

XXXIV Encuentro Arquisur.
XIX Congreso: "CIUDADES VULNERABLES. Proyecto o incertidumbre"

La Plata 16, 17 y 18 de septiembre.
Facultad de Arquitectura y Urbanismo – Universidad Nacional de La Plata

EJE: Investigación
Área 4 – CIUDAD, TERRITORIO Y PAISAJE. GESTIÓN

O CORTE FOTOGRÁFICO E O CORTE ESPACIAL DE GORDON MATTA-CLARK: PROCESSO DE CRIAÇÃO E PROCESSO DE TRANSFORMAÇÃO URBANA

Daniela Mendes Cidade

Curso de Arquitetura e Urbanismo - Faculdade de Arquitetura - Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS) - Porto Alegre, Brasil - Avenida Sarmento Leite, 320 . 55 51 33083124
daniela.cidade@ufrgs.br

Resumo: Este ensaio tem como objetivo discutir as inter-relações entre processo de criação e processo de transformação urbana através da obra *Conical Intersect* (1975) de Gordon Matta-Clark (1943-1978) realizada em Paris durante o processo de destruição de parte do bairro Beaubourg para a construção do Centro Georges Pompidou. O artista, norteamericano com formação na Escola de Arquitetura da Universidade de Cornell, ao escolher edificações prestes ao desaparecimento em áreas de transformação urbana para realizar intervenções com o gesto do corte, estabelece um diálogo sinestésico entre arte e arquitetura no próprio campo da arquitetura e do urbanismo. O corte como componente da estrutura da arquitetura, aqui se transforma também em conceito operatório, tentando demonstrar através dele que a construção passa também pela destruição. Esse é o mesmo princípio e função do corte na arquitetura e nas exclusões do espaço urbano: cortar para mostrar o interior, mostrar a espessura da arquitetura e a sua especificidade no meio urbano. Aqui a especificidade através do ato criativo demonstra ainda o caráter ambíguo da ideia de vulnerabilidade em áreas de transformação urbana que visam apenas a valorização do solo.

Palavras-chaves: **GORDON MATTA-CLARK, CORTE, FOTOGRAFIA, TRANSFORMAÇÃO URBANA, PROCESSO DE CRIAÇÃO.**

CORTE, PROCESSO DE CRIAÇÃO E TRANSFORMAÇÃO URBANA

As artes visuais, de uma certa maneira, tratam como metáfora as formas paradoxais da cidade em movimento. Desta forma, também a linguagem artística pode nos fazer pensar sobre arquitetura a partir do olhar de quem trabalha na paxis plástica, refletido tanto na obra, como no processo de criação. Por isso, hoje, o processo de criação em artes visuais está muito próximo a uma concepção visual urbana: ambos incorporam movimentos de apropriações, hibridismos e mestiçagens. Já o fascínio provocado por cidades de grande turbulência cultural e de degradação, onde existem essas conexões necessárias para a interatividade, também pode contribuir para os processos criativos. Os modos de apropriação, confrontados com essa rede de interação, proporcionadas pela cidade como espaço de articulação e troca de idéias, trama-se nas transformações e na turbulência. O produto em construção é esse sistema em rede que troca informações com seu meio ambiente. A partir da criação de um sistema, o artista vai atribuindo um processo de apropriações que vão ganhando a complexidade de uma rede dinâmica, onde a

simultaneidade dos projetos – artístico e urbano - estabelece uma relação com decisões e atos anteriores e posteriores. A interconectividade dessas relações nos leva à idéia da multidisciplinariedade, da intersemiose e da comparação de linguagens que coabitam nesse ambiente urbano.

No plano físico da cidade, podemos dizer que este movimento criador é uma constante, ora como espaço do artista, ora como espaço da arquitetura, ora como espaço de um usuário comum. A cidade se cria e renova constantemente em diferentes níveis, onde a mobilidade é característica do espaço urbano.

Partindo dessas premissas, este trabalho busca uma abordagem sobre as transformações do espaço da cidade nas intersecções entre Artes Plásticas, Arquitetura e Cidade. Para isso, as questões relativas à confrontação entre cidade e projeto artístico será realizada através da análise da obra de Gordon Matta-Clark (1943-1978). A escolha de seu nome se deve ao fato deste artista ter a formação de arquiteto e ter sido um dos pioneiros a formular uma teoria da criação baseada menos no objeto artístico em si do que em seu processo de concepção, e de utilizar-se do desenho e da fotografia como meio que propiciava a instrumentalização de uma prática, tanto arquitetônica como artística. Utilizando-se de meios e de categorias de expressões diferentes, sem distinção ou hierarquias, Matta-Clark abriu caminhos ao demonstrar que o sentido de uma obra só passa a existir na consideração do conjunto do trabalho, de uma rede de interações onde a fotografia ocupa espaço especial porque se transforma em ferramenta para a reconstrução do fator espaço/tempo cortado em pedaços pela obra de arte.

