>14</sup> Marcel Duchamp em entrevista concedida a Calvin Tomkins, In TOMKINS, op. cit., p. 11.

trabalhos estratégica e exaustivamente elaborados<sup>15</sup>, o processo de trabalho de Matta-Clark era muito mais intuitivo, difuso e irracional<sup>16</sup>. À medida que um trabalho era finalizado, nutria-se da experiência ao fazê-lo, dos diálogos físicos com os materiais e de suas dinâmicas de transformações espaciais, que seriam utilizadas, em seguida, nas novas produções e especulações como em um *continuum*.

Diferentemente de Matta-Clark que, por lidar com estruturas fora dos espaços expositivos, não estava tão consciente da dinâmica obra-galeria-espectador, Smithson e Duchamp estavam bastante atentos para a lacuna que existia entre o ato criativo de produção e o de recepção da obra, a partir das políticas inerentes ao sistema das artes, a saber: o papel determinante das obras, os espaços físicos a elas destinados, a ordem institucional que lhes categoriza baseada na legitimação da história e da crítica de arte e a forma de recepção do público.

Em *The Creative Act*, palestra realizada em Houston, em 1957, Duchamp abordaria esse tema, ao colocar em dois polos distintos o artista e o público, afirmando que o artista não teria a posse e nem o domínio total das intenções de um trabalho, tampouco controlaria tudo o que viria após sua realização. Isto determinaria o “ato criativo” como “luta em direção à realização” do trabalho em “uma série de esforços, sofrimentos, satisfações, recusas, decisões, que não pode nem deve ser totalmente autoconsciente, pelo menos no plano estético”<sup>17</sup>. Na cadeia dessas reações, surge uma diferença, uma falta, portanto, entre a intenção e a realização, denominada, por Duchamp, de “coeficiente artístico”, ou seja, o produto de uma operação aritmética entre “o que permanece inexpresso embora intencionado, e o que é expresso não intencionalmente”<sup>18</sup>. Nessa diferença, revela-se, segundo Duchamp, a impossibilidade de uma comunicação plena entre o artista e o público, um fator surpresa da ordem da imprevisibilidade.

A imprevisibilidade com que Matta-Clark lidava era de outra ordem, esta já se oferecia no momento em que operava os cortes, pois “há todas aquelas surpresas no final, as variações imprevisíveis”<sup>19</sup> que surgem ao se confrontar com o que já está estabelecido. Assim, questões como estas, trazidas por Duchamp e Smithson, passavam ao largo das

<sup>15</sup> Paulo Venâncio, em livro dedicado a Duchamp, acredita que *Le grand verre* é o *statement* definitivo do artista e que essa obra já seria suficiente para alçá-lo no nível dos grandes artistas da arte moderna. In VENÂNCIO FILHO, op. cit., especialmente nas págs. 26 e 61.

<sup>16</sup> MATTA-CLARK, Rascunho da transcrição da entrevista concedida a Donald Wall, op. cit.

<sup>17</sup> DUCHAMP, 1973, p. 139.

<sup>18</sup> Ibidem.

<sup>19</sup> MATTA-CLARK, Entrevista concedida a Judith Russi Kirshner. In MOURE, op. cit., p. 334.

preocupações de Matta-Clark, preocupado com o fazer e com a reverberação deste em um público cada vez maior. Em conversa com Donald Wall, ao introduzir uma discussão recente sobre o tema da investigação arqueológica surgida nas explorações das estruturas escondidas, os subsolos do tecido urbano, o artista elabora:

[...] embora a ideia original envolva atos possivelmente subversivos, estou agora muito mais interessado no ato de investigar e descobrir. Esta atividade provavelmente trará a arte para fora da galeria e para perto dos observadores<sup>20</sup>.

Matta-Clark estava preocupado em desenvolver inúmeras estratégias para que um maior público se confrontasse com suas ideias, suas questões sobre a vida das cidades, o isolamento e a privatização, em contraponto à onipresença dos espaços abandonados, em eminente estado de demolição e de arquiteturas não aproveitadas, uma “reação a um estado cada vez menos viável de privacidade, propriedade privada e isolamento”<sup>21</sup>.

A partir de seus trabalhos, esperava que essa lógica fosse retirada de sua dimensão apenas material e se transformasse em verdadeiros “estados mentais” que atuassem em uma mudança na realidade da ocupação urbana a partir de uma ativação e de uma mobilização daqueles que habitavam as cidades. Segundo Matta-Clark, esse estado de alienação era mantido como um estado de:

[...] esquizofrenia de massa cuidadosamente sustentada na qual nossa percepção individual é constantemente subvertida pela mídia controlada pela indústria, mercado e interesses corporativos. O indivíduo médio é exposto a esta barreira de meias verdades e inverdades monstruosas que estão todas em torno de “quem dirige a sua vida” e como isso é efetuado. Esta conspiração se mantém diariamente, em todo lugar enquanto o cidadão troca de-para sua casa-caixa de sapato com seu ar de paz e calma, enquanto é mantido precisamente em um estado de insanidade de massa<sup>22</sup>.

A jornalista Jane Jacobs também lutou incansavelmente contra determinados padrões de morar, principalmente a favor da concentração dos grandes centros urbanos em detrimento do movimento descentralizador proposto pelos detratores das metrópoles, centrado na figura de Mumford, lutando por uma vitalidade urbana a partir de uma conscientização e de uma atuação mais ampla de seus moradores<sup>23</sup>. Diferentemente de Jacobs, Matta-Clark não

<sup>20</sup> Idem. Rascunho da transcrição da entrevista concedida a Donald Wall, op. cit.

<sup>21</sup> Idem. Entrevista concedida a Donald Wall, In MOURE, op. cit., p. 182

<sup>22</sup> Ibidem.

<sup>23</sup> Para maiores informações sobre o ativismo urbano de Jacobs, que foge um pouco do escopo deste trabalho, ver seu livro seminal para o urbanismo dos anos 1980 e 1990, JACOBS, 2000.

traçou ou produziu princípios a serem adotados pelo urbanismo ou pelo planejamento urbano <sup>24</sup> para que determinados espaços da cidade não entrassem em estado de deterioração, mas, por intermédio de suas ações “violentas” e dramáticas, de seus gestos, buscava uma comunicação de outra ordem com o público, criando espaços sem um fim determinado, mas que incorporavam a possibilidade de uma mudança em estado permanente. Sobre isso, afirmava:

[...] eu vejo o trabalho como um palco especial em perpétua metamorfose, um modelo para constantes ações das pessoas no espaço assim como no espaço em torno delas. Edifícios são entidades fixas na mente da maioria – a noção de espaço mutável é virtualmente um tabu – mesmo em sua própria casa. Pessoas vivem em seus espaços com uma temeridade que é assustadora. Proprietários de casa geralmente fazem muito pouco além de manter sua propriedade. É perplexo o quão raramente pessoas se tornam envolvidas em mudar fundamentalmente seus espaços por um simples desfazê-lo <sup>25</sup>.

Todavia, na ânsia de ampliar seu público, que se iniciara com *Day's End* e *Conical Intersect*, o artista acabou se vendo enredado nas tramas do campo da arte e das dinâmicas das poderosas instituições artísticas, ao receber um convite para realizar um edifício assinado. Quando a direção do *Museum of Contemporary Art* de Chicago notificou seus curadores de que haveria uma reformulação total do espaço interno do museu para que fosse incorporado o edifício vizinho, estes, rapidamente, viram a oportunidade para que Matta-Clark realizasse uma intervenção no espaço do museu, antes que este fosse modificado por completo.

Durante a realização deste, que seria sua última peça, *Circus-Caribbean Orange*, a encomenda de um *building cut* seria o primeiro tema a ser abordado em conversa entre a curadora e o artista. A pergunta inicial girava em torno da decisão de realizar ou não o trabalho após a visita ao local. Em resposta, Matta-Clark afirma não ter tido dúvidas em relação à execução do projeto, afinal teve, segundo ele:

[...] tão poucas oportunidades para fazer alguma coisa. Minha postura tem sido de não empregado, desempregado artístico por anos, por isso não é meu hábito mudar as coisas [...]. Até este momento, ninguém na América, fora de Nova York viu – pouquíssimas pessoas viram – qualquer um de (meus) projetos afinal. A fala sobre eles pode ser interessante, mas para mim mais frustrante do que qualquer coisa. Gostaria que mais rapidamente pessoas se movessem

<sup>24</sup> Na segunda parte de seu livro, citado acima, Jacobs elenca quatro tópicos, posturas a serem tomadas para instaurar a “Diversidade Urbana”, como antidoto à deterioração das grandes cidades. São elas: mistura de funções, quadras pequenas, diversidade arquitetônica e alta densidade. Ibidem, pp. 156-353.

