

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO

ANDRÉ LEAL

ESPAÇO-CORPO, AMBIENTE-EXPERIÊNCIA: HÉLIO OITICICA E GORDON MATTA-
CLARK – GENEALOGIAS DO ‘CONTEMPORÂNEO’

Rio de Janeiro
outubro de 2015

André Leal

Espaço-corpo, ambiente-experiência: Hélio Oiticica e Gordon Matta-Clark – genealogias do ‘contemporâneo’

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro na área de concentração de Artes e Experimentações, linha de pesquisa Linguagens Visuais, como requisito parcial para obtenção do título Mestre em Artes.

orientador: Prof. Dr. Milton Machado

Rio de Janeiro
outubro de 2015

CIP - Catalogação na Publicação

L436e Leal, André
Espaço-corpo, ambiente-experiência: Hélio Oiticica e Gordon Matta-Clark – genealogias do 'contemporâneo' / André Leal. -- Rio de Janeiro, 2015.
205 f.

Orientador: Milton Machado.
Dissertação (mestrado) - Universidade Federal do Rio de Janeiro, Escola de Belas Artes, Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, 2015.

1. Hélio Oiticica. 2. Gordon Matta-Clark. 3. arte contemporânea. 4. neovanguardas. 5. arquitetura e urbanismo. I. Machado, Milton, orient. II. Título.

André Leal

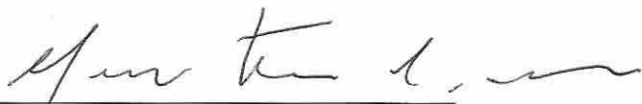
Espaço-corpo, ambiente-experiência: Hélio Oiticica e Gordon Matta-Clark – genealogias do ‘contemporâneo’

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro na área de concentração de Artes e Experimentações, linha de pesquisa Linguagens Visuais, como requisito parcial para obtenção do título Mestre em Artes.

Aprovada em: 30 outubro por:
2015



Prof. Dr. Milton Machado (orientador)
EBA-UFRJ



Prof. Dr. Tadeu Capistrano
EBA-UFRJ



Prof. Dr. Fernando Cocchiarale
PUC-RJ

Resumo

A presente dissertação aproxima a produção artística e teórica de Gordon Matta-Clark e Hélio Oiticica, principalmente da década de 1970 quando viveram na cidade de Nova Iorque, nos Estados Unidos. Apesar de não existirem muitos registros sobre a convivência dos dois nessa cidade eles se conheciam e suas produções apontam para temas muito próximos e fundamentais para a compreensão de questões contemporâneas das artes plásticas, da ideia de sujeito, da construção urbana e da arquitetura. A pesquisa desdobra-se nesses quatro pontos para analisar práticas atuais desses campos que também podem ser debatidas em relação à produção de Oiticica e Matta-Clark, trazendo à tona a pertinência e importância dessa produção para muitas das práticas artísticas contemporâneas. A pesquisa parte do arquivo de Hélio Oiticica organizado pelo Programa Hélio Oiticica (PHO) do Instituto Itaú Cultural e de livros e pesquisas realizadas sobre a produção dos dois artistas, relacionando-a com outras obras que tiveram importância para eles ou que informam as questões às quais suas produções apontam. O material relativo aos outros artistas e arquitetos que entram em diálogo com essa produção também foi pesquisado nos bancos de dados existentes *online* como o do Grupo Archigram, o dos Situacionistas, o do *The Independent Group* e de muitos dos escritórios de arquitetura estudados, quando disponíveis.

palavras-chave Hélio Oiticica; Gordon Matta-Clark; arte contemporânea; neovanguardas; arquitetura e urbanismo

Abstract

This dissertation approaches the artistic and theoretical work of Gordon Matta-Clark and Hélio Oiticica, especially from the 1970s when they lived in New York City, USA. Although there are no many records about their acquaintance of the two in this city they knew each other and their production addresses some of the same issues which are fundamental on the understanding of contemporary art practices, as the idea of subject, urban construction and architecture. The research unfolds in these four points to analyse current practices of these fields that can also be put in relation to the production of Oiticica and Matta-Clark, bringing to the fore the relevance and importance of this production for many of the contemporary artistic practices. The research takes on Hélio Oiticica's archives organized by Hélio Oiticica Programme (PHO) of Instituto Itaú Cultural, as well as books and research on the production of the two artists, relating it to other works that were important to them or which inform the questions to which their productions point. The material relating to other artists and architects who enter into dialogue with this production was also researched in existing online databases such as the archives from the Archigram Group, the Situationist International, The Independent Group and of many of the architectural firms studied, when available.

key-words Hélio Oiticica; Gordon Matta-Clark; contemporary art; neo-avant-gardes; architecture and urbanism

Sumário

Nota introdutória	13
Prólogo – Cenas	18
01. <i>Metaesquemas</i> – precedentes históricos e práticas contemporâneas	27
01.01 teorias das vanguardas	29
01.02 construtivismos tupiniquins	31
01.03 cenário norte-americano	40
01.04 entropia	45
01.05 Marcel Duchamp: o padrinho	49
01.06 <i>Merz</i> -Anarquitectura	52
01.07 o público-tornado-Participador no avesso do cubo branco	55
02. <i>Clockshower</i> – subjetivações, performance, dança e corpo: marginalidade, violência e ética	64
02.01 sujeitos à modernidade: choques, fluxos e transitividade	65
02.02 o espetáculo dos <i>mass media</i>	69
02.03 quem vem depois do sujeito?!	74
02.04 as mortes do autor e o gesto arquiautoral	76
02.05 a saída da caverna: consumir o consumo	82
02.06 performances	91
02.07 a dança na minha experiência: um exercício de desintelectualização	94
02.08 violência e posição ética: os “marginais”	98
02.09 dos marginais para a comunidade: o mundo-abrigo	104
02.10 labirinto e experiência	109
03. Museu é o mundo – incorporando a cidade	115
03.01 A cidade e o espetáculo: situacionistas em Paris	116
03.02 Nova Iorque e a cultura da congestão	121
03.03 dos esgotos para a cultura: realizar o tempo histórico na cidade	125
03.04 o urbanismo moderno em xequê	129
03.05 cidades transformistas	136
03.06 a “violência” urbana	141
04. anarquitectura(s)	151
04.01 Desmodular o espaço	152
04.02 modernismos	157
04.03 a primeira armadilha: Cornell e seu ‘contexto’	161
04.04 projetos arquitetônicos para a contingência	166
04.05 mutações modernistas	178
Conclusão	192
Referências bibliográficas	195
Anexos	
I Cronologia Gordon Matta-Clark	201
II Cronologia Hélio Oiticica	203

Agradecimentos

à Caro pelo companheirismo de sempre e por me aguentar nos momentos de crise e desespero da escrita

à meus pais e minha irmã por sempre acreditar, me apoiar e me acompanhar nos (des) caminhos que tomo

à tia Cacá pelo abrigo da chegada e pelos almoços dominicais da jornada

ao Milton Machado pela orientação precisa e leituras atentas e entusiasmadas, sempre tentando me empurrar para abismos ‘anarquitetônicos’

ao Fernando Cocchiarale pela leitura da qualificação e trocas de ideias que foram fundamentais para a elaboração de questões da pesquisa

ao Tadeu Capistrano pelas aulas e trocas de ideias, além da leitura fina da qualificação

aos professores do PPGAV pelas trocas de ideias e experiências sempre entusiasmadas

aos funcionários do PPGAV pelo atendimento sempre solícito das demandas

à Julie pela ajuda fundamental, animada e atenta na montagem da ambiência da defesa

ao Raphael Franco por me doar por mais de dois anos a parte principal da bibliografia sobre Matta-Clark

aos colegas que de inúmeras maneiras facilitaram a escrita da dissertação, direta ou indiretamente, no PPGAV e fora dele, em São Paulo e no Rio de Janeiro

ao Andreas Valentin por me ceder seu tempo em Berlim para esclarecer pontos da vida de Oiticica em Nova Iorque

à Flávia Santos de Oliveira pela disponibilização de sua tese de doutorado sobre Gordon Matta-Clark e pelas informações sobre o arquivo do artista

à Ariane Figueiredo e equipe do Projeto Hélio Oiticica pela disponibilização do arquivo do artista

à Louise Désy do Centre Canadien d’Architecture por localizar nos arquivos de Gordon Matta-Clark a nota do artista sobre Hélio Oiticica

ao CNPq pela bolsa que permitiu o desenvolvimento da pesquisa

lista de ilustrações

fig. 01 Hélio Oiticica, *Fazer* [atribuído], PHO

fig. 02 Gordon Matta-Clark, *Green composition notebook with Garbage Wall instructions* [Anotações de caderno]. Arquivo Gordon Matta-Clark, Canadian Centre for Architecture, Montréal, PHCON2002:0016:025.

fig. 03 Gordon Matta-Clark, vista frontal de *Splitting* (1974). Diserens, Corinne, 2003

fig. 04 Gordon Matta-Clark, vista lateral de *Splitting* (1974). *ibidem*

fig. 05 Hélio Oiticica, *Bólides Ninho (Éden)* (1969). Projeto Hélio Oiticica (<http://www.helio-oiticica.org.br>)

fig. 06 Hélio Oiticica, *Tropicália* (1967). *ibidem*

fig. 07 Gordon Matta-Clark, *Museum* (1970). Diserens, Corinne, 2003

fig. 08 Gordon Matta-Clark, vista do ateliê do artista durante processo de cocção de seus trabalhos. *ibidem*

fig. 09 Gordon Matta-Clark, *Photo-fry* (1969) para Jean Dibbets. *ibidem*

fig. 10 Hélio Oiticica, *B33 Bólido-Caixa 18 Homenagem a Cara de Cavalo* (1966). PHO

fig. 11 Hélio Oiticica, *B08 Bólido vidro 02* (1963-64). Favaretto, Celso Fernando, 1992

fig. 12 Hélio Oiticica, *Metaesquema* (1958). Projeto Hélio Oiticica

fig. 13 Hélio Oiticica, *Grande Núcleo – NC 3, NC 4 e NC 6* (1960). Projeto Hélio Oiticica

fig. 14 Hélio Oiticica, *Bilateral Teman* (1960). *ibidem*

fig. 15 Hélio Oiticica, *Relevo espacial* (1960). *ibidem*

fig. 16 Lygia Clark, *Bicho* (1960). O Mundo de Lygia Clark (<http://www.lygiaclark.org.br>)

fig. 17 Willys de Castro, *Objeto Ativo* (1959). Pinacoteca do Estado de São Paulo

fig. 18 Donald Judd, *Untitled* (1990). Tate Modern

fig. 19 Gordon Matta-Clark, *Glass Plants* (1971). Bois, Yve-Alain; Krauss, Rosalind, 1996

fig. 20 Gordon Matta-Clark, *Incendiary Wafers* (1970-71). Diserens, Corinne

fig. 21 Gordon Matta-Clark, *Garbage Wall* (1970). *ibidem*

fig. 22 Gordon Matta-Clark, *Garbage Wall* (1970). *ibidem*

fig. 23 Robert Smithson, *Partially buried woodshed* (1970). Robert Smithson Estate (<http://www.robertsmithson.com>)

fig. 24 Robert Smithson, *Floating island to travel around Manhattan island* (1970). *ibidem*

fig. 25 Robert Smithson, *Asphalt rundown* (1969). *ibidem*

fig. 26 Hélio Oiticica com *Bólido B11 Bólido caixa 09* (1964). PHO

fig. 27 Gordon Matta-Clark, *Bronx floors: Threshole* (1972). David Zwirner Gallery (<http://www.davidzwirner.com/artists/gordon-matta-clark/>)

fig. 28 Hélio Oiticica, *Parangolé P4, capa 1* (1964). Favaretto, Celso Fernando

fig. 29 Gordon Matta-Clark, vista interna de *Splitting* (1974). Lee, Pamela M, 2001

fig. 30 Gordon Matta-Clark, vista da escada de *Splitting* (1974). Diserens, Corinne

fig. 31 Hélio Oiticica, planta de *Éden* (1969). PHO

- fig. 32** Hélio Oiticica, *Tropicália* (1967) na exposição *Nova Objetividade Brasileira*, no MAM-RJ em 1967. PHO
- fig. 33** Hélio Oiticica, *Projeto Cães de caça* (1961). ibidem
- fig. 34** Gordon Matta-Clark, *Clockshower* (1974). Diserens, Corinne
- fig. 35** Hélio Oiticica e Neville D'Almeida, *COSMOCOCA – programa in progress CC2: Onobject* (1973). Galerie Lelong
- fig. 36** Gordon Matta-Clark, *Graffiti Truck* (1973). David Zwirner Gallery
- fig. 37** Gordon Matta-Clark, *Fresh air cart* (1972). Oliveira, Flavia Santos de, 2013
- fig. 38** Hélio Oiticica, Mosquito da Mangueira veste *Parangolé P10, capa 6* (1965) e *Bólido vidro 5* (1965). PHO
- fig. 39** Gordon Matta-Clark, *Untitled* (1971), Museo Nacional de Bellas Artes de Santiago do Chile. Diserens, Corinne
- fig. 40** Gordon Matta-Clark, *Untitled* (1971). ibidem
- fig. 41** Gordon Matta-Clark, *Untitled* (1971). ibidem
- fig. 42** Gordon Matta-Clark, *Untitled* (1971). ibidem
- fig. 43** Gordon Matta-Clark, *City Slivers* (1976) Electronic Arts Intermix (<http://www.eai.org>)
- fig. 44** Gordon Matta-Clark, *Sous-sols de Paris* (1977). ibidem
- fig. 45** Hélio Oiticica e Neville D'Almeida, *COSMOCOCA – programa in progress CC5 Hendrix-war* (1974). Projeto Hélio Oiticica
- fig. 46** Gordon Matta-Clark, *Hair* (1972). Oliveira, Flavia Santos de
- fig. 47** Hélio Oiticica, *Bólido área no Éden* (1969). PHO
- fig. 48** Gordon Matta-Clark, *Tree Dance* (1971). Diserens, Corinne
- fig. 49** Trisha Brown, *Planes* (1968). Trisha Brown Dance Company (<http://www.trishabrown-company.org>)
- fig. 50** Gordon Matta-Clark, extração do topo de *A W-hole House: Roof top Atrium and Datum Cut* (1973). Oliveira, Flavia Santos de
- fig. 51** Gordon Matta-Clark, vistas aéreas de *A W-hole House: Roof top Atrium and Datum Cut* (1973). David Zwirner Gallery
- fig. 52** Hélio Oiticica, Nildo da Mangueira usa *Parangolé, P4, capa 1* (1964). PHO
- fig. 53** Hélio Oiticica sambando na quadra da Mangueira, década de 1960. PHO
- fig. 54** Hélio Oiticica com *B33 Bólido-Caixa 18 Homenagem a Cara de Cavalo* (1966). PHO
- fig. 55** Hélio Oiticica, bandeira *Seja marginal seja herói* (1968). PHO
- fig. 56** Gordon Matta-Clark, *Window Blowout* (1976). David Zwirner Gallery
- fig. 57** Gordon Matta-Clark, *Arc de triomphe for workers* (1975). Diserens, Corinne
- fig. 58** Gordon Matta-Clark, *Pig roast* (1971). ibidem
- fig. 59** Gordon Matta-Clark, *Resource Center and Environmental Youth Program for Loisaída* (1977). ibidem
- fig. 60** Gordon Matta-Clark, vista de *Open House* (1972). ibidem
- fig. 61** Gordon Matta-Clark, vista interna de *Open House* (1972). Oliveira, Flavia Santos de

- fig. 62** Guy Debord e Asger Jorn, mapa psicogeográfico *The Naked City* (1957). Not Bored! (<http://www.notbored.org/debord.html>)
- fig. 63** Alison e Peter Smithson, projeto para o concurso para a Golden Lane (1952), proposta de *Cluster City*. The Independent Group Archive (<http://independentgroup.org.uk/>)
- fig. 64** Hélio Oiticica e Jorge Salomão, *Contra-Bólido Devolver a Terra à Terra*, no acontecimento poético-urbano *Caju-Kleemania* (1979). Foto Andreas Valentin. (<http://www.callmehelium.com>)
- fig. 65** Gordon Matta-Clark, vista externa de *Day's End* (1975). Diserens, Corinne
- fig. 66** Gordon Matta-Clark, projeto de *Day's End* (1975). *ibidem*
- fig. 67** Gordon Matta-Clark, vista interna de *Day's End* (1975). *ibidem*
- fig. 68** Gordon Matta-Clark, vista interna de *Day's End* (1975). *ibidem*
- fig. 69** Lara Almarcegui, *Restaurando el mercado de Gros unos días antes de su demolición* (1995). Ciudades para un mundo más sostenible (<http://habitat.aq.upm.es>)
- fig. 70** Constant Nieuwenhuys, *New Babylon* (1959-74). Wisnik, Guilherme, 2012
- fig. 71** Grupo Archigram, *Walking City* (1963). Archigram Archival Project (<http://archigram.westminster.ac.uk>)
- fig. 72** Grupo Archigram, *Plug-in City* (1964). *ibidem*
- fig. 73** Grupo Archigram, *Instant City* (1968). *ibidem*
- fig. 74** Tina Girouard, Carol Goodden e Gordon Matta-Clark em frente ao restaurante *Food* em 1971. David Zwirner Gallery
- fig. 75** Edward Ruscha, *Every building on the Sunset Strip* (1966). Bois, Yve-Alain; Krauss, Rosalind
- fig. 76** Gordon Matta-Clark, vista de *Conical Intersect* (1975) com Centro Georges Pompidou em construção ao fundo, em Paris. David Zwirner Gallery
- fig. 77** vista aérea da região de Les Halles depois da demolição do mercado, em Paris. Lee, Pamela M.
- fig. 78** Gordon Matta-Clark finalizando *Conical Intersect* (1975). Diserens, Corinne
- fig. 79** Hélio Oiticica, *AV. PRES. VARGAS-KYOTO/GAUDI banheiro da CG* (1978). PHO 0066
- fig. 80** Hélio Oiticica coletando peças de asfalto para a obra *Manhattan Brutalista* na av. Presidente Vargas, Rio de Janeiro (1978). Foto Andreas Valentin. (<http://www.callmehelium.com>)
- fig. 81** Gordon Matta-Clark. *Reality properties: Fake estates* (1974). Diserens, Corinne
- fig. 82** Ronald Duarte, *Fogo Cruzado* (2001) no bairro de Santa Teresa no Rio de Janeiro. Foto Wilton Montenegro. Página do artista (<http://www.ronalduarte.com>)
- fig. 83** Guga Ferraz, *Roma de Nero* (2007-08). Revista *Arte & Ensaios* n. 26.
- fig. 84** Le Corbusier, *Modulor*. Le Corbusier. *El Modulor*. Buenos Aires: Poseidon, 1953.
- fig. 85** Marcel Duchamp, *3 stoppages étalon (3 Standard Stoppages)* (1913-14). Tate Modern
- fig. 86** Roberto Matta, *Mathématique Sensible – Architecture du temps* (1938). Lee, Pamela M.
- fig. 87** Minoru Yamasaki, vista do conjunto *Pruitt-Igoe* (1954) em Saint Louis, EUA. *The Pruitt-Igoe myth*. [filme] (<http://www.pruitt-igoe.com/thanks-to>)
- fig. 88** Grupo Anarquitectura, *World Trade Center* (1974). Diserens, Corinne
- fig. 89** Grupo Anarquitectura, *Untitled* (1974). Diserens, Corinne

- fig. 90** Peter Eisenman, vista externa do *Wexner Center for the Arts* (1983-89). Página do arquiteto (<http://www.eisenmanarchitects.com>)
- fig. 91** Peter Eisenman, planta do *Wexner Center for the Arts* (1983-89). ibidem
- fig. 92** Hélio Oiticica, *Penetrável PNI* (1960). PHO
- fig. 93** Gordon Matta-Clark, *Open House* (1972). Oliveira, Flavia Santos de
- fig. 94** Gordon Matta-Clark em *Open House* (1972). David Zwirner Gallery
- fig. 95** Cedric Price, perspectiva de *Fun Palace* (1962-67). Attlee, James, 2007
- fig. 96** Cedric Price, vista axionométrica de *Fun Palace* (1962-67). ibidem
- fig. 97** Yona Friedman, *Spatial City* (1960). Página do artista (www.yonafriedman.nl)
- fig. 98** Frank Gherry, Claes Oldenburg e Coosje van Bruggen, *Chiat Day Building* (1985-91). Página dos artistas (<http://oldenburgvanbruggen.com>)
- fig. 99** OMA – Rem Koolhaas, diagrama programático do edifício da *CCTV* (2002). Página do escritório (www.oma.eu)
- fig. 100** OMA – Rem Koolhaas, vista externa do edifício da *CCTV* (2002). ibidem
- fig. 101** OMA – Rem Koolhaas, maquete da *Très-Grande-Bibliothèque (TGB)* (1989). ibidem
- fig. 102** OMA – Rem Koolhaas, maquete de cheios e vazios da *Très-Grande-Bibliothèque (TGB)* (1989). ibidem
- fig. 103** Gordon Matta-Clark, proposta final para *Office Baroque* (1977). Diserens, Corinne
- fig. 104** Gordon Matta-Clark, vista dos andares cortados de *Office Baroque* (1977). ibidem
- fig. 105** Gordon Matta-Clark, fotomontagem de *Circus – Caribbean Orange* (1978). Oliveira, Flavia Santos de
- fig. 106** Gordon Matta-Clark, corte e planta de *Circus – Caribbean Orange* (1978). ibidem
- fig. 107** Vilanova Artigas, vista externa do edifício da FAUUSP (1969) em 2011. Foto do autor.
- fig. 108** Vilanova Artigas, vista externa do edifício da FAUUSP (1969) na época de sua inauguração. Acervo Biblioteca FAUUSP
- fig. 109** Vilanova Artigas, assembleia estudantil no *Salão Caramelo* no edifício da FAUUSP em 1979. ibidem
- fig. 110** Vilanova Artigas, redes no *piso do Museu* no edifício da FAUUSP na década de 2010. Wisnik, Guilherme
- fig. 111** Vilanova Artigas, vista interna da Casa Elza Berquó (1967). Ferraz, Marcelo Carvalho [coord.], 1993
- fig. 112** Lucio Costa, vista de *Riposatevi* (1964) na III Trienal de Milão. Rossetti, Eduardo Pierrotti. *Riposatevi: a Tropicália de Lucio Costa na III Trienal de Milão*.
- fig. 113** Lucio Costa, vista de *Riposatevi* com o letreiro ‘pop’ em destaque. ibidem
- fig. 114** Hélio Oiticica, *Ninhos* no loft do artista em Nova Iorque na década de 1970. PHO
- fig. 115** Gordon Matta-Clark, *Tree Dance* (1971). Diserens, Corinne

Nota introdutória

A presente pesquisa tem origem em uma lista de tarefas encontrada nos arquivos de Hélio Oiticica cujo primeiro item é “enviar um cartão para Jane Crawford (sobre a morte de Gordon Matta)”¹ [fig. 1]. O primeiro contato que tive com tal material se deu por meio de Lisette Lagnado quando de sua organização da 27ª Bienal de São Paulo, em 2006, que tinha como eixo norteador a produção de Hélio Oiticica, sem no entanto apresentar nenhuma obra do artista, e trouxe ao Brasil pela primeira vez trabalhos de Gordon Matta-Clark.² Outra pesquisadora que buscou realizar a aproximação entre ambos foi Maria Luiza Tristão de Araújo em artigo publicado na revista *Arte & Ensaios* do PPGAV-EBA³ e no projeto de pesquisa de pós-doutorado que estava elaborando para o CNPq quando de sua precoce morte e que me foi gentilmente cedido pelo meu orientador Milton Machado.

Já no fim da pesquisa Flávia Santos de Oliveira, cuja tese de doutorado é provavelmente a única pesquisa feita no país sobre Matta-Clark,⁴ me indicou uma nota nos arquivos do artista elencando Oiticica para participar de um evento de performances organizado por ele no Whitney Museum, ao que parece. Os arquivos de Matta-Clark encontram-se no Centro Canadense de Arquitetura (CCA) e a curadora de fotografias Louise Désy me cedeu a imagem do caderno do artista no qual ele indica a presença de Oiticica nesse evento [fig. 2].⁵ A entrada no caderno de Matta-Clark, porém, é um tanto enigmática com o cabeçalho onde se lê ‘performance’ e ao final da página a indicação: “(Steve Wild) Whitney performance”. Outros artistas estão indicados na mesma entrada, como Trisha Brown (‘Trish Brown’ no caderno), Dennis Oppenheim e Robert Fiore (‘Bob Fiore’ no caderno) na seção de filmes. Não há maiores indicações da data do evento e nem se de fato ele ocorreu. O caderno é de 1970, ano em que Hélio Oiticica se estabeleceu em Nova Iorque e chama a atenção que Matta-Clark já tivesse conhecimento de seu trabalho a ponto de convidá-lo para participar de um evento. No mesmo ano Oiticica expôs seus *Ninhos* na famosa coletiva *Information* realizada no MoMA, atraindo grande atenção da crítica e dos artistas envolvidos como relata Vito Acconci em depoimento a Marcos Bonisson no filme *Héliophonía* (2002).⁶ Não há, porém, maiores relatos sobre o convívio entre os dois artistas. Andreas Valentin, que frequentou o *loft* de Oiticica em Nova Iorque entre 1970 e 1974,

1 Oiticica, Hélio. *Fazer [atribuído]*. Programa Hélio Oiticica [PHO], número de tombo: 0077/78. p. 01; toda vez que os arquivos de Hélio Oiticica catalogados pelo Programa Hélio Oiticica forem mencionados serão referenciados por PHO seguido do número de tombo e a página na qual a citação aparece, caso exista numeração.

2 Lisette Lagnado sistematiza relações entre Gordon Matta-Clark e Hélio Oiticica em seu artigo *Gordon Matta-Clark e Hélio Oiticica: micro-história de mitologias contemporâneas*, em: Rangel, Gabriela e Cuevas, Tatiana (org.). *Gordon Matta-Clark: Desfazer o espaço* (catálogo de exposição). São Paulo: Museu de Arte Moderna, 2010. pp. 69-75

3 Araújo, Maria Luiza Tristão de. *Exercícios estéticos de ampliação de espaço e liberdade*. Em: *Arte & Ensaios – Revista do Programa de Pós-graduação em Artes Visuais EBA/UFRJ*, Rio de Janeiro, ano XIV, nº 15, p. 68-79, 2007.

4 Oliveira, Flavia Santos de. *Lembretes desmoralizantes. Matta-Clark entre atos e traços*. Rio de Janeiro: PUC-Rio (tese de doutorado), 2013.

5 Matta-Clark, Gordon. *Green composition notebook with Garbage Wall instructions*. Anotações de caderno, PHCON2002:0016:025. Arquivo Gordon Matta-Clark, Canadian Centre for Architecture, Montréal.

6 Bonisson, Marcos. *Héliophonía* [filme]. Direção de Marcos Bonisson. Rio de Janeiro, 2002. 17 min. cor. som.

FAZER

↓

a partir de
9 set. 78

1- Send a card to JANE
CRAWFORD (about GORDON
MATTIA'S passing):
20 E 20th St.
New York, N.Y. 10010

2- Send a card to JOSÉ with
new additions to ESTHER'S
list

3- Cards from SPLO

SAN RAFAEL

- JOSEPH BENTZ, MD. - 1520 Spruce St. - Philadelphia PA 19102
- LEONARD KETZ - 25 E 4th St. - NY 10003
- RICHARD C. MASTROMARINO - 57 Grand St. - NY 10003
- MARTINE BISHOP - 722 W 23rd St. #102b - NY 10011
- JACQUELINE BOWEN - 85 Gates Ave. - NY 10014

fig. 01 Hélio Oiticica, *Fazer* [atribuído], PHO

fig. 02 Gordon Matta-Clark, *Green composition notebook with Garbage Wall instructions* [Anotações de caderno]. Arquivo Gordon Matta-Clark, Canadian Centre for Architecture

PERFORMANCE

TRISH BROWN
925-6031

DEWIS OPPENHEIM

③ ITALO SCANGA

DOUGLAS LICHTER

④ HELIO OITICICA

JEFF JARVIS

(STEVE WILD) WORTHLEY PERFORMANCE

quando estudou no Swarthmore College na Filadélfia,⁷ me relatou nunca ter ouvido falar de Matta-Clark nessa época, reafirmando que naquele momento os dois artistas não travavam um contato muito ativo, mesmo frequentando muitos dos mesmos locais, como tudo indica.