Gordon Matta-Clark, assim como seu pai Roberto Matta, após a formação em arquitetura optou pelo caminho da arte para continuar falando de arquitetura. A sua experiência na Escola de Arquitetura da Universidade de Cornell nos anos 1960, período que trouxe importantes contribuições para o pensamento da arquitetura contemporânea, contribuiu para o desenvolvimento de um olhar crítico diante das diferentes correntes filosóficas presentes no campo da crítica urbana. Todo o pensamento crítico de Matta-Clark resulta em uma obra com uma marcada sintaxe pessoal, criada a partir das interações de cortes, collages, fragmentações, jogos e combinações, recursos específicos que na rede de contextos das obras ora se afastam, ora retomam as relações naturais que anteriormente estabeleciam com outras áreas do conhecimento.

O CORTE

O corte como componente da estrutura da arquitetura - o corte arquitetônico que revela a estrutura da arquitetura ainda enquanto projeto – se transforma também em conceito operatório, tentando demonstrar através dele que a construção passa também pela destruição. A função do corte na arquitetura, além de cortar para mostrar o interior, mostra a espessura da arquitetura e a sua especificidade no meio urbano.

O destruir, o construir, a destruição do espaço e a reconstrução com os fragmentos como um jogo de montar também fazem parte do processo fotográfico, que permitiu a Gordon Matta-Clark se utilizar dela para engajar-se em um processo constante de reconstrução, assim como do processo de desenvolvimento urbano.

O corte na obra de Matta-Clark representa então uma potência produtora de uma idéia. Um conceito operacional que traz paradoxalmente através do gesto uma possibilidade de união entre duas áreas, uma união entre os tempos. Tempos do processo: o passado da fotografia, o presente da apresentação de um pedaço oriundo do corte, e o futuro da utopia, o de determinar o lugar certo para fazer o próximo corte, entre os suportes e o colapso iminentes.

Falar em tempo é falar de processo, e falar de processo é falar do pó, do canteiro de obras, do atelier, e da possível ruína. Como avançar no interior de um edifício surdo e mudo destruído de todos os dispositivos que nos faziam orientar, penetrar sucessivamente de espaço em espaço? Sem portas e sem escadas, o edifício inacessível passa a se apresentar como uma sucessão de muros escuros que nos limitam a ação.

O único jeito de avançar é atacar as estruturas, é cortar, para descobrir e encontrar o espaço vazio, o silêncio.

O conceito de *anarchitecture* como processo contínuo de mudança do espaço estabelecido pelo grupo ao qual Matta-Clark pertencia é uma crítica ao processo de transformação urbana. Ele produz ruínas antes que o tempo as pudesse naturalmente produzir, e está diretamente relacionado ao corte como liberação de opressões e ruptura desses limites. Um silêncio que se abre e que possibilita um encontro entre matéria e pensamento.

Gordon Matta-Clark rompe com conceitos tradicionais sobre desenho e escultura, na medida em que para ele o desenho no espaço, o corte sobre paredes e pisos, trazem a visibilidade do que antes estava escondido: a espessura. Uma vez descoberto aquilo que se mostrava parte de um interior fechado se revela e, de acordo com Matta-Clark:

...passa a ser participante ativo em um desenho espacial da vida interior do edifício.

O ato de cortar abrindo espaço de um lado a outro produz certa complexidade que implica percepção da profundidade. Provavelmente me interessam mais os aspectos de estratificação que as vistas inesperadas que se geram com as extrações: não é a superfície senão o canto vivo, a superfície cortada que revela o processo autobiográfico de sua fabricação. Há um tipo de complexidade que surge ao tomar uma situação completamente normal, convencional, ainda que autônoma, e redefini-la, traduzi-la em leituras sobrepostas e múltiplas de condições passadas e presentes (MATTA-CLARK, 1977a, p.252).

Para Graham (1999), a metodologia seccionadora, além de estabelecer um diálogo entre arte e arquitetura no próprio terreno da arquitetura, mantém vínculo com o entorno urbano e sua história, sua memória. É uma crítica à prática arquitetônica capitalista que estabelece uma competição onde edifícios novos tomam o lugar de antigas edificações. Ao invés de propor algo novo no espaço, Matta-Clark ataca o caráter destrutivo do ciclo de consumo ao manter expostas as feridas dessa destruição e simultaneamente manter acessível a memória da cidade.

Pâmela Lee (2001), no seu trabalho sobre Matta-Clark, ao se referir ao sublime matemático a partir de Kant, estabelece uma relação de contraposição entre o espaço apenas em termos de forma e de escala, e ao processo de apreensão da complexidade do projeto. Segundo a autora, quanto mais nos aproximamos da complexidade formal ou estética produzida pelo corte, mais nos distanciamos do objeto. O sublime matemático seria uma economia de observação que se afasta de um processo de conhecimento que vai além da complexidade do projeto. O sublime matemático dessa forma afasta o corpo do objeto/espaço, apesar de tratar dos aspectos formais em um primeiro plano, para abstrair a escala e se concentrar na noção de tamanho em relação à grandiosidade do espaço fenomenológico.