<sup>25</sup> MATTA-CLARK, Entrevista concedida a Donald Wall, In MOURE, op. cit., p. 185.

através dos espaços criados, tivessem um primeiro contato palpável. E isso é o que realmente me motiva. Isto foi o que me motivou a fazê-lo, [e também] por causa da possibilidade do tipo de proximidade com o museu. Já (do que eu percebi em alguns dias pelas filas de pessoas ao redor) [o trabalho] criou um tipo de trânsito que nunca aconteceu antes, por isso este tipo de satisfação<sup>26</sup>.

Embora fosse uma obra por encomenda, o que logicamente impôs uma série de restrições às operações do artista, diferentes das tão criticadas “restrições inerentes à profissão de arquiteto”<sup>27</sup>, o mais importante nesse momento para o artista, aparentemente, era o afluxo de gente, o contato com um público maior. Entretanto, de modo irônico, foram essas restrições que não existiam nos *buildings cuts* anteriores que trouxeram, para *Circus* e *Office Baroque* (também ligados ao importante Centro de Arte Belga, o ICC), outras circunstâncias com as quais o artista nunca havia se confrontado: explorar apenas o interior da edificação sem comunicação com a cidade e com sua localização específica.

Em comum, mas por motivos distintos, nenhum dos dois *buildings cuts* poderia ter as paredes externas rompidas ou perfuradas, como aconteceu, por exemplo, em *Conical Intersect*, ao criar a grande isca visual para seu teatro particular. Mas, se em *Circus* essa seria uma condição *sine qua non* para a realização do trabalho, em *Office Baroque*, o artista, em princípio, trabalhava com a ideia de uma grande conexão exterior-interior, rascunhada sobre fotografias do edifício a ser modificado. A proposta inicial do artista era a interseção de um grande vazio em formato de um segmento, quase  $\frac{1}{4}$  de esfera, retirado de uma das quinas do edifício.

<sup>26</sup> Idem. Entrevista concedida a Judith Russi Kirshner. Ibidem, p. 317.

<sup>27</sup> Idem. Rascunho da transcrição da entrevista concedida a Donald Wall, op. cit.

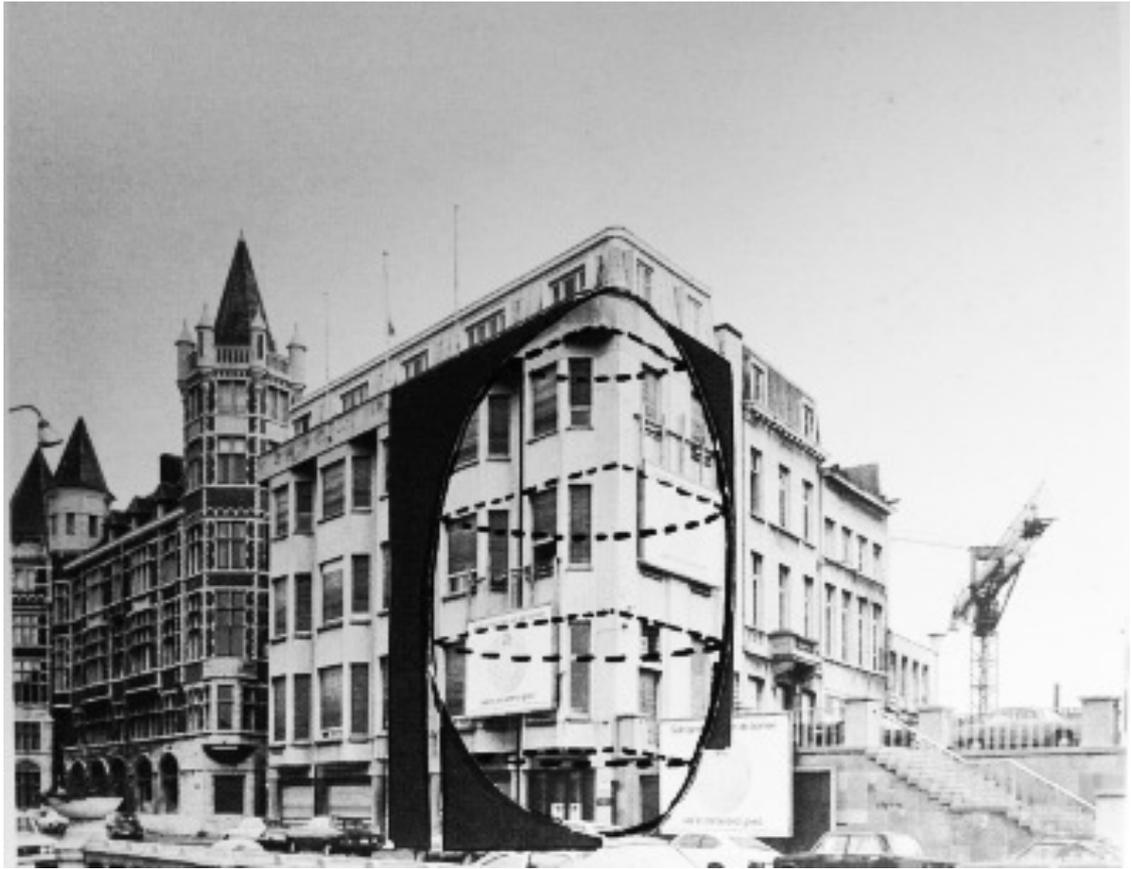


fig. 48: Matta-Clark, estudo-proposta final sobre foto para *Office Baroque*, 1977

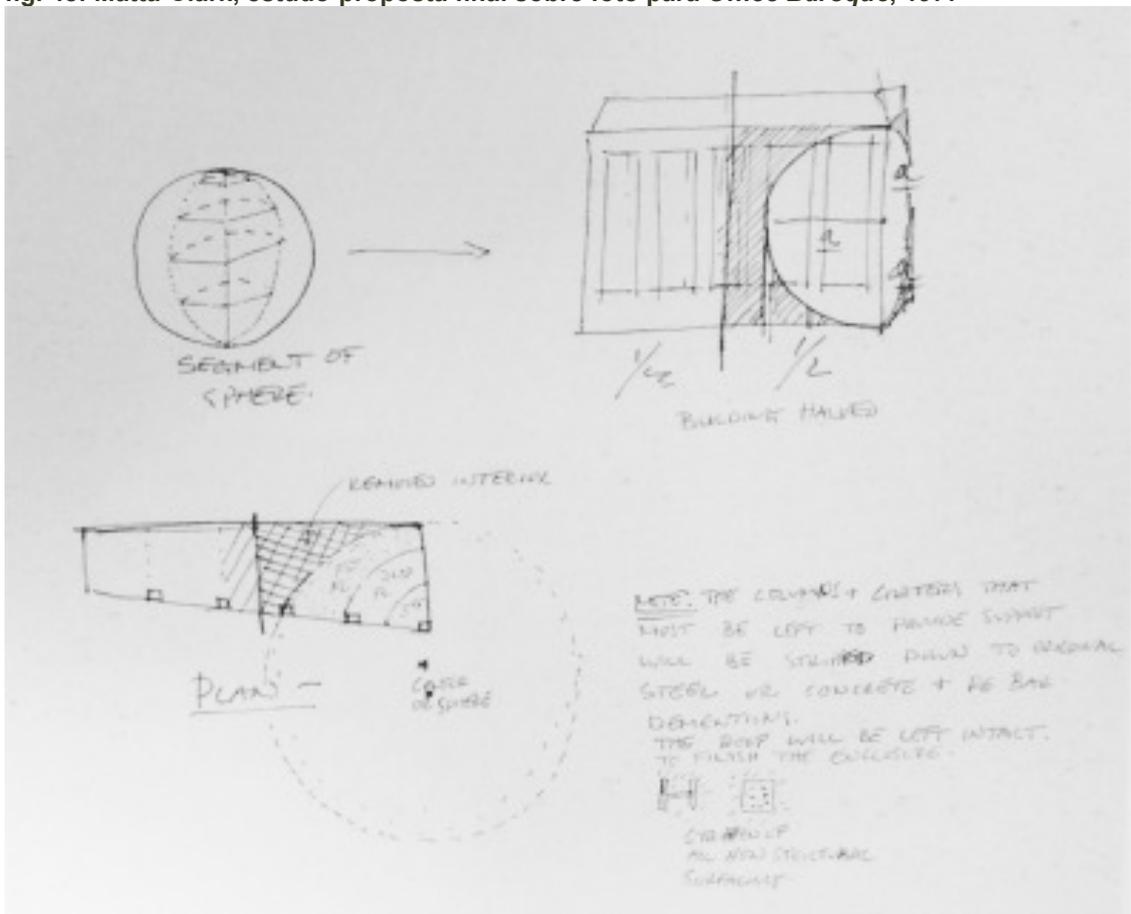


fig. 49: Matta-Clark, desenho de estudo-proposta final para *Office Baroque*, 1977