A Greene Street, por exemplo, é um importante cenário para a relação entre os dois artistas, já que foi ali que Matta-Clark expôs com frequência na galeria de Holly Solomon no número 112 e na galeria colaborativa que organizou com Jeffrey Lew no número 98. Oiticica também participou das projeções de Jack Smith no *loft* do artista no número 36 dessa rua e foi ali que inventou o termo ‘quase-cinema’ que deu origem às suas *Cosmococas* e a outros experimentos quase-cinematográficos como *Agrippina é Roma Manhattan* (1972).⁸ Ou seja, Oiticica e Matta-Clark estiveram de fato muito próximos espacial e socialmente em Nova Iorque, porém os registros dessa convivência se resumem a essas duas breves notas em seus respectivos arquivos e na presente pesquisa não consegui entrar em contato com ninguém que pudesse fornecer um relato mais preciso a esse respeito. A viúva de Matta-Clark, Jane Crawford, afirma que a dificuldade de Oiticica em falar inglês talvez o tenha mantido afastado do contato com outros artistas na cidade.⁹ Essa colocação, porém, parece um tanto equivocada, posto que Oiticica morou em Washington na infância quando seu pai, o fotógrafo José Oiticica Filho, ganhou uma bolsa da fundação Guggenheim e em seus arquivos aparecem anotações com amplo domínio da língua inglesa desde a década de 1950. Do mesmo modo, para se sustentar financeiramente em Nova Iorque depois que sua própria bolsa Guggenheim terminou, Oiticica trabalhou como tradutor e telefonista, tarefas que demandam um amplo domínio da língua.

Há na biografia de Hélio Oiticica uma certa controvérsia em relação ao período no qual viveu na cidade, que muitos consideraram como uma retirada do mundo artístico da qual ele se defende inúmeras vezes. Mas com certeza há uma espécie de retirada seletiva do artista em relação aos mundos artísticos tanto do Brasil quanto dos Estados Unidos, os quais ele critica severamente em diversos escritos e anotações. Seu convívio em Nova Iorque era portanto bastante seletivo e talvez a cena mais ‘conceitualista’ da qual Matta-Clark estava próximo o afastava um pouco dessa turma específica, assim como o ‘desbunde’ o afastava dos jovens artistas cariocas da época.

O interesse na aproximação entre Matta-Clark e Oiticica, no entanto, está para além de tal convivência entre eles e abrange um panorama de atuações que ampliaram as práticas artísticas e que podem ser vistas como porta de entrada para grande parte da produção contemporânea em suas mais variadas possibilidades. Também é interessante pensar no fato de que viveram em um mesmo ambiente urbano e cultural e até que ponto isso pode ser visto em suas produções. O propósito central da presente pesquisa de mestrado, portanto, é destacar pontos comuns na

7 Entrevista concedida por Andreas Valentin ao autor. Para maiores informações sobre o clima dos *lofts* de Oiticica e sua vivência em Nova Iorque ver: Valentin, Andreas. *Invenção, experimentação, proposição: a gênese de uma obra*. Disponível em: <http://www.callmehelium.com/3-2-escritos-andreas.html>; consultado em agosto de 2015

8 a esse respeito, ver: Buchmann, Sabeth e Cruz, Max Jorge Hinderer. *Hélio Oiticica & Neville D’Almeida: cosmococa*. Rio de Janeiro: Azougue, 2014. p. 37

9 ver: Crawford, Jane. *Gordon Matta-Clark e a vida coletiva no SoHo durante os anos 1970*. Em: Lagnado, Lisette et. al. [orgs.]. *27a Bienal de São Paulo: Seminários*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2008. p. 236

prática dos dois artistas e demonstrar a pertinência de uma tal aproximação para a historiografia da arte contemporânea.

Hélio Oiticica é um artista bastante estudado no país e no mundo, mas mesmo assim alguns pontos de sua produção permanecem obscurecidos pela sanha mercadológica em torno de suas obras que acaba por privilegiar os temas de mais fácil acesso e assimilação. Gordon Matta-Clark, por sua vez, é um artista muito pouco difundido pelos meios artísticos e também acadêmicos, sendo bem poucas as pesquisas elaboradas sobre sua produção mesmo nos Estados Unidos. Apenas recentemente ele passou a ter maior reconhecimento e foi contemplado com exposições de maior vulto que circularam por diferentes países, como a exposição *Gordon Matta-Clark: desfazer o espaço*, que passou por Lima (Peru), Santiago (Chile), São Paulo e Rio de Janeiro entre 2009 e 2010. Desde sua morte, em 1978, poucas foram as retrospectivas em torno de sua produção das quais devem ser destacadas, além dessa última, *Gordon Matta-Clark: a retrospective*, organizada pelo Museu de Arte Contemporânea de Chicago e que entre 1985 e 1992 rodou o mundo em museus como o Brooklyn Museum em Nova Iorque, o Stedelijk em Amsterdã, o Kunsthalle Basel, a Serpentine Gallery em Londres, entre outros. A partir de 2000 a frequência de retrospectivas do artista é maior, como a realizada no Reina Sofia em Madri em 2006 (*Gordon Matta-Clark*) e *You are the measure*, organizada pelo Whitney Museum de Nova Iorque em 2007.

A aproximação dos dois artistas busca, portanto, relacionar duas produções pujantes de um período fundamental da arte recente para iluminar aspectos de sua repercussão no presente. Os pontos de contato se desdobrarão ao longo do texto, assim como algumas indicações de práticas contemporâneas cuja genealogia podemos identificar na produção de Oiticica e de Matta-Clark. Não há pretensão em esgotar nenhum dos debates levantados aqui, mas sim avançar nos temas específicos de cada capítulo em contato com a produção dos dois artistas. Mesmo seus trabalhos não devem ser vistos nem de maneira historiográfica nem de maneira exaustiva: os apresento sempre de acordo com a emergência dos temas e das relações, sendo que muitos deles ficaram de fora pois as questões que levantam já haviam sido exploradas em outros mais significativos. Tampouco não há necessariamente uma sequência cronológica que guie a pesquisa, mas sim as questões temáticas que emergem e são discutidas.

No primeiro capítulo da dissertação realizo uma breve introdução histórica à produção de ambos. Oiticica dentro do grupo neoconcreto é mais facilmente inserido em uma genealogia do modernismo construtivista brasileiro. Os antecedentes da produção de Matta-Clark, por sua vez, são menos diretos e devem ser mapeados na sua formação como arquiteto na Universidade de Cornell e na colaboração com artistas da geração anterior à sua como Dennis Oppenheim e Robert Smithson, além de seus amigos de diferentes áreas como a dançarina Trisha Brown e artistas ‘plásticos’ como Laurie Anderson e Jeffrey Lew. A questão de práticas contemporâneas que emergem nesse período em foco também pode ser desdobrada em relação à produção dos dois artistas, como por exemplo a questão das ‘neovanguardas’ e da autonomia da arte que elas colocam, avançando questões colocadas pelas vanguardas históricas.

No segundo capítulo o tema da participação do público na conformação da obra de arte que aparece de maneira incontornável na produção dos dois artistas é abordada para analisarmos as ideias das subjetividades na modernidade. Assim, uma conformação mais maleável da ideia de sujeito é desenvolvida a partir dos escritos de diversos pensadores que abordaram o tema em relação à cidade, às novas tecnologias de comunicação e à filosofia. O recorte dessa discussão é bastante específico e direcionado para os interesses da presente pesquisa, sem pretender de maneira alguma esgotar o assunto.

No terceiro capítulo a ideia da cidade, que pode ser considerada a origem e o fim da produção mais interessante tanto de Oiticica quanto de Matta-Clark é discutida em relação também às propostas urbanísticas de arquitetos do período. São propostas na época diversas formas de construir cidades que fossem de algum modo ‘maleáveis’ e altamente tecnológicas, que expressassem os desenvolvimentos técnicos da ‘sociedade de consumo espetacular’ em favor do convívio humano de maneira geral.

O quarto capítulo desdobra essas propostas urbanísticas em relação especificamente a práticas arquitetônicas que propõem maneiras menos dirigidas de construir o espaço arquitetônico. Os desenvolvimentos aqui analisados estão em estreita ligação às propostas de Matta-Clark e Oiticica na conformação espacial de suas obras ou na ‘desconstrução’ arquitetônica que o primeiro efetua por meio de seus cortes em edifícios abandonados. Os exemplos de práticas arquitetônicas também são pinçados de acordo com essa relação e com as afinidades específicas do autor, não pretendendo ser uma compilação definitiva, mas sim contingente e aberta a futuros desdobramentos.

Os quatro capítulos, portanto, partem da produção de Oiticica e Matta-Clark para se dirigirem a questões maiores que informam nossa experiência estética e mesmo social na contemporaneidade. Isso porque o período no qual os artistas realizaram o principal corpo de suas produções é um ponto de emergência e consolidação das características da sociedade atual, sendo apenas retrabalhadas de outras maneiras e de acordo com novas tecnologias que servem de apoio ao funcionamento social. Assim, uma das principais características dessas transformações seria a noção do fim do modernismo nas artes plásticas debatido no primeiro capítulo quando, de uma atuação ‘vanguardista’ baseada em grupos dogmáticos, os artistas passam a ser livres para criar seus próprios postulados ‘de vanguarda’, atuando como lançadores de proposições que continuam a reverberar por décadas.

Prólogo

Cena 1 *Splitting* (1974), Gordon Matta-Clark

Andando por um típico subúrbio de Nova Jérsei as casas sucedem-se uma a uma em uma fila interminável de fachadas iguais. Por mais novas que possam ser, parecem saídas de um tempo anterior, quando o oeste do país foi conquistado e as estruturas construtivas tiveram que se adaptar à velocidade da colonização dos novos territórios. Algumas já estão sendo demolidas, outras estão claramente vazias e servem de abrigo para mendigos e jovens que buscam diversões longe dos olhares da vizinhança. Os lotes deixados vagos pela demolição das casas ainda não parecem ter encontrado sua nova função, mas o desígnio das cidades capitalistas parece apontar para duas possibilidades: galpões de distribuição de produtos com grandes estacionamento ao lado ou casas para pessoas mais abastadas que saem das regiões centrais em busca da ‘tranquilidade dos subúrbios’.

Entramos em uma dessas casas anônimas em sua reprodução serializada. Ela parece ter sido deixada, há não muito tempo, pela família que ali residia, apesar de seu interior estar completamente vazio. Quando entramos na sala, porém, vemos que um grande corte a atravessa. A princípio poderia ser apenas um problema físico dessa casa abandonada à sua própria sorte estrutural, mas à medida em que a exploramos, vemos que este corte tem uma precisão que não poderia ter sido produzido pelo acaso. Uma linha corta a casa transversalmente deixando a luz da tarde entrar. Podemos inclusive imaginar o desenho desse corte transversal na prancheta do arquiteto. Conforme vamos subindo as escadas vemos que o corte vai se abrindo, torna-se tão largo que no segundo andar é preciso quase pular essa fenda que se abre debaixo de nossos pés.

A casa foi dividida em duas, mas não vemos isso desde o princípio. A metade ‘de lá’ está inclinada e, quando chegamos ali, a sensação de vertigem que a abertura já havia provocado, agora atinge nosso corpo de maneira inescapável. Um faixo de luz entra pelo corte e marca a passagem do dia como um relógio de Sol. Além disso ele permite um vislumbre ao exterior inesperado nas casas onde vivemos, um contato entre o interior e o exterior que quebra com a intimidade e a privacidade de uma residência unifamiliar. Estamos diante de uma profunda perturbação do senso comum que rege nossa relação com os espaços que habitamos e as relações que estabelecemos dentro deles. Ocorre aqui uma mudança de sentido de todos os níveis que conformam nossa expectativa espacial. Uma relação visceral com o espaço emerge desse passeio pela casa que Gordon Matta-Clark cortou na Humphrey Street 322, em Englewood, um subúrbio de Nova Iorque.

Como viver em um espaço inclinado e aberto à estrutura e ao exterior? A casa não serve mais para a vida privada unifamiliar nos moldes da sociedade ocidental, ela tornou-se um objeto escultórico a ser contemplado por um público que nunca será facilmente definido ou estabelecido. Os visitantes são os amigos do artista que foram especialmente convidados para

irem até lá nos *Magical Mystery Tours* organizados pelo artista.¹ Mas também os vizinhos da construção, ameaçados pelo mesmo processo de gentrificação que permitiu que a casa virasse um ‘objeto artístico’ e se veem refletidos naquela estrutura que agora está aberta. E ainda os jovens que vagam pelas noites do subúrbio em busca de um abrigo para se divertirem longe dos olhares públicos. Por fim a equipe de demolição que dali a alguns meses viria para acabar com esta experiência artística suburbana. Um público indefinível que comporta qualquer desavisado que passe por ali e perceba, entre a fila de casas idênticas, a estranheza desta em particular.

Matta-Clark de um só lance reconfigura o público de seu trabalho, exigindo dele diversos níveis de atenção de acordo com a posição em que se encontra, nunca estabilizando sua apreensão. Em um primeiro momento vemos a casa de fora, seccionada em dois e inclinada, como que a cumprir seu destino de dejetos urbanos de uma região que está sendo ‘renovada’. Mas quando entramos na casa, seus estratos de vida surgem diante de nossos olhos e nos lembram do espaço de intimidade que existia ali até há pouco. E por fim o corte e a vivência da inclinação de metade dela acabam por atingir nossos corpos como um projétil e subvertem radicalmente a relação que temos com os espaços racionais da arquitetura. Um amálgama de pressões físicas e visuais em direção a um observador – espontâneo ou não – que deve reconfigurar continuamente seu entendimento sobre o objeto inusitado, mas familiar ao mesmo tempo, que tem diante de seus olhos. Pressões que se refletem em uma política espacial que o liberta dos conformismos que enrijecedores dos usos e vivências dos espaços de seu cotidiano.

Cena 2 *Éden* (1969) e *Tropicália* (1967), Hélio Oiticica

Quando entramos na galeria não vemos nada a não ser uma divisória de palha que circunda a parede do espaço, como uma segunda parede de materiais menos nobres e estáveis do que aquelas que conformam este ambiente. Ouvimos risadas vindo de trás dessa estrutura que parece servir de anteparo às expectativas que criamos ao entrar ali. Tiramos os sapatos, passamos por uma estreita abertura nessa divisória – que poderia ser a parede de uma taba indígena – e pisamos na areia que cobre este outro espaço. Logo na entrada uma tenda envolve uma piscina de plástico caseira com um pequeno espelho d’água e nos convida a experimentar outra sensação, diferente daquela que a areia nos proporciona e ainda mais diferente daquela que trazemos de fora desse espaço. Aqui até a água parece contaminada por uma espécie de euforia corporal que se irradia pelo ambiente. Exploramos este espaço em busca de sentidos para o que temos diante dos nossos olhos, debaixo de nossos pés, ao alcance de nossas mãos, que atinge nossos ouvidos e nossas narinas. Mesmo a mais preservada e densa das florestas ou a mais agitada metrópole tropical não parece à altura dos estímulos que agora se impõem ao nosso corpo.

Outras ‘cabines’ chamam nossa atenção e continuamos caminhando nesse ambiente,

¹ Ver o registro de uma dessas excursões em: Solomon, Holly. *Field trip to Gordon Matta-Clark's 'Splitting' house* [filme]. Direção de Holly Solomon. Nova Iorque, 1974. 33 min. preto e branco. som. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=IHuzeswiTv8>; consultado em agosto de 2015

curiosos com as sensações que elas escondem. Pisamos no chão de espuma de uma delas e ficamos a contemplar a luz vermelha filtrada pela lona plástica que a recobre, sentindo o cheiro do incenso que queima ali dentro. Vamos abrindo nossa percepção para os estímulos que são oferecidos aos nossos corpos como um todo, estímulos suprassensoriais que embaralham a hierarquia dos sentidos e os unificam em uma sinestesia que apenas algumas drogas parecem capazes de proporcionar. Sou logo atraído pela grande estrutura circular ao fundo do ambiente que parece não conter nada. Ao entrar nela, porém, sinto meus pés transformando-se ao passarem da frieza da areia ao toque quente do carpete que recobre o piso desse espaço. Não me sinto à vontade aqui, o toque do carpete incomoda meus pés sujos de areia e acabo saindo rápido. Vou logo à caixa de palha que está na minha frente para tirar a sensação estranha que o carpete havia provocado em meus pés. Atiro-me na palha como em um filme americano no qual os personagens, invariavelmente, passam a noite sobre montes de feno em um estábulo. Poderia até beijar aquela garota sorridente e florida que acaba de entrar no *Éden*. Mas me lembro que ainda estou em um espaço público e apenas devolvo o sorriso que ela me lança à distância. As crianças correm ao meu redor e seus pais não parecem se importar muito. – Estamos mesmo em um museu? Me pergunto no momento em que vejo uma delas revirando a areia como se estivesse na praia. Fico ali um tempo contemplando o movimento das pessoas que entram surpresas com a riqueza de elementos daquele ambiente diferente de tudo que já viram, mas ao mesmo tempo extrema e estranhamente familiar.

Quero entrar naquela barraca preta que está na minha frente, mas que parece ocupada no momento. Aguardo mais um pouco imerso na palha que abriga meu corpo com extrema leveza. Avanço em direção à tenda e entro neste espaço escuro, protegido da agitação que ocorre lá fora. Nela ecoam músicas de Caetano Veloso e de Gilberto Gil que parecem replicar em um nível musical a experiência que temos aqui. Me deixo absorver pela música enquanto esqueço o mundo lá fora, me sinto abrigado como se estivesse em uma cabana no meio de uma floresta tropical, mas a música me faz lembrar das cidades e penso por um instante que estou na calçada de uma avenida movimentada. Mas como poderia ter colocado uma barraca aqui? – me pergunto para logo cair na risada quando outro visitante entra na tenda me lembrando que estou em um museu no meio de uma avenida movimentada de uma das maiores cidades do mundo.

Por fim resolvo entrar naquela outra tenda que ignorei ao entrar no *Éden*. Seis caixas de madeira conformam abrigos para diferentes tipos de materiais sobre os quais devemos pisar. Novamente a areia e a palha fazem cócegas nas plantas de nossos pés. Revistas rasgadas chamam a atenção: jamais saberia o que é pisar em revistas se não fosse pelo *Ninho* que Hélio Oiticica colocou em seu ambiente fantasticamente tropical. A espuma que reveste o piso de outro dos nichos afunda quando pisamos nela e por um instante perdemos o equilíbrio, para logo recupera-lo, reaprendendo a caminhar sobre um piso inusitado.

As pessoas passeiam ali dentro como se estivessem em um parque, ou então em uma floresta tropical com todos os estímulos que elas têm a nos oferecer. Saem de uma cabine para outra com expressões que sintetizam a experiência que é oferecida ali: estranhos e familiares



fig. 03 Gordon Matta-Clark, vista frontal de *Splitting* (1974). Diserens, Corinne, 2003

fig. 04 Gordon Matta-Clark, vista lateral de *Splitting* (1974). ibidem



fig. 05 Hélio Oiticica, *Bólides Ninho (Éden)* (1969). Projeto Hélio Oiticica

fig. 06 Hélio Oiticica, *Tropicália* (1967). ibidem

ambientes que parecem espelhar diferentes aspectos de nossa existência. Existência essa que sem dúvida tem como matriz as paisagens tropicais que nos envolvem no Brasil, mas que amalgama tantos elementos da modernidade que não se deixa reduzir à cor local de um artista ‘tropical’. Temos uma síntese de certa brasilidade, sem dúvida, mas uma síntese antropofágica que reúne diversos aspectos característicos da sociedade ocidental em seu estágio de consumo espetacular.

A televisão ligada no fundo de uma tenda do ambiente contíguo ao *Éden – a Tropicália*, demonstra isso de maneira incontornável. Envolvidos em experiências sensoriais que nos ligam com uma natureza exuberante e uma cultura que a ressignifica constantemente, nos deparamos com um pequeno televisor que (no momento em que eu entrei) emite imagens da Família Adams, seriado transmitido ao redor do mundo. Poderiam ser imagens do telejornal, ou então a novela brasileira que também é transmitida ao redor do mundo, ou ainda um filme hollywoodiano com todos os clichês românticos que possa ter. Estamos diante do mais poderoso elemento de ligação entre lares do mundo, e mesmo assim ele parece estranho, fantasmagoricamente construído, assim como todos os mitos que estruturam essa composição ambiental que Oiticica nos oferece.

Cena 3 *Museum* (1970) e *Photo-fry* (1969), Gordon Matta-Clark

O espaço está tomado por um cheiro estranho, um misto de materiais orgânicos e substâncias químicas queimados, que preenche o ambiente com os gases viscosos que expõem. Na parede, confusas e tortuosas linhas enredam estranhos objetos que parecem estar em um estado intermediário de transmutação da matéria. São como peles machucadas e descascando dobradas e penduradas nos cipós como roupas no varal. Parecem estar ali secando. Um olhar mais atento a elas revela que são de fato materiais estranhos a uma galeria de arte. Não chegamos nunca a identificar o que são esses fragmentos de mortalhas da civilização ocidental. Tijolos de um outro material não-identificado também estão expostos na galeria, assim como grandes bandejas com um material igualmente inusitado que não parece estabilizar-se nunca. Pequenas explosões eventualmente rompem o silêncio da galeria e a fumaça que sai da bandeja preenche o ar fétido e cada vez mais espesso do ambiente. Ao longo dos dias o varal com esses pedaços de pele ressecada parece cada vez mais feio, revelando um processo químico de decaimento semelhante ao que afeta os corpos vivos e os materiais orgânicos.

Estamos diante de um amálgama de obras de Gordon Matta-Clark que colocam o processo de transmutação da matéria no centro da galeria e expõem, por meio da alquimia, as vicissitudes dos materiais na sociedade moderna. São bandejas repletas de uma mistura de ágar-ágar, substância derivada das algas que é utilizada tanto em receitas culinárias quanto em laboratórios de biologia para o cultivo controlado de bactérias, com diversos outros elementos orgânicos, minerais e industriais que o artista aquece até que comecem a mudar de estado e a soltar gases que infestam o ambiente de trabalho ou de exposição no qual se encontram.

A lista de elementos que entram na ‘cozinha’ de Matta-Clark é extensa: o ágar-ágar, *dextrose triptone agar* (substância química derivada do ágar), glicerol, óleo de baleia, sal (NaCl

como consta na lista elaborada pelo artista), açúcar, *V8* (suco de vegetais popular nos Estados Unidos), suco de *cranberry*, óleo de milho, chocolate e também folhas de ouro, cipó, aço, plástico...² Materiais com diversas origens e que se encontram presentes também em diversos ambientes da sociedade são misturados e cozinhados juntos pelo artista antes de leva-los para a galeria, onde continuarão o curso de seu decaimento ‘natural’. São elementos que confundem o cru e o cozido da antropologia estrutural de Claude Lévi Strauss, já que são elementos tanto “cru” (naturais) quanto “cozidos” (já processados pela cultura) reunidos e novamente cozidos, sendo transformados em um outro e inusitado material sem referência alguma àqueles dos quais se originam.³

O estado no qual são apresentados quebram qualquer expectativa que tínhamos de uma obra de arte. O ouro é um dos poucos elementos que ainda mantém sua nobreza em meio a este amálgama orgânico que parece querer expandir sempre mais, para além de onde se encontram. Mas mesmo assim o ouro confunde-se sobremaneira com essa sopa de materiais que ganham todos colorações semelhantes. Uma moleza estruturante que contamina todo o ambiente da galeria – e que antes havia contaminado o ambiente de seu ateliê –,⁴ e atinge em cheio as expectativas estéticas do público que adentra aquele recinto.

São obras propositalmente feias, mas que trazem em si a ideia da permanente mutação às quais as coisas estão sujeitas no mundo. Mas não apenas isso, já que há um processo alquímico em curso aqui, algo para o qual as folhas de ouro apontam de maneira quase irônica, já que o sonho dos alquimistas era a transmutação de metais ordinários em ouro. Esse amálgama produzido por Matta-Clark parece querer indicar tanto essa impossibilidade da alquimia, como um antigo sonho paracientífico, quanto a mitologia das ciências modernas que parecem seguir os rastros dos alquimistas na sua transmutação de substâncias – o petróleo e o plástico podem servir de um bom exemplo aqui, e ainda devemos lembrar da substituição do uso de fibras naturais como a de cânhamo pelas fibras sintéticas da indústria petroquímica ao longo do século 20. O nome da instalação, *Museum*, é mais uma camada de ironia que o artista coloca, introduzindo um segundo sentido àquilo que temos diante de nossos olhos e que entra em nossas narinas. Um museu escatológico e absurdo se apresenta ao público e o força a ressignificar sua compreensão dessa instituição-símbolo da modernidade ilustrada.