Em contrapartida, o sublime dinâmico está ligado à temporalidade do trabalho, ao corte, à espessura, e ao resto (trabalho da fotografia) relacionado ao corpo. A exaltação ao sublime, nessa etapa, trata das relações que o artista estabelece a partir da experiência espacial. No entanto, é nessa relação com o volume dinâmico que os elementos conceituais, aquilo que está fora do objeto enquanto forma, são desenvolvidos. O projeto, o tempo de concepção dos cortes, os diferentes planos que são gerados no espaço a partir dos cortes, conforme Matta-Clark, é algo além do volume, que ele denomina volume dinâmico. A intenção do artista em *Conical Intersect* seria transformar a condição estática e fechada da arquitetura para falar do seu contexto, a cidade e sua vulnerabilidade apresentada em ruína.

O vazio obtido pelos cortes revela os elementos que “animam” a geometria, a estrutura primeira do edifício. O dinamismo do espaço inclui o olhar ou ação do sujeito também em movimento. Mas a ação continua além da relação espacial. Ela envolve também o tempo, a estratificação das camadas que constituem a superfície cortada e a arquitetura como ruína contemporânea. A estratificação das camadas se refere à própria história e construção da edificação – “a superfície cortada revela o processo autobiográfico de sua fabricação” (MATTA-CLARK, 1977a, p.252). E a ruína fala da relação do edifício e seu contexto social e

político, da exclusão e do abandono – “são muitos os aspectos da situação social que estou me manifestando contra: abrir um estado de fechamento que foi pré-condicionado não só por necessidade material senão pela indústria que produz caixas suburbanas e urbanas” (MATTA-CLARK, 1978b, p. 250). Ambas tem como ponto de partida o cenário, o projeto *Conical Intersect* criado por Matta-Clark.

UM EDIFÍCIO MOSTRANDO SUAS ENTRANHAS: DA INTERIORIDADE AO EXTERIOR

Em setembro de 1975, Matta-Clark foi convidado pela Bienal de Paris para realizar um projeto no bairro de *Les Halles*, que passava por uma controvertida e profunda transformação urbana. Seu primeiro projeto foi o de realizar um buraco no Centro Georges Pompidou, que estava ainda sendo construído e que também gerava polêmicas. Como isso não foi viável, ofereceram ao artista a utilização, durante duas semanas, de dois imóveis juntos ao novo Centro e que estavam por ser demolidos. O projeto *Beaubourg*, ou *Conical Intersect*, ou *Etant d'art pour locataire*, como ficou conhecido, ocupou os dois últimos prédios que permaneciam de pé no projeto de modernização do distrito de *Les Halles*. Matta-Clark imaginou o corte em forma de cone, cuja base era um círculo de quatro metros de diâmetro que atravessava a parede da fachada norte.

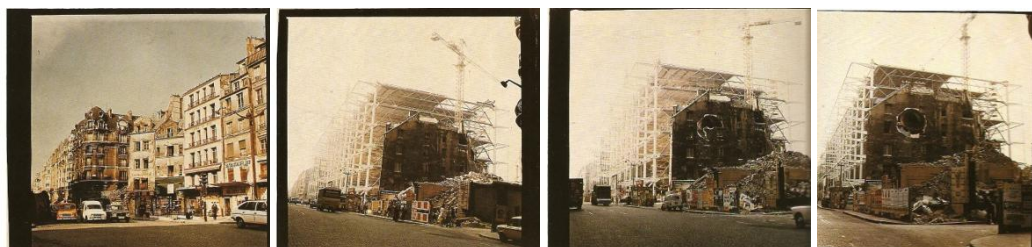
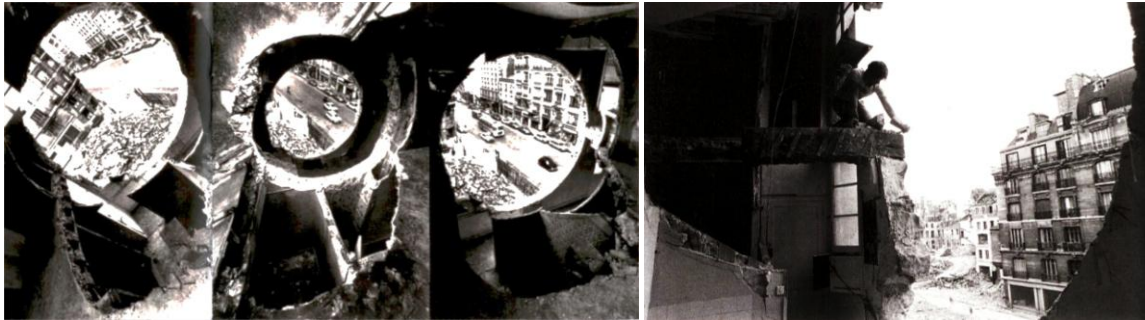


Figura 1: Gordon Matta-Clark, *Conical Intersect*, 1975, Paris. Sequência de fotografias do processo de transformação do Bairro Beaubourg.