Por meio da retirada desse segmento de esfera da aresta da edificação, exporia, em uma escala urbana, a forma como o edifício era constituído, a separação interna da construção de cinco andares tradicionais, os cômodos internos, suas aberturas e seus fechamentos, seus elementos de conexão e de circulação, sua estrutura funcional, assim como as bordas das lajes e das paredes sem o acabamento final, “cosmético”, revelando toda a sua materialidade construtiva, próxima às imagens coletadas para seu trabalho, *Wall Paper*. Essa ação de subtração romperia os limites impostos pela superfície acabada entre interior e exterior do edifício e criaria, desse modo, um objeto em estado de quase ruína em um dos pontos turísticos mais importantes de Antuérpia, em frente ao castelo *Steen*. Em *Office Baroque*, não existiria mais a distinção e sim uma contaminação total entre forma e conteúdo, entre o que se esconde e o que se revela.

Enquanto Matta-Clark pretendia escancarar a arquitetura, libertando sua imagem de qualquer significado, expondo seus espaços mais profundos na superfície da paisagem urbana, a separação total entre exterior e interior, a falta de relação entre o fechamento e a divisão interna dos espaços, seria considerada por Koolhaas a grande libertação que o capital e a técnica oferecem à arquitetura. Em seu livro *Nova York delirante*, produzido durante seus anos de estudos no IAUS, na década de 1970, direcionado para a investigação urbana dessa cidade a fim de extrair dela princípios para sua própria arquitetura<sup>28</sup>, Koolhaas inverte a lógica dos efeitos nefastos de um mercado imobiliário ávido que conduz a uma arquitetura distorcida apontando para o surgimento de uma originalidade sem precedentes, a congestão, um “ingrediente-chave de qualquer projeto ou arquitetura metropolitana”<sup>29</sup>. Este é o grande tema colocado pela metrópole americana que cresce orientada por uma malha ortogonal, retícula urbana sobreposta ao território estreito da ilha de Manhattan, e resulta em um grande paradoxo, “o máximo de controle para o máximo de descontrole”<sup>30</sup>, ou seja, o que racionaliza o solo urbano para maximizar seu valor de troca gera seu grande paradoxo, a questão da grandeza.

Além de uma certa escala, arquitetura adquire a propriedade da grandeza. A melhor razão para abordar a grandeza é aquela dada pelos alpinistas do Monte Everest: “porque ele está lá.” Grandeza é a arquitetura final<sup>31</sup>.

A monumentalidade vertical dos arranha-céus de Manhattan, resultante do poder do capitalismo, é a mesma que permitirá, segundo Koolhaas, a total autonomia de suas

<sup>28</sup> GORELIK, A. Arquitetura e Capitalismo: os usos de Nova York. In: KOOLHAAS, 2008, p. 9.

<sup>29</sup> Ibidem, 2002, p. 11.

<sup>30</sup> GORELIK, op. cit., p. 12.

<sup>31</sup> KOOLHAAS, 1995, p. 495.

partes, sem que, para isso, seja necessário fragmentar o objeto arquitetônico. Pelo alto custo do terreno, a massa que surge controlada pelos limites bidimensionais do lote explodirá em uma anarquia tridimensional competidora em relação aos seus pares, os outros arranha-céus da cidade. Assim, seu tamanho intervém na relação estática preconizada desde a arquitetura renascentista entre a fachada “honestá” que deve revelar o interior do edifício, o uso destinado àquela arquitetura, ou seja, transmitir uma mensagem da “verdade” ali contida. Pela propriedade da grandeza, a infinidade de atividades que abriga em seu interior já não pode mais ser representada por uma superfície externa que obedece a outras regras externas. A essa separação total, Koolhaas se refere em seu manifesto retroativo como lobotomia arquitetônica. Tal como “o corte cirúrgico da ligação entre os lobos frontais e o resto do cérebro”<sup>32</sup>, realizado na década de 1940, primordialmente em pacientes com esquizofrenia, para aliviar alguns distúrbios mentais, isto, na arquitetura, caracteriza-se como a ruptura total entre a dependência da forma e do conteúdo do edifício, ou seja, a relação intrínseca entre o exterior e o interior, preconizada pelas dogmas arquitetônicos. Enquanto a lobotomia foi banida no final dos anos 1950, como um dos episódios mais bárbaros e tristes da psiquiatria, Koolhaas brinca com isso, sempre invertendo os problemas, o que seria um mal passa a ser a própria cura desse mesmo mal. A lobotomia realizada na arquitetura seria a grande liberdade que o capitalismo americano oferece ao arquiteto. Quando já não há mais respeito pelas linguagens e normas convencionais, o subjugo da forma do objeto ao programa, nem um conteúdo utópico<sup>33</sup> a ser seguido, mas sim um otimismo, apenas forças autênticas, como a tecnologia e a economia, modelam o mundo. Assim, não há necessidade – aliás, melhor que não exista –, uma comunicação explícita entre o exterior do edifício e o interior, rompendo definitivamente com a dependência hierárquica modernista de que a “forma segue sempre a função”<sup>34</sup>, preconizada ironicamente por um americano defensor da verticalização, Louis Sullivan.

Em *Office Baroque*, como o próprio som ao pronunciar seu nome indica, não existe mais programa e sim a forma esvaziada destituída de seu último uso, um escritório falido, *office broken*, mas cuja presença na paisagem urbana podia ser potencializada, não a partir de seu tamanho real, mas a

---

<sup>32</sup> Idem, 2008, p. 126.

<sup>33</sup> Em entrevista, Koolhaas declara: “meu trabalho é deliberadamente não utópico: tenta conscientemente operar dentro das condições prevalecentes sem sofrimento, divergências ou narcisismos” (Idem, 2002, p. 63), o que seriam álibis utilizados pelos arquitetos para justificar certos fracassos pessoais.

<sup>34</sup> SULLIVAN, 1896, s/p.

partir da grandeza do corte que o transformaria em um palco em escala correspondente ao seu entorno, exibindo-se como um grande corpo em metamorfose. Percebe-se, assim, uma aproximação do conceito desenvolvido por Koolhaas, a “grandeza”, o edifício impressiona não por sua forma, mas simplesmente por sua massa.

Em *Office Baroque*, a grandeza, sua imposição na paisagem, dar-se-ia, não pela massa, mas pela abertura total de suas superfícies expondo suas partes toscas, sem acabamento para a cidade. Trata-se de palcos e plataformas que possibilitavam diferentes apropriações temporárias de sua estrutura obsoleta e precária, ao mesmo tempo em que revelariam seu modo construtivo escondido atrás de suas superfícies acabadas, oferecendo um “sentido elevado de conscientização”<sup>35</sup> sobre a constituição de suas partes. Segundo o artista:

O que está invisível atrás de uma superfície de piso, uma vez exposto, se torna um ativo participante em um desenho espacial da vida interior do edifício. O ato de cortar através de um espaço a outro produz uma certa complexidade que envolve percepção profunda.<sup>36</sup>

Entretanto, seus planos de gerar uma percepção profunda a partir da internalização de suas estruturas arquitetônicas foram vetados pela administração local preocupada exatamente com a falta de segurança que tais condições precárias instauradas por essa operação poderiam acarretar.

*Circus-Caribbean Orange*, por seu turno, não seria demolido, mas a intervenção do artista deveria também se ater apenas a seu interior com o objetivo de manter a integridade física do imóvel que, posteriormente, seria remodelado. Assim, estava frustrada definitivamente qualquer intenção de caráter público que o artista desejasse imprimir nesses dois trabalhos como continuidade de suas duas peças anteriores. No entanto, essas limitações, além de oferecer potencialidades únicas com as quais nunca tinha trabalhado, fizeram-no retomar temas e ideias de seus trabalhos iniciais gestados ainda na época de Cornell e de 112 Greene Street.