Alguns meses antes, no Natal de 1969, Matta-Clark havia enviado inusitados cartões natalinos a seus amigos. Fotografias instantâneas *Polaroid* de uma árvore de Natal foram fritas

2 em: Crow, Thomas. *Gordon Matta-Clark*. Em: Diserens, Corinne [org.]. *Gordon Matta-Clark*. Londres: Phaidon, 2003, p. 29 [tradução nossa]

3 cf. *ibidem*, pp. 29-31. Como o autor aponta, a lista de ingredientes estava dentro do livro *O cru e o cozido* de Claude Lévi-Strauss, bastante gasto por sinal. Nesse livro, o antropólogo francês “tece um amplo panorama de narrativas mitológicas coletadas por todo o continente sul-americano em uma lúcida e elegante rede de signos. Seu método para decifrar sua abrangente disposição de dados mitológicos consistia em ignorar as histórias em si e em seu lugar mapear cada tema – animal, vegetal ou mineral – entre dois polos conceituais: o cru (a natureza não-transformada) e o cozido (artefatos transformados pelo homem).” *ibidem*, p. 29 [tradução nossa]

4 “The stove [...] stayed on the boil through the autumn and winter in the large loft he had renovated in the Bowery district. His acquaintances speak unanimously of the fetid atmosphere engendered by vats of bubbling substances of uncertain origin and containers of organic matter in various stages of growth and decay.” *ibidem*. p. 28

em óleo até que a imagem se apagasse completamente. Durante a fritura o artista colocou um pedaço de folha de ouro sobre a fotografia que quase se fundiu ao papel. Um dos destinatários desses cartões foi ninguém menos que Robert Smithson, mentor artístico e incentivador de Matta-Clark e também quem definiu o conceito de entropia nas artes plásticas. Surge aqui um ‘trio parada dura’ da maior importância na compreensão dos desenvolvimentos artísticos e sociais da cultura ocidental ao longo dos últimos séculos. Nem Levi Strauss e nem o conceito de entropia de Smithson são suficientes para abarcar os processos de Matta-Clark. Assim como a alquimia por si só também não basta para compreendermos as ‘cozinhas’ do artista. Isso porque ela surge justamente na confluência e como uma possível síntese – sempre provisória – das vertentes aqui apontadas. A alquimia como processo de transmutação da matéria, a cultura como cozinhadora dos elementos naturais e também alquímica, quando pensamos na indústria petroquímica, e por fim a entropia como o processo que rege certo decaimento da matéria ao longo do tempo e que pressupõe uma eterna e irreversível transformação da matéria.⁵

Cena 4 B33 Bólide-Caixa 18 Homenagem a Cara de Cavalo (1966), Hélio Oiticica

É possível apreender a cor por meio do tato? Essa parece ser uma das primeiras provocações que os *Bóldes* de Hélio Oiticica trazem ao público. Pequenos receptáculos de vidro, madeira, metal, contendo pigmentos, materiais orgânicos, pedaços de tecidos, tudo disposto de maneira a aguçar a curiosidade do observador e fazer com que ele revire este objeto para apreender seus possíveis significados. De imediato uma corporificação da cor aparece aqui: puro pigmento encapsulado em jaras de vidro na esteira da espacialização das cores que Oiticica vinha realizando em sua produção. O convite ao tato, porém, abre também uma nova dimensão sensorial ao público que terá papel ainda mais ativo na descoberta dos elementos contidos na obra. O olho perde sua primazia e são as mãos que lideram a apreensão da obra de arte, provocando uma reviravolta nos modos de recepção tradicionais dos objetos artísticos. As sensações que os diferentes materiais ali contidos provocam rompem com a fronteira dos sentidos estanques e os amalgamam em uma única experiência sensorial. Mesmo que limitados a poucos sentidos – a visão, o tato, e eventualmente o olfato –, a experiência de fusão entre eles que ocorre já é suficiente para provocar um primeiro nível de sinestesia no público, reconfigurando suas

⁵ A primeira definição de entropia por Smithson aparece em seu famoso ensaio *Um passeio pelos monumentos de Passaic, Nova Jérsei*, quando descreve um passeio que realizou à margem do rio Passaic, na cidade de mesmo nome, mapeando e fotografando o que ele chamou de monumentos – na verdade são construções em ruínas, pontes enferrujadas, estacionamentos vazios, canos despejando água no rio. São monumentos à entropia em última instância. Sua descrição de entropia vem apenas no final do texto: “Agora eu deveria ter a intenção de provar a irreversibilidade da eternidade usando uma experiência de recursos escassos para comprovar a entropia. Imagine com o olho de sua mente a caixa de areia dividida em duas com areia preta de um lado e areia branca do outro. Pegamos uma criança e a fazemos correr no sentido horário dentro da caixa completando 100 voltas, até que a areia se misture e comece a ficar cinza; depois disso a fazemos correr no sentido anti-horário, mas o resultado não será a restauração da divisão original e sim grau ainda maior de cinza e aumento da entropia.” Smithson, Robert. *Um passeio pelos monumentos de Passaic, Nova Jérsei*. Sussekind, Pedro [trad.]. Em: *Arte & Ensaios – Revista do Programa de Pós-graduação em Artes Visuais EBA/UFRJ*, Rio de Janeiro, n. 19, 2009, p. 167

expectativas de uma apreciação estética contemplativa e recolhida. Não há recolhimento possível: estamos no meio do espaço expositivo manipulando pequenos objetos coloridos, abrindo suas gavetas e esperando encontrar dentro delas algo que nos indique possíveis caminhos a percorrer na nova sensibilidade sensorial da modernidade tardia. Ainda não estamos na era das telas *touch*, mas já estamos quase lá....

O próprio objeto estético não persegue uma beleza idealizada. Ele até pode ser considerado belo, mas não faz parte dele ser belo, sua beleza é apenas uma consequência e mesmo fruto de um olhar estetizante que lançamos de maneira automática sobre objetos colocados em museus. Há um estranhamento que toma o observador logo no momento em que ele se depara com uma obra dessas em um museu. Esse estranhamento, que não comporta caricaturas ou alegorias, é o que estimula o público a manipular o não-objeto que tem diante de si. A curiosidade lançada pelo artista estimula a participação, em busca de uma apreensão daquela cor espacializada e transbordante que agora temos em nossas mãos. O ato de revirar, de enfiar a mão em um buraco sem saber o que há ali dentro é o que liga a cor espacializada à vivência ambiental que Oiticica perseguiu desde que abandonou a pintura no final da década de 1950. Se em outras obras ele conseguira espacializar a cor, dando-lhe também um sentido temporal ao oferecer ao público um percurso de apreensão dela, agora ele exige uma manipulação ativa, não apenas ambiental (em um sentido espacial), mas que se produz no interior daquele que se relaciona com o objeto. Como a visão é momentaneamente apartada da apreensão da obra, a cor torna-se tato, e uma outra cor pode ser alcançada dentro de nós. Um Sol interior que abre radiante os limites de nossas experiências encaixotadas.

Um *Bólide* que merece destaque é o *B33 Bólide-Caixa 18 Homenagem a Cara de Cavalo* (1966) pois ilustra também uma posição política do artista em relação aos problemas sociais do país, fundando uma ética própria que acompanha a participação do público em seus trabalhos. A obra é uma pequena caixa de madeira sem tampa com um de seus lados caído para frente e em cujas faces internas estão impressas fotografias do bandido, amigo de Oiticica, morto pela polícia. Uma pequena almofada está colocada sobre o fundo da caixa com a inscrição “aqui está, e ficará! Contemplai seu silêncio heróico” e um véu recobre o conjunto. O bandido aparece como que crucificado na fotografia do jornal e a tampa que cai para a frente reforça ainda mais este sentido ‘religioso’ que envolve o assassinato. Para Oiticica, Cara de Cavalo representa a “revolta individual social” contida nos chamados marginais e sua homenagem procura reposicionar a imagem do bandido, tão reforçada pelo discurso midiático, como parte de uma revolta generalizada contra “cada tipo de um condicionamento social”.⁶ Deste modo, a abertura sensorial presente nos primeiros bólides e o reposicionamento do observador diante do objeto artístico ganha outro contorno aqui, concorrendo para uma participação também ética. Uma construção ética interior que deverá emergir como um dos possíveis produtos do envolvimento do público com aquele enigmático objeto estético que tem diante de si.

6 Oiticica, Hélio *apud* Favaretto, Celso Fernando. *A invenção de Hélio Oiticica*. São Paulo: EDUSP, 1992. p. 131

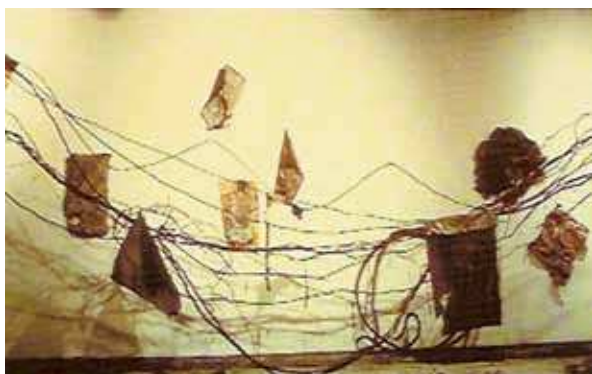


fig. 07 Hélio Oiticica, *B33 Bólido-Caixa 18 Homenagem a Cara de Cavalo* (1966). PHO

fig. 08 Hélio Oiticica, *B08 Bólido vidro 02* (1963-64). Favaretto, Celso Fernando, 1992

fig. 09 Gordon Matta-Clark, *Photo-fry* (1969) para Jean Dibbets.

fig. 10 Gordon Matta-Clark, *Museum* (1970). Diserens, Corinne, 2003

fig. 11 Gordon Matta-Clark, vista do ateliê do artista durante processo de cocção de seus trabalhos. *ibidem*



01. *Metaesquemas* precedentes históricos e práticas contemporâneas

“*Natal de 1959*

Leio estas palavras proféticas de Mondrian:

“What is certain, is that there is no escape for the non-figurative artist; he must stay within his field and march towards the consequence of his art. This consequence brings us, in a future perhaps remote, towards the end of art as a thing separate of our surrounding environment, which is the actual plastic reality. But this end is at the same time a new beginning. Art will not only continue but will realize itself more and more. By the unification of architecture, sculpture and painting a new plastic reality will be created. Painting and sculpture will not manifest themselves as separate objects, nor as ‘mural art’ or ‘applied art’, but being purely constructive, will aid the creation of a surrounding not merely utilitarian or rational, but also pure and complete in its beauty.”¹

(Hélio Oiticica)

“Landscape... (is) co-extensive with the gallery. I don’t think we’re dealing with matter in terms of a back to nature movement... (or, said inversely) the world is a museum”.²

(Robert Smithson)

Falar de Hélio Oiticica e de Gordon Matta-Clark é abordar a produção de dois artistas que de diversas maneiras ampliaram e ressignificaram a prática e os objetos artísticos. Os dois produziram a principal parte de suas obras nas décadas de 1960 e 1970, momento bastante emblemático do século 20 no qual, de diversas maneiras, as questões colocadas pelas vanguardas históricas do começo do século foram aprofundadas e as bases de muitas práticas atualmente em voga na produção contemporânea foram estabelecidas.³ Não irei realizar uma revisão historiográfica de longo alcance, mas sim pontuar alguns temas e movimentos que surgem de maneira incontornável na produção de Matta-Clark e de Oiticica. Ambos produziram corpos

1 “O que é certo é que não há escapatória para o artista não-figurativo; ele deve se manter dentro do seu campo e marchar em direção à consequência de sua arte. Essa consequência nos leva, em um futuro talvez remoto, em direção ao fim da arte como algo separado do ambiente que nos envolve, que é a realidade plástica atual. Mas esse fim é ao mesmo tempo um novo começo. A arte não só vai continuar, mas irá se realizar mais e mais. Pela unificação da arquitetura, escultura e pintura, uma nova realidade plástica será criada. Pintura e escultura não irão se manifestar mais como objetos separados, nem como ‘arte mural’ ou ‘arte aplicada’, mas, sendo puramente construtivas, irão ajudar na criação de um ambiente não meramente utilitário ou racional, mas também puro e completo em sua beleza”. [tradução nossa] Oiticica, Hélio. *Aspiro ao grande labirinto* [AGL]. Rio de Janeiro: Rocco, 1986. p. 17; daqui em diante todas as referências a esse livro trarão a sigla AGL.

2 “Paisagem... (é) co-extensiva à galeria. Eu não acho que estamos lidando com a matéria em termos de um movimento de volta à natureza... (ou, dito inversamente) o mundo é um museu”. Smithson, Robert *apud* Graham, Dan. *Gordon Matta-Clark*. Em: Diserens, Corinne [org.]. *Gordon Matta-Clark*. p. 199 [tradução nossa]

3 apesar de Hélio Oiticica ter iniciado sua carreira artística em meados da década de 1950, sua produção mais importante para a presente discussão é a realizada a partir do final desta década, quando começa o processo de transposição de sua pintura para o espaço, com os *Bilaterais* (1959). Gordon Matta-Clark, por sua vez se formou em arquitetura em 1968, quando iniciou sua produção artística ainda na Universidade de Cornell com *Memorial for Marcel Duchamp* e *Rope Bridge*. Ver anexos I e II

singulares de trabalhos que escapam a qualquer ‘filiação’ determinista dentro de um movimento específico. Se Oiticica parte das práticas das vanguardas construtivistas de um modo geral, dentro do grupo neoconcreto, Matta-Clark realiza sua produção de maneira muito mais independente de qualquer movimento artístico. Podemos dizer que sua ‘origem’ está na prática arquitetônica – na crítica a ela propriamente – e na convivência com artistas de sua geração ou da geração precedente. Assim, uma característica do período que aparece de maneira acentuada na produção dos dois artistas é a impossibilidade de se restringir seus trabalhos a uma linguagem artística específica, como as obras apresentadas no prólogo deixam claro.

Oiticica começa sua carreira pintando e dialoga constantemente com esse meio até o fim de seus dias. No entanto, ele a supera assim que a transpõe ao espaço por volta de 1960 e estabelece as bases das artes ‘instalativas’ – *ambientais*, para usarmos a expressão de Mario Pedrosa que foi apropriada pelo artista. Matta-Clark, apesar de não ter uma linguagem artística ‘de origem’, tem uma relação literalmente familiar com a pintura, por meio do difícil contato com seu pai, o pintor surrealista chileno Roberto Matta. Porém, talvez justamente por sua relação familiar conturbada, ele nunca se dirigiu diretamente a ela, apesar da proximidade formal entre alguns de seus desenhos ‘energéticos’ com a pintura de seu pai.⁴ Um ponto biográfico importante de ser destacado é que Roberto Matta também se formou em arquitetura e chegou a trabalhar no escritório de Le Corbusier quando este estava elaborando o projeto da *Ville Radieuse* mas, depois de entrar em contato com membros do grupo surrealista em Paris, ele rompeu com as ideias do arquiteto suíço.⁵ A ‘origem’ de Matta-Clark propriamente está em sua formação acadêmica como arquiteto e na relação que estabeleceu com artistas mais velhos com os quais conviveu ao longo de sua graduação, como Robert Smithson e Dennis Oppenheim, por exemplo, e com os de seu círculo próximo, como Laurie Anderson e Richard Nonas. Os dois primeiros, importantes figuras na reconfiguração da cena artística estadunidense depois do expressionismo abstrato e do minimalismo, participaram, em fevereiro de 1969, da exposição *Earth Art* na Universidade de Cornell, onde Matta-Clark estudava. Ele teve então a oportunidade de auxiliar Oppenheim na produção de sua obra, *Beebe Lake Ice Cut*, e conheceu Robert Smithson, cujo encontro “é considerado o mais importante”, tendo estabelecido uma relação que prosseguiu até a morte de Smithson em 1973.⁶ Participaram da exposição em Cornell grandes artistas do período, a maioria deles ligados às práticas que redefiniram mais uma vez o papel da arte, como veremos a seguir. Além de Oppenheim e Smithson, Jan Dibbets, Richard Long, Robert Morris, David Medalla, Hans Haacke, entre outros, expuseram na *Earth Art*, e a maioria deles escolheu realizar seus trabalhos na paisagem, muitas vezes improvisando suas decisões no local.⁷

4 Jane Crawford analisa a complicada relação de Matta-Clark com seu pai em: Crawford, Jane. *Crossover references in the work of Roberto Matta and Gordon Matta-Clark*. Em: Diserens, Corinne [org.] *Gordon Matta-Clark*. pp. 214-217

5 ver Lee, Pamela M. *Object to be destroyed: the work of Gordon Matta-Clark*. Cambridge: MIT Press, 2001. pp. 6-9

6 *ibidem*, p. 38

7 ver: Crow, Thomas. *Gordon Matta-Clark*, p. 25

01.01 teorias das vanguardas

Uma importante característica do período que abrange o final da década de 1950 e a década de 1960, de acordo com Hal Foster, é a ocorrência de uma série de recuperações de temas elaborados no começo do século, tanto no campo da teoria como no das artes. Tais recuperações, seja a de Marx por Althusser, ou a de Freud por Lacan, “focavam na ‘omissão construtiva’ crucial para cada discurso”, visando “restaurar a integridade radical do discurso” e “desafiar seu estatuto no presente”. Para o autor trata-se de uma “estratégia contingente, que é a de *reconectar* com uma prática perdida para *desconectar* de um modo de trabalho presente percebido como fora de moda, desorientado, ou então opressivo”.⁸ Segundo Foster, no campo das artes plásticas propriamente, sempre nos Estados Unidos e na Europa ocidental, “muitos artistas [...] estudaram as vanguardas anteriores à guerra com um novo rigor teórico e alguns começaram a atuar como críticos de modo diferente dos seus precursores das Belas-Artes ou modernistas-oraculares” e cita como exemplos a produção textual de artistas como Robert Morris, Robert Smithson, Mel Bochner e Dan Graham.⁹ A própria crítica realizada por artistas já é um fato de fundamental importância nessa retomada ‘neovanguardista’ e que Oiticica principalmente, mas também Matta-Clark de maneira menos sistemática, realizaram junto com suas produções artísticas – como um modo de refletir sobre elas e até de garantir sua recepção pelo público.

Ainda para Foster, no final da década de 1950 e começo da de 1960, “o dadaísmo e o construtivismo ofereceram duas alternativas históricas ao modelo modernista dominante no período, o formalismo da especificidade dos meios” que havia sido elaborado por Roger Fry e Clive Bell e depois refinado por Clement Greenberg em relação à escola artística de Nova Iorque e seus desdobramentos.¹⁰ Essa linha de pensamento teórico pode ser vista como o ápice da ideia de autonomia da arte, discussão que não será aprofundada aqui mas da qual traremos os pontos que nos interessam na presente pesquisa. Para Peter Bürger a autonomia da arte na sociedade burguesa seria “o modo de função do subsistema social arte: sua (relativa) autonomia frente às pretensões sociais de uso”¹¹ e um “desligamento da arte do contexto da práxis vital”.¹² Bürger alerta, porém, para o fato de que a ideia de autonomia da arte na sociedade burguesa é

8 “But the method of these returns are similar: to focus on ‘the constructive omission’ crucial to each discourse. The motives are similar too: not only to restore the radical integrity of the discourse but to challenge its status in the present, the received ideas that deform its structure and restrict its efficacy. This is not to claim the final truth of such readings. On the contrary, it is to clarify their contingent strategy, which is to *reconnect* with a lost practice in order to *disconnect* from a present way of working felt to be outmoded, misguided, or otherwise oppressive.” Foster, Hal. *The return of the real*. Cambridge: MIT Press. 1994. pp. 2-3 [tradução nossa, grifos do autor]

9 “...many artists in the late 1950s and early 1960s studied prewar avant-gardes with a new theoretical rigor; and some began to practice as critics in ways distinct from belletristic or modernist-oracular precedents (think of the early texts of Robert Morris, Robert Smithson, Mel Bochner, and Dan Graham alone)”. Foster, Hal. op. cit., p. 05 [tradução nossa]

10 “...for North American and Western European artists in the late 1950s and early 1960s, dada and constructivism offered two historical alternatives to the modernist model dominant at the time, the medium-specific formalism developed by Roger Fry and Clive Bell for postimpressionism and its aftermath, and refined by Clement Greenberg and Michael Fried for the New York School and its aftermath”. *ibidem*, p. 04 [tradução nossa]

11 Bürger, Peter. *Teoria da vanguarda*. São Paulo: Cosac Naify, 2008. p. 61

12 *ibidem*, p. 100

“uma categoria ideológica no sentido estrito da palavra, que congrega um momento de verdade (descolamento da arte da práxis vital) e um momento de não-verdade (hipostasiar esse estado de coisas, produzido historicamente, como ‘essência’ da arte)”.¹³ Essa ressalva é importante, pois o que a categoria de autonomia “não consegue abarcar é que esse desligamento da arte do contexto da práxis vital representa um *processo histórico*, vale dizer, *socialmente condicionado*”.¹⁴

Para a presente discussão basta essa breve definição da categoria de autonomia e dos meandros – bastante contraditórios – pelos quais ela se enreda na sociedade burguesa e na prática artística, disputa presente até os dias de hoje em boa parte da produção artística ocidental. Para nós interessa ver como a vanguarda artística se relacionou com essa autonomia relativa da arte e de diversas maneiras buscou romper com ela, mas muitas vezes teve como resultado um afastamento maior ainda da sociedade e um reforço da especificidade dos meios artísticos.

Cabe indicar ainda que, para Bürger, as vanguardas históricas, principalmente o dadaísmo, desenvolveram a crítica “à instituição arte e aos rumos tomados pelo seu desenvolvimento na sociedade burguesa”. Para ele, ‘instituição arte’ abarca não só “o aparelho produtor e distribuidor de arte”, mas também “as ideias sobre arte predominantes num certo período, e que, essencialmente, determinam a recepção das obras”.¹⁵

A vanguarda se volta contra ambos, contra o aparelho distribuidor, ao qual está submetida a obra de arte, e contra o status da arte na sociedade burguesa, descrito com o conceito da autonomia. [...] O protesto vanguardista, cujo objetivo é reconduzir a arte à práxis vital, revela a conexão entre autonomia e inconsequência.¹⁶

Walter Benjamin também aborda questões relativas à autonomia artística e à sua derrubada pelas práticas dadaístas. Para ele o recolhimento, prática inerente ao modo de contemplação da arte autônoma introduzido pela sociedade burguesa, foi solapado pelos dadaístas, “cujas manifestações [...] asseguravam uma *distração* intensa, transformando a obra de arte no centro de um escândalo. Essa obra tinha que satisfazer uma exigência básica: suscitar a indignação pública” e dessa maneira “convertia-se num tiro. Atingia, pela agressão, o espectador”.¹⁷ O objeto artístico é assim aberto para as redes que o devolveriam à práxis vital, ou seja, à contingência, uma das principais características da sociedade moderna, como veremos melhor no capítulo 2.

Voltando à questão da recuperação do construtivismo e do dadaísmo nas décadas de 1950 e de 1960, Hal Foster afirma que essas vanguardas históricas atraíram as investigações dos artistas desse período justamente pelo fato de que suas práticas,

buscavam ultrapassar essa autonomia aparente: definir a instituição arte em uma investigação epistemológica de suas categorias estéticas e/ou destruí-la em um ataque anárquico a suas con-

13 Bürger, Peter. *Teoria da vanguarda*, p. 101

14 *ibidem* [grifos do autor]

15 *ibidem*, p. 57

16 *ibidem*

17 Benjamin, Walter. *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*. Em: _____. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1985. p. 191 [grifo do autor]

venções formais, como fez o dadaísmo, ou transformá-la de acordo com práticas materialistas de uma sociedade revolucionária, como fez o construtivismo russo – em qualquer um dos casos, reposicionar a arte em relação não apenas ao espaço-tempo mundano, mas também em relação à prática social.¹⁸

Tanto Matta-Clark quanto Oiticica participaram desse desenvolvimento de temas das vanguardas históricas nas décadas de 1960 e 1970, apesar do primeiro não estar diretamente vinculado a uma tradição artística específica e de seu legado ser praticamente uma vanguarda em si mesmo. Oiticica, no entanto, por ter começado sua carreira dentro do grupo neoconcreto pode ser mais claramente vinculado à tradição construtivista de um modo geral.

01.02 construtivismos tupiniquins

A recepção do concretismo no Brasil já foi exaustivamente estudada, justamente por se tratar de um momento no qual não se tratava de aprofundar questões ainda latentes das vanguardas históricas, como na Europa e nos Estados Unidos, mas sim de fundar uma vanguarda autenticamente brasileira. Como nos fala Ronaldo Brito, “não havia uma arte moderna no Brasil: não se tinha compreendido ainda de todo as operações levadas a efeito pelo cubismo e a partir dele”.¹⁹ Apenas a partir da década de 1950 é que “o meio de arte brasileira começou a lidar com os conceitos da arte moderna e as implicações deles advindas [...]. E é a partir do contato com esses conceitos que vão se produzir os discursos concretos e neoconcretos, com a intenção explícita de levá-los adiante”.²⁰ Brito menciona também que a “penetração e influência das ideologias construtivas no país” data da década de 1930, “com a formação da moderna arquitetura brasileira”,²¹ tendo ficado de fora, portanto, do desenvolvimento das artes plásticas nas duas décadas seguintes. Nesse contexto, portanto, a questão é latente dentro da ideia de uma ‘vontade construtiva geral’ presente na ideologia desenvolvimentista do país entre as décadas de 1930 e 1960, sem se desdobrar para o plano artístico propriamente até meados da década de 1950. Somente com a penetração das ideias concretistas principalmente por meio de Mondrian e Max Bill²² é que essa vontade começa a ser efetivada e uma vanguarda brasileira moderna frutifica, mas rapidamente assumindo contornos do que poderíamos chamar de ‘pós-moderno’ ou ‘contemporâneo’, como veremos.

Ronaldo Brito, ao analisar o papel do neoconcretismo na história da arte recente do

18 “...sought to exceed this apparent autonomy: to define the institution of art in an epistemological inquiry into its aesthetic categories and/or to destroy it in an anarchistic attack on its formal conventions, as did dada, or to transform it according to the materialist practices of a revolutionary society, as did Russian constructivism – in any case to reposition art in relation not only to mundane space-time but to social practice”. Foster, Hal. *The return of the real*, p. 04-05 [tradução nossa]

19 Brito, Ronaldo. *Neoconcretismo*. São Paulo: Cosac Naify, 1999. p. 35

20 *ibidem*, p. 36

21 *ibidem*, p. 34

22 A primeira Bienal de São Paulo foi realizada pelo Museu de Arte Moderna em 1951 e a escultura *Unidade tripartida* de Max Bill recebeu o primeiro prêmio, ampliando a influência do artista em São Paulo e no Rio de Janeiro. A segunda edição da Bienal, organizada por Mário Pedrosa, recebeu trabalhos de artistas das vanguardas históricas que tiveram profundo impacto na cena cultural brasileira, como Piet Mondrian e Pablo Picasso, e também Alexander Calder. Ver anexo II desta pesquisa.

país, expressa termos semelhantes aos utilizados por Foster para tratar as neovanguardas ‘do norte’. Se uma das principais características da produção artística contemporânea, cujas origens estariam nas vanguardas históricas e nas neovanguardas, seria um posicionamento e um afrontamento em relação ao sistema institucional da arte, o neoconcretismo também participou de diferentes maneiras dessa reconfiguração. Para Brito, no neoconcretismo,

implicitamente havia [...] uma recusa da integração funcionalista da arte na coletividade e a abertura para se pensar a *função-arte*, discutir os seus efeitos para além de uma história fechada da arte. Por isso, o neoconcretismo lançou as bases de uma arte contemporânea no Brasil: é possível definir *grosso modo* a arte contemporânea como aquela que se recusa a acreditar em sua nítida autonomia no conjunto do campo social e decide investigar o local material onde emerge e funciona. Apolítico, o neoconcretismo contribuiu mais do que nenhum outro movimento no âmbito da produção visual para politizar a arte no Brasil, pelos mecanismos que acionou e pelos efeitos de sua prática adogmática e questionadora.²³

A ‘arte ambiental’ de Oiticica é, portanto, uma das principais contribuições do artista na conformação dessa produção artística que busca se aproximar do campo social e do local no qual emerge. Os cortes de Matta-Clark em edifícios abandonados pela lógica capitalista de produção da cidade, por sua vez, também investigam os modos de emergência, inserção e circulação da arte na sociedade. Podemos inclusive afirmar que a maior parte da investigação teórica e artística de Oiticica – principalmente até o final da década de 1960 – estava voltada para essa conformação de uma estética pertinente à ‘adversidade na qual vivemos’. Em 1968, o artista afirma “que a *Tropicália* [...] veio contribuir fortemente para essa objetivação de uma *imagem brasileira* total, para a derrubada do mito universalista da cultura brasileira, toda calcada na Europa e na América do Norte”.²⁴ Tal construção cultural, via vanguardas construtivistas, se daria pela apropriação antropofágica delas, é importante lembrar.