No projeto intitulado *Conical Intersect* (1975), Matta-Clark parte da forma de seção circular - cone - para intervir no espaço. A partir da violação do espaço doméstico com a intersecção de um volume cônico negativo que atravessa a edificação, a estrutura e as partes do espaço interno passam a ficar expostos e a estabelecer diferentes relações entre o sujeito, o espaço interior e exterior da edificação e a sua relação com o contexto. Portanto, a partir das relações dentro/fora, revelação/ocultação, passado/presente, construção/destruição, Matta-Clark traz a crítica ao processo de reformulação urbana com a violação do espaço doméstico ou a metáfora da devoração que Baudrillard usa para reforçar essa crítica à cultura de massas que vão ao lugar para consumirem e serem consumidas:

O projeto *Beaubourg*, *Conical Intersect*, foi concebido um ano antes, quando tive a primeira notícia do projeto de construção do Centre Georges Pompidou como centro de cultura contemporânea. A ocupação dos números 27-29 da Rue Beaubourg consistia em duas modestas casas urbanas construídas em 1699 para o Sr. E Sra. Leiseville que pareciam ser edifícios “para ele” e “para ela”. Estes edifícios eram os últimos que permaneciam em pé no projeto de modernização do distrito Les Halles-Plateau Beaubourg. O trabalho era interessante como contrapartida não monumental ao grandioso armazém como ponte ao Centro que se encontrava logo atrás. Durante duas semanas poeirentas as pessoas nos observaram enquanto medíamos, cortávamos e retirávamos os escombros do vazio em forma de tronco de cone. A base do cone era um círculo de quatro metros de diâmetro que atravessava a parede norte. O eixo central formava um ângulo de aproximadamente quarenta e cinco graus em relação à rua. Conforme decrescia a circunferência do cone, se retorcia atravessando paredes e saía pelo telhado. Esta forma oca se converteu em um “som

e luz” para os transeuntes ou em um extravagante estandarte de isolamento e ventilação para os inquilinos (MATTA-CLARK, 1977b, p. 245).



Jerry Hovagimyan, que colaborou com Matta-Clark no projeto, lembra que o título *Conical Intersect* foi escolhido a partir de um filme de Anthony McCall intitulado *Line Describing a Cone* (linha descrevendo um cone). O filme começava com um ponto de luz, e o fecho do projetor formava progressivamente um cone de luz na sala. Afirmou Hovagimyan:

Gordon e eu falamos muito do filme, e foi isso que tentamos fazer no *Beaubourg*. De fato, essa foi a primeira imagem em Gestalt total, que se utilizou em um edifício, foi a primeira obra verdadeiramente completa. Antes de *Conical Intersect*, só havia o corte do todo em pedaços (DESIRENS, 1999, p.246).

Como era um edifício do século XVII, tudo o que havia no interior do cone foi retirado à mão, utilizando martelos, serrotes e serras de arco. O edifício tinha paredes de um metro de largura, e toda a madeira e gesso foram retirados com cuidado.

Durante as duas semanas de trabalho, a obra sofreu severas críticas da imprensa, tanto da direita como da esquerda. Os de direita criticavam o projeto dizendo que o mesmo constituía-se em uma crítica ao projeto de modernização do Beaubourg. Jornais de esquerda, como o *L'Humanité*, atacou o artista por cortar um edifício em perfeito estado, em penetrar na intimidade de uma residência violando-a, e, ainda por cima, de algo que poderia ser aproveitado e utilizado como projeto de habitação social.

A obra foi acompanhada por milhares de pessoas que transitavam na rua, e os transeuntes podiam ver o Centro Georges Pompidou através do cone, assim como todo o interior do edifício, como se fosse uma endoscopia. Podiam inclusive ingressar no edifício. Infelizmente, uma vez terminado o corte, as autoridades trataram de tapar a entrada impedindo a entrada do público, assim como aconteceu em *Days'End* e mesmo em *Circus* pelo museu. Matta-Clark conta sobre as críticas negativas recebidas:

Na Europa, eu tive tão pesadas, absolutamente devastadoras críticas sobre meu trabalho [...] baseadas nas noções européias de responsabilidade social. Meu diálogo político ou de orientação social se baseia em uma história de três ou quatro ataques duríssimos da imprensa por parte de gente que pensa que o que estou fazendo é explorar o sagrado de certo tipo de espaço doméstico. [...] Existem tabus incorporados ao conceito de edifício e que também afetam a questão do que se pode ou não fazer com ele (KIRSHNER, 1978, p. 321).