[...] esse tipo de trabalho, e como tinha de ser uma obra interna, revelou-se uma espécie de culminância de toda uma série de atitudes e projetos internos que eu queria fazer, uma tentativa de juntar tudo em uma unidade formal de algum tipo. E o que governa a obra como um todo são dois círculos, um círculo grande junto ao próprio centro do edifício, e um outro círculo excêntrico. A interseção dos dois

<sup>35</sup> MATTA-CLARK, Entrevista concedida para o catálogo da exposição em Antuérpia, In MOURE, op. cit., p. 253 e In DISERENS, op. cit., p. 189.

<sup>36</sup> Ibidem, p. 252 e Ibidem, p. 188.

virou uma abertura importante, a principal abertura em forma de lágrima que se eleva através do prédio, e à medida que sobe é transformada seja pelas estruturas intersectadas, seja pela superfície propositalmente reduzida<sup>37</sup>.

O fato de serem ambos verticalizados o fez se apropriar dos diferentes andares em um mesmo ritmo geométrico que definiu uma maneira de esvaziamento que, repetido, em cada nível, acionava percursos circulares para cima e para baixo, coroados pelas aberturas no teto. Diferentemente de todos os outros *buildings cuts* que podiam ser lidos por apenas um olhar, ou seja, entendidos a partir de uma “percepção instantânea”<sup>38</sup>, nesses dois trabalhos surge, pela primeira vez, a noção de percurso, a necessidade de circular por todo o edifício, em cada um de seus andares, para entender a intervenção de forma total. Segundo Matta-Clark, “além da surpresa e desorientação que este trabalho estimula, cria um mapa mental especialmente agradável ou modelo para ajudar o olho a se lembrar”<sup>39</sup>. São restos de portas, maçanetas, pedaços de janelas, de pisos e de paredes que ajudam a construir mentalmente uma arquitetura transformada.

Em *Office Baroque*, o motivo constante que se repete em todos os pavimentos se originou, segundo declarações do próprio artista, da interseção de marcas de anéis deixadas por um simples xícara de chá<sup>40</sup>, aquelas que surgem inesperadamente quando trocamos pires por papéis. Da interseção de dois arcos de círculos, que se assemelha bastante a um dos cortes aplicados em *Day's End*, cria-se um vazio em formato de “lágrima”, uma forma ogival alongada. Desse modo, em cada andar, o artista traça literalmente arcos que vão sendo repetidos e deliberadamente retirados, um fatiamento circular, produzindo interseções com os elementos arquitetônicos existentes, saem soleiras, pedaços de pisos, de paredes e aparecem as estruturas permanentes, vigas, pilares. Ao final do percurso, a subtração de dois círculos na cobertura possibilitou tanto a afirmação e o entendimento da forma circular como motivo, quanto a entrada de luz de topo acentuando os esvaziamentos e dando um novo colorido a seu interior austero.

Esse novo colorido ainda é reforçado nas foto-colagens desses dois trabalhos, quando o artista se utiliza, como elemento agregador, das imagens de fitas adesivas coloridas.

O que acontece é que eu tenho sistematicamente me interessado pela maneira de fazer fotografias. Eu me

<sup>37</sup> Idem. Transcrição da entrevista concedida a Eric Convents e Roger Steylaerts para o filme *Office Baroque*, 1977. In RANGEL; CUEVAS, 2010, p. 178.

<sup>38</sup> Idem. Entrevista concedida para o catálogo da exposição em Antuérpia, In MOURE, op. cit. p. 257 e In DISERENS, op. cit. p. 190.

<sup>39</sup> Ibidem.

<sup>40</sup> Ibidem.

interesse em trabalhar com fotografias e tento evitar e superar alguns clichês que têm sido desenvolvidos lidado com múltiplas imagens<sup>41</sup>.

Mas, se as colagens fotográficas feitas com fotos de vários ângulos tinham a intenção de capturar o todo do trabalho, o artista deparar-se-á, em *Office Baroque* e *Circus*, com a impossibilidade de tal feito. A respeito disso, em relação a *Office Baroque*, disse:

[...] em certo sentido, é quase impossível na realidade documentar esta obra, o que é uma das coisas que me atrai em todo processo de documentação. Com isso quero dizer que não há nada que valha a pena fotografar se não houver dificuldade nisso<sup>42</sup>.

Assim, as fitas adesivas coloridas, novos elementos introduzidos na produção dessas imagens, dificultariam ainda mais o reconhecimento dos espaços internos. Nelas, o excesso de informação, “que embora seja gerado geometricamente, parece orgânico”<sup>43</sup>, agregado à indefinição figura e fundo, nega qualquer acesso de identificação espacial que a documentação fotográfica pudesse trazer, transformando essas imagens em um novo trabalho, cujo referente fica totalmente opaco, rompendo a ideia de contiguidade entre trabalho e transparência da fotografia. No entanto, a contiguidade se dava de outra maneira, no mesmo tipo de ação operativa empregada, tanto na violação das superfícies do edifício, quanto no material fotográfico. Sobre isso, Matta-Clark diria:

[...] gosto muito da ideia de romper – da mesma maneira que eu corto edifícios. Eu gosto da ideia de que o processo sagrado do frame da foto é igualmente “violável”. E eu penso que isso é parte de uma transferência da maneira como eu lido com estruturas para a maneira como lido com fotografia [...]. Eu começo tentando usar múltiplas imagens para tentar capturar a experiência do “todo-em-volta” da peça<sup>44</sup>.

As imagens utilizam, assim, o trabalho como uma espécie de cenário, o local de referência para as múltiplas maneiras de se mover por meio dele e olhá-lo.

<sup>41</sup> Idem. Entrevista concedida a Judith Russi Kirshner In MOURE, op. cit., p. 332.

<sup>42</sup> Idem, G. transcrição da entrevista concedida a Eric Convents e Roger Steylaerts, op. cit. p. 179-180.

<sup>43</sup> Idem. Entrevista concedida a Judith Russi Kirshner In MOURE, op. cit., p. 333.

<sup>44</sup> Ibidem, p. 332.



fig. 50: Matta-Clark, *Office Baroque*, Antuérpia, 1977



fig. 51: Matta-Clark, *Circus-Caribbean Orange*, Chicago, 1978

Ironicamente, o acesso mais legível ao tipo de operação que o artista submeteu ao interior do edifício em *Circus-Caribbean Orange* se dá a partir dos desenhos técnicos, corte e planta, que produziu como cumprimento das várias exigências feitas pela direção do museu. Preocupado com a integridade física do imóvel e de suas paredes externas, Matta-Clark precisou elaborar tecnicamente seus ataques radicais.