Não irei realizar aqui uma exaustiva genealogia da recepção dos postulados concretistas no Brasil nem das vanguardas históricas das vertentes construtivistas, suprematistas e neoplasti-cistas que as precedem na Europa no começo do século 20, destacando apenas os principais pontos que interessam para a presente discussão. Falar de vanguardas construtivas é colocar em um mesmo balaio experiências tão diferentes quanto as dos artistas produtivistas russos que estavam envolvidos em uma verdadeira experiência revolucionária na construção da União Soviética e dos holandeses do *De Stijl* que, apesar de terem uma ideia de integração ambiental da pintura, a recepção de sua produção acabou mais por contribuir com os desdobramentos da ‘especificidade dos meios’ da pintura do que com a integração da arte com a práxis vital. Nesse sentido, pode-se dizer que a recepção das vanguardas construtivas no Brasil, por meio do concretismo de Max Bill, que por sua vez era uma retomada das ideias de Theo Van Doesburg, acabou encontrando também os postulados russos no sentido de uma produção artística aliada ao desenvolvimento industrial do país, com a fundamental diferença de que aqui esse processo ocorreu dentro da

23 Brito, Ronaldo. *Neoconcretismo*, p. 82-83

24 Oiticica, Hélio. AGL, p. 108 [grifos do autor]

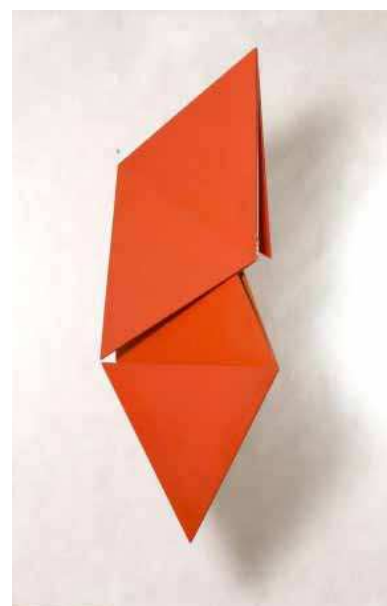
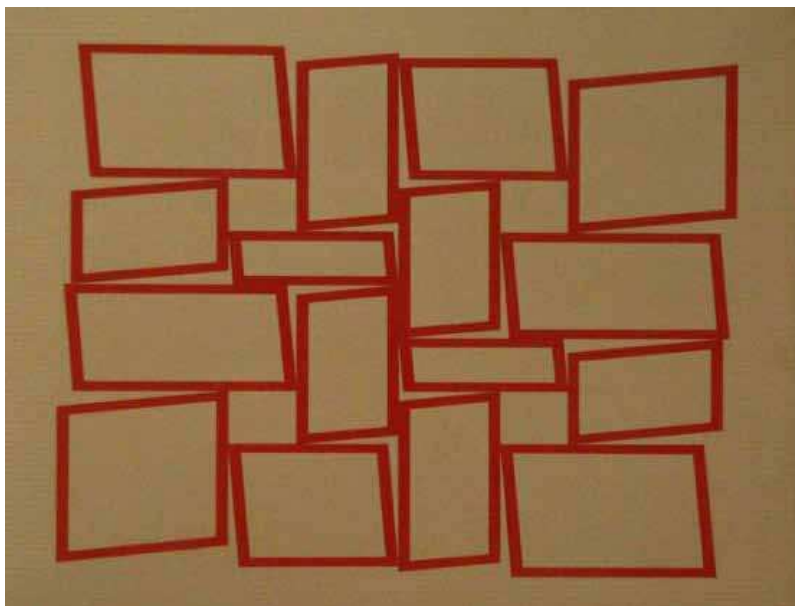


fig. 12 Hélio Oiticica, *Metaesquema* (1958). Projeto Hélio Oiticica
fig. 13 Hélio Oiticica, *Grande Núcleo – NC 3, NC 4 e NC 6* (1960).
 ibidem
fig. 14 Hélio Oiticica, *Bilateral Teman* (1960). ibidem
fig. 15 Hélio Oiticica, *Relevo espacial* (1960). ibidem

estrutura capitalista de produção, como bem nos lembra Fernando Cocchiarale.²⁵

Faz-se necessário, no entanto, um breve panorama da recepção das ideias concretistas dogmáticas de Max Bill e sua posterior dissolução pelo neoconcretismo. A união entre os postulados neoplasticistas e concretistas holandeses e os produtivistas e suprematistas russos já ocorre em um primeiro momento em Bill, que estudou na Bauhaus, escola que buscava justamente realizar a integração entre as artes e a produção industrial – e cujo limite encontra-se nos próprios limites da produção capitalista. Segundo Ferreira Gullar, Max Bill, “na Bauhaus, aprendera a despojar as formas de toda e qualquer aderência subjetiva, e descobri-la diretamente nas qualidades imediatas dos materiais”,²⁶ algo próximo também das investigações construtivistas do soviético Vladimir Tatlin, por exemplo. Gullar segue afirmando que Bill “aprendera a lidar com as cores como *fatós* da percepção, focos de energia que agem no campo visual, dinamizando as áreas, criando ações e reações entre si” e que tal “vocabulário puro [...] deveria servir de base para uma nova linguagem estética”,²⁷ como colocado na ideia de uma dissolução da pintura na arquitetura por Piet Mondrian. Por fim, a matemática teve um papel para Max Bill “equivalente ao de verdadeira realidade”, que lhe serviu como justificativa e motivação para uma composição já completamente descolada da realidade, diferentemente de Mondrian, por exemplo, cujo princípio ainda estava calcado na depuração do real, e baseada na ideia de uma pura objetividade. Segundo Gullar, no entanto, haveria o perigo de que nessa trajetória a ciência passasse a ser mais importante que a própria arte e que a produção artística se tornaria uma mera repetição dos princípios estabelecidos pela teoria. Há ainda a questão da teoria da *Gestalt*, que, segundo o autor,

identifica as leis da percepção com as leis do mundo físico e [...] procura explicar a percepção segundo aquelas leis. A *Gestalttheorie* não distingue entre forma física e estrutura orgânica, entre forma como acontecimento exterior ao homem, e a forma como significação que o homem apreende.²⁸

É aí que entra a fenomenologia de Maurice Merleau-Ponty, para quem “‘os sentidos se simbolizam’, a percepção de qualquer de nossos órgãos sensoriais respondem experiências de todos os demais [...] e todas essas experiências repousam em nós como significações na simbologia tácita do corpo”,²⁹ um corpo real e sensitivo, diga-se de passagem. O espaço real, no qual a obra passa a existir como ‘não-objeto’ passa a ser um “novo ‘espaço’ expressivo”.³⁰

25 para uma visão mais aprofundada da recepção do construtivismo no Brasil ver: Cocchiarale, Fernando. *Por uma genealogia do construtivismo brasileiro*. Em: Petrova, Yevgenia; Kiblitky, Joseph et. al. [orgs.]. *Virada Russa – a vanguarda na coleção do Museu Estatal Russo de São Petersburgo* (catálogo de exposição). São Paulo: CCBB, 2009. pp. 40-55

26 Gullar, Ferreira. *Arte Neoconcreta: uma contribuição brasileira*. Em: Ferreira, Glória [org.]. *Crítica de Arte no Brasil: temáticas contemporâneas*. Rio de Janeiro: Funarte, 2006. p. 56

27 *ibidem* [grifos do autor]

28 *ibidem*

29 *ibidem*, p. 60

30 Vários. *Manifesto Neoconcreto*. Em: Brito, Ronaldo. *Neoconcretismo*, p. 11

Porque a obra de arte não se limita a ocupar um lugar no espaço objetivo – mas o transcende ao fundar nele uma significação nova – que as noções de tempo, espaço, forma, estrutura, cor, etc., [*sic*] não são suficientes para compreender a obra de arte, para dar conta de sua ‘realidade’.³¹

Para resumir a passagem da rigidez dos postulados concretistas para o neoconcreto, Ronaldo Brito afirma que

passou-se da semiótica saxônica (Pierce) e da teoria da informação (Norbert Weiner) para uma filosofia mais especulativa (Merleau-Ponty e Suzanne Langer); passou-se do âmbito da rigorosa manipulação de elementos discretos para uma área que, sem renegar todos esses postulados, recolocava questões ontológicas no centro das teorizações sobre a linguagem.³²

Gullar afirma também que Lygia Clark, por volta de 1958, ao romper com a estrutura tradicional do quadro, incorporando a moldura em sua totalidade, abre caminho para a construção no espaço, pois “o quadro inteiro tornou-se a forma-signo, cujo fundo é o espaço real mesmo – o mundo”,³³ realizando assim os postulados de Mondrian relidos no *Manifesto Neoconcreto*. Do mesmo modo, o poeta coloca a série de quadros brancos de Oiticica como outro momento crucial do rompimento da barreira entre o quadro e o espaço e da inclusão do espectador na obra de arte. Para Gullar o motor principal “em Oiticica é a forma, ou pelo menos um sentido espacial da cor que não se satisfaz na bidimensionalidade” e, portanto, seria “natural que uma pintura que rejeite a representação – que se queira uma realidade em si mesma – tenda ao espaço tridimensional, uma vez que esse é o espaço orgânico por excelência”.³⁴ A reintegração da obra no espaço orgânico e contingente é o afastamento da rigidez concretista que vemos na ruptura neoconcreta. Devemos ainda indicar outra transformação estrutural realizada dentro do grupo neoconcreto apontada também por Gullar, que é a realizada por Lygia Clark quando apresenta seus *Bichos* em 1960. Essas placas metálicas unidas por dobradiças são verdadeiros ‘não-objetos’, por não serem nem escultura nem pintura, apesar de Gullar as colocar como relacionadas a questões pictóricas, herdeiras que são da pintura de Clark. Eles estimulam o público a manipula-los e reconfigura-los em formas inapreensíveis e efêmeras – uma obra que nunca se realiza completamente e que envolve o público de maneira incontornável. A passagem do concreto para o neoconcreto pode ser vista com os *Bichos* então, da seguinte maneira: a *Gestalt* das obras concretistas são agora *Gestaltung*, formas em movimento, em uma formação perpétua jamais apreendida em sua totalidade pelo público, gerando assim “o nascimento e a elaboração sucessiva do espaço e da forma”.³⁵ Oiticica insere os *Bichos* de Lygia Clark também em uma genealogia dessa recepção dos postulados concretistas no Brasil, como fica claro na passagem que segue:

31 Vários. *Manifesto Neoconcreto*. Em: Brito, Ronaldo. *Neoconcretismo*, p. 11

32 Brito, Ronaldo. *Neoconcretismo*, p. 55

33 Gullar, Ferreira. *Arte Neoconcreta: uma contribuição brasileira*, p. 65

34 *ibidem*

35 *ibidem*, p. 63

o ‘bicho’ [...] é na realidade o desenvolvimento da linha inaugurada por Pevsner e não a de Calder, como [sic] o qual só possui filiação pelo fator mobilidade, mas já com a de Pevsner pelas suas possibilidades e realidades estruturais, espaciais, temporais. Lígia [sic] Clark, através do ‘bicho’, consegue levar adiante a grandiosa e corajosa iniciativa dos construtivistas Pevsner e Gabo, e inaugurar um novo tipo de ‘mobilidade’ pela participação do espectador.³⁶

Ampliando essa genealogia em um sentido próximo à ideia de uma ‘vontade construtiva’ presente no ambiente cultural brasileiro como indicada por Mário Pedrosa, o modo como Oiticica se refere à noção de construtivismo de maneira geral é bastante pertinente e o mais interessante para nossa pesquisa. Em diálogo com a ideia de Pedrosa de que estaria em desenvolvimento um ‘novo construtivismo’ nas artes plásticas brasileiras, Oiticica amplia sua noção de construtividade na arte, abrangendo praticamente toda a produção artística de vanguarda. Ao mesmo tempo o artista realiza uma visada panorâmica das vanguardas históricas construtivistas na Europa, daí o interesse nessa longa citação:

um esclarecimento se faz necessário aqui, sobre o que considero como ‘construtivo’. Mário Pedrosa foi o primeiro a sugerir de que se trata essa experiência de um *novo construtivismo*, e creio ser esta uma denominação mais ideal e importante para a consideração dos problemas universais que desembocam aqui através dos múltiplos e sucessivos desenvolvimentos da arte contemporânea. [...] Cabe nesse caso reconsiderar aqui o que seja *construtivismo*, já que foi esse termo usado para a experiência dos russos de vanguarda em geral (Tatlin, Lissitzky e mesmo Malevitch) e para Pevsner e Gabo em particular, que publicaram inclusive o Manifesto do Construtivismo. Ora, apesar das ligações que existiriam entre o que se faz hoje e o Construtivismo russo, não creio que se justificaria só por isso o termo ‘novo construtivismo’. O fato real, porém, é que se torna inadiável e necessária uma reconsideração do termo ‘construtivismo’ ou ‘arte construtiva’ dentro das novas pesquisas em todo o mundo. Seria pretensioso querer considerar, como o fazem teóricos e críticos puramente formalistas, como *construtivo* somente as obras que descendem dos Movimentos Construtivista, Suprematista e Neoplasticista, ou seja, a chamada ‘arte geométrica’, termo horrível e deplorável tal a superficial formulação que o gerou [...]. Já os mais claros procuram substituir ‘arte geométrica’ por ‘arte construtiva’, que, creio eu, poderá abranger uma tendência mais ampla na arte contemporânea, indicando não uma relação *formal* de ideias e soluções, mas uma técnica estrutural dentro desse panorama. *Construtivo* seria uma aspiração visível em toda a arte moderna, que aparece onde não esperam os formalistas, incapazes que são de fugir às simples considerações formais. O sentido de construção está estritamente ligado à nossa época. [...] É esta sem dúvida a época da construção do mundo do homem, tarefa a que se entregam, por máxima contingência, os artistas. Considero, pois, construtivos os artistas que fundam novas relações estruturais, na pintura (cor) e na escultura, e abrem novos sentidos de espaço e tempo. São os *construtores*, construtores da estrutura, da cor, do espaço e do tempo, os que acrescentam novas visões e modificam a maneira de ver e sentir, portanto, os que abrem novos rumos na sensibilidade contemporânea, os que aspiram a uma hierarquia espiritual da construtividade da arte.³⁷

Nesse sentido, Matta-Clark pode ser enquadrado dentro da categoria de ‘construtor’ definida por Oiticica. É interessante notar que Friedemann Malsch também afirma que os cortes realiza-

36 Oiticica, Hélio. *O problema da mobilidade pela participação do espectador na obra [atribuído]*. PHO, número de tombo 0044/61. p. 02

37 Oiticica, Hélio. *A transição da cor do quadro para o espaço e o sentido de construtividade*. Em: AGL. p. 54-55 [grifos do autor]

dos pelo artista têm um simbolismo construtivo que se opõe à destruição formal que operam: “o aspecto destrutivo dos cortes [...] não tem um simbolismo destrutivo; justamente o contrário é verdade: a tentativa de mudar as estruturas arquitetônicas existentes revela um impulso fundamentalmente construtivo”.³⁸

Desse modo, o neoconcretismo serviu para o Brasil estabelecer as bases de uma vanguarda ‘autenticamente’ nacional e desdobrou-se em experimentações ainda mais variadas nos anos seguintes, reunidas na consagrada exposição *Nova Objetividade Brasileira*, no MAM do Rio de Janeiro em 1967, na qual Oiticica apresentou a *Tropicália* pela primeira vez. Já não se tratava de um grupo estruturado ao redor de postulados rigorosos como as vanguardas concretas da década anterior, mas sim de um “estado, [...] uma ‘chegada’, constituída de múltiplas tendências, onde a ‘falta de unidade de pensamento’ é uma característica importante” e cuja unidade seria dada pela ideia de ‘nova objetividade’. Uma das principais características desse estado seria justamente a expressão da “vontade construtiva geral”, sem seguir postulados estritos que regulassem a prática de diversos artistas.³⁹ A produção vanguardista brasileira se espraia então para práticas não-dogmáticas, decorrentes inclusive da abertura da pintura para o espaço, o tempo e o corpo realizada pelo neoconcretismo. Mário Pedrosa chega a caracterizar a produção de Oiticica como pós-moderna, em um sentido diferente do uso corrente do termo, mas próximo da discussão aqui travada. Para ele, “agora, nessa fase de arte na situação, de arte antiarte, de ‘arte pós-moderna’, dá-se o inverso: os valores propriamente plásticos tendem a ser absorvidos na plasticidade das estruturas perceptivas e situacionistas”.⁴⁰ Ou seja, novamente estamos diante da investigação das condições materiais/sociais e fisiológicas/subjetivas da emergência e funcionamento da instituição arte. A abertura realizada por Oiticica, em sua investigação acerca de uma certa brasilidade não-folclorista da arte também se dá em seu contato com os habitantes do morro da Mangueira no Rio de Janeiro, ponto ao qual voltaremos nos próximos capítulos, posto que ele alimenta diferentes desdobramentos na produção do artista. No entanto, aqui cabe seguir com Pedrosa em sua análise da passagem de Oiticica pelos postulados concretistas e em sua relação com a Mangueira.

O aprendizado concretista quase o impedia de alcançar o estágio primaveril, ingênuo da experiência primeira. [...] Mas seu comportamento subitamente mudou: um dia, deixa sua torre de marfim, seu estúdio, e integra-se na Estação Primeira, onde fez sua iniciação popular dolorosa e grave, aos pés do morro da Mangueira, mito carioca. Ao entregar-se, então, a um verdadeiro rito de iniciação, carregou, entretanto, consigo para o samba da Mangueira e adjacências, onde a ‘barra’ é constantemente ‘pesada’, seu impenitente inconformismo estético.⁴¹

Vemos aqui como este encontro do concretismo com a ‘vida mundana’ da favela ativa a

38 “So the destructive aspect of the Cuttings [...] has no destructive symbolism; quite the reverse is true: the attempt to change existing architectural structures reveals a fundamentally constructive impulse”. Malsch, Friedemann. *Gordon Matta-Clark*. Em: Diserens, Corinne [org.]. *Gordon Matta-Clark*, p. 206 [tradução nossa]

39 Oiticica, Hélio. *Esquema geral da Nova Objetividade*. Em: AGL. p. 84

40 Pedrosa, Mário. *Arte ambiental, arte pós-moderna, Hélio Oiticica*. Em: AGL, p. 9

41 *ibidem*, p. 10

busca por um reposicionamento das artes em relação à práxis vital por meio de Hélio Oiticica. Outra característica importante apontada por Pedrosa em relação aos desdobramentos da produção do artista é o desenvolvimento de sua arte ambiental, na qual “nada é isolado. Não há uma obra que se aprecie em si mesma, como um quadro. O conjunto perceptivo sensorial domina”.⁴² Por fim, outra relação bastante frutífera na produção de Oiticica deve ser apontada, já que a abertura construtiva que o artista realiza também passa pela apropriação de certas ideias ou modos de atuação provenientes de Marcel Duchamp. Nesse sentido, Celso Favaretto afirma que, “ao situar-se no cruzamento de duas grandes linhas de modernidade, a construtivista e a duchampiana, a experimentação de Oiticica estabelece uma original composição de sentido de construção e desesteticização”.⁴³ Novamente nos aproximamos daquilo que Hal Foster indica como o cerne das recuperações neovanguardistas das décadas de 1950 e 1960, mesmo que em uma chave distinta dadas as características particulares da arte brasileira que esboçamos anteriormente.

Os trabalhos apresentados no prólogo trazem à tona diversas questões que também informam essa reconfiguração das práticas artísticas que vimos acima. Alguns pontos devem ser destacados na produção de Matta-Clark e Oiticica do que já vimos até aqui. Se, como nos fala Foster, as práticas ‘neovanguardistas’ aprofundaram colocações das vanguardas históricas, principalmente do dadaísmo e do construtivismo, elas o fizeram no sentido de questionar a instituição arte, como colocado por Bürger em relação ao primeiro movimento.⁴⁴ Como já apontamos, tal questionamento passa não apenas pelo espaço institucional mas também pelos modos de circulação da arte no sistema como um todo, algo que será de fundamental importância no estudo da produção de Matta-Clark e de Oiticica. A respeito ainda da retomada das práticas das vanguardas históricas pelos artistas das décadas de 1950 e 1960, Foster afirma que ela se deu em dois tempos:

42 Pedrosa, Mário. *Arte ambiental, arte pós-moderna, Hélio Oiticica*. Em: AGL, p. 11

43 Favaretto, Celso Fernando. *A invenção de Hélio Oiticica*, p. 18

44 É preciso esclarecer aqui que Hal Foster critica diretamente as colocações de Bürger em relação à sua visão das neovanguardas, que ele ‘despreza’ como simples repetições e chega a mencionar Marx em sua famosa colocação sobre Luís Napoleão de que os grandes eventos históricos mundiais acontecem duas vezes: a primeira como tragédia e a segunda como farsa. Para Bürger, a repetição dos postulados das vanguardas históricas nas décadas de 1950 e 1960 com as chamadas neovanguardas institucionalizaria “a *vanguarda como arte* e nega, com isso, as genuínas intenções vanguardistas”. Bürger, Peter. *Teoria da vanguarda*, p. 123 [grifos do autor] Para Foster, tal postura de Bürger “ignora que, ao invés de inverter a crítica da instituição arte do pré-guerra, a neovanguarda trabalhou para estendê-la. Ela [a conclusão de Bürger sobre as neovanguardas] ignora também que, ao fazer isso, a neovanguarda produziu novas experiências estéticas, conexões cognitivas e intervenções políticas, e que essas aberturas talvez possam constituir *outro* critério pelo qual a arte pode demandar ser avançada atualmente. [...] *ao invés de cancelar o projeto das vanguardas históricas, teriam as neovanguardas o compreendido pela primeira vez?* Eu digo ‘compreender’, não ‘completar’: o projeto das vanguardas não está mais concluído em seu momento neo do que foi encenado em seu momento histórico”. Foster, Hal. *The return of the real*. p. 14-15 [tradução nossa; grifos do autor] no original em inglês: “...it ignores that, rather than invert the prewar critique of the institution of art, the neo-avant-garde has worked to extend it. It also ignores that in doing so the neo-avant-garde has produced new aesthetic experiences, cognitive connections, and political interventions, and that these openings may make up *another* criterion by which art can claim to be advanced today. [...] *rather than cancel the project of the historical avant-garde, might the neo-avant-garde comprehend it for the first time?* I say ‘comprehend,’ not ‘complete’: the project of the avant-garde is no more concluded in its neo moment than it is enacted in its historical moment”. Para nós, no entanto, e mesmo para Foster, a análise de Bürger sobre as vanguardas é importante para compreendermos as transformações das práticas artísticas no século 20 e informam sua posição tanto no período estudado aqui quanto nas práticas contemporâneas.

primeiro, artistas como [Dan] Flavin, [Carl] Andre, [Donald] Judd e [Robert] Morris, no começo da década de 1960, e depois artistas como [Marcel] Broodthaers, [Daniel] Buren, [Michael] Asher e [Hans] Haacke, no final da década de 1960, desenvolveram a crítica das convenções dos meios tradicionais, como realizado pelo dadaísmo, construtivismo e outras vanguardas históricas, em uma investigação da instituição da arte, seus parâmetros perceptivos e cognitivos, estruturais e discursivos.⁴⁵

Como já vimos com Bürger, o ataque das vanguardas à instituição arte também pressunha uma exploração dos modos de recepção e circulação das obras, como as ações dadaístas, futuristas e surrealistas, e os *readymades* de Duchamp, deixam claro. No entanto, essa exploração é bastante incipiente, ainda mais por se tratar de um período no qual o mercado artístico ainda não tinha a voracidade que passou a ter nas décadas seguintes e nem o museu tinha ainda o papel de agente do espetáculo que assumiu, ambos desenvolvimentos que na década de 1970 já estavam muito mais próximos do que são hoje. Foram justamente as neovanguardas que aprofundaram o questionamento da recepção e do espaço institucional no qual a arte se insere. Podemos dizer que Matta-Clark e Oiticica participam desses dois movimentos que Hal Foster identifica na atuação das neovanguardas, principalmente no caso do artista brasileiro. Como já indicado anteriormente, pela posição do Brasil no cenário artístico internacional e considerando o concretismo e o neoconcretismo como as primeiras vanguardas artísticas autênticas do país, podemos afirmar que era necessário à produção brasileira primeiramente explorar a especificidade do meio, da pintura no caso de Oiticica, Lygia Pape e Lygia Clark, e também da escultura no caso de outros artistas do grupo, como Amilcar de Castro e Franz Weissmann. A teoria do não-objeto de Ferreira Gullar pode ser considerada como a tentativa justamente de gerar no Brasil uma nova significação para a arte autônoma do período, conjugando pintura e escultura em um único objeto ‘especial’, que ao mesmo tempo rompe com ambos os meios. Os *Objetos ativos* (1959-1962) de Willys de Castro são uma das mais claras demonstrações desse tipo especial de objeto, na qual a moldura da pintura e a base da escultura desaparecem em favor de uma obra que se realiza “no espaço real mesmo” e empresta “a esse espaço, pela aparição da obra objeto especial – uma significação e uma transcendência”.⁴⁶

Se a discussão no final da década de 1950 e começo da de 1960 ainda está muito próxima à especificidade dos meios artísticos, e portanto à ideia de uma arte autônoma, ela logo pula para o espaço e aí sim começa a participar de maneira mais ativa da práxis vital. Ao mesmo tempo em que Willys de Castro realiza de forma quase literal a fusão da escultura com a pintura, em 1959, Oiticica começa a ‘dobrar’ a espacialidade presente em seus *Metaesquemas* (1957-1958) e em suas *Pinturas brancas* (1958-1959) e as retira da parede quando apresenta o *Bilateral* e os

45 “First, artists like Flavin, Andre, Judd, and Morris in the early 1960s, and then artists like Broodthaers, Buren, Asher, and Haacke in the late 1960s, develop the critique of the conventions of the traditional mediums, as performed by dada, constructivism, and other historical avant-gardes, into an investigation of the institution of art, its perceptual and cognitive, structural and discursive parameters”. Foster, Hal. *The return of the real*, p. 20 [tradução nossa]

46 Gullar, Ferreira. *Teoria do não-objeto*. Em: *Experiência Neoconcreta: momento-limite da arte*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

Relevos espaciais, culminando nos seus *Núcleos* no ano seguinte. Funcionando como pinturas espacializadas, essas obras prefiguram a construção espacial à qual Oiticica se voltaria a partir de então, com a invenção subsequente de seus *Penetráveis* e a integração do público agora tornado *participador* na obra de arte. O artista afirma que não quer mais “o suporte do quadro, um campo a priori onde se desenvolva o ‘ato de pintar’, mas que a própria estrutura desse ato se dê no espaço e no tempo”.⁴⁷

Esse percurso resumido aqui serve de fato para propor uma hipótese em relação ao período em foco aqui na produção brasileira. Se a recepção do concretismo no Brasil em um primeiro momento pautou uma produção artística em sua relativa autonomia burguesa, foi pelo fato de que não havia no país uma vanguarda à altura dos desenvolvimentos artísticos internacionais até então, como já afirmamos. Depois desse ‘serviço militar da forma’, como diria Fernando Cocchiareale,⁴⁸ que não havia existido no país anteriormente, surge a possibilidade de um questionamento da recepção artística e dos circuitos nos quais a arte se insere. Ou seja, não seria possível chegar à neovanguarda sem antes passar pela vanguarda. E essa teria sido a principal contribuição histórica do neoconcretismo, e mesmo do concretismo paulista, principalmente por meio de Waldemar Cordeiro e de seus *Popcretos* (1964-65), nos quais “o lado estrutural (o objeto) funde-se com o semântico. Para ele a desintegração do objeto físico é também desintegração semântica, para a construção de um novo significado”,⁴⁹ como nos diz Hélio Oiticica. Aí sim o país alcança o estágio das neovanguardas do ‘norte global’ e pôde enfim questionar a recepção, a circulação e a inserção social da arte. E a produção de Hélio Oiticica participa ao longo de sua trajetória desse reposicionamento da arte brasileira – inclusive no contexto internacional – abrindo as portas para o ‘contemporâneo’. A passagem para o espaço – que inclui o espaço mundano assim como o espaço institucional e o público que deles participam – se aproxima das práticas neovanguardistas que Foster indica como críticas à instituição arte. Se Rodchenko e Duchamp deixam intactas a “pintura feita-para-exibição” e “a relação museu-galeria”, com as pinturas monocromáticas do primeiro e os *readymades* do segundo,⁵⁰ as neovanguardas se apropriam deles para “produzir novos espaços de jogo crítico e estabelecem novos modos de análise institucional”.⁵¹

01.03 cenário norte-americano

Se o Brasil não teve sua vanguarda propriamente modernista até a década de 1950, os Estados Unidos tampouco participaram da mesma maneira da ampliação do campo artístico que