O FURO, O BURACO, O VAZIO

Finalizar eliminando. Abstração de superfícies. Não construir, não reconstruir. Espaço não construído. Criar complexidade espacial com novas aberturas em velhas superfícies. Penetração de luz no espaço ou mais além das superfícies recortadas. Romper e entrar. Na borda da demolição estrutural, separar as partes em um ponto de desmoronamento. Traduzir o diagrama a seu contexto estrutural. O que existe além da superfície do edifício? Mais que usar a linguagem, usar as paredes. Olhar através do objeto. A ambiguidade, o que existe e o que não, tanto como a totalidade.

Vazio usurpável. O que ocorre quando se libera o peso? E funciona. Energia contida (MATTA-CLARK, s/d, p.89).

O jornal *L'Humanité* associou a imagem do furo, do buraco, com um esvaziamento, como se remetesse a um esvaziamento de toda a memória cultural da cidade, com referência ao lamentado deslocamento do mercado de Halles a partir de 1969, para a modernização do bairro: “Um furo nos foi dado, praça aberta no coração da cidade, como se quisessem esvaziar toda a marca do passado, toda a memória” (Lee, 2001, p. 187).

A destruição era ainda mais significativa se for considerada a posição geográfica dos *Halles* como se fosse o coração de Paris. Por isso, a reforma do *quartier* foi comparada às reformas efetuadas pelo Barão Georges Haussmann durante o Segundo Império napoleônico, uma história que Benjamin trata exaustivamente no *Livro das passagens* (2006). As fundações do mercado eram da idade média, época de Luis VI, quando um mercado ao ar livre foi aberto em 1137. Muitos séculos depois, o lugar foi coberto com pavilhões de ferro e vidro, já no final do século XIX. Coincidentemente, essa nova construção de ferro e vidro marcara o início da era moderna em Paris. Mas, assim como aconteceu no SoHo, em New York, as transformações urbanas e econômicas de Paris fizeram com que o velho mercado fosse considerado obsoleto, por questões de higiene, e até mesmo por ter se transformado em local de prostituição. Os pavilhões começaram a ser desmontados em agosto de 1971, e muitos deles foram transferidos para o parque *La Villete*, em Paris. *Les Halles* foi escavado para a construção de uma grande estação de entroncamento de metrô e trens suburbanos, além de um *shopping center* chamado *Forum des Halles* (Lee, 2001).

Le Trou des Halles, O “buraco do Halles”, como foi chamado o trabalho de Matta-Clark pela imprensa, serviu como uma metáfora da modernização; um furo, um buraco, que aparentemente não tem nenhuma função a não ser “esvaziar o antigo *quartier Les Halles*”, como disse o *L'Humanité* (LEE, 2001, p. 189).

O BEAUBOURG E A DEVORAÇÃO: UM EDIFÍCIO COM AS “TRIPAS DE FORA”

Em 1971, o presidente da França Georges Pompidou lançou um concurso internacional para a construção de um centro para a arte contemporânea no *Beaubourg*, que contou com a participação de 681 projetos. O júri chegou a uma decisão sobre o projeto vencedor, elegendo o projeto de Renzo Piano e Richard Rogers. A nacionalidade dos arquitetos, um italiano e outro inglês, tornou-se um assunto de debate entre os franceses, com o argumento de que não havia um diálogo do projeto com o restante da arquitetura do *quartier*.

Silver (1994) descreveu o projeto como “um edifício com suas tripas de fora” pelo fato de as tubulações estarem apresentadas ao exterior, com um código de cores conforme a utilização dada para as mesmas. O projeto era comparado a um organismo, a um corpo, com todas as suas funções, elemento que, de alguma maneira, dialogava com as ideias de Matta-Clark. O desejo dos autores do projeto em colocar as estruturas para fora era uma maneira de esvaziar o interior, para maximizar suas possibilidades.

Baudrillard, em um artigo denominado “O efeito Beaubourg”, compara o Centro a um processo orgânico de assimilação/absorção, ao afirmar que o Beaubourg funciona como um “incinerador que absorve toda a energia cultural, devorando-a [...] convenção insensata de todos os conteúdos que aí vieram materializar-se, absorver-se, aniquilar-se” (BAUDRILLARD, 1997, p. 156). Ele fala em um processo interno de circulação, comparando-o à circulação de um corpo:

Dito isso, a circulação dos fluídos é desigual. Ventilação, arrefecimento, redes elétricas- os fluídos ‘tradicionais’ circulam aí muito bem. Já a circulação do fluido humano é menos bem assegurada (solução arcaica das escadas rolantes nos cilindros de plástico, deveríamos ser aspirados, propulsados, sei lá, mas uma mobilidade que esteja à altura dessa teatralidade barroca dos fluidos que constitui a originalidade da carcaça) (BAUDRILLARD, 1997, p. 156).