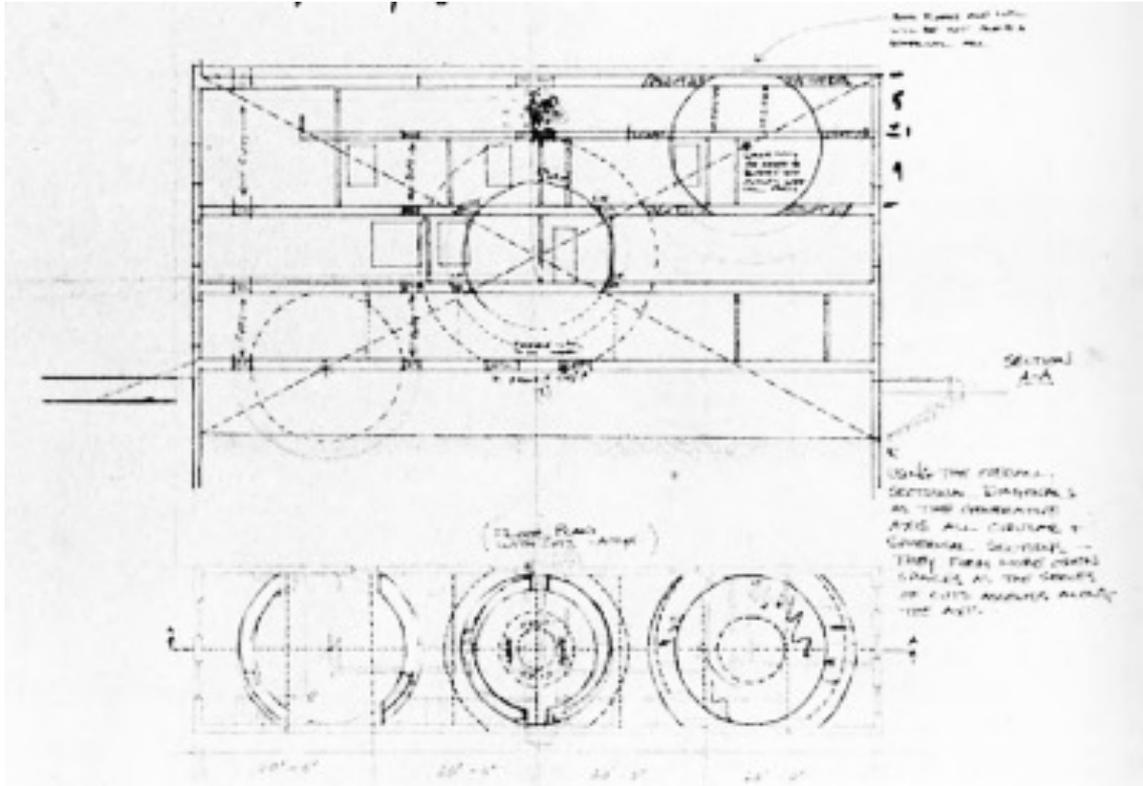


fig. 52: Matta-Clark, *Circus-Caribbean Orange* (Planta e Corte), 1978

Nota-se, aqui, que é no corte que melhor se entende o trabalho, pois a intervenção não estabelece nenhum diálogo com a forma inicial do edifício e sim desempenha uma desconsideração total à divisão tradicional entre pisos, ao inserir três grandes esferas que se comportam como uma espécie de elemento anárquico, o qual desliza pela maior dimensão espacial do edifício, a linha diagonal abstrata que une o topo à base e pela qual o artista imaginava também o percurso da luz natural. Em *Circus*, Matta-Clark lida com o interior do edifício de forma totalmente livre ao ignorar suas divisões. Diferentemente do que havia declarado em relação às suas intervenções anteriores, quando “cada edifício gera sua única situação”<sup>45</sup>, ou seja, a situação resultante do estudo do contexto espacial e urbano articulado com a forma arquitetônica do edifício existente que definia o tipo de corte a ser executado, em *Circus*, um vazio formal é superimposto ao que já existia, liberando totalmente o espaço interno por

<sup>45</sup> Idem. Entrevista concedida para o catálogo da exposição em Antuérpia, In MOURE, op. cit., p. 252 e In DISERENS, op. cit., p. 188.

intermédio de plataformas flutuantes. A situação desse trabalho não está mais comprometida com um edifício abandonado e com a exploração de suas identidades, mas sim com um espaço simbólico, o espaço de um museu. Se, por um lado, Matta-Clark se viu aprisionado pela encomenda de um corte em edifício, que não podia ser tão expressivo como as condições com as quais se acostumara a lidar, explorou seu interior formalmente subtraindo formas tridimensionais, três seções de esferas que flutuavam verticalmente. A inserção de um volume vazio no interior do edifício já tinha sido realizada em *Conical Intersect*, mas, enquanto o cone funciona como um elemento de atravessamento e conexão, ligando a rua ao Beaubourg, através dos escombros de duas casas condenadas, as esferas impedidas de saírem estabelecem um diálogo extremamente formal com o espaço arquitetônico interno. Entre quatro paredes, o artista utiliza estratégias arquitetônicas, como o uso da “planta livre” e do “corte livre”. Se o espaço moderno se fundamenta na ideia de “planta livre”, introduzida por Le Corbusier, o espaço contemporâneo incorpora o “corte livre”, como parece exigir a densidade da metrópole. Segundo Koolhaas:

[...] a seção não é mais simplesmente dividida por discretas demarcações de piso; torna-se um sanduíche, um tipo de zebra conceitual: zonas livres para a ocupação humana alternada com bandas de concreto inacessível, fios e dutos<sup>46</sup>.

Aqui, também, marca-se uma diferença de aproximação especulativa nos espaços internos de *Office Baroque* e *Circus*. No trabalho de Antuérpia, o artista reelaborou sua intervenção em função da proibição da abertura de suas superfícies para o exterior, semelhantemente ao que foi desenvolvido no projeto de Paris, e aplica-lhe a forma curva bidimensional ao desenrolá-la no piso de cada pavimento. Desse modo, o motivo geométrico se repete em cada um dos andares em uma sucessão de vazios verticais que se sobrepõe como uma “partitura musical na qual um conjunto de elementos fixos acionavam seus percursos para cima e para baixo ao longo das camadas”<sup>47</sup>. *Office Baroque* e *Circus* não se apresentam a partir de um olhar instantâneo, é preciso, ao contrário, percorrer todo o trabalho internamente para que se tome consciência de sua totalidade.

O espaço que se desenrola a partir do percurso foi uma grande contribuição de Le Corbusier à arquitetura moderna. Já em suas primeiras casas, como a *Maison La Roche-Jeanneret* (1922), uma casa dupla, projetada para a família de seu irmão Albert Jeanneret e para Raoul La Roche,

<sup>46</sup> KOOLHAAS, 1995, p. 664.

<sup>47</sup> MATTA-CLARK, Entrevista concedida para o catálogo da exposição em Antuérpia, In MOURE, op. cit. p. 257 e In DISERENS, op. cit., p. 190.

coleccionador de arte e patrão de seu irmão, o arquiteto explora o percurso espacial gerado a partir de uma planta em formato de L, duas partes distintas para abrigar dois programas, afinal, para o mestre, o plano horizontal é o gerador da arquitetura.

A casa se localiza em uma rua fechada ao final de um *cul-de-sac* em Paris-Auteuil, o que ajuda ainda mais a estabelecer essa separação entre o espaço da rua e o espaço privado criado por uma identidade arquitetônica muito particular. Descrevendo-a, Le Corbusier a faz a partir das sensações apreendidas ao longo do movimento do corpo no espaço:

Você entra: o espetáculo arquitetônico se oferece de uma só vez ao *olhar*; segue-se um itinerário e as perspectivas se desenvolvem com grande variedade, joga-se com a inundação de luz iluminando as paredes ou criando as *penumbras*. Grandes vãos abrem perspectivas sobre o exterior onde encontra-se novamente a unidade arquitetônica. No interior, as primeiras tentativas de policromia, baseadas nas reações específicas de cores, permitem a “camuflagem arquitetônica”, ou seja, a afirmação de determinados volumes ou, ao contrário, seu apagamento[...]. Aqui, renascer sob nossos olhos modernos, eventos arquitetônicos históricos: os pilotis, a janela em tira, o terraço-jardim, a fachada de vidro<sup>48</sup>.

Na descrição dessa *promenade* arquitetônica<sup>49</sup>, a grande preocupação de Le Corbusier seria a educação do olhar às novas formas abstratas da arquitetura moderna. Enquanto o percurso era utilizado pelo arquiteto como um instrumento perceptivo, em que o ponto de vista nunca é fixo, para revelar aos poucos sua arquitetura normativa, em *Office Baroque*, o percurso surge como consequência de uma ação, e a percepção que ele oferece não poderia estar mais distante de uma “camuflagem arquitetônica”. Os desvios dos vazios e suas “bordas retorcidas, mastigadas, toscas”<sup>50</sup> são os vestígios da ação que orientam todo esse percurso. Enquanto o primeiro ordena, conduz uma sucessão de imagens claras, o segundo confunde, desestabiliza, fazendo colidir o movimento do corpo e o espaço percebido como movimento por meio da sobreposição de camadas que se podem ver através dos vazios. Não sabemos mais o que pertence a cada piso, tampouco como era o espaço interno.

Assim, Matta-Clark se apropria de uma estratégia arquitetônica para subverter a concepção ordenadora que a subjaz, criando situações espaciais inesperadas a partir da desarticulação de seus elementos. Essa estratégia sofisticar-

<sup>48</sup> LE CORBUSIER, 1947, vol. 1, p. 60.

<sup>49</sup> Ibidem, vol. 2, p. 24.

<sup>50</sup> MATTA-CLARK, Entrevista concedida a Judith Russi Kirshner, In MOURE, op. cit., p. 334.

se-á em *Circus*, quando a verticalidade é muito mais bem explorada com a subtração não mais de uma forma bidimensional, mas tridimensional, que explora o edifício diagonalmente, não mais como o atravessamento total utilizado em *Conical Intersect*, mas como instantâneos de uma bola em movimento congelados no tempo. Observando-se o corte, pode-se dizer que o artista pegou literalmente a esfera que seria retirada da fachada de *Office Baroque* e a lança no interior de *Circus* a partir do teto, “como se tratasse de lançar uma bola no espaço e ser capaz de atravessar superfícies [...], ou seja, basicamente projeções ou projéteis mentais”<sup>51</sup>.