47 Oiticica, Hélio. AGL, p. 51

48 comentário de Fernando Cocchiareale em conversa com o autor

49 Oiticica, Hélio. AGL, p. 89

50 “Rodchenko ‘affirms’; Duchamp ‘chooses’. [...]. The modern status of painting as made-for-exhibition is preserved by the monochrome (it may even be perfected there), and the museum-gallery nexus is left intact by the readymade”. Foster, Hal. *The return of the real*, p. 20 [tradução nossa]

51 “...these developments [of the neo-avant-gardes] have produced new spaces of critical play and prompted new modes of institutional analysis”. *ibidem*, p. 21

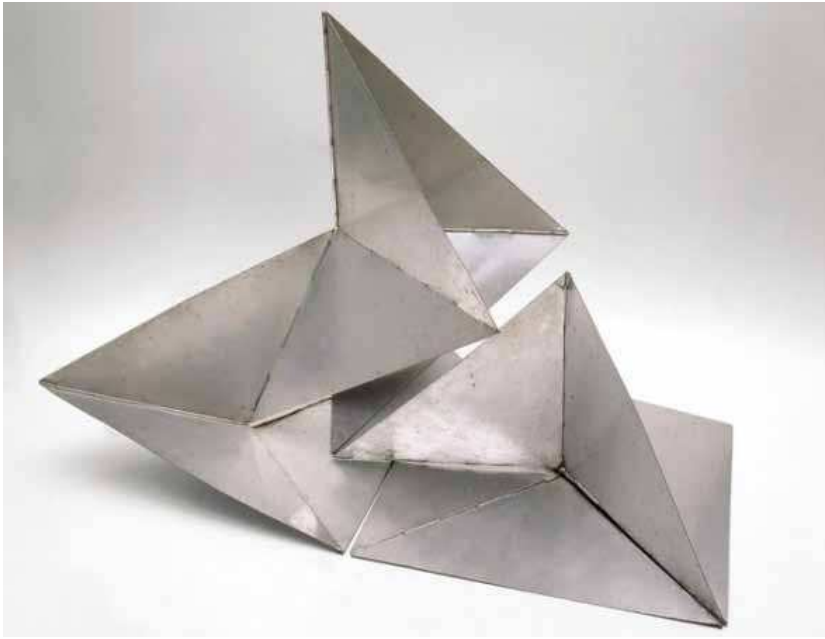
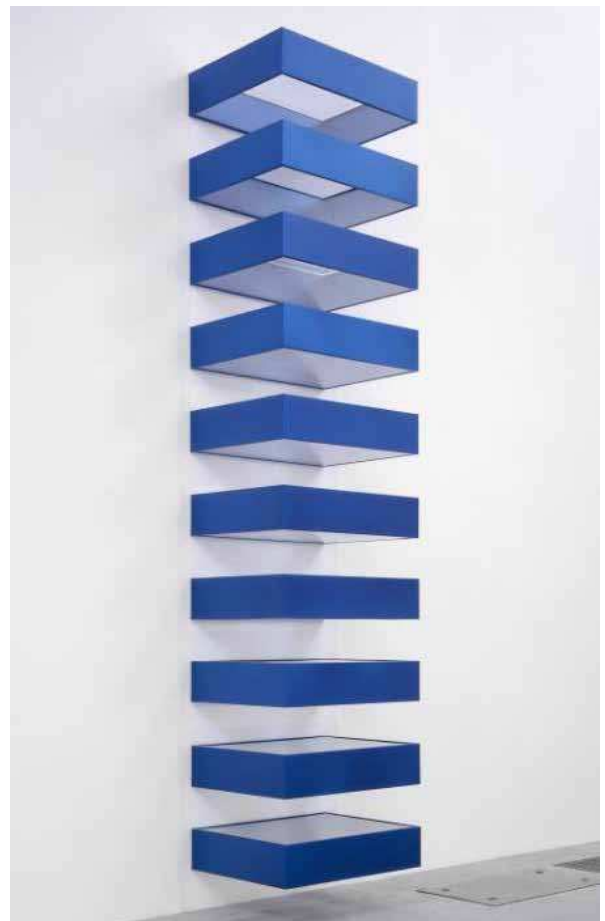


fig. 16 Lygia Clark, *Bicho* (1960). O Mundo de Lygia Clark

fig. 17 Willys de Castro, *Objeto Ativo* (1959). Pinacoteca do Estado de São Paulo

fig. 18 Donald Judd, *Untitled* (1990). Tate Modern



seus pares europeus. Apesar do intercâmbio cultural entre a Europa e os Estados Unidos, principalmente com as guerras mundiais, quando muitos artistas europeus se exilaram nas Américas, podemos dizer que uma vanguarda verdadeiramente ampliadora das práticas artísticas só se estabeleceu por lá com o expressionismo abstrato no final dos anos de 1940. E foi inclusive ela que, aliada também à política ideológica de afirmação dos EUA como potência econômica, política e cultural no pós-guerras, impulsionou o desenvolvimento da teoria da especificidade dos meios da pintura como motor do desenvolvimento artístico modernista por meio principalmente da figura de Clement Greenberg. Não entrarei aqui nesse tema, mas é importante de ser mencionado, já que os Estados Unidos também ocuparam a periferia da produção modernista por quase meio século e o expressionismo abstrato serviu para o país como passagem pelas questões da arte em sua relativa autonomia na sociedade burguesa. Apesar da prática de Jackson Pollock, por exemplo, com sua *action painting* introduzir questões corporais e performáticas para a pintura, elas ficaram em segundo plano na época, sendo mais uma leitura posterior do que a realizada no momento de sua produção. A ‘reação’ ao domínio e engessamento do expressionismo abstrato veio na forma de um dos mais importantes movimentos de recuperação das vanguardas históricas na década de 1960, o minimalismo.

Apesar de suas diferenças, o minimalismo tem alguns pontos em comum com o neoconcretismo, para além da semelhança formal entre algumas das obras dos dois movimentos. Vale lembrar o texto *Objetos Específicos* do artista Donald Judd que, guardadas as enormes diferenças com os não-objetos de Gullar, também afirma que a maior parte da produção artística recente (da década de 1960) “não tem sido nem pintura nem escultura. Frequentemente, eles têm se relacionado, de maneira próxima ou distante, a uma ou a outra”,⁵² e que isso também traz implicações espaciais para a produção e recepção das obras. Hal Foster enfatiza a questão corporal que emerge com o minimalismo justamente por meio do questionamento das categorias artísticas autônomas, como no caso dos não-objetos brasileiros. Assim, para este autor, “com o minimalismo, a escultura não está mais separada, em um pedestal ou como arte pura, mas é reposicionada entre objetos e redefinida em termos de lugar”. Isso reverbera também no público, já que ao observador é recusada “a posição segura, soberana do espaço da arte formal” e ele é “devolvido ao aqui e agora”, sendo demandado a “explorar as consequências perceptivas de uma intervenção particular em um dado lugar [*site*]”.⁵³

Algo semelhante poderia ser dito das primeiras obras de Oiticica que espacializam a pintura, como os *Núcleos* ou os *Relevos espaciais* e ainda da produção escultórica neoconcreta, onde o observador deve confrontar os objetos inseridos diretamente no espaço expositivo ainda preservado em sua essência – em outras palavras, é a obra de arte que se desdobra no espaço e

52 Judd, Donald. *Objetos específicos*. Em: Ferreira, Glória; Cotrim, Cecília [orgs.]. Escritos de artistas: anos 60/70. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006. p. 96

53 “...with minimalism sculpture no longer stands apart, on a pedestal or as pure art, but is repositioned among objects and redefined in terms of place. In this transformation the viewer, refused the safe, sovereign space of formal art, is cast back on the here and now; [...] he or she is prompted to explore the perceptual consequences of a particular intervention in a given site.” Foster, Hal. *The return of the real*. p. 38 [tradução nossa]

não o espaço que transforma a obra ou sua recepção. E essa transformação se dá de maneira fenomenológica, como diz Foster, já que o minimalismo busca superar os “dualismos metafísicos do sujeito e do objeto na experiência fenomenológica, [...] complicando a pureza da concepção com a contingência da percepção, do corpo em um espaço e um tempo particulares”. Por fim, Foster indica que tal movimento se dá de maneira pública, “não privada, produzida em uma interface com o mundo real, não em um espaço mental de concepção idealista”.⁵⁴ A ruptura com o modernismo que o minimalismo efetua se daria então, por meio de uma concepção temporal muito próxima daquela do neoconcretismo, que é a da temporalidade da percepção, na qual o tempo não está mais inscrito no objeto artístico, na apreensão de suas formas, mas sim no percurso do observador no espaço em torno dele.

O minimalismo, no entanto, ainda está restrito a um corpo abstrato e a uma visão ‘neutra’ do espaço expositivo, como indica Foster:

o minimalismo de fato anuncia um novo interesse no corpo – [...] na *presença* de seus objetos, unitários e simétricos como frequentemente são (como Fried os observou), assim como as pessoas. E essa implicação leva a uma nova preocupação com a percepção, ou seja, uma nova preocupação com o sujeito. Mas um problema emerge aqui também, pois o minimalismo considera a percepção em termos fenomenológicos, de algum modo antes ou fora da história, da sexualidade e do poder. Em outras palavras, ele não enxerga o sujeito como um corpo sexuado [*sexed*] posicionado em uma ordem simbólica, muito menos vê a galeria ou o museu como um aparato ideológico.⁵⁵

Tais limitações do minimalismo seriam posteriormente avançadas pelos artistas e teóricos das seguintes gerações, muitos deles inclusive rotulados com o termo de pós-minimalistas. Matta-Clark e Oiticica também encararam questões relativas ao espaço institucional da arte e seu público, aprofundando e desdobrando os pontos indicados por Foster em relação a esse movimento.⁵⁶ Nesse sentido é interessante o que o artista John Baldessari diz a respeito do trabalho de Matta-Clark. Para ele, o artista unia o surrealismo e o minimalismo e era “um minimalista de segunda geração”, insatisfeito “não com as ideias, mas com a execução da arte minimalista” e sua obra era uma “transição entre o conceito minimalista e a execução expressionista”. Para Baldessari, Matta-Clark poderia ser considerado um “minimalista bagunçado”.⁵⁷ Ou seja,

54 “For it is precisely such metaphysical dualisms of subject and object that minimalism seeks to overcome in phenomenological experience. [...] Minimalism complicates the purity of conception with the contingency of perception, of the body in a particular space and time. [...] In this way the stake of minimalism is the nature of meaning and the status of the subject, both of which are held to be public, not private, produced in a physical interface with the actual world, not in a mental space of idealist conception”. Foster, Hal. *The return of the real*, p. 40 [tradução nossa]

55 “Minimalism does announce a new interest in the body – [...] in the *presence* of its objects, unitary and symmetrical as they often are (as Fried saw), just like people. And this implication of presence does lead to a new concern with perception, that is, to a new concern with the subject. Yet a problem emerges here too, for minimalism considers perception in phenomenological terms, as somehow before or outside history, sexuality, and power. In other words, it does not regard the subject as a sexed body positioned in a symbolic order any more than it regards the gallery or the museum as an ideological apparatus”. *ibidem*, p. 43 [tradução nossa; grifo do autor]

56 é importante deixar claro que trata-se de uma distância prática mais do que temporal, já que no caso de Oiticica sua produção ocorre em paralelo ao minimalismo, sem se relacionarem propriamente, apesar das referências do artista ao movimento. E Matta-Clark começa sua produção já na esteira do movimento, como veremos na sequência.

57 “Gordon was a second-generation Minimalist in that some of the dissatisfactions and restlessness, not with

estamos em um campo de ampliação de práticas das vanguardas históricas e das próprias neo-vanguardas, e próximos da expansão por elas realizada que prenunciam muitas das práticas artísticas em voga atualmente, algo semelhante ao exposto novamente por Foster:

alguns efeitos dessa expansão devem ser ressaltados. Primeiro, a mudança para um modo horizontal de trabalho consistente com a virada etnográfica na arte e na crítica: o artista escolhe um lugar, entra na sua cultura e aprende sua língua, concebe e apresenta um projeto, apenas para seguir para o próximo local, onde o ciclo é repetido. Segundo, essa mudança segue uma lógica espacial: o artista não apenas mapeia um lugar, mas trabalha também em termos de tópicos, enquadramentos [*frames*] e assim por diante (o que pode ou não apontar para um privilégio do espaço sobre o tempo no discurso pós-moderno).⁵⁸

Apesar dessa colocação de Foster se referir a uma produção já posterior à dos artistas aqui analisados, ela demonstra a maneira pela qual eles foram fundamentais na instituição desses modos de atuação em contato com o espaço social e comunitário da arte, mesmo que de maneira menos sistemática que a identificada na ‘virada etnográfica’ indicada pelo autor. O que deve ser destacado é justamente essa ‘transmissão’ das práticas artísticas e a ampliação dos seus limites de geração em geração na modernidade. Assim, depois das práticas comunitárias de Matta-Clark e Oiticica, que veremos melhor no próximo capítulo, chegamos a uma atuação como a de Rirkrit Tiravanija na Tailândia, onde está realizando desde 1998 o projeto *The Land*, em colaboração com a comunidade local e artistas de diversos países. Trata-se de dotar os moradores da região de elementos que auxiliem no desenvolvimento de suas próprias plantações de arroz e sistemas de produção de energia, reaproveitamento de resíduos etc. Sem entrar nas contradições possíveis de um tal projeto, ainda mais realizado por um artista elencado na infame ‘estética relacional’ de Nicolas Bourriaud, que também veremos melhor no próximo capítulo, podemos nos perguntar onde é que está a arte aqui propriamente. Depois das expansões das últimas décadas, a prática artística é mais do que nunca um ‘mero’ processo, sem necessariamente um resultado estético convencional. Se o processo de reintegração da arte na práxis vital era um dos principais objetivos das vanguardas históricas, podemos dizer que muitos artistas ‘etnográficos’ estão realizando com maior ou menor sucesso tal aspiração. O objetivo aqui também é o de demonstrar como Oiticica e Matta-Clark contribuíram para essa reintegração, algo que pretendo deixar ainda mais claro em outros capítulos.

the ideas but with the execution of the Minimalist art, are evident in his work. He made the transition between Minimalist concept and a kind of expressionist execution. You could say he was a messy Minimalist...” Baldessari, John. *Interviews*. Em: Diserens, Corinne [org.]. Gordon Matta-Clark, p. 191 [tradução nossa]

58 “A few effects of this expansion might be stressed. First, the shift to a horizontal way of working is consistent with the ethnographic turn in art and criticism: one selects a site, enters its culture and learns its language, conceives and presents a project, only to move to the next site where the cycle is repeated. Second, this shift follows a spatial logic: one not only maps a site but also works in terms of topics, frames, and so on (which may or may not point to a general privileging of space over time in postmodern discourse)”. Foster, Hal. *The return of the real*, p. 202 [tradução nossa]

01.04 entropia

A abordagem mais aprofundada, mesmo que resumidamente, da genealogia na qual a produção de Oiticica se inscreve, por meio do grupo neoconcreto e suas ampliações dos postulados vanguardistas foi necessária, pois como já vimos, o artista se insere nessa genealogia de maneira bastante rigorosa. Também já vimos que Gordon Matta-Clark não está inserido em um movimento específico e que sua atuação artística é melhor referenciada a questões específicas da arquitetura, que serão vistas com maior profundidade no capítulo 4, e aos artistas próximos a ele. As práticas neovanguardistas, no entanto, são importantes também para localizar sua produção temporal e nacionalmente. Nesse sentido, um artista que não pode deixar de ser referenciado é Robert Smithson, expoente da *land art*. A principal orientação teórica do artista é a questão da entropia, já mencionada no prólogo em relação à obra *Museum* de Matta-Clark. Também já foi citada a participação de Smithson na exposição *Earth Art* na Universidade de Cornell, quando Matta-Clark ainda estudava arquitetura, e a relação que os dois mantiveram depois desse primeiro contato.

A noção de entropia de Smithson surge diretamente da análise que ele realiza em relação à temporalidade das obras minimalistas. Se, de acordo com a segunda lei da termodinâmica, a entropia é o processo pelo qual “todo o universo irá queimar e se transformar em uma mesmice que tudo engloba”, então a própria evolução não aponta para o futuro, senão para um estado no qual tudo será indiferenciado. Assim, a serialidade das obras minimalistas, e o uso de materiais industrializados pelos artistas ligados a esse movimento, são “monumentos que parecem nos fazer esquecer o futuro” e que realizam “uma sistemática redução do tempo a frações de segundo [...]. Tanto passado quanto presente são colocados em um presente objetivo”. Dessa forma, o trabalho de Sol LeWitt, por exemplo, “ajuda a neutralizar o mito do progresso”.⁵⁹ A noção de história de Walter Benjamin, de que todo monumento traz inscrito em si a barbárie que o conformou, emerge aqui de maneira incontornável. O progresso, para Benjamin, seria uma catástrofe única provocada pelos vencedores da luta de classes. “A ideia de um progresso da humanidade na história é inseparável da ideia de sua marcha no interior de um tempo vazio e homogêneo. A crítica da ideia do progresso tem como pressuposto a crítica da ideia dessa marcha”. Já a história seria uma construção dentro de “um tempo saturado de ‘agoras’”.⁶⁰

Smithson, portanto, se aproxima dessa construção histórica que suspeita da ideia de um progresso da humanidade dentro do sistema capitalista, que tende a tudo transformar em uma matéria homogênea. Assim, os monumentos de Passaic que Smithson destaca na deriva que realizou em sua cidade natal,⁶¹ são os monumentos desse estado entrópico da sociedade, que pressupõe o eterno decaimento da matéria, assim como a uniformização espacial à qual tende a construção

59 Todas as citações foram traduzidas do original em inglês: Smithson, Robert. *Entropy and the new monuments*. Disponível em: http://www.robertsmithson.com/essays/entropy_and.htm; consultado em: julho de 2015

60 Benjamin, Walter. *Sobre o conceito de história*. Em: _____. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*, p. 229

61 ver: nota 5 do Prólogo

da cidade capitalista. Desse modo, a produção de Matta-Clark parece bastante próxima à essa investigação da matéria dentro de um sistema histórico no qual os monumentos dos derrotados são demolidos, como as casas suburbanas que ele corta – são seus *non.u.ments*. Dan Graham também cita as teses sobre o conceito de história de Benjamin ao falar dos cortes de Matta-Clark. Para este artista, “uma ‘desconstrução’ de Matta-Clark, ao contrário da arte ‘minimal’, ‘pop’ ou ‘conceitual’, permite que um tempo histórico entre”⁶² na obra, na arte, na arquitetura.

A transmissão das ideias de Smithson a Matta-Clark comparece de maneira quase explícita em sua produção inicial, como nas obras *Museum* e *Photo-fry*, pelas quais passeamos no prólogo. E também em outros experimentos, como em suas *Glass Plants* (1971), compostas de vidro fundido pelo próprio artista com outros elementos orgânicos misturados, e em *Incendiary Wafers* (1970-1971), que se aproxima de *Museum* no amálgama de materiais orgânicos e inorgânicos que são cozinhados em uma grande bacia. A ideia de alquimia também se faz presente nesses trabalhos, mas Pamela Lee nos lembra que essa parte da produção do artista se dirige de maneira mais direta à entropia do que à alquimia propriamente. Para ela, “sobretudo, a instalação *Museum* e a série *Incendiary Wafers* representam uma demonstração do entrópico involuntariamente engraçada”.⁶³ Lee afirma ainda que,

a formulação de Smithson sobre a entropia aparece, portanto, como um trampolim teórico para muitos dos primeiros trabalhos de Matta-Clark, particularmente aqueles envolvendo processos de cozimento, que datam de 1969 a 1971. Frequentemente, esses gestos foram descritos como relacionados aos processos da alquimia; e a folha de ouro envolvida em *Photo-Fry* confirma esse modelo em um nível superficial. Mas o caráter particularmente desintegrativo de sua produção inicial está mais relacionado à tendência entrópica de desmoronar do que à transmutação alquímica da transformação de matéria básica em ouro.⁶⁴

A presença do ouro nas *Photo-Fry* também deve ser referenciado a outra obra de um artista emblemático da geração precedente à de Matta-Clark, as *Gold Paintings* de Robert Rauschenberg, realizadas em 1953, depois de suas telas ‘brancas’ e antes de seu *Erased de Kooning Drawing*, no qual dirige toda sua carga irônica a um dos principais expoentes do expressionismo abstrato. Rauschenberg pode ser considerado como um dos artistas que retomam e aprofundam temas do dadaísmo, nos termos vistos anteriormente com Hal Foster.⁶⁵ Yve-Alain Bois

62 “A Matta-Clark ‘deconstruction’, unlike ‘minimal’, ‘pop’ or ‘conceptual’ art, allows an historical time to enter”. Graham, Dan. *Gordon Matta-Clark*, p. 201 [tradução nossa]

63 “Above all, the installation work *Museum* and the series *Incendiary Wafers* (1970-1971) represent an unintentionally humorous demonstration of the entropic”. Lee, Pamela M. *Object to be destroyed: the work of Gordon Matta-Clark*, p. 43 [tradução nossa]

64 “Smithson’s formulation of entropy thus appears a theoretical springboard for many of Matta-Clark’s early works, particularly those involving the processes of cooking, dating from 1969 to 1971. Frequently, these gestures were described as relating to the processes of alchemy; and the gold leaf involved in *Photo-Fry* confirms that model on a superficial level. But the particularly disintegrative character of the early work shares more with an entropic tendency to fall apart than an alchemical transmutation of turning base matter into gold”. Lee, Pamela M. *Object to be destroyed: the work of Gordon Matta-Clark*, p. 43 [tradução nossa]

65 Rosalind Krauss afirma que, “dada a intensidade de admiração que havia por Willem de Kooning no começo dos anos de 1950, a ideia de destruir um de seus desenhos instantaneamente gerou escândalo entre aqueles que ouviram falar sobre a ação, dotando Rauschenberg de uma reputação como uma espécie de niilista ou reprise dada-

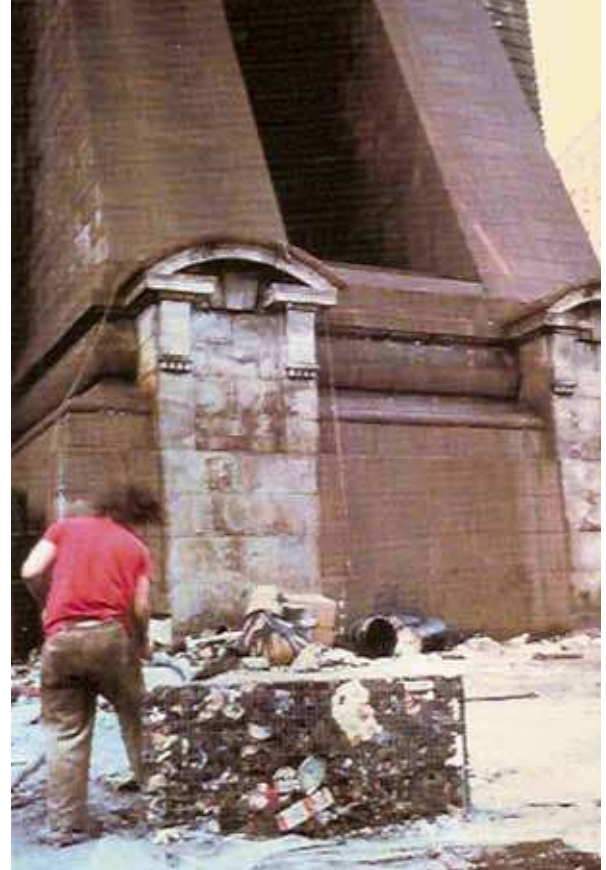


fig. 19 Gordon Matta-Clark, *Glass Plants* (1971).
Bois, Yve-Alain; Krauss, Rosalind, 1996

fig. 20 Gordon Matta-Clark, *Incendiary Wafers*
(1970-71). Diserens, Corinne

fig. 21 Gordon Matta-Clark, *Garbage Wall* (1970).

fig. 22 Gordon Matta-Clark, *Garbage Wall* (1970).



menção ainda outra característica importante em relação à produção artística moderna de modo geral que comparece nessa prática de transmutação/reciclagem dos dejetos industriais presentes nessas obras entrópicas:

a coleta de lixo é uma função sanitária pública; sua reciclagem, o ápice da alquimia capitalista, transforma tudo em munição para o moinho da comodificação. Mas é também uma estratégia de sublimação estética que, de acordo com Thomas Crow, é interna ao modernismo.⁶⁶

Desse modo, aproximamos as práticas entrópicas, vistas com Smithson, da produção urbana e também da própria ideia de alquimia dentro do sistema capitalista, questão colocada em *Museum* e nas obras correlatas mencionadas. Uma ideia interessante de ser extraída de Smithson, é justamente sua relação com o ambiente urbano, como em Passaic, mas também com a arquitetura propriamente. Para Smithson, “as favelas [*slurbs*], a expansão urbana e o número infinito dos conjuntos habitacionais do boom do pós-guerra contribuíram para a arquitetura da entropia”.⁶⁷ Smithson afirma ainda que “a muito denegrida arquitetura da Park Avenue, conhecida como ‘caixas de vidro frias’, junto com a modernidade maneirista de Philip Johnson, ajudaram a nutrir o estado de espírito [*mood*] entrópico”.⁶⁸ E segue dizendo que “o edifício da Union Carbide melhor representa tal entropia arquitetônica”. Philip Johnson e o escritório Skidmore, Owings & Merrill, que projetou o edifício da Union Carbide, são importantes expoentes da arquitetura do chamado alto modernismo, tida como diluidora dos postulados modernistas iniciais e emblemática da arquitetura corporativa estadunidense da segunda metade do século 20, ponto que veremos mais a fundo no capítulo 4. Podemos, portanto, aproximar aqui a ideia de entropia de Smithson à produção da cidade capitalista, principalmente em seu passeio por Passaic, e à arquitetura, seja ela do alto modernismo ou dos *slurbs* e conjuntos habitacionais populares. Matta-Clark, por sua vez, depois de realizar esses experimentos iniciais alquímicos/entrópicos, desenvolve a ideia de entropia diretamente relacionada à arquitetura e ao ambiente urbano, à produção da cidade capitalista, ponto ao qual retornaremos diversas vezes ao longo da presente pesquisa.

Uma obra importante de Matta-Clark que aproxima a transformação alquímica dos de-

ista”. Krauss, Rosalind. 1953. Em: Foster, Hal; Krauss, Rosalind; Bois, Yve-Alain; Buchloh, Benjamin H. D., Art since 1900 – modernism, antimodernism, postmodernism. Nova Iorque: Thames & Hudson, 2011. p. 406 [tradução nossa] no original em inglês: “...given the intensity of admiration for Willem de Kooning in the early fifties, the idea of destroying one of his drawings instantly promoted scandal among those who heard about it, endowing Rauschenberg with a reputation as some kind of nihilist or Dadaist rerun”.

66 “Trash collection is the business of public sanitation; its recycling, the very height of capitalist alchemy, turns everything into grist for commodification’s mill. But it is also a strategy of aesthetic sublimation that, according to Thomas Crow, is internal to modernism”. Bois, Yve-Alain. *Ray guns*. Em: October 78, outono de 1996. p. 47 [tradução nossa]

67 Smithson, Robert. *Entropy and the new monuments*. O termo *slurb* usado pelo artista não é propriamente favela, mas um neologismo que designa regiões suburbanas mal-construídas, tendo origem na contração das palavras *suburb*, subúrbio, e *slum*, favela.