O filósofo faz uma crítica ao Centro como uma espécie de monumento de dissuasão cultural:

O mal entendido é, pois, total quando se denuncia Beaubourg como uma mistificação cultural de massa, como um conversor cultural de massa: As massas, estas, precipitam-se para lá para gozar essa morte, essa decepção, essa prostração operacional de uma cultura por fim verdadeiramente liquidada, incluindo toda a contracultura que não é senão a sua apoteose [...] A rigor, o único conteúdo de Beaubourg é a própria massa, que o edifício trata como conversor, como uma câmara escura ou, em termos de input-output, exatamente como uma refinaria trata um produto petrolífero ou um fluxo de matéria bruta (BAUDRILLARD, 1997, p. 164-165).

Curiosamente, Baudrillard usa a metáfora da devoração para reforçar essa crítica às culturas de massas, que vão ao lugar para consumirem e serem consumidas: “A massa é a esfera cada vez mais densa onde vem implodir todo o social e onde vem devorar-se num processo de simulação ininterrupto” (BAUDRILLARD, 1997, p. 168). E continua: “Decerto que obedecem ao imperativo da dissuasão: dá-lhes um objeto para consumir, uma cultura para devorar, um edifício para manipular. Mas ao mesmo tempo visam expressamente, e sem o saberem, esse aniquilamento.” E compara o Beaubourg a um grande buraco negro:

Os sistemas estelares também não deixaram de existir, uma vez dissipara a sua energia de radiação: implodiram segundo um processo, num primeiro momento lento e depois acelerando progressivamente- contraem-se como uma aura fabulosa e tornam-se sistemas involutivos, que absorvem todas as energias que os rodeiam até se tornarem buracos negros onde o mundo, no sentido em que o entendemos, como radiação e potencial indefinido de energia, se anula (BAUDRILLARD, 1997, p. 175).

CORTE, CONSTRUÇÃO E DESTRUÇÃO

O corte como componente da estrutura da arquitetura, - o corte arquitetônico que revela a estrutura da arquitetura ainda enquanto projeto – então, o corte se transforma também em conceito operatório, tentando demonstrar através dele que a construção passa também pela destruição.

Assim como a arquitetura, a fotografia também é feita de cortes. O destruir, o construir, a destruição do espaço e a reconstrução com os fragmentos como um jogo de montar passam pela fotografia, que permite ao artista se utilizar dela para engajar-se em um processo constante de reconstrução.

Esse é o mesmo princípio e função do corte na arquitetura, o de cortar para mostrar o interior, mostrar a espessura da arquitetura e a sua especificidade.

O trabalho de destruição da arquitetura assume uma posição de transversalidade, que fala não só do desaparecimento, mas de uma reconstrução. Sua *surda presença* aqui é revelada através do corte como uma fissura em um corpo que carrega a ferida na sua espessura e profundidade.

O processo de demolição não é melancólico porque aponta para a reconstrução, afastando o medo da morte. A metáfora da morte é latente em toda a imagem, sobretudo na fotografia, por uma presença que aponta para uma ausência. Presença da imagem, ausência do corpo. O que nos resta hoje da Obra de Matta-Clark são essas imagens.

A fissura na profundidade do corpo – arquitetônico e fotográfico – ampliada por Matta-Clark provoca um silêncio simultâneo de presenças e ausências.

Ao escolher tipologias arquitetônicas sem um grande interesse estilístico ou histórico, o silêncio de Matta-Clark não demonstra nenhum valor afetivo. Nessa pesquisa não procurei seguir outros autores como Walker ou Lee, que viam nas ações de Matta-Clark uma crítica histórica do modernismo como se ele tivesse seguido as idéias de seu pai, o artista Roberto Matta. Matta-Clark dirige-nos à idéia da entropia, da fusão.

Dessa forma, o desenho, a serra e a fotografia como linguagens marcadas pelo gesto do corte tornam-se ferramentas de conhecimento do mundo, um caminho para chegar a outro

sentido do espaço, tempo e lugar. Uma experiência da alquimia, de abreviar o tempo histórico. Uma busca arqueológica a um sítio, onde os objetos que são descobertos nos falam acima de tudo de outros corpos ausentes.

Como na exumação de um edifício em ruína, corpo escuro do negativo, corpo da matriz ou de um muro onde se procura as origens pelas dobras, pelos interstícios. É onde o corte se caracteriza como elemento revelador da espessura/especificidade de uma rede de significados, permitindo passagens, permitindo encontrar novamente o espaço do vazio.

O resultado da busca de uma especificidade para a arquitetura, partindo-se dos cortes de Matta-Clark, está nessa superfície vazia e silenciosa.

Valores éticos, políticos e sociais, muitas vezes esquecidos, se revelam no negativo da arquitetura como um positivo da confluência com a arte.

Aí surge uma estranheza que, antes de buscar uma lógica da intenção que rompe com a leitura usual do espaço, nos faz pensar sobre o caráter subjetivo da arquitetura enquanto espaço de vida.