Essa liberdade que a subtração de seções de esferas em *Circus* proporciona não foi alcançada em *Office Baroque*. Enquanto, no primeiro, os vazios são mais centralizados, obrigando o público a circular por suas bordas, próximos às paredes, em *Circus* quase não se distinguem os vazios em relação ao resto do edifício. Aqui, eles se misturam de um modo muito mais intenso com as partes remanescentes do edifício original ao criar plataformas que parecem flutuar, gerando essa espécie de “volume dinâmico”, em que tudo parece se mover:

[...] geometria animada ou esta relação animada, tênue entre vazio e superfície [...]. E também o vazio – a razão do vazio é a possibilidade que os ingredientes possam ser vistos neste movimento – de um modo dinâmico. Você tem que vê-los movendo-se através deles. Eles indicam um tipo de dinamismo cinético, interno de algum tipo<sup>52</sup>.

A sensação latente de um espaço em movimento, resultante de uma operação de subtração no interior de um volume arquitetônico, que libera seus pavimentos, fascinou Koolhaas, que, a partir de então, busca incorporar essa subversão para dentro da prática arquitetônica. Em entrevista, declara:

Eu era fascinado por Matta-Clark. Penso que ele estava fazendo com o mundo real o que Lucio Fontana fez com a tela. Naquela época, o aspecto mais chocante, excitante de seu trabalho foi talvez o glamour da violação. Agora, eu também acho que seu trabalho tinha uma ilustração inicial, forte de algo do poder da ausência, do vazio, da eliminação, i.e., de adicionar e fazer. Eu nunca pensei realmente sobre isso, mas talvez alguma das noções do TGB, onde túneis furam o volume do edifício, retoma suas operações<sup>53</sup>.

TGB são as iniciais do projeto de seu escritório OMA, realizado para o concurso da *Très Grande Bibliothèque de*

<sup>51</sup> Ibidem, p. 326.

<sup>52</sup> Ibidem, p. 324.

<sup>53</sup> KOOLHAAS. Entrevista concedida a John Rajchman. In: RAJCHMAN, 1994, p. 99.

*Paris* (1989), cujo vazio operava como a grande estratégia. De acordo com a descrição de Koolhaas, o programa do edifício, estabelecido pelo edital, já induzia, de modo explícito, à segmentação de seus usos em cinco partes – cinemateca, biblioteca para aquisições recentes, biblioteca para publicações de referência, biblioteca para catálogos do mundo e biblioteca científica – cujo resultado imediato seria a separação em distintas edificações e suas formas correspondentes.

As primeiras ideias a orientar a proposta obedeciam a uma solução arquitetônica metodologicamente tradicional, o desenvolvimento de cinco formas distintas que não contaminassem os diferentes programas, reforçando as suas diferenças a partir de um resultado formal fragmentado. Sobre isso, Koolhaas diria:

Logo ficamos cansados e irritados com o discurso dessa arquitetura em que um problema essencialmente arquitetônico é sempre resolvido com uma forma projetada pelo arquiteto. Ficamos irritados em pensar que teríamos que imaginar as cinco bibliotecas diferentes como cinco formas: uma divertida, uma feia, outra bonita e assim por diante. Em outras palavras: estávamos cada vez mais resistentes às normas de uma arquitetura que resolve tudo pela invenção da forma. Buscávamos, pela primeira vez, realmente inventar arquitetonicamente<sup>54</sup>.

Evidentemente, o projeto da biblioteca pedia, por sua escala e significado, um alto grau de simbolização e monumentalidade, seria o último projeto da Era de grandes obras de Mitterrand. Mas Koolhaas, deliberadamente, opta por outra solução, que não esta já desgastada presença de ícones pós-modernos na cidade, materializada na construção do *Beauborg*. A resposta seria um grande container cujo tema tinha como premissa, o “fuck context”<sup>55</sup>, buscando outra materialização para o momento histórico que ali se inaugurava e muito mais focada no programa. “Buscávamos, pela primeira vez, realmente inventar arquitetonicamente”, diz Koolhaas. Nesse caso, ele queria dizer: “talvez fosse possível articular a porção mais importante do edifício como uma ausência de construção, uma espécie de recusa em construir”<sup>56</sup>.

A recusa em construir seria, então, para Koolhaas, o equilíbrio entre massa e vazios. Assim, ao invés de imaginar o projeto como uma agregação de espaços, uma acumulação de níveis, parte-se de um cubo – tal qual as arquiteturas abandonadas, matéria-prima de Matta-Clark – para ali operar, como o artista, escavações internas que criariam vazios a

<sup>54</sup> Idem, 2002, p. 22-23.

<sup>55</sup> Idem, 1995, p. 640, em tradução literal “foda-se o contexto”.

<sup>56</sup> Idem, op. cit, p. 23.

serem interligados por elementos mecânicos de conexão, os elevadores.

O efeito de liberdade, que os vazios inseridos em *Circus* parecem criar no espaço interno, é tomado, por Koolhaas, em sua dimensão mais física e operativa, enquanto para o artista, *Circus* seria entendido a partir de seu significado mais simbólico, um paradoxo às suas práticas e ao seu discurso, cortar edifícios sob encomenda para um cliente institucional, suas demandas e suas restrições. Estava enredado na mesma relação que criticava, arquitetura e seus clientes, embora não tivesse como objetivo um resultado que atendesse a determinados fins.

Não, não, isto não teria sido um objeto, não acho. O que teria feito seria propor uma direção diferente para o museu. Eu não teria feito uma peça como [esta] que estou fazendo agora. Faria propostas diferentes do que poderia ser feito<sup>57</sup>

Propor um museu, não se trata então de uma alteração espacial apenas, mas pensar o seu papel como instituição divulgadora e financiadora de práticas artísticas, sua forma de poder e sua política no campo das artes, da cultura, do social, e o novo papel que passaria a desempenhar na década seguinte em relação às políticas urbanas.

Dois anos após a morte de Matta-Clark, o único de seus *building cuts* que permanecia de pé, *Office Baroque* (1977), Antuérpia, sucumbiu ao apetite voraz da especulação imobiliária a despeito dos esforços de sua viúva, Jane Crawford, e do curador belga responsável pelo trabalho, Florent Bex, para preservá-lo. A negociação para a compra do imóvel dissecado, pertencente na época à empresa MP-Omega N.V.<sup>58</sup>, durou aproximadamente três anos e mobilizou a comunidade artística, que prometera doar trabalhos artísticos – 350 trabalhos de artistas de mais de 17 países<sup>59</sup> – ao governo Belga caso *Office Baroque* não fosse demolido. Esperava-se, com esse aporte de trabalhos artísticos, arrecadar financiamento e material suficientes para a criação de um grande museu de arte contemporânea que giraria em torno de *Office Baroque*. O novo museu seria composto por dois edifícios: a obra de Matta-Clark, aberta ao público para visitação, e uma nova sede, construída adjacente à obra para abrigar a nova coleção que o financiava.

Florent Bex, diretor do Centro Cultural Internacional (ICC)<sup>60</sup> e responsável pela ida de Matta-Clark à Antuérpia, viu, na morte do artista, a oportunidade tanto de homenageá-

<sup>57</sup> MATTA-CLARK. Entrevista concedida a Judith Russi Kirshner In MOURE, op. cit., p. 318.

<sup>58</sup> Idem. Entrevista concedida para o catálogo da exposição em Antuérpia, In MOURE, op. cit., p. 256 e In DISERENS, op. cit., p. 190.

<sup>59</sup> CRAWFORD. Carta enviada ao IVAM Centro Julio Gonzalez, In DISERENS, 1999, p. 293.

<sup>60</sup> Ibidem, p. 292.

lo quanto de potencializar *Office Baroque*, colocando-o no epicentro de uma operação de revitalização urbana como um grande equipamento cultural e de arte contemporânea no país. Isto consolidaria o desejo histórico de retomada da posição de destaque da cidade de Antuérpia frente às grandes capitais europeias, como Paris e Londres, por meio de um polo de arte contemporânea europeu que já se delineava no início da década de 1950 com o sucesso e a repercussão da primeira Bienal de Escultura em *Middelheim Park*<sup>61</sup>.