68 “The much denigrated architecture of Park Avenue known as ‘cold glass boxes’, along with the Manneristic modernity of Philip Johnson, have helped to foster the entropic mood. The Union Carbide building best typifies such architectural entropy”. *ibidem* [tradução nossa]

jetos capitalistas à entropia urbana são suas *Garbage Walls* (1970), estruturas realizadas com lixo fundido que deveriam servir como base para a construção de abrigos para moradores de rua em Nova Iorque. Três trabalhos de Smithson que também devem ser referenciados na presente discussão são seu *Partially buried woodshed* (1970), no qual enterra uma casa suburbana abandonada até sua estrutura colapsar, *Floating island to travel around Manhattan island* (1970), no qual leva um ‘parque’ sobre uma barça para dar a volta na ilha de Manhattan, e seus ‘derramamentos’ de materiais como asfalto – *Asphalt rundown* –, concreto – *Concrete pour* – e cola – *Glue pour* –, realizados em 1969 na América do Norte e na Itália. Esses trabalhos, para além da questão da paisagem presente em toda a produção do artista, expressam sua visão da entropia no ambiente urbano e natural, nos efeitos que a introdução de elementos produzidos pelo homem têm na natureza e na paisagem. Outro fato importante é que *Floating island to travel around Manhattan island* provavelmente surgiu em conversas com Matta-Clark, como afirma Jane Crawford: “ele e seu amigo Robert Smithson discutiam também a ideia de jardins móveis plantados sobre as barças do rio, que podiam ser deslocados flutuando para diversos bairros em torno da ilha de Manhattan”.⁶⁹

01.05 Marcel Duchamp: o padrinho

Já mencionamos a importância das práticas dadaístas para as produções da segunda metade do século 20, ampliando o campo de atuação da arte e dirigindo a crítica aos seus modos de produção e circulação na sociedade burguesa. No entanto, cabe referenciar aqui a importância de Marcel Duchamp tanto para Oiticica quanto para Matta-Clark. A produção de ambos dialoga de diferentes maneiras com a produção de Duchamp, seja na escolha de casas que são apropriadas como *readymades*, ou no questionamento das identidades pessoais e públicas, como veremos em outro momento. Nos *Bólides* de Oiticica, por exemplo, há uma clara referência aos *objets trouvés* surrealistas e aos *readymades* duchampianos, mesmo que Oiticica insira os objetos ‘ordinários’ de maneira estrutural e não ao acaso, algo que veremos com mais clareza no próximo capítulo. Matta-Clark, por sua vez, tem uma relação diretamente biográfica com o artista francês. Duchamp era padrinho de Matta-Clark e de seu irmão gêmeo John Sebastian, conhecido como Batan e a casa de Anne Clark e Roberto Matta era frequentada pela comunidade surrealista exilada em Nova Iorque, reunindo artistas como o próprio Duchamp, André Breton e Katherine Dreier.⁷⁰ A convivência, no entanto não era simples, como mencionamos no início do capítulo e Roberto Matta deixou Anne logo após o nascimento dos seus filhos.⁷¹

69 Crawford, Jane. *Gordon Matta-Clark uma comunidade utópica: o SoHo na década de 1970*, em: Rangel, Gabriela e Cuevas, Tatiana [org.]. *Gordon Matta-Clark: Desfazer o espaço* (catálogo de exposição). São Paulo: Museu de Arte Moderna, 2010. p. 48

70 ver: Lee, Pamela M. *Object to be destroyed: the work of Gordon Matta-Clark*, p. 3.

71 Essa passagem citada por Crow é uma boa ilustração das conturbadas relações amorosas entre os surrealistas exilados em Nova Iorque durante a Segunda Guerra Mundial: “em junho, Anne Matta deu à luz a dois meninos gêmeos, um evento que se tornou lendário nos anais do surrealismo. Os surrealistas eram todos bastante familiarizados com a etnografia para saberem das crenças especiais relacionadas com o nascimento de gêmeos e, mesmo



fig. 23 Robert Smithson, *Partially buried woodshed* (1970). Robert Smithson Estate

fig. 24 Robert Smithson, *Floating island to travel around Manhattan island* (1970)

fig. 25 Robert Smithson, *Asphalt rundown* (1969)

O interesse emerge, para além dos dados biográficos que muitos historiadores buscam destacar dessa infância ao mesmo tempo agitada e problemática, ao tomarmos conhecimento de que uma das primeiras obras que Matta-Clark realizou, quando tinha 25 anos e ainda estudava em Cornell, foi justamente um ‘memorial’ para seu padrinho Duchamp, quando de sua morte no outono de 1968. Vale a pena vermos a descrição do trabalho exposta por Crow:

a obra começava com uma amiga [de Matta-Clark] vestida como o alter ego feminino de Duchamp, Rose Sélavy, lendo poesia em uma sacada sobre uma sala quadrada com diversas entradas. Enquanto a performance acima atraía a atenção da audiência estupefata, Matta começava a preencher o espaço com uma estrutura inflável, que crescia progressivamente em volume até ocupar todo o piso. Quando o último espectador havia sido forçado da sala, o memorial acabou.⁷²

Vemos aqui como Matta-Clark se apropria da questão da recepção da obra de arte para realizar seu memorial, mesmo que sem referência direta a seu padrinho. Outros pontos chamam a atenção nesse trabalho, que já aponta para características que marcariam toda a sua trajetória. O artista intervém diretamente em um edifício já existente e realiza uma subversão estrutural coerente com sua escala arquitetônica. Do mesmo modo, Matta-Clark se utiliza de elementos improvisados para alcançar um efeito à altura dessa escala e realiza um monumento efêmero que seria a marca de suas intervenções arquitetônicas subsequentes.⁷³

Friedemann Malsch afirma que a obra *Museum* também é uma referência a Duchamp, mais especificamente às produções das exposições do surrealismo feitas pelo artista francês e que tinham por objetivo “irritar a percepção dos visitantes para provocar neles uma mudança de comportamento”.⁷⁴ Nessas exposições as obras de arte ficavam muitas vezes encobertas por barbantes ou fios de borracha entrelaçados que exigiam do público um trabalho ativo para poder ao

depois de os dois filhos já estarem tragicamente mortos, os gêmeos Matta eram comentados em termos épicos. A chegada deles, no entanto, precipitou a saída de Matta do minúsculo apartamento de Patchin Place e seu refúgio por um tempo no apartamento de Isabelle Waldberg, cujo marido estava na Europa a serviço do Escritório de Informação de Guerra. Depois do divórcio dos Matta ele se casou com Patricia Kane, que o deixou depois de muitos anos por Pierre Matisse, que se divorciou de sua mulher americana, Teeny, que por sua vez se tornou esposa de Marcel Duchamp em 1953”. Sawin, Martica *apud* Crow, Thomas. *Gordon Matta-Clark*. Em: Diserens, Corinne [org.]. *Gordon Matta-Clark*. p. 21; nota 26 [tradução nossa] no original em inglês: “In June Anne Matta gave birth to twin boys, an event that became legendary in the annals of Surrealism. The Surrealists were all sufficiently conversant with ethnology to be aware of the special beliefs that attach to the birth of twins, and even after both sons were tragically dead the Matta twins were spoken of in epochal terms. Their arrival, however, precipitated Matta’s move from the tiny apartment in Patchin Place and his taking refuge for a time in the apartment of Isabelle Waldberg, whose husband Patrick was overseas for the Office of War Information. After the Mattas divorced he married Patricia Kane, who left him after several years for Pierre Matisse, who divorced his American wife Teeny who in 1953 became the wife of Marcel Duchamp”.

72 “the piece began with a woman friend dressed as Duchamp’s female alter ego Rose Sélavy reading poetry from a balcony overlooking a square room with a number of entrances. While the performance above held the attention of the bemused audience, Matta began filling the space with an inflatable structure, which progressively grew in volume until it occupied the entire floor. When the last spectator had been forced from the room, the memorial was over”. Crow, Thomas. *op. cit.*, p. 22

73 *ibidem*

74 “*Museum* refers directly back to Duchamp. A series of mildew-covered recalling works was placed on a wall in an arrangement of slack cords, recalling Duchamp’s works on the production of Surrealist exhibitions, with a view to irritating the perception of visitors so as to cause them to alter their behavior”. Friedemann, Malsch. *Gordon Matta-Clark*. Em: Diserens, Corinne [org.]. *Gordon Matta-Clark*, p. 204 [tradução nossa]

menos ver as obras. Duchamp aqui estabelece a mesma relação entre as obras de arte e o espaço expositivo que veremos a seguir com Schwitters e Oiticica. Mas Friedemann termina por citar a obra *Silver Clouds* (1966) de Andy Warhol, como tributária de Duchamp e fonte de inspiração para *Museum*. “Warhol citou a produção de Duchamp para a *Exposition Internationale du Surréalisme* em Paris em 1938, em sua própria obra, *Silver Clouds*: a analogia escolhida por Matta-Clark é óbvia, mas não havia sido notada anteriormente”.⁷⁵ Podemos afirmar com segurança que o memorial para Duchamp realizado por Matta-Clark está muito mais relacionado a estas intervenções duchampianas e warholianas do que *Museum*, mesmo reconhecendo que essas referências também estejam presentes neste trabalho. Mas não pode haver uma referência mais explícita a esse legado pop-dadaísta do que o memorial, com seu uso de uma estrutura inflável para expulsar o público da sala. Podemos vislumbrar nesse memorial ainda, um amálgama entre a entropia de Smithson e o interesse de Matta-Clark pela intervenção na arquitetura existente, mediadas aqui pela questão institucional colocada na arte moderna pelo seu padrinho homenageado.

01.06 *Merz-Anarquitectura*

Finalmente, uma última produção das vanguardas históricas deve ser aqui referenciada pois relaciona-se diretamente com a espacialidade engendrada nas principais obras de Oiticica e de Matta-Clark, além da ideia de uma totalidade ambiental norteadora da apresentação de obras específicas no espaço expositivo. Não é por acaso que Waly Salomão afirma que Oiticica seria “nosso Kurt Schwitters” e a *Tropicália* a *Merzbau* brasileira.⁷⁶ O próprio Oiticica se refere diretamente à relação entre sua produção ambiental e a do alemão do começo do século 20, falando da proximidade entre a função da palavra *Parangolé* e *Merzbau*, que para Schwitters era “a definição de uma posição experimental específica, fundamental à compreensão teórica e vivencial de toda a sua obra”.⁷⁷ Schwitters, a partir de 1919, envolveu-se em seu projeto *Merz*, realizando colagens que uniam elementos encontrados e contrapunham textos, imagens e objetos, contribuindo enormemente para o dadaísmo alemão. Dentro do contexto das vanguardas históricas, o artista buscava a todo custo romper com a experiência contemplativa da pintura e criar o que seria uma pintura para a experiência contemporânea. Como citado por Salomão, nas obras de Schwitters, “roda de um carro de bebê, grade metálica, barbante ou chumaço de algodão são elementos equivalentes à cor”.⁷⁸ Em 1923 o artista percebeu que as mudanças que buscava deveriam passar também por uma transformação espacial e apresentou a primeira de suas construções que depois seriam chamadas de *Merzbau*. O espaço proposto ali, reforçava o caos da sociedade industrial e todo o ambiente exigia o envolvimento cognitivo do observador.

75 “Warhol quoted Duchamp’s production of the ‘Exposition Internationale du Surréalisme’ in Paris in 1938, in his own work, ‘Silver Clouds’: The analogy chosen by Matta-Clark is obvious, but has not previously been noted”. Friedemann, Malsch. *Gordon Matta-Clark*. Em: Diserens, Corinne [org.]. *Gordon Matta-Clark*, p. 204 [tradução nossa]

76 Salomão, Waly. *Hélio Oiticica: qual é o Parangolé? e outros escritos*. Rio de Janeiro: Rocco, 2003. p. 127

77 Oiticica, Hélio. *Bases fundamentais para a definição do ‘Parangolé’*. Em: AGL, p. 65

78 Schwitters, Kurt *apud* Salomão, Waly. *Hélio Oiticica: qual é o Parangolé? e outros escritos*, p. 25

Os objetos citados acima, sucata desperdiçada no ciclo de produção e consumo da sociedade industrial, serviram para o artista cobrir as paredes de seu apartamento-ateliê em Hanover. Segundo Benjamin Buchloh, esse espaço era

reconcebido como especificamente ritualístico, com o objeto e sua exibição amalgamados em um impulso quase wagneriano em direção à *Gesamtkunstwerk* [obra de arte total], na qual todos os sentidos, todos os elementos perceptivos, seriam unificados em uma forma intensificada de interação visual, cognitiva e somática – ou seja, física – com os objetos, estruturas e materiais exibidos.⁷⁹

Apesar da grande diferença em relação aos procedimentos utilizados na configuração de seus espaços, a experiência de entrar nos edifícios cortados de Matta-Clark também indica um caráter sinestésico próximo ao alcançado pela *Merzbau*. Como afirma Yve-Alain Bois,

os espaços negativos que Matta-Clark perfurava na arquitetura são cada vez mais complexos e cada vez mais deslumbrantes visualmente, mas também sinestesicamente. Visitar suas obras finais era ser capturado pela vertigem quando se percebia que não podíamos mais diferenciar o plano vertical do horizontal, como se para ‘aprender o que o espaço é’, fosse necessário primeiro que perdêssemos nosso controle como seres eretos.⁸⁰

Bois se refere à complexificação dos últimos cortes de Matta-Clark, e tenho em mente aqui seus dois últimos cortes, *Office Baroque* (1977) e *Circus-Caribbean Orange* (1978), realizados em Antuérpia e Chicago respectivamente, nos quais o artista intersecciona formas geométricas complexas com a estrutura dos edifícios existentes. No entanto, desde seus primeiros cortes nos prédios abandonados do Bronx, em *Bronx floors: Threshole* (1972), e mesmo na simplicidade do corte realizado em *Splitting* (1974) e na posterior rotação das fundações da casa, já está presente uma reconfiguração ‘ritualística’ do espaço arquitetônico racional e uma proximidade com a espacialidade das cavernas e labirintos da *Merzbau*. Uma reconfiguração dos sentidos espaciais que refletem diretamente na experiência corporal que temos nos espaços cotidianos está, portanto, presente na produção desses três artistas tão distantes tanto temporalmente quanto em suas práticas. Waly Salomão também cita o apartamento de Oiticica em Nova Iorque, o *Loft 4*, na Segunda Avenida, como próxima à *Merzbau* de Schwitters e a importância do conhecimento do artista alemão para a produção do ‘aprendiz de feiticeiro’, como ele se refere ao artista:

79 “the *Merzbau*’s space was reconceived as specifically ritualistic, with the object and its display welded into an almost Wagnerian drive toward the condition of the *Gesamtkunstwerk*, in which all the senses, all perceptual elements would be unified in an overall intensified form of visual, cognitive, and somatic – that is, physical – interaction with the objects, structures, and materials on display”. Buchloh, Benjamin. 1926. Em: *Art since 1900 – modernism, antimodernism, postmodernism*, p. 222 [tradução nossa]

80 “...the negative spaces that Matta-Clark pierced into architecture are ever more complex and ever more visually, but also kinesthetically, stunning. To visit his final works was to be seized by vertigo as one suddenly realized that one could not differentiate between the vertical and the horizontal plan [...], as if in order to learn ‘what space is’, it was first necessary that we lose our grip as erect beings”. Bois, Yve-Alain. *Threshole*, em: *October 78*, outono de 1996, p. 60-61

o escritor norte-americano Paul Bowles, em *Without stopping*, seu livro de memórias, assim descreve uma visita ao artista Dada: “[...] O *Merz-Bau* era uma casa dentro do apartamento, um museu pessoal no qual tanto os objetos expostos quanto as salas de exibição eram partes inseparáveis de uma mesma obra de arte, pacientemente construída”. Schwitters tanto fragmentou e juntou imagens e palavras quanto construiu seu lugar de morada a partir de restos: tábuas, sucatas, espelhos, rodas, molas etc... Feita de abismos, pontes, túneis em espirais, casa e atelier, abolição da fronteira entre a arte e a vida, *Merz-Bau* fascinou o garoto carioca, aprendiz de feiticeiro.⁸¹

Oitica, no entanto, não recebe de maneira automática os postulados das vanguardas históricas, tendo o mesmo empenho crítico identificado por Hal Foster nos artistas ligados às neovanguardas que vimos anteriormente. Ele se posiciona ainda na interseção entre o espaço neoplasticista de Mondrian e Van Doesburg e o de Schwitters, tentando ampliar as implicações presentes nas duas propostas, aproximando suas próprias proposições às dos vanguardistas históricos e depois afastando-se, tentando demarcar como estava efetuando essa ampliação de acordo com as especificidades de seu tempo:

na verdade Mondrian, e Schwitters com seu *Merzbau*, propunham a casa-obra como a realização estética da vida, ou seja, a aplicação de uma determinada estrutura, que seria a mais universal possível (ortogonal de Mondrian), levando a um comportamento adequado aí adquirido, ou que fosse o resultado de um comportamento estético na vida (o bricolar coisas achadas fazendo o ambiente no *Merzbau* de Schwitters) – ambos propunham então o *Éden*, ou seja, apelavam ao prazer de viver esteticamente. [...] Schwitters descobria a ‘construção aberta’, derivada dos processos de colagem, dos *readymades* de Duchamp e da arquitetura de Gaudí, mas a obra resultante ainda era o ‘fim de um crescimento’ ou a sua ‘parada’. [...] a criação do recinto, hoje, seria o oposto do que propunha Schwitters: não privilegiar, condicionar a vivência ou o sentido de um recinto, mas dar-lhe aberto (como a *Cama-Bólido*) para a construção dele pela vivência participativa.⁸²

Para tempos contingentes, portanto, obras mais contingentes ainda se fazem necessárias.

Outro ponto fundamental para a formação artística de Matta-Clark que deve ser mencionado foi a sua colaboração com outros artistas de sua própria geração. Em 1973 o artista começou a se encontrar regularmente com um grupo formado inicialmente por ele com as artistas Suzanne Harris e Tina Girouard para discutir a “ideia de lugares fora da arquitetura, sem arquitetura, ou extra-arquitetônicos”. Batizado de Anarquitectura [*Anarchitecture*], o grupo trabalhava contra a ideia de construção e projeto, “pois a Anarquitectura ‘não tenta resolver problema algum’”,⁸³ apenas aprofundar as contradições do espaço engendrado pela arquitetura e deslocar nossa relação com ele. Outros membros se juntaram ao grupo, como Laurie Anderson, Richard Nonas e Richard Landry. Sua namorada, a dançarina Caroline Goodden e o artista Lawrence Weiner também participaram de algumas sessões de discussão do grupo, mostrando a amplitude dos interesses ali reunidos. A única exposição realizada pelo grupo foi uma reunião

81 Salomão, Waly. *Hélio Oitica: qual é o Parangolé? e outros escritos*, p. 25

82 Oitica, Hélio. *A obra, seu caráter objetual, o comportamento*. Em: AGL, p. 119-120

83 “the idea of places outside of architecture, without architecture, or extra-architectural. Building and design were to be worked against, for Anarchitecture ‘attempts to solve no problem’”. Lee, Pamela M. *Object to be destroyed: the work of Gordon Matta-Clark*, p. 104 [tradução nossa]

de fotografias de situações que expressavam essa ambiguidade do espaço e “o transitório, ou transposicional na prática arquitetônica”,⁸⁴ como trens quebrados, casas sendo transportadas em barças, detalhes urbanos e mesmo as então recém-inauguradas torres gêmeas do *World Trade Center*. Abrir as limitações da prática arquitetônica, para uma apreensão menos dirigida aos usuários, portanto, era o que pautava as discussões do grupo e que reverberou na prática individual de cada um depois da breve existência do grupo. A convivência entre eles, porém, nunca deixou de existir e frutificou em diversas ações realizadas – individualmente ou não – por cada um dos artistas.

01.07 o público-tornado-Participador no avesso do cubo branco

Como vimos até aqui, o período das décadas de 1960 e 1970 foi marcado pela (re)configuração de práticas artísticas que informam todo um campo de produção ativo até hoje, e as trajetórias de Matta-Clark e de Oiticica trazem à tona algumas questões fundamentais para essa (re)configuração. Para finalizar, cabe referencia-las de maneira mais próxima à produção deles. O papel do público, por exemplo, e a desestetização do objeto artístico são dois pontos fundamentais que aparecem nas obras pelas quais passeamos no prólogo. O público do museu não é mais encarado como mero receptor passivo das formas produzidas pelos artistas, deixando de ter uma relação meramente contemplativa com a obra de arte, para assumir sua parte de responsabilidade no resultado final dela. O público, portanto, agora é também *participador* e cabe a ele explorar os dados da obra de arte para apreende-la em sua totalidade e completa-la a partir dos elementos oferecidos pelos artistas. Do mesmo modo, o próprio objeto artístico já não tem mais a importância de outrora e serve como suporte para estimular as experiências do público, mobilizando a totalidade de seu corpo no processo de recepção de seu conteúdo.

Hélio Oiticica teorizou amplamente essa abertura da obra para a participação do público, que ele passou a chamar de ‘participador’⁸⁵ a partir do momento em que seus trabalhos ganharam uma dimensão espacial e o público passou a ser convocado a adentrá-las e a interferir nelas. Como já vimos, desde seus *Relevos espaciais* (c. 1960), *Núcleos* (c. 1960) e *Bólides* (c. 1963), culminando nesse primeiro momento nos *Parangolés* (c. 1964), há um paulatino ‘mergulho no corpo’ que mobiliza diferentes sentidos e aspectos sensoriais do público rumo à sua conformação como participador. Desde a produção dos *Metaesquemas*, no entanto, o artista aborda a questão do espaço e do tempo na conformação da obra de arte, muito de acordo com as ideias de Piet Mondrian e do grupo neoconcreto, como já vimos. Em 1959, quando ainda

84 “to discuss the ambiguous character of space and to think about the transitional, or transpositional, in architectural practice”. Lee, Pamela M. *Object to be destroyed: the work of Gordon Matta-Clark*, p. 104 [tradução nossa]

85 O conceito de ‘participador’ aparece diversas vezes nos escritos de Hélio Oiticica, principalmente a partir de 1964, mas já está insinuado desde o começo da década em obras como *Núcleos* (1961), *Penetráveis* e *Labirintos* (1960-61), nos quais a cor espacializada demanda a presença e deslocamento do observador em torno da obra e lhe responde com uma ampliação de sua própria consciência corporal e espacial. Como vimos, em texto de 1961 Oiticica indica os *Bichos* (1960) de Lygia Clark como fundamentais em seu próprio percurso de descoberta da participação do público na obra de arte. Ver: nota 36 do presente capítulo

realizava exclusivamente pinturas, ele já indica alguns pontos que permeariam sua produção subsequente e fundamentam a noção temporal e participativa da obra de arte. A primeira delas refere-se à sua leitura do filósofo francês Henri Bergson, quando afirma que “a duração, o tempo interior, aparece em silêncio, de dentro para fora. Parte-se do silêncio mesmo, logo a obra é duração ela mesma, e não uma duração que surge ou que se intui dentro do mundo do não-silêncio”.⁸⁶ Mais adiante ele segue desenvolvendo sua noção de tempo e espaço em relação à obra pictórica e, ainda em diálogo com Bergson, afirma que

o espaço existe nele mesmo, o artista temporaliza esse espaço nele mesmo e o resultado será espaço-temporal [*sic*]. O problema, pois é o tempo e não o espaço, dependendo um do outro. Se fosse o espaço, chegaríamos, novamente, ao material, racionalizado. A noção de espaço é racional por excelência, provém da inteligência e não da intuição (Bergson).⁸⁷

Com essas colocações, Oiticica está justamente se aproximando e ‘preparando o terreno’ para os desdobramentos espaciais de suas, já labirínticas, pinturas geométricas. O espaço da obra surge como intimamente ligado ao tempo que se desenvolve dentro do seu campo pictórico, reverbera, e se expande para o espaço que a recebe até alcançar todo o ambiente expositivo em seus *Penetráveis*. É interessante reparar justamente no fato de que ele afirma que o espaço é racional por excelência, algo que seria desconstruído em sua produção subsequente, tratando de realizar a abertura desse espaço para a experiência sensível do público. Seus *Penetráveis* só ganham sentido quando são explorados pelo público que os sentem com os pés, com as mãos, com os olhos, com o nariz e com o ouvido, durante o tempo em que permanece no ambiente. Há uma mobilização integral do público, entendimento que surge com as relações cromáticas estabelecidas em seus *Metaesquemas* e que norteiam sua compreensão do espaço como relacionado ao tempo e da cor como estrutura. Assim, ele segue afirmando que “a cor metafísica (cor tempo) é essencialmente ativa no sentido de dentro para fora, é temporal, por excelência” e ao mesmo tempo é dela que vem a estrutura da obra. “Chego assim pela cor à concepção metafísica da pintura. A estrutura vem juntamente com a ideia da cor, e por isso se torna, ela também, temporal. Não há estrutura *a priori*, ela se constrói na ação mesma da cor-luz”.⁸⁸ Ou seja, é a reverberação da cor que irá atingir tanto o espaço como o público que nele se encontra. Como veremos mais a fundo nos capítulos 3 e 4, se o espaço engendra subjetividades por meio de seu simples ordenamento, então Oiticica produz nele uma dobra que engendrará suas próprias subjetividades criativas e proporcionará experiências mais ricas ao público-tornado-participador.

Gordon Matta-Clark, por sua vez, expressou em diversas ocasiões seu desejo de interferir nos mais variados ambientes para também propiciar experiências enriquecedoras ao público. Essas experiências deveriam, ainda, modificar o modo como nos relacionamos com o mundo de maneira geral. Em seus cortes de edifícios, como já vimos, há uma constante

⁸⁶ Oiticica, Hélio. AGL, p. 16

⁸⁷ *ibidem*

⁸⁸ *ibidem*, p. 17

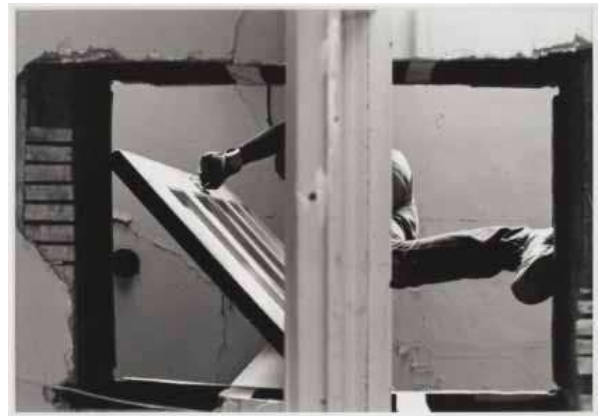
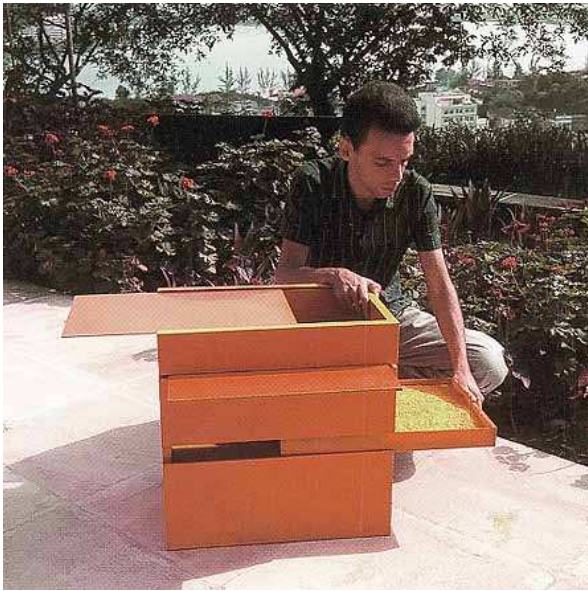


fig. 26 Hélio Oiticica com *Bólido B11 Bólido caixa 09* (1964). PHO

fig. 27 Gordon Matta-Clark, *Bronx floors: Threshole* (1972). David Zwirner Gallery

fig. 28 Hélio Oiticica, *Parangolé P4, capa 1* (1964). Favaretto, Celso Fernando

fig. 29 Gordon Matta-Clark, vista interna de *Splitting* (1974). Lee, Pamela M, 2001

fig. 30 Gordon Matta-Clark, vista da escada de *Splitting* (1974). Diserens, Corinne

busca em abrir – literalmente – a estrutura rígida da arquitetura para uma compreensão mais fluida e intuitiva de seus usuários. A relação que estabelecemos com os espaços construídos é dirigida pelos imperativos funcionalistas que são cristalizados em concreto e tijolo dispostos pelo desenho do arquiteto. Matta-Clark, o *anarquitecto*, buscava uma “experiência arquitetônica mais abrangente”,⁸⁹ um uso dos ambientes construídos que não pudesse ser avaliado em termos funcionais ou mensuráveis – algo que escapa completamente dos objetivos racionalistas da disciplina arquitetônica seja ela da ‘escola’ que for. O que estava em questão para o artista era justamente a ampliação da experiência arquitetônica para que pudéssemos nos relacionar com os espaços de maneira mais imediata. Seus cortes de edifício reposicionam o observador no espaço construído, desestabilizando as certezas que nos orientam e que são reforçadas pelo papel do profissional.