AUSÊNCIA E PERDA NO CONICAL INTERSECT E A FOTOGRAFIA

O trabalho *Conical Intersect* toca exatamente numa relação de característica própria do negativo, de relevação e ocultação nos arquivos, nas câmaras escuras. Assim como a luz intensa apaga as sombras, o negativo muitas vezes é escondido dos processos fotográficos, ocultado. E serve para uma metáfora à arquitetura, à arquitetura do Centro Georges Pompidou e à relação arte/arquitetura: ao mostrar o interior do processo, o negativo, se conclui que é à partir das sombras e dos reflexos que se pode chegar à claridade.

François Soulages (1998), em *A Fotograficidade*, afirma que a fotografia é a articulação entre o irreversível e o inacabável, ou seja, entre a perda e o resto. O artigo apresenta o conceito da fotograficidade como uma especificidade e singularidade da fotografia, e aborda fundamentalmente a fotografia como o resultado da articulação entre dois elementos: a irreversível obtenção da imagem através do golpe fotográfico, e a inacabável possibilidade de trabalho e de interpretação dessa mesma imagem, através de um negativo. Tal negativo, obtido de uma maneira irreversível, vai possibilitar e abrir-se ao trabalho de interpretação do fotógrafo no laboratório. O texto procura também fundar uma estética possível da fotografia, estética essa que estaria ligada à irreversibilidade da perda e ao possível trabalho de recuperação (luto) dessa mesma perda. “O que é que especifica a fotografia?”, pergunta ele, e responde? “Só o conceito de fotograficidade permite resolver este problema. Esta última se caracteriza como a surpreendente articulação do irreversível e do inacabável - irreversível obtenção do negativo e inacabável trabalho do negativo” (Soulages, 1998, p. 154). Essa especificidade funda não só a singularidade da fotografia, mas também uma tripla estética da fotografia - a do irreversível, a do inacabável e a da articulação dessas estéticas.

Soulages sublinha a questão do aproveitamento do negativo como perda e possibilidade de recuperação: A fotograficidade é, portanto, essa articulação surpreendente do irreversível e do inacabável. É a articulação, de um lado, da irreversível obtenção generalizada do negativo - constituído inicialmente pelo ato fotográfico, ou seja por esta confrontação de um sujeito que fotografa a alguma coisa a fotografar, graças à mediação do material fotográfico ou, em outras palavras e de maneira mais geral, pelas condições de possibilidade da produção do filme exposto e a realização dessa exposição, e em seguida, pela obtenção restrita do negativo, ou seja, suas cinco outras operações que o produzem (revelação, interrupção, fixação, lavagem e secagem) e, de outro lado, do inacabável trabalho do negativo - a partir do mesmo negativo de saída, pode-se obter um número infinito de fotos totalmente diferentes, intervindo particularmente quando das seis operações que produzem a foto (exposição, revelação, paragem, fixação, lavagem e secagem). Para compreender a fotograficidade, deve-se, por conseguinte, passar de uma concepção humanista a uma concepção materialista da fotografia.

François Soulages fala da questão da violência e da perda, elementos subjacentes ao processo de Matta-Clark. Para ela a fotografia é a articulação da perda e do resto. Perda das circunstâncias únicas, causa do ato fotográfico, do momento desse ato, do objeto a fotografar e da obtenção generalizada irreversível do negativo, em suma, do tempo e do ser passados. Resto constituído por essas fotos que podem ser feitas a partir do negativo. A perda é irremediável: a fotografia o proclama para nós, mostra-nos, faz-nos imaginá-lo; se a perda é absoluta e violenta não é porque o tempo, o objeto ou o ser perdidos tinham anteriormente um grande valor para nós ou em si mesmos, mas porque esse tempo, esse objeto ou esse ser estão agora perdidos para sempre: é porque eles estão perdidos que, subitamente, seu valor se torna absoluto e que logo, esse absoluto atinge e contamina a perda, nossa perda. O resto não pode ser um remédio milagroso, salvo para aqueles que necessitam acreditar em milagres; na verdade, ele nos consola da perda, permite-nos fazer o trabalho de seu luto? Às vezes, talvez; em todo caso, é a única coisa que nos resta, aquilo contra o qual vai ser preciso bater-nos, debater-nos, combater-nos, aquilo graças ao qual o artista poderá trabalhar: a fotografia ou a arte de acomodar os restos. Perdas infinitas, restos infinitos.

Soulages fala da fotograficidade como a “arte da transgressão, da perversão, do desvio”. Creio que o *Conical Intersect* de Matta-Clark ressalta essas questões de perda e de resto, intrínseca ao processo fotográfico: perda da história, da história do quartier de Halles, mas restos infinitos, com a recuperação dessa história, dessa perda, através de uma obra que revele o seu interior, e que permita um reaproveitamento desse negativo, desse espaço interior, ao colocá-lo à mostra. Perdas infinitas, restos infinitos.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Matta-Clark utiliza o estranhamento como provocação para desencadear o processo de assimilação de um outro sentido da arquitetura no contexto urbano. Tudo isso a partir da metáfora, do jogo e do movimento propiciados pelo gesto do corte, do destruir para reconstruir, da busca pela passagem até então impossível pelo abandono, pela escuridão.