A relação entre cultura e renovação urbana já começava a se esboçar no horizonte das políticas urbanas como uma proposta para a recuperação das economias a partir da construção de grandes museus, centros culturais e outras megaestruturas orientadas para uma reativação econômica focada no estoque dos vazios urbanos e na infraestrutura existente. No final da década de 1970 e principalmente durante toda a década de 1980, estendendo-se até 1990, a renovação urbana era um tema nos debates sobre as políticas de reestruturação das cidades e a inserção destas na economia global. Essas estratégias direcionavam particular atenção à utilização das áreas degradadas e abandonadas como áreas de desmontes ferroviários, áreas portuárias desativadas, terrenos circundados por grande malhas viárias, como viadutos ou simples vazios urbanos, que aguardam a revalorização do solo, uma vez que sua infraestrutura já estava toda montada. A construção de grandes equipamentos urbanos nesses locais acoplados a grandes eventos internacionais constituiriam o que David Harvey (1996) denominou de “empresariamento urbano”, como resultado das forças do capital em sua fase volátil e global do final do século XX, quando as cidades, agora na condição de mercadorias, são ajustadas à ordem econômica mundial. O espaço urbano, por intermédio desses agentes catalizadores, passaria a integrar o circuito de reprodução e valorização capitalista em dimensão global.

Sonhada por Bex, a preservação de *Office Baroque* se tratava de uma operação conjugada e burocrática, em que muitos atores e interesses estavam envolvidos, uma fundação artística, curadores, artistas, patrocinadores, poder público, iniciativa privada. No entanto, as pretensões de Bex se extinguíram quando, embora a soma arrecadada de patrocinadores, financiadores e doares totalizasse o valor exigido pelo proprietário, a venda não foi efetuada e o prédio derrubado à revelia. No momento de sua demolição, Bex não

---

<sup>61</sup> Até a consolidação do Museu de Arte Contemporânea, da Antuérpia, M HKA, foram 40 anos de negociação e reveses que incluíram a tentativa de incorporação do projeto do *Musée à Croissance Illimitée* (1939), de Le Corbusier, e a preservação de *Office Baroque*, como o coração do museu. Disponível em: <[http://www.muhka.be/practical\\_historiek.php?la=en](http://www.muhka.be/practical_historiek.php?la=en)> Acesso em: 3 maio 2011.

estava na cidade e, ao regressar, soube que o proprietário havia declarado falência<sup>62</sup>.

Mas por que derrubá-lo? Retalhado do modo que estava já não tinha valor de mercado e ainda se corria o risco de uma desapropriação do imóvel em benefício de uma instituição artística comprometida com o setor público. Eliminá-lo seria uma forma de acabar com qualquer vestígio daquelas ações. Naquela época, um terreno vazio à frente do rio Escalda e do Castelo Stenn valia mais do que qualquer construção, ainda mais com tantos interesses envolvidos. Novamente o valor de troca se impõe.

Segundo Crawford, Matta-Clark defendia que os edifícios eram o verdadeiro trabalho, por isso dizia: “estava desesperada por conservar esta última peça”<sup>63</sup>. No entanto, a ideia da manutenção e da preservação de um dos *buildings cuts* não iria contra o próprio discurso do artista? Contra a imobilidade, a estabilidade, a fixidez das coisas no mundo? A grande questão imposta por seus *buildings cuts* se mostra não somente na relação de dependência total com aquilo que ele criticava – o desperdício, o imutável, a rigidez, a falta de movimento –, mas também na sua necessária destruição, pois seus trabalhos somente poderiam ser lidos como gestos e atos críticos se não fossem preservados. São, então, objetos para serem destruídos, justamente para não serem imobilizados em uma forma que necessita ser mantida.

Não me incomoda que [o trabalho] não seja utilizado, isso não vai acontecer. Digamos que por um lado isto realmente não me incomoda porque seria infinitamente mais aborrecido se tivesse que mantê-lo, certo? Digo, não se questiona a manutenção [...]<sup>64</sup>

Além da impossibilidade de manter o frescor dos gestos de violação das superfícies construídas impressos em suas bordas não polidas, Matta-Clark também acreditava que:

As coisas morrem quando se formalizam [...]. Isto é um pensamento obscuro, então deixe-me reformulá-lo: quando algo não tem vida alguma, parece ter sido manipulado pela simples manipulação. E suponho que essa seja a maneira com que interpreto a palavra “formalismo”<sup>65</sup>.

Embora, a princípio, o artista afirmasse que utilizava

<sup>62</sup> Constituída em 1 de dezembro de 1976, a empresa MP Omega NV, sob o nº. 416745751, teve sua falência declarada pela corte de Antuérpia em março de 2011. Disponível em: <<http://www.failissementsdossier.be/en/bankruptcy/510722/mp-omega-nv.aspx>>. Acesso em: 10 fev. 2012.

<sup>63</sup> CRAWFORD. Carta enviada ao IVAM Centro Julio Gonzalez, In DISERENS, op. cit., p. 292.

<sup>64</sup> MATTA-CLARK. Entrevista concedida a Judith Russi Kirshner In MOURE, op. cit., p. 328.

<sup>65</sup> MATTA-CLARK, Rascunho da transcrição da entrevista concedida a Donald Wall, op. cit.

estruturas que seriam demolidas por serem as únicas disponíveis, os *buildings cuts* também exigiam uma duração curta, senão morreriam imobilizados em uma configuração tomada em um determinado momento, ou pior, correriam o risco de se transformarem em equipamento urbano capturado pelo agigantamento do valor de troca da cidade, que, na década seguinte, passou a mercantilizar a cultura em sua versão mais distorcida, banalizando-a em uma simples mercadoria de consumo, tirando-lhe sua função primeira de crítica e deslocando-a para o campo do entretenimento.

Segundo Argan, a real crise que atingia as cidades não era um problema de ordem econômica, mas social e cultural:

[...] a verdadeira crise da cidade manifesta-se não apenas em uma diminuição do seu nível cultural, mas também na perda do seu caráter original de organismo cultural. Essa queda de valor é determinada pelo fato de que a cidade não é mais um bem e um instrumento da comunidade, cujo esforço tende a uma finalidade comum, mas um objeto de exploração por parte de uma minoria privilegiada<sup>66</sup>.

A minoria privilegiada à que Argan se refere também estava atrelada a essas operações de requalificação urbanas por meio do interesse em determinar o modo de ocupação e a utilização dos espaços públicos, mantendo o *status quo*. O preenchimento das lacunas desses vazios urbanos degradados os transforma em polos de irradiação de riqueza e acelera, assim, um processo de gentrificação, ao mesmo tempo em que elimina qualquer outra forma de apropriação e ação feita por seus antigos moradores.

Segundo essa ideologia, Rosalyn Deutsche observa o surgimento de uma nova modalidade artística no espaço público de Nova Iorque denominada “arte pública funcional”<sup>67</sup>. Tais intervenções artísticas começaram a surgir pontualmente no final dos anos 1970 e nos anos 1980. Consideradas prioritárias pela administração da cidade, receberam maciços investimentos. O resgate do termo “utilidade” seria central para essas políticas públicas. Feitas para serem apropriadas pelo público, seriam ao mesmo tempo equipamentos urbanos “belos e “úteis”, algo para “se sentar, lanchar, jogar, permanecer, dormir, ler”<sup>68</sup>, produzindo uma imagem de perfeita sintonia entre o público e os espaços revitalizados. Nesse momento, a fusão arte e arquitetura serve para estabelecer uma nova “imagem da cidade” a partir da criação de espaços que não se destinam mais ao convívio dos moradores locais e à sua vida cotidiana, mas para impor um só padrão de comportamento pautado pela *architectural art*:

<sup>66</sup> ARGAN, 1998, p. 257

<sup>67</sup> DEUTSCHE, 1996, p. 64

<sup>68</sup> Ibidem, p. 65.

Esta *architectural art* tem uma base funcional. Diferentemente dos trabalhos modernos tradicionais de pintura e escultura, os quais os artistas modernos defendiam cuidadosamente como “não funcionais” em comparação com os outros objetos do dia-a-dia, a recente *architectural art* é frequentemente muito parecida com uma parede, uma coluna, um piso, uma porta ou uma cerca<sup>69</sup>.

Em toda sua trajetória artística, Matta-Clark direcionaria sua prática justamente contra a apropriação de espaços (tanto públicos quanto privados) que pudesse castrar a liberdade e a criatividade dos indivíduos. Todos os seus *buildings cuts* exploravam procedimentos destinados a estimular os indivíduos a transformarem seus espaços e seus modos de vida, tornando-se sujeitos ativos no processo de configuração dos espaços da casa e da cidade. Após a realização de *Office Baroque*, juntamente com a encomenda de *Circus*, Matta-Clark parecia vislumbrar o limite alcançado por seus *buildings cuts*. Durante a realização desses dois últimos trabalhos de grande escala, resgata algumas ideias cultivadas na época de *Greene Street* e, assim, ao invés de libertar os espaços de sua “condição estática, de enclausuramento da arquitetura”<sup>70</sup>, por meio da inserção de lacunas, passa a imaginar como liberar os corpos de seus pesos próprios.