Oiticica também realizou uma ampla investigação da relação corporal que estabelecemos com o espaço circundante e propôs diversas maneiras de interferir nessa relação. Como vimos, foi com seus *Parangolés* que o artista descobriu o sentido de cor-ambiente e cor-estrutura. A partir da relação cromática de suas pinturas e das teorias suprematistas, por meio de Mondrian e Theo Van Doesburg,⁹⁰ Oiticica figurou a saída espacial de sua obra e sua integração ‘ambiental’. Oiticica desdobra essas relações cromáticas no espaço, afirmando que quando “a cor não está mais submetida ao retângulo, nem a qualquer representação sobre este retângulo, ela tende a se ‘corporificar’; torna-se temporal”.⁹¹ Assim, a relação espacial passa a apresentar-se ao público-tornado-participador como essencialmente temporal, mas não em um sentido de uma apreensão visual na qual o tempo do olhar é que a determina, mas em um tempo corporal, que se desdobrará à medida em que o corpo do observador – em sua totalidade sensorial e perceptiva – explora o espaço construído pelo artista. Sobre essa passagem à uma experiência ambiental e sua relação com a ideia de um espaço suprematista à maneira de Mondrian e Doesburg, Oiticica afirma que:

nessa procura de uma fundação objetiva, de um novo espaço e um novo tempo na obra no espaço ambiental, almeja esse sentido construtivo do *Parangolé* a uma ‘arte ambiental’ por excelência, que poderia ou não chegar a uma arquitetura característica. [...] A participação do espectador é também aqui característica em relação ao que hoje existe na arte em geral: é uma ‘participação ambiental’ por excelência. Trata-se da procura de ‘totalidades ambientais’ que seriam criadas e exploradas em todas as suas ordens, desde o infinitamente pequeno até o

89 Matta-Clark, Gordon. *Gordon Matta-Clark em entrevista a Donald Wall*. Em: Rangel, Gabriela e Cuevas, Tatiana [orgs.]. *Gordon Matta-Clark: Desfazer o espaço*, p. 163

90 Mondrian também fala de uma espacialidade integral e de um urbanismo derivado das relações espaciais de suas pinturas, assim como Van Doesburg que inclusive explorou mais a fundo a relação entre suas pinturas e a arquitetura. A essa propósito Mondrian afirma que “não devemos mais considerar a residência como uma ‘caixa’”. A ideia de ‘lar’ (*home, sweet home*) deve ser abandonada. Assim como a ideia convencional de ‘rua’: devemos considerar a casa e a rua como a cidade, que é uma unidade, formada por planos que estão compostos em uma oposição neutralizante, pela qual toda segregação e exclusão são eliminadas”. Mondrian, Piet. *A casa – a rua – a cidade*, em: idem, *Neoplasticismo na pintura e na arquitetura*; Martins, Carlos A. Ferreira. São Paulo: Cosac Naify, 2008, p. 171

91 Oiticica, Hélio. AGL, p. 23

espaço arquitetônico, urbano etc.⁹²

A arte ambiental de Oiticica passa, portanto, pela introdução do tempo na apreensão artística justamente por meio da noção de cor-estrutura, como colocado acima. Segundo Lisette Lagnado, à partir da leitura de Henri Bergson, Oiticica “inclui o tempo na gênese da obra assim como Bergson insere a duração na matéria – e nesse sentido ambos convergem ao confundir este movimento com a Vida, proporcionando o *élan vital*”, que seria “uma inserção do tempo (a duração) na matéria (a pintura)”.⁹³

Da mesma maneira, quem entra em um edifício cortado por Matta-Clark, também terá seu corpo deslocado dos eixos espaciais que lhe dão segurança no cotidiano enrijecido da sociedade funcionalista. Os depoimentos dos visitantes descrevendo a experiência de circular dentro da casa que Matta-Clark cortou em *Splitting* são particularmente ilustrativos do efeito corporal que o artista impunha ao público. Alice Aycock, por exemplo, afirma que,

começando na base da escada, onde a rachadura era pequena, você subia e, quanto mais você subia você continuava tendo que atravessar a rachadura. E ela seguia alargando à medida em que você subia as escadas em direção ao topo, onde a rachadura tinha um ou dois pés de largura [de 30 a 60 centímetros, aproximadamente]. Você precisava realmente saltá-la. Você sentia o abismo de uma maneira sinestésica e psicológica.⁹⁴

Aqui vemos como também é o tempo do percurso do público no espaço da casa que determina a apreensão da obra e dirige a rearticulação da própria ideia de espaço construído que trazemos cristalizada pelo convívio diário dos espaços herméticos voltados à funcionalidade.

Oiticica também fala de “uma arquitetura estática” que se desenvolve até tornar-se espacial, que “seria portanto a ponte para uma arquitetura espacial, ativa, ou espaço-temporal”.⁹⁵ Assim como em Oiticica ressoam questões de Matta-Clark, o contrário é verdadeiro. Segundo Jane Crawford,

Matta-Clark [...] colocou o público dentro da obra de arte, de tal modo que já não se tratava de parar diante da obra, mas sim de deslocar-se para ou com ela. À medida que o público se movia, sua perspectiva se modificava, oferecendo múltiplos pontos de vista no tempo e no espaço. Em outras palavras: a participação do público era requerida para ativar a obra, o que significava alterar a responsabilidade do espectador.⁹⁶

92 Oiticica, Hélio. AGL, p. 67

93 Lagnado, Zizette Dwek. *Hélio Oiticica: o mapa do programa ambiental*. São Paulo: FFLCH (Tese de doutorado), 2003. p. 23.

94 “Starting at the bottom of the stairs where the crack was small, you’d go up, and as you’d go further up you’d have to keep crossing the crack. It kept widening as you made your way up the stairs to the top, where the crack was one or two feet wide. You really had to jump it. You sensed the abyss in a kinesthetic and psychological way”. Kravagna, Christian. *It’s nothing worth documenting if it’s not difficult to get: on the documentary nature of photography and film in the work of Gordon Matta-Clark*. Em: Diserens, Corinne [org.]. *Gordon Matta-Clark*, p. 139-140 [tradução nossa]

95 Oiticica, Hélio. AGL, p. 29

96 Crawford, Jane. *Gordon Matta-Clark uma comunidade utópica: o SoHo na década de 1970*, p. 54.

E a experiência de entrar nesses espaços labirinticamente familiares construídos pelo artista afetava profundamente a relação corporal que estabelecemos com a arquitetura e por conseguinte com a cidade. Como descreve Gerry Hovagimyan, depois de entrar em *Splitting* e subir a escada, “chegava-se a um ponto no qual, de repente, o corpo da escada se inclinava para o outro lado. Então de fato tudo começava a mudar. [...] E agora, todas estas coisas, totalmente malucas, davam uma sensação física, algo visceral, que era realmente muito forte”.⁹⁷

Cabe aqui indicar também a afetação corporal que a própria modernidade introduziu na sociedade ocidental desde pelo menos meados do século 19, por meio da modernização das metrópoles europeias e da produção industrial, tema que veremos mais a fundo no próximo capítulo. Podemos apontar, porém, as anotações que Walter Benjamin fez das grandes reformas urbanas que tiveram na Paris de Baudelaire sua primeira expressão de vulto, transformando o ambiente daquela cidade em ‘estranho’ para seus próprios habitantes. As guerras mundiais aprofundaram ainda mais essa mudança espacial nas cidades europeias, aliadas ainda ao desenvolvimento dos carros e à disseminação da energia elétrica. Assim, segundo Benjamin, “uma geração que ainda fora à escola num bonde puxado por cavalos viu-se abandonada, sem teto, numa paisagem diferente em tudo, [...] e em cujo centro, num campo de correntes e explosões destruidoras, estava o frágil e minúsculo corpo humano”.⁹⁸ Para Benjamin, as artes plásticas também se envolveram com estas transformações da subjetividade, e os dadaístas foram os mais radicais no reposicionamento do público perante o objeto artístico, ao buscarem produzir os mesmos efeitos que as metrópoles – e o cinema – imporiam aos sujeitos, como vimos no começo do capítulo.⁹⁹ As aberturas a ‘novas sensibilidades’ das quais nos fala Oiticica em relação aos ‘artistas construtores’¹⁰⁰ é um dos principais pontos que unem as práticas dos dois artistas, apontando para formas de experimentar e habitar o mundo mais conscientes e participativas.

Em texto escrito em 1966, Hélio Oiticica dá indicações de seu pensamento em relação à passagem da desestetização do objeto artístico à ideia da participação do público em suas obras, definindo-as como ‘antiarte’:

Antiarte – compreensão e razão de ser o artista não mais como um criador para a contemplação mas como um motivador para a criação – a *criação* como tal se completa pela participação dinâmica do ‘espectador’, agora considerado ‘participador’. Antiarte seria uma completação da necessidade coletiva de uma atividade criadora latente, que seria determinada de certo modo pelo artista...¹⁰¹

E segue afirmando que cabe ao artista dar ao espectador “uma simples oportunidade de participação para que ele ‘ache’ aí algo que queira realizar – é pois uma ‘realização criativa’ o que

97 Hovagimyan, Gerry *apud* Crawford, Jane. *Gordon Matta-Clark uma comunidade utópica: o SoHo na década de 1970*, p. 54

98 Benjamin, Walter. *Experiência e pobreza*. Em: *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*, p. 115

99 ver: nota 17 do presente capítulo

100 ver: nota 37 do presente capítulo

101 Oiticica, Hélio. *Posição e programa*. Em: AGL, p. 77 [grifo do autor]

propõe o artista”.¹⁰²

A desestetização do objeto artístico, porém, não é total em Oiticica e em Matta-Clark, que mantém um rigor formal em suas produções, mas ela é parte constituinte da prática de ambos. *Museum* de Matta-Clark é emblemática de um modo de encarar os dejetos da sociedade. Como vimos, o artista realiza sua obra com os despojos de uma sociedade do desperdício que à época ainda não havia alcançado o atual estágio em que se encontra, mas que já apresentava as contradições desse tipo de desenvolvimento econômico, especialmente nos Estados Unidos. O papel do próprio museu e das galerias de arte na conformação da instituição arte também comparece nesse trabalho que recebe o irônico título de ‘Museu’.

Para além da questão entrópica já vista em relação a essa obra, cabe citar também Artur Barrio, artista fundamental para se compreender a arte contemporânea brasileira, que escreveu, em 1969, um manifesto advogando pelo uso de materiais “perecíveis, baratos” em seu trabalho, “tais como: lixo, papel higiênico, urina etc.”, em um movimento de contraposição à estética minimalista e à condição de artista do ‘terceiro mundo’, para quem os materiais industrializados eram caros em face à realidade econômica e social. Para ele, também havia um componente de ‘antiarte’ presente nesse uso que se confronta aos espaços institucionais da arte: “a simples participação dos trabalhos feitos com materiais precários nos circuitos fechados de arte, provoca a contestação desse sistema em função de sua realidade estética atual”. Barrio diz ainda que a reconfiguração institucional proposta por ele seria um confronto a um pensamento imposto “de cima para baixo” por uma elite: “lanço em confronto situações momentâneas com o uso de materiais perecíveis, num conceito de baixo para cima”.¹⁰³ Vemos, portanto, como essas questões estão latentes em diversas produções do período e realizam uma ponte entre o ‘norte’ e o ‘sul’ globais, em um momento no qual a famigerada globalização começava a tomar os contornos espetaculares que possui atualmente.

A construção de um espaço ‘duplo’ dentro do museu – uma instalação, como conveniou-se chamar tal tipo de trabalho – realizado por Oiticica em suas experiências ambientais como o *Éden* e a *Tropicália*, também não deixa de ser um modo de negar o espaço do ‘cubo branco’ dos museus e das galerias, já que o artista insere nele elementos bastante díspares que geram um ruído intolerável para espaços supostamente destinados à alta cultura e que se propunham como um ambiente neutro para a exposição e recepção de obras de arte. Oiticica chega a afirmar que suas obras ambientais seriam melhor recebidas em construções como os pavilhões das exposições industriais. Como sua “arte ambiental” pressupõe “o eternamente móvel, transformável, que se estrutura pelo ato do espectador e o estático, que é também transformável a seu modo, dependendo do ambiente em que esteja participando como estrutura; será necessária a criação de ‘ambientes’ para essas obras”. E como não são peças para serem expostas no sentido tradicional do termo, “o próprio conceito de ‘exposição’ [...] já muda”, para abriga-las seria

102 Oiticica, Hélio. *Posição e programa*. Em: AGL, p. 77

103 Todas as citações foram retiradas de: Barrio, Artur. *Manifesto*. Rio de Janeiro, 1969. Disponível em: http://arturbarrio-trabalhos.blogspot.com.br/2008/10/manifesto_31.html, consultado em abril de 2015

necessária, portanto, “a criação de espaços estruturados, livres ao mesmo tempo à participação e invenção criativa do espectador”.¹⁰⁴

Devemos destacar aqui que seus projetos ambientais sempre buscaram se afastar dos meios expositivos tradicionais, por mais que muitas vezes fossem abrigados em galerias convencionais como os Museus de Arte Moderna do Rio de Janeiro e de São Paulo e a *Whitechapel Gallery* em Londres, por exemplo. No entanto, o artista propôs, desde sua invenção do *Parangolé*, em 1964, e de seu primeiro projeto ambiental, o *Projeto Cães de caça* (1961), composto por cinco penetráveis, a saída do espaço fechado das galerias para inserir suas obras no mundo, algo que ganha impulso durante sua longa estada em Nova Iorque. Quando volta para o Rio de Janeiro, em 1978, Oiticica propõe ações diretamente urbanas como *Delirium Ambulatorium* ou *Devolver terra à terra*, por exemplo.

Matta-Clark, por sua vez, nega este espaço neutro quando atua diretamente em uma casa, ou então quando leva para a galeria os dejetos que abalam essa neutralidade com suas formas estranhas e seus odores nada agradáveis. Mas, como é o enfrentamento à arquitetura o principal motor dos trabalhos do artista, seu interesse também está em evitar fazer “objetos escultóricos” e parte de “um desprezo pela arte plana. Por que pendurar coisas na parede quando a parede em si é um meio muito mais desafiador?”¹⁰⁵ pergunta Matta-Clark. O que resta de uma ação como *Splitting*, por exemplo, são seus registros e a única maneira de se ter acesso à obra em si foi durante os poucos meses em que a casa da Humphrey Street permaneceu com seu corte. Como mencionado no prólogo, o próprio público tornava-se indefinível, pois não havia controle possível de quem entraria em contato com aquela casa anônima em meio a tantas outras iguais, além dos convidados do artista que estiveram no local em dias específicos e previamente determinados. A esse respeito, Matta-Clark afirma que seus cortes de edifícios são também “um ato em andamento para o pedestre, assim como os canteiros de obras proporcionam um palco para os pedestres ocupados em trânsito”.¹⁰⁶

Por fim, cabe deixar uma longa citação de Oiticica na qual ele introduz, por meio do *Parangolé*, a ideia que tem de antiarte e como ela se relaciona à experiência urbana e ao museu, e à qual voltaremos em outros momentos da pesquisa, justamente por conter diversas questões que perpassam toda sua produção.

Parangolé é a antiarte por excelência: inclusive pretendo estender o sentido de ‘apropriação’ às coisas do mundo com que deparo nas ruas, terrenos baldios, campos, o mundo ambiente, enfim – coisas que não seriam transportáveis, mas para as quais eu chamaria o público à participação – seria um golpe fatal ao conceito de museu, galeria de arte etc., e ao próprio conceito de ‘exposição’ – ou nós o modificamos ou continuamos na mesma. Museu é o mundo; é a experiência cotidiana: os grandes pavilhões para mostras industriais são os que ainda servem para tais ma-

104 Oiticica, Hélio. *Anotações sobre o Parangolé*. Em: AGL, p. 76

105 “My initial decisions were based on the avoidance of making sculptural objects and an abhorrence of flat art. Why hang things on a wall when the wall itself is so much more a challenging medium?” *Interview with Gordon Matta-Clark*. Em: Diserens, Corinne [org.]. *Gordon Matta-Clark*, p. 188 [tradução nossa]

106 “an ongoing act for the passer by just as the construction site provides a stage for busy pedestrians in transit”. *ibidem*, p. 184 [tradução nossa]

nifestações: para obras que necessitem de abrigo, porque as que disso não necessitarem devem mesmo ficar nos parques, terrenos baldios da cidade (como são bem mais belos que os parcotes tipo Aterro da Glória no Rio) – a chamada estética de jardins é uma praga que deveria acabar – os parques são bem mais belos quando abandonados porque são mais vitais (meu sonho secreto, vou dizer aqui: gostaria de colocar uma obra perdida, solta, displicentemente, para ser ‘achada’ pelos passantes, ficantes e descuidistas, no Campo de Santana, no centro do Rio de Janeiro – é esta a posição ideal de uma obra.¹⁰⁷

Vimos portanto, como Oiticica e Matta-Clark se inserem na produção artística do século 20, principalmente da segunda metade, quando as questões que informam a sociedade e a arte contemporâneas já se consolidavam dentro do modelo de uma ‘sociedade de consumo espetacular’. Assim, pudemos ver, mesmo que de maneira bastante reduzida e seletiva, como se efetuou a ampliação das práticas artísticas desde as vanguardas históricas até sua dissolução com as neo-vanguardas, movimento que também se faz presente na produção dos dois artistas aqui estudados. Cabe agora analisarmos os modos de subjetivação na modernidade que formam o público por trás desse participante do qual nos fala Oiticica.

107 Oiticica, Hélio. AGL, p. 79-80

02. **Clockshower** subjetivações, performance, dança e corpo – marginalidade, violência e ética

O artista, o crítico, o filósofo, o sociólogo, seriam propositores – só os que conseguirem essa totalidade poderão propor algo: êsse algo baseia-se em tudo o que seja a procura de um sentido para a vida nela mesma. Todos teem uma importância: uma sociedade se constitui de inter-sociedades – uma totalidade é uma trama de totalidades cuja unidade é o indivíduo. Isto é ponto pacífico. Para um artista creador tanto um grande pensador como Sartre, por exemplo, quanto um malandro de Greenwich Village interessam igualmente. Um vietcong é tão importante quanto a idéia que se tem de Cristo. Porquê? [sic] Porque possuem a integridade do que são: são uma totalidade à procura de um crescimento universal de si mesmos numa síntese, onde o que oprime é devorado pela verdade maior do que é oprimido. O mito do gênio, do ‘modelo’, das morais dominantes, caem diante dessa aspiração maior de uma nova realidade que se constitui da soma dos esforços milenares à busca pelo homem de si mesmo – o processo criador, reservado ao gênio, ao sábio, tende a espalhar-se para fora do seu condicionamento, mantido a longo tempo cerrado por uma casta de ‘eleitos’, e a se incorporar, pelos esforços contínuos da humanidade que se transforma em cada indivíduo. Processo creador e vida se confundem.¹

(Hélio Oiticica)

Como já pudemos entrever anteriormente, a questão da participação do público é fundamental na produção de Gordon Matta-Clark e Hélio Oiticica que de diferentes maneiras reposicionaram o observador em suas obras. Essa questão está relacionada não só a outras práticas artísticas da época, que vimos no capítulo anterior, como também a questões mais gerais que se referem à(s) ideia(s) do *sujeito* e à constituição de subjetividade na modernidade, que iremos abordar neste capítulo. Desde pelo menos o final do século 19 o observador passou a ser um campo de explorações variadas dos artistas, que trataram de incluí-lo em suas obras ou de fazer com que participe de maneira mais ativa ou atenta na reconfiguração ambiental que a modernização das forças produtivas impôs em toda a sociedade. É importante destacar também a relevância da ‘questão do sujeito’ na filosofia ocidental desde pelo menos o Iluminismo – sendo Descartes, Kant e Hegel as principais vozes dessa ‘questão’ – e as reviravoltas pelas quais essa noção passou desde então, como veremos mais adiante.

Como apontamos no capítulo anterior, foram nas décadas de 1960 e 70 que diversas práticas artísticas buscaram de maneira mais sistemática essa inclusão do público na produção final da obra de arte, buscando lhe propiciar uma experiência mais imediata e aberta, muitas vezes livres dos imperativos produtivistas que reduzem nosso campo de ação na sociedade, ou então justamente embaralhando tais demandas produtivistas. O que se observa é uma tentativa

¹ Oiticica, Hélio. *Critério para o julgamento das obras de arte contemporâneas [atribuído]*. PHO, número de tomo 0133/68

generalizada de abrir o público para uma recepção menos dirigida do que aquela que os meios de produção impõem e que fazem parte da organização produtivista da sociedade ocidental de modo geral. Como vimos, Oiticica e Matta-Clark, cada um à sua maneira, fazem parte desse processo de abertura e reposicionamento do público diante da obra de arte, oferecendo por meio delas formas mais ricas de se vivenciar o mundo e, assim, constituirmos ‘verdadeiras experiências’. Na esteira desse processo emerge ainda uma prática política fundada em um posicionamento ético muito consciente e ativo. Trata-se da politização desse público por meio do compartilhamento dessas experiências, que deverão ser vividas coletivamente, apontando assim para práticas sociais menos individualistas e mais horizontais.

Oiticica deixa clara sua preocupação em imiscuir-se em certa ‘problemática do sujeito’ que foi levantada principalmente depois da Revolução Industrial e com mais vigor ainda com a disseminação da sociedade moderna por meio da expansão capitalista dos séculos 19 e 20.

Neste século a revolução que se verificou no campo da arte está intimamente ligada às transformações que acontecem nessa relação fundamental da existência humana. Já não quer o sujeito (espectador) resolver a sua contradição em relação ao objeto pela pura contemplação. Os campos da sensibilidade e da intuição se alargaram, sua visão do mundo se aguçou, tanto na direção de uma concepção microcósmica como a de outra macrocósmica.²

Devemos analisar, portanto, como se deu essa transformação indicada por Oiticica antes de voltarmos aos modos como ele e Matta-Clark lidam com ela.

02.01 sujeitos à modernidade: choques, fluxos e transitividade

A sociedade ocidental passou por profundas transformações desde o desenvolvimento industrial nos séculos 18 e 19 e as cidades foram sendo moldadas de acordo com os modos de produção e circulação do capital ao longo desse tempo. No final do século 20 e começo do 21 a financeirização do capitalismo produziu transformações ainda mais incisivas na sociedade e nas cidades, chegando ao ponto de quase substituir a própria realidade por imagens. Oiticica e Matta-Clark estiveram bastante atentos ao momento inicial desse processo, pois em sua época ele ainda estava em um estágio embrionário – mas com contornos já bastante definidos, como veremos. Nesse sentido, podemos inferir que o primeiro quartel do século 20 consolidou as bases de uma sociedade de consumo que continua em desenvolvimento desde então, ganhando seus contornos espetaculares a partir de meados do século, quando o consumo e as relações interpessoais passaram a se dar por meio das imagens.

Já na década de 1930 Walter Benjamin apontava para aspectos da modernidade que não só reduziam o espaço da experiência dos sujeitos a ela, mas também engendravam novas subjetividades derivadas das inovações técnicas tanto na produção de mercadorias, quanto em sua promoção, circulação e consumo. Um ponto fundamental que o autor analisa é a maneira

² Oiticica, Hélio. AGL, p. 61

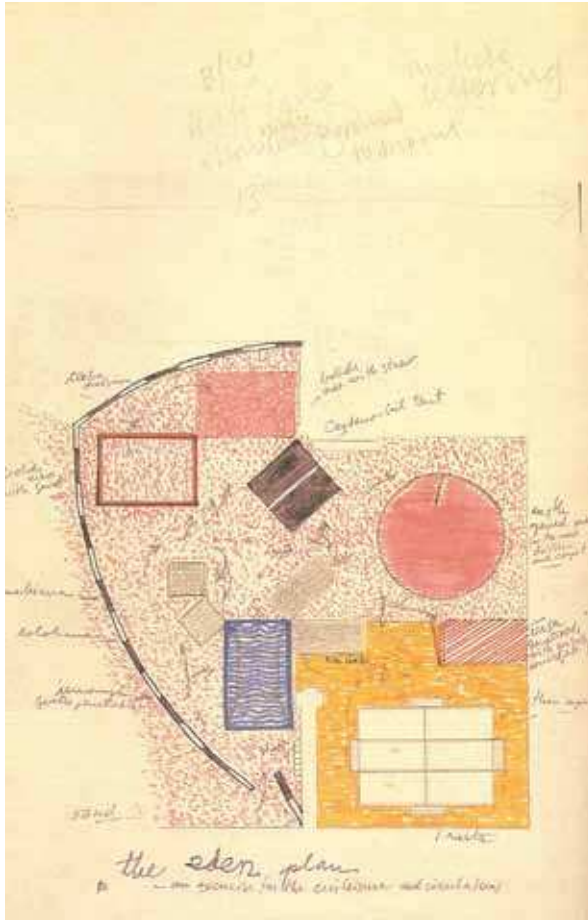


fig. 31 Hélio Oiticica, planta de *Éden* (1969). PHO
fig. 32 Hélio Oiticica, *Tropicália* (1967) na exposição *Nova Objetividade Brasileira*, no MAM-RJ em 1967. PHO



fig. 33 Hélio Oiticica, *Projeto Cães de caça* (1961). ibidem
fig. 34 Gordon Matta-Clark, *Clockshower* (1974). Diserens, Corinne

pela qual a sociedade ocidental perde sua capacidade em promover ‘verdadeiras’ experiências, pois elas recaem no campo das vivências que não são incorporadas na interioridade do sujeito. Isso se dá porque a sociedade moderna impõe nas pessoas uma série de “choques”, conceito que Benjamin toma emprestado de Freud e que se refere à constituição do subconsciente e do trauma na psicanálise. Estamos sujeitos a esses choques em diversas situações cotidianas, desde a circulação nas ruas, nas quais os automóveis ameaçam o pedestre a cada esquina e a multidão lhe coloca em situações de contato com os outros a todo momento, até nas fábricas, onde a automação torna o trabalho repetitivo e impõe uma sucessão de choques nas esteiras rolantes da produção em série fordista. Benjamin fala de um “treinamento de natureza complexa” imposto pela técnica ao sistema sensorial sujeito a ela.

Se, em [Edgar Allan] Poe, os passantes lançam olhares ainda aparentemente despropositados em todas as direções, os pedestres modernos são obrigados a fazê-lo para se orientar pelos sinais de trânsito. A técnica submeteu, assim, o sistema sensorial a um treinamento de natureza complexa. Chegou o dia em que o filme correspondeu a uma nova e urgente necessidade de estímulos. No filme, a percepção sob a forma de choque se impõe como princípio formal. Aquilo que determina o ritmo da produção na esteira rolante está subjacente ao ritmo da receptividade, no filme.³

Muitas ideias estão reunidas nessa citação, às quais voltaremos em seguida. Antes cabe apontar para a relação que o autor estabelece em outro momento entre choque, experiência e vivência, quando afirma que,

quanto maior é a participação do fator do choque em cada uma das impressões, tanto mais constante deve ser a presença do consciente no interesse em proteger contra os estímulos; quanto maior for o êxito com que ele operar, tanto menos essas impressões serão incorporadas à experiência, e tanto mais corresponderão ao conceito de vivência.⁴

Vê-se portanto, como se dá essa transformação da sociedade que levará a novas maneiras de subjetivação desprovidas de um verdadeiro senso de experiência como infere-se que ocorre em sociedades tradicionais.

Benjamin descreve, no começo do século 20, os efeitos de uma modernização da percepção que transcorreu ao longo do século 19 e que já se aproximava naquele momento no que depois se consolidaria como a ‘sociedade de consumo espetacular’, como veremos adiante. O autor Jonathan Crary traça as origens desse observador moderno em um momento ainda anterior, descrevendo justamente como a ideia de observador do Renascimento, que tinha como modelo filosófico a câmara escura, tornou-se o consumidor de imagens que viria depois do ‘sujeito moderno’ cujo modelo para Benjamin seria o personagem baudelairiano. Crary afirma que “a câmara escura realiza uma operação de individuação; ou seja, ela necessariamente define um observador isolado, recluso e autônomo” e impõe um “distanciamento do mundo, a fim de re-

3 Benjamin, Walter. *Sobre alguns temas em Baudelaire*, em: idem, Obras escolhidas III – Charles Baudelaire um lírico no auge do capitalismo. São Paulo: Brasiliense, 1989. p. 125

4 ibidem, p. 111

gular e purificar a relação que se tem com a multiplicidade de conteúdos do mundo”.⁵ Em um mundo no qual a técnica foi emancipada de seus usos rituais, como afirma Benjamin,⁶ e no qual ela participa cada vez mais da vida cotidiana, de fato não há mais espaço para uma contemplação ‘pura’ e o acesso à ‘verdade’ que a câmara escura sugeria – e impunha como modelo filosófico.

A câmara escura, porém, foi um modo – e um modelo – de se racionalizar o nascente mundo moderno em sua contingência pois, segundo Crary, ela “foi uma metáfora das possibilidades mais racionais do sujeito perceptivo em um mundo cada vez mais dinâmico e desordenado”.⁷ O autor analisa também as maneiras pelas quais a ideia de uma visão autônoma foi sendo colocada de lado ao longo do século 19, justamente por meio da sua encarnação e da constatação de que o corpo produz ele próprio sensações que não necessariamente encontram referências exteriores. “A subjetividade corpórea do observador, que foi excluída *a priori* do conceito da câmara escura, torna-se subitamente o lugar onde se funda a possibilidade do observador”.⁸

Algo que podemos depreender, portanto, é que a encarnação da visão nesse processo, e o seu assujeitamento, levam à compreensão de um sujeito autônomo, mas que justamente por ser autônomo pode então ser regulado para os fins de uma produção individualista. Desse modo, a repercussão e os efeitos de tais teorias nos anos subsequentes, recaem em uma autonomização produtivista que levaria à uma redução ainda maior do espaço de experiência do sujeito no século 20. Uma vez estabelecidos esses campos do conhecimento e a noção de um observador autônomo, Crary aponta para dois caminhos que dialogam diretamente com as ideias apresentadas por Benjamin.

Um [desses caminhos] levou às múltiplas afirmações de soberania e autonomia da visão, oriundas desse corpo dotado de novos poderes, como, por exemplo, no modernismo. O outro caminho foi no sentido da normatização e da regulação crescentes do observador, que provêm do conhecimento do corpo visionário, em direção a formas de poder que dependiam da abstração e da formalização da visão.⁹

Há aqui um embate entre visões opostas da modernidade, uma voltada para a disciplinação dos corpos para a produção mercantil e outra para a abertura desses corpos e da experiência da modernidade para uma vida menos dirigida pelos imperativos produtivistas, abordagem que se aproxima daquela de Matta-Clark e Oiticica, e que pautou todo um campo da filosofia ao longo do século 20.

Crary declaradamente constrói uma genealogia do observador para se dirigir aos efeitos

5 Crary Jonathan. *As técnicas do observador – visão e modernidade no século XIX*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012. p. 45

6 “Mas essa técnica emancipada se confronta com a sociedade moderna sob a forma de uma segunda natureza, não menos elementar que a da sociedade primitiva, como provam as guerras e as crises econômicas. Diante dessa segunda natureza, que o homem inventou mas há muito não controla, somos obrigados a aprender, como outrora diante da primeira. Mais uma vez a arte põe-se a serviço desse aprendizado.” Benjamin, Walter. *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*. Em: *Magia e técnica, arte e política*, p. 174

7 Crary, Jonathan. op. cit., p. 58

8 *ibidem*, p. 72

9 *ibidem*, p. 147

que as novas mídias têm sobre os conceitos de observador e representação na sociedade contemporânea. O autor afirma que “o rápido desenvolvimento, em pouco mais de uma década, de uma enorme variedade de técnicas de computação gráfica é parte de uma drástica reconfiguração das relações entre o sujeito que observa e os modos de representação.”¹⁰ Seu objetivo seria também o de estabelecer os precedentes históricos que estão por trás de uma possível reconfiguração do espetáculo, como estabelecido por Guy Debord na década de 1950, daí o interesse por sua obra no presente contexto. Para Crary,

as bases do espetáculo e a ‘percepção pura’ do modernismo abrigam-se no território recém-descoberto de um espectador plenamente corporificado, mas o triunfo final de ambos depende da negação do corpo, de suas pulsações e seus espectros, como fundamento da visão.¹¹

Crary aproxima aqui os modos de consumir as imagens tanto nas práticas modernistas quanto dentro do espetáculo como negadoras do corpo como base fisiológica da visão. O que os diferenciaria é a maneira pela qual cada um desses âmbitos nos induz a consumir suas imagens e os efeitos pretendidos por meio dele, o que leva inclusive a uma volta à presença corporal nas práticas das neovanguardas artísticas da segunda metade do século 20, como vimos no capítulo anterior, e que estão presentes na produção de Oiticica e de Matta-Clark.

02.02 o espetáculo dos *mass media*

A ideia de espetáculo deriva de Guy Debord, que o define da seguinte maneira: “o espetáculo é o *capital* em tal grau de acumulação que se torna imagem”.¹² Próximo às ideias apresentadas por Benjamin e Crary, Debord parte da noção de “perda da unidade do mundo” e afirma que a

abstração de todo trabalho particular e a abstração geral da produção como um todo se traduzem perfeitamente no espetáculo, cujo *modo de ser concreto* é justamente a abstração. [...] O espetáculo nada mais é que a linguagem comum dessa separação. [...] O espetáculo reúne o separado, mas o reúne *como separado*.¹³

Novamente a ideia de uma expropriação de nossa capacidade de agência e de experiência diante das imagens que inundam o mundo e que dirigem nossa atuação nele está por trás da definição de espetáculo de Debord. Para ele as tecnologias colocadas em circulação dentro da sociedade de consumo espetacular seriam também ‘máquinas de isolar’ os indivíduos. Afirma, assim, que

o sistema econômico fundado no isolamento é uma *produção circular do isolamento*. O isola-

10 Crary, Jonathan. *As técnicas do observador – visão e modernidade no século XIX*, p. 11

11 *ibidem*, p. 133

12 Debord, Guy. *A sociedade do espetáculo – comentários sobre a sociedade do espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997. p. 25 [grifos do autor]

13 *ibidem*, p. 23 [grifos do autor]

mento fundamenta a técnica; reciprocamente, o processo técnico isola. Do automóvel à televisão, todos os *bens selecionados* pelo sistema espetacular são também suas armas para o reforço constante das condições de isolamento das ‘multidões solitárias’.¹⁴

Também para Benjamin, desde a imprensa e as formas de circulação da informação noticiosa, haveria uma redução da experiência (in)formativa em curso, já que a intenção da imprensa seria a de isolar “os acontecimentos do âmbito onde pudessem afetar a experiência do leitor” e ainda que, “na substituição da antiga forma narrativa pela informação, e da informação pela sensação reflete-se a crescente atrofia da experiência”.¹⁵ O que estaria em jogo nessa substituição da narrativa pela informação seria justamente a arte de trocar experiências por meio do envolvimento em profundidade do sujeito com seu repertório social, comunitário. Com o desenvolvimento das tecnologias da informação ao longo do século 20, culminando com os *smartphones* no começo do 21, esse processo seguiu seu curso no sentido de isolar os indivíduos em suas bolhas relacionais e informativas. Mesmo que tais tecnologias também transmitam a ilusão de uma transparência ou de uma verdadeira conectividade, elas o fazem por meio da ambiguidade inerente ao capitalismo tardio e ao seu modo de atuação social, que chamo aqui de sociedade de consumo espetacular, que agem sempre por meio da promoção de falsas promessas e do encobrimento das suas contradições.

Um pensador que também explorou a fundo o processo de assujeitamento imposto pelos novos meios de comunicação, mas de maneira muito mais entusiástica, foi Marshal McLuhan, que elaborou a ideia de uma ‘aldeia global’ engendrada pelos novos meios de comunicação, em especial a televisão, ou seja, em sentido oposto ao isolamento produzido pelo espetáculo do qual nos fala Debord. McLuhan foi bastante estudado por Oiticica, que manteve um extenso arquivo com fotocópias de seus livros que pretendia utilizar em seus próprios escritos. Maria Luiza Tristão de Araújo aponta ainda para a presença do livro de McLuhan, *Understanding Media* (no original em inglês) na biblioteca tanto de Oiticica quanto de Matta-Clark e para a influência que teve na produção dos dois, especialmente para o primeiro, na ideia de hibridação dos meios, como veremos adiante.¹⁶

Para McLuhan os meios de comunicação são extensões do homem que embotam os sentidos que substituem. Como exemplo o autor utiliza-se da imagem de Narciso e o entorpecimento (em grego *narcosis*) que sua imagem refletida no espelho lhe causou: “a extensão de si mesmo pelo espelho embotou suas percepções até que ele se tornou o servomecanismo de sua própria imagem prolongada ou repetida”,¹⁷ ideia próxima à noção de treinamento que a técnica impõe colocada por Walter Benjamin. Para McLuhan a tecnologia elétrica seria uma extensão do próprio sistema nervoso central do homem, que sugeriria “uma auto-amputação desesperada

14 Debord, Guy. *A sociedade do espetáculo – comentários sobre a sociedade do espetáculo*, p. 23 [grifos do autor]

15 Benjamin, Walter. *Sobre alguns temas em Baudelaire*, pp. 106-107

16 Araújo, Maria Luiza Tristão de. *Exercícios estéticos de ampliação de espaço e liberdade*. Em: *Arte & Ensaios – Revista do Programa de Pós-graduação em Artes Visuais EBA/UFRJ*, Rio de Janeiro, ano XIV, nº 15, p. 68-79, 2007.

17 McLuhan, Marshall. *Os meios de comunicação como extensões do homem*. São Paulo: Cultrix, 1988. p. 59

e suicida” e que a “seleção de um *único* sentido para estimulação intensa, ou, em tecnologia, de um único sentido ‘amputado’, prolongado ou isolado” seria uma das razões “do efeito de entorpecimento que a tecnologia como tal exerce sobre seus produtores e consumidores”.¹⁸ O encontro entre diferentes meios, ou sua hibridação, como o do rádio com o cinema na televisão, ou “da roda com a forma linear industrial” no avião, poderia contornar os efeitos narcóticos, liberando-se o potencial de criatividade e liberdade desses meios.

O híbrido, ou encontro de dois meios, constitui um momento de verdade e revelação, do qual nasce a forma nova. Isto porque o paralelo de dois meios nos mantém nas fronteiras entre formas que nos despertam da narcose narcísica. O momento do encontro dos meios é um momento de liberdade e libertação do entorpecimento e do transe que eles impõem aos nossos sentidos.¹⁹

A hibridização dos meios como forma de desentorpecimento do espetáculo, surge com um rigor propriamente experimental na produção de Oiticica em suas *COSMOCOCA – programa in progress* (1973), elaborada em parceria com o cineasta Neville D’Almeida, como veremos em outro momento. No entanto, a própria televisão ao final do labirinto colorido da *Tropicália* emerge como fruto de uma hibridização essencialmente desembotadora. O artista afirma que estava de fato lidando com “o problema da imagem” e que as imagens de *Tropicália* não poderiam “ser consumidas, [...] apropriadas, diluídas ou usadas para intenções comerciais ou chauvinistas”, tratando-se de uma questão “de experiência direta que vai além do problema da imagem”,²⁰ mas que também está contido nele. Em 1968, antes de inventar a *Cosmococa*, portanto, Oiticica afirma que o *Penetrável* principal de *Tropicália* foi sua “máxima experiência com as imagens, uma espécie de campo experimental com as imagens”.²¹ A produção imagética de modo geral na *Tropicália*, que culmina com o televisor permanentemente ligado ao final do labirinto, é descrita pelo artista da seguinte maneira:

ao entrar no *Penetrável* principal, após passar por diversas experiências tátil-sensoriais, abertas ao participante, chega-se ao final do labirinto, escuro, onde um receptor de TV está em permanente funcionamento: é a imagem que devora então o participante, pois ela é mais ativa que o seu criar sensorial.²²

A ideia por trás dessa colocação do artista é a de dotar o observador de possibilidades de se inserir de maneira mais ativa na imagem oferecida pelo espetáculo, a ideia de ser consumido por ela ou de consumi-la, que reaparecerá em diversos de seus escritos sobre o tema do espetáculo. Apesar de sua crítica à imagem do espetáculo e à aparente reificação que pode ser entrelida na citação anterior, Oiticica se coloca ao lado de McLuhan quando afirma que os artistas experimentais devem também produzir “contra-irritantes” – termo de McLuhan – às

18 McLuhan, Marshall. *Os meios de comunicação como extensões do homem*, p. 62 [grifos do autor]

19 *ibidem*, p. 75

20 Oiticica, Hélio. AGL, página sem numeração

21 *ibidem*, p. 107

22 *ibidem*

tecnologias emergentes. “...Enquanto adotarmos a atitude de Narciso de ver as extensões de nossos corpos como realmente lá fora e de verdade independente de nós, teremos que enfrentar todos os desafios tecnológicos com o escorregão tonto e o colapso de sempre”.²³ Outras ideias de McLuhan são importantes para entrarmos no universo de Matta-Clark e Oiticica, como por exemplo a de que tanto o vestuário quanto a habitação e as cidades também são extensões de nossos corpos que engendram “a exposição ritualística do corpo”²⁴ e que sua hibridização com a energia elétrica altera “a experiência espaço-temporal da sociedade”.²⁵ McLuhan chega a afirmar inclusive que os novos meios de comunicação, como a televisão e o rádio, cada qual em seu momento de aparição na sociedade, trouxeram de volta elementos comunitários na Europa e nos Estados Unidos que haviam sido homogeneizados depois do desenvolvimento da imprensa:

o rádio ressuscitou as tramas tribais e de parentesco na mente europeia dos anos 20 e 30 – mas não teve o mesmo efeito na Inglaterra ou na América. Foi tão profunda a erosão dos elos sociais levada a efeito pela cultura letrada e pelas extensões industriais, entre nós, que o rádio não provocou nenhuma reação tribal de relevo. Mas bastaram dez anos de TV para europeizar até os Estados Unidos, do que são testemunhas nossos novos sentimentos para com as relações espaciais e pessoais.²⁶

Isso se daria pelo fato de que a imagem da televisão exerce uma tal força sinestésica unificadora que vai de encontro à rigorosa separação e especialização dos sentidos que o modo de vida ocidental desenvolveu ao longo de séculos.²⁷ E daí deriva também sua ideia de que a televisão e os meios elétricos de comunicação, ao adentrarem os lares e promoverem essa ‘retribalização’ formariam uma ‘aldeia global’ tecnológica.

A noção de aldeia global também foi apropriada por Oiticica, que a utilizou, por exemplo, para fundamentar sua ideia de ‘mundo-abrigo’: “é óbvia a ligação de todas as teorias de MCLUHAN com a abordagem de MUNDO-ABRIGO: culmina com a formulação dele sobre/ de ALDEIA GLOBAL TVizada”.²⁸ Por fim, outra ideia que atrai Oiticica em McLuhan é a de que a televisão não só conecta os lares, mas também exige de nós espectadores “que, a cada instante, ‘fechemos’ os espaços da trama por meio de uma participação convulsiva e sensorial que é profundamente cinética e tátil”,²⁹ devido ao modo como a imagem se forma na tela da televisão. Tal ideia parece contradizer o senso comum de que esse meio de comunicação seria alienante como de fato é, ainda mais se pensarmos que McLuhan está descrevendo uma televisão cuja imagem ainda é de baixa definição, algo já superado hoje pela tecnologia e que deixa ainda menos lacunas para serem preenchidas pelo espectador.

Segundo Teixeira Coelho, porém, a participação da qual nos fala McLuhan deveria ser

23 Oiticica, Hélio. *Experimentar o experimental*. PHO, número de tombo 0380/72. p. 5 [grifos do autor]

24 McLuhan, Marshall. *Os meios de comunicação como extensões do homem*, p. 143

25 *ibidem*, p. 148

26 *ibidem*, p. 353

27 *ibidem*, p. 354

28 Oiticica, Hélio. *MUNDO-ABRIGO*. PHO, número de tombo 0194/73. p. 09.

29 McLuhan, Marshall. *op. cit.*, p. 352

vista como complementação, “uma operação longe, e não pouco, da participação”,³⁰ ainda mais tendo em vista que, por pressões puramente comerciais, as tecnologias digitais não introduziram um aumento na participação do telespectador em igual medida à que seria possível. De qualquer modo, apesar das palavras proféticas de McLuhan atualmente soarem um tanto descabidas, já que as tecnologias ultrapassaram em muito as de sua época, há de fato uma intuição no sentido da participação propiciada pelos meios de comunicação que já havia sido expressa por Walter Benjamin. Este autor afirma que desde o século 19 “raros são os europeus inseridos no processo de trabalho que em princípio não tenham uma ocasião qualquer para publicar um episódio de sua vida profissional, uma reclamação ou uma reportagem” em um jornal e que isso acarretaria em uma diluição da diferença entre autor e público.³¹ Todos esses são temas muito próximos à época e à produção tanto de Gordon Matta-Clark quanto de Hélio Oiticica, aos quais retornaremos mais adiante.

Por fim, devemos ter em conta que McLuhan via tal retribalização de uma maneira positiva em um primeiro momento e não há contradição em Oiticica apropriar-se tanto das ideias dele quanto das de Debord, também estudado e citado diversas vezes pelo artista. Para Debord, no entanto, McLuhan foi “o primeiro apologista do espetáculo, que parecia o imbecil mais convicto do século”³² e que em 1976 mudou de opinião ao descobrir que “a pressão dos *mass media* conduz ao irracional”.³³ Mesmo entre autores com visões tão diferentes e muitas vezes até opostas, há convergências que permitem reflexões mais amplas sobre a sociedade de um modo geral e sobre os processos de assujeitamento nelas engendrados, como veremos a seguir. Cabe finalizar esse ponto afirmando que quando novas técnicas ou meios de comunicação emergem na sociedade eles são logo vistos em todas suas características e possibilidades, daí o otimismo de Benjamin com o futuro do cinema e o de McLuhan com a televisão, ambos meios prontamente cooptados pelos mecanismos do espetáculo e colocados a seu serviço.

Tanto Debord quanto McLuhan trazem ainda elementos que nos permitem pensar de maneira mais ampla a própria ideia de subjetividade no capitalismo tardio que depois da televisão ganha uma direção cada vez mais nítida no sentido de isolar os indivíduos e de dissociá-los por meio justamente da ilusão de conectividade que propiciam. Fato é que cada vez mais estamos sujeitos aos *gadgets*, daí a arte – principalmente a que temos como objeto no presente estudo – como um espaço no qual as forças às quais estamos sujeitos têm sentidos mais ampliadores do que retraidores de nossa experiência sensível. Muitos autores abordaram a questão da sujeição às forças da modernidade e pode-se dizer que ‘a questão do sujeito’ é um dos temas filosóficos mais importantes do século 20. Para pincelar tal discussão, em um sentido que nos seja produtivo para o presente estudo, pontuarei algumas outras visões sobre o mesmo tema, sempre no horizonte das práticas de Oiticica e de Matta-Clark.

30 Coelho, Teixeira *apud* Junior, Walcler de Lima Mendes. *O sujeito-arquiautor: conflitos do discurso urbano e midiático*. Rio de Janeiro: Lamparina, 2010. p. 28

31 Benjamin, Walter. *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*, p. 184

32 Debord, Guy. *A sociedade do espetáculo – comentários sobre a sociedade do espetáculo*, p. 192

33 McLuhan, Marshall *apud* ibidem

O sujeito à modernidade é costumeiramente visto como conformado por fluxos, em estado de transformação potencialmente constante. Debord já afirmava que a própria base do espetáculo é a mudança e que o que este oferece de perpétuo “deve mudar com sua base. O espetáculo é absolutamente dogmático e, ao mesmo tempo, não pode chegar a nenhum dogma sólido”.³⁴ Se a contingência é uma das principais características da sociedade secular moderna, em sua forma espetacular a contingência torna-se de fato seu princípio motor, mas sempre imposta de uma maneira velada que pretende ser vista como única e eterna, por mais móvel que seja. Esse ponto se relaciona também com a ideia do fim das grandes narrativas na chamada pós-modernidade, no qual não entraremos em detalhes aqui. McLuhan, por sua vez, também fala de um mundo “de circuitos” e “de configurações”³⁵ que criam um ambiente contingente e fugaz, além de muito mais profundo no sentido da quantidade de dados e informações que recebemos e que temos que processar.

02.03 quem vem depois do sujeito?!

Na introdução do livro *Who comes after the subject?* que apresenta contribuições dos principais filósofos franceses contemporâneos para o entendimento do lugar de nós sujeitos à modernidade, Jean-Luc Nancy, um dos organizadores, apresenta a definição de Hegel de sujeito filosófico, ela própria contingente ou atravessada por pulsões na maioria das vezes inomináveis e fugidias como os próprios sintomas. Para Nancy, a melhor definição de sujeito filosófico, ou metafísico, seria a proposta por Hegel: “aquele que é capaz de manter em si mesmo sua própria contradição”.³⁶ E que tal contradição seria também o que liga os indivíduos em sociedade, já que esta contradição está fora de nós e deve ser continuamente reapropriada pelos sujeitos à sociedade moderna ocidental. Jaques Rancière também esclarece essa ideia hegeliana da contradição, quando afirma que deveríamos lembrar a própria definição de sujeito, que seria

a arte, para cada um de nós, de acertar as contas com a confusão dos tempos e a paixão das expectativas e arrependimentos que emergem dela, uma arte do presente cada vez mais necessária já que perdemos a garantia de uma presença claramente delineada de um sujeito capaz de preceder a si mesmo.³⁷

Nancy também nos fala de uma presença que ocorre quando se estabelece a ideia de um ‘sujeito’, quando “ele [*it*] se torna presente. Ele [*it*] é o que vem indefinidamente para si mesmo, nun-

34 Debord, Guy. *A sociedade do espetáculo – comentários sobre a sociedade do espetáculo*, p. 47

35 McLuhan, Marshall. *Os meios de comunicação como extensões do homem*, p. 11

36 “The dominant definition of the philosophical (or “metaphysical”) subject is to my way of thinking the one proposed by Hegel: ‘that which is capable of maintaining within itself its own contradiction’.” Nancy, Jean-Luc. *Introduction*. Em: Cadava, Eduardo; Connor, Peter; Nancy, Jean-Luc [orgs.]. *Who comes after the subject?* Nova Iorque: Routledge, 1991. p. 6 [tradução nossa]

37 “the art, for each one of us, of settling accounts with the confusion of times and the passion of expectation and regret that springs from it, an art of the present all the more necessary in that we have lost the assurance of the clearly delineated presence of a subject capable of preceding itself”. Rancière, Jacques. *After what*. Em: ibidem, p. 249 [tradução nossa]

ca para de vir, de chegar: o ‘sujeito’ que nunca é o sujeito de si mesmo”.³⁸ É essa presença que novamente nos liga socialmente, cuja base seria a “liberdade como a própria experiência de vir à presença [*coming into presence*]” e ainda que este “vir à presença” seria algo “em comum”, que ocorre no espaço social e seria, portanto, plural, “em cada caso nosso’ tanto quanto ‘meu’. Essa comunidade sem a essência de uma comunidade, sem um ser comum, é a condição ontológica da existência como uma presença-para [*presence-to*]”.³⁹ Ou seja, a própria ideia do sujeito à modernidade é contingente e perpassada por fluxos, uma subjetividade que está em constante conformação – o termo *being*, também um verbo, é particularmente ilustrativo dessa ideia e impossível de se traduzir por ‘ser’, já que este é estático e conformado. Para tomar emprestado de Caetano Veloso, a palavra *chegança* seria mais interessante para definir esse assujeitamento em constante transformação na qual Matta-Clark e Oiticica interferem: um processo que sempre está em (con)formação, que nunca chega, nunca termina...

Maurice Blanchot também ilustra a ideia de que a noção de sujeito é uma conformação moderna e que o “quem” da pergunta postulada por Nancy aos filósofos franceses seria limitadora, já que poderia ser um “o que” vem depois. Blanchot afirma ainda que

seria esperado que eu soubesse que o que vem depois é alguém e não algo, nem mesmo algo neutro, supondo que este termo se deixaria ser ‘determinado’, mesmo que sempre ele tende a uma indeterminação da qual nada está isento, nem o qualquer um [*whomever*] nem o qualquer coisa [*whatever*].⁴⁰

Ele afirma ainda que “o ‘quem vem’ nunca vem, exceto arbitrariamente, ou então já veio”.⁴¹ Mais uma vez é a ideia de uma conformação da subjetividade instável e transitiva, que ‘nunca chega’ e que deve ser reinventada em um jogo como o das crianças, ou por meio do *Crelazer*⁴² do qual nos fala Oiticica. Gilles Deleuze, por sua vez, afirma que o sujeito é um conceito filosófico que cumpriria duas funções. Primeiro “uma função de universalização em um campo no qual o universal não era mais representado por objetivos essenciais, mas por atos, noéticos ou linguísticos”. A segunda função seria uma de “individualização em um campo no qual o individual não pode mais ser uma coisa ou uma alma, mas ao contrário é uma pessoa, viva e sensível, fa-

38 “Presence takes place, that is to say it comes into presence. It is that which comes indefinitely to itself, never stops coming, arriving: the ‘subject’ that is never the subject of itself”. Nancy, Jean-Luc. *Introduction*, p. 7 [tradução nossa]

39 “Freedom is not a quality [...]: it is her/his/its coming into the presence of existence. If presence is presence to presence and not to self (nor of self), this is because it is, in each case, presence in common. The coming into presence is plural, ‘in each case ours’ as much as ‘mine’. This community without the essence of a community, without a common being, is the ontological condition of existence as presence-to.” *ibidem*, p. 8 [tradução nossa]

40 “I would be expected to know that what comes after is someone and not something, not even something neutral, supposing that this term would let itself be ‘determined’, whereas all along it tends to an indeterminacy from which nothing is exempt, no more the whomever than the whatever”. Blanchot, Maurice. *Who?* Em: Cadava, Eduardo; Connor, Peter; Nancy, Jean-Luc [orgs.]. *Who comes after the subject?*, p. 58 [tradução nossa]

41 “the ‘who comes’ never comes, except arbitrarily, or has already come.” *ibidem*, p. 59 [tradução nossa]

42 Oiticica não chega a definir com precisão o que entende por *Crelazer*, afirma que “Não ocupar um lugar específico, no espaço ou no