Ele parte do pressuposto de que o espectador carrega em si um conceito prévio de espaço e de reconhecimento desse espaço, de habitação, de lugar, de interior e exterior.

Mas face à estabilidade da arquitetura, à sua perenidade, à sua implicação com a realidade, aparece a arte para falar da instabilidade, da sua fragilidade e da sua autonomia.

Ao romper a superfície e expor a espessura como uma ferida, tanto no espaço quanto na fotografia ou nas fotomontagens, Matta-Clark provoca uma crítica à estabilidade da arquitetura e ao próprio sentido de espaço habitável, através do viés da arte.

Um novo significado, um silêncio surge nessas justaposições, pelo reconhecimento inverso, pelo buraco, pelo vazio, e, sobretudo, pelo jogo da montagem e desmontagem: processo de criação e de destruição possíveis pelo ato do corte no objeto arquitetônico, para buscar a saída, a luz para um contexto em processo de degradação.

O gesto do corte no processo de Matta-Clark é um gesto em permanente estado de transformação: do suporte, do meio, da ferramenta, do espaço, do tempo, e da busca da iluminação como metáfora.

Construir, destruir. Na dialética tão presente em Matta-Clark, encontra-se o silêncio de um lugar arrasado, mas iluminado. Um terreno de batalha onde o artista aparece como alguém em um campo de forças antagônicas, onde a figura da criação atravessa um percurso descendente. E onde a realidade não pode ser alcançada senão por meios violentos de destruição.

Serrar, cortar, sabotar com o objetivo de construir, onde o preço a pagar é a própria ruína. Gordon Matta-Clark, vanguardista, demolidor de seu próprio canteiro para libertar. Para buscar o menos, o vazio.

O espaço transformado de Matta-Clark transforma-se em espaço de coexistência, em espaço de habitação e de atuação. Os cortes de Matta-Clark, ao romperem com a lógica dentro/fora, estrutura/superfície, centro/borda, transbordam também o conceito de corte

como instrumento que participa do processo de construção/destruição da arquitetura no contexto urbano.

O corte acontece no cruzamento de dois ou mais acontecimentos que se encontram em um mesmo espaço, mas paradoxalmente unificam. A maneira de o artista tratar o espaço traz uma reflexão indispensável sobre o tempo. Não o tempo de permanência da experiência, ou o tempo de construção de cada fragmento, mas tempo como sobreposições de acontecimentos. O tempo de cada forma de cortar – corte no papel, corte no espaço, corte fotográfico e corte na imagem, adquire um sentido próprio. Para finalizar esse trabalho, nas sobreposições de acontecimentos dentro do processo de criação em artes visuais encontra-se o próprio processo de transformação urbana.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Baudrillard, Jean (1997). *A Arte da Desaparição*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1997.

Desirens, Corinne. (1999). *Gordon Matta-Clark*. Valência: Instituto Valenciano de Arte moderna, 1999. Catálogo de exposição.

Kirshner, Judith Russi. (1978). Entrevista com Gordon matta-Clark. In: DISERENS, Corinne (Org.). *Gordon Matta-Clark*. Valência: Instituto Valenciano de Arte moderna, 1999. p. 313-325. Catálogo da exposição. Entrevista com Gordon Matta-Clark em 1978.

Lee, Pamela M. (2001). *Object to be destroyed: the work of Gordon Matta-Clark*. Cambridge: The MIT Press, 2001.

Matta-Clark, Gordon. (s/d). Disecciones de edificios de Gordon Matta-Clark. Texto mecanografado In: MOURE, Gloria. *Gordon Matta-Clark: obras y escritos*. Barcelona: Polígrafa.

Matta-Clark, Gordon. (1977a). Entrevista con Gordon Matta-Clark. In: Moure, Gloria. *Gordon Matta-Clark: obras y escritos*. Barcelona: Polígrafa, 2006. Entrevista realizada em Amberes, setembro de 1977.

Matta-Clark, Gordon. (1977b). Three proposals por Documenta 6 In: Moure, Gloria. *Gordon Matta-Clark: obras y escritos*. Barcelona: Polígrafa.

Matta-Clark, Gordon. (1978). Entrevista con Gordon Matta-Clark. IN: MOURE, Gloria. *Gordon Matta-Clark: obras y escritos*. Barcelona: Polígrafa, 2006. p 317-335. Entrevista concedida a Judith Russi Kirshner em 1978.

Soulages, François. (1998). *Esthétique de la photographie*. Paris: Nathan.