*Time Well* (1971), realizado no subsolo da galeria de Jeffrey Lew, era uma escavação não estrutural permanente das partes mais baixas do prédio da 112 Greene Street. Segundo Matta-Clark, usavam-se componentes arquitetônicos para estender um cômodo além dos limites normais estabelecidos, por intermédio do jogo de conexões funcionais. A peça substitui a aproximação da frontalidade espacial para estendê-la até suas estruturas mais profundas, mediante execução de um buraco quadrado de 30 x 30 cm com 2 m de profundidade<sup>71</sup>. O artista buscava atingir as fundações do edifício a fim de que pudessem ser vistas com o objetivo de liberar “as enormes forças compressivas de um edifício simplesmente fazendo um buraco e contemplando aquela liberdade, arrastar-se e sentir a liberdade”<sup>72</sup>.

Juntamente ao desenvolvimento dessa ideia de descompressão, o artista também pensava na possibilidade de:

[...] cortar as colunas de sustentação ao meio e nelas inserir um pequeno cubo. Onde a escavação na obra anterior liberava a compressão, nessa aconteceria o contrário,

<sup>69</sup> Gigson apud Ibidem, 1996, p. 65.

<sup>70</sup> MATTA-CLARK, Entrevista concedida a Judith Russi Kirshner, In MOURE, op. cit., p. 324.

<sup>71</sup> PHCON 2002:0016:001:005, arquivo GMC-CCA, Montreal.

<sup>72</sup> MATTA-CLARK, Rascunho da transcrição da entrevista concedida a Donald Wall, op. cit.

concentrando todas as forças do edifício naqueles pequenos cubos. Estes se tornariam o próprio edifício, não simbolicamente, mas na realidade<sup>73</sup>.

Lidando com forças de compressão e descompressão, inicia, em 1977, auxiliado por Peter Fend, uma investigação para “construir coisas”<sup>74</sup>. Porém, na tarefa de construir coisas, não se incluíam paredes, mas sim plataformas que desafiariam a gravidade, um novo projeto chamado *Sky hook*. Cunhado pelo construtivista russo, El Lissitzk, em 1923, que propunha a liberação do espaço urbano para ocupar suas zonas verticais, *Sky hook* nada mais era do que edifícios flutuantes, plataformas suspensas por enormes balões de ar.

A BUILDING THAT HAS ITS PARTS HANGING UNTTACHED THE MOMENT, WHEN ALL PARTS HANG HANG UNATTACHE FREE A CRANE DELIVERING A BUILDING ITS PARTS	UM EDIFÍCIO EM QUE SUAS PARTES DESTACADAS ESTEJAM PENDURADAS O MOMENTO QUANDO TODAS AS PARTES PAIRAM <del>PAIRAM DESTACADAS</del> LIVRES UM GUINDASTE ENTREGANDO AS PARTES DE UM EDIFÍCIO <sup>75</sup>
---	---

O artista sempre brincou com a manipulação de pressões, compressões, liberações, seja por meio da proposta absurda de cortar pilares para inserir núcleos de força, de manipular partes de edifícios com guindastes na época dos encontros do coletivo *anarchitecture*, seja por meio do poder do lançamento de uma bola gigante no interior de um edifício, criando vazios de movimento. Nesse momento, para se liberar do rumo que seus *buildings cuts* parecem ter tomado, o artista metaforicamente levanta o teto de *Circus* para que suas plataformas flutuassem no que parecia ser o único espaço livre que lhe restara, o espaço aéreo.

Aqui, ao final, unem-se *Splitting* e *Tree Dance*. Para tirar os corpos de seu repouso, de sua condição estática, movimentando toda a massa pela energia imputada por uma ação, ao invés de reservar sua atenção para o campo das variações, analogias, repetições, ordenações, ele dotar-se-á de estruturas alternativas para deixar seu pensamento evoluir ao sabor das “não permanências”.

Ela veio abaixo como um sonho [...]. O evento todo me deu um nova percepção do que era a casa, tão solidamente construída, tão facilmente manipulável. Uma parceira de dança perfeita<sup>76</sup>.

<sup>73</sup> Ibidem.

<sup>74</sup> FEND, 2000, p. 174.

<sup>75</sup> MATTA-CLARK, artcard, in MOURE, op. cit., p. 411.

<sup>76</sup> Idem. Entrevista concedida a Liza Bear para a revista *Avalanche*, maio de 1974, In MOURE, op. cit., p. 175.

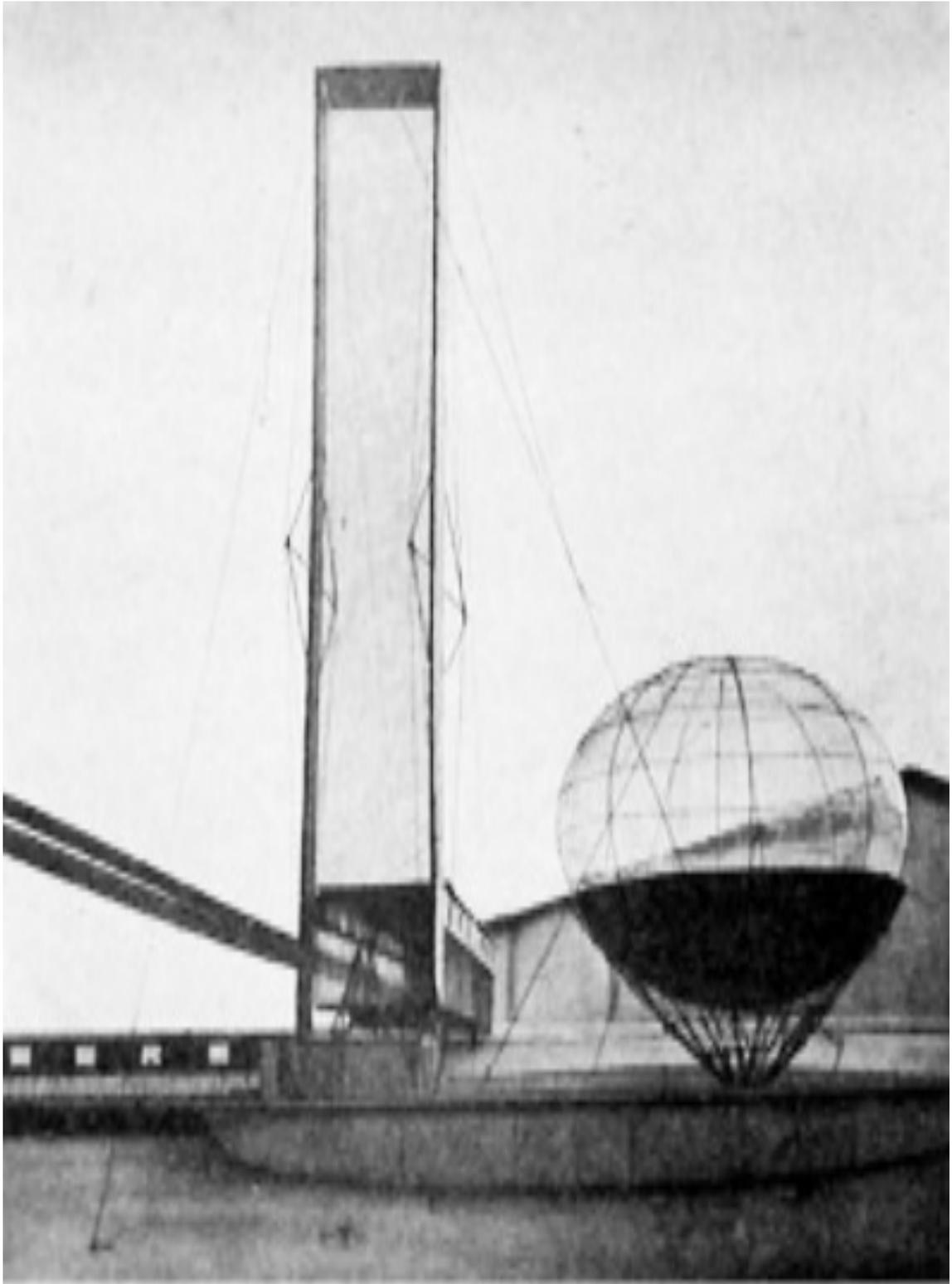


fig. 53: Ivan Leonidov, maquete do Instituto e Biblioteca Lenin, 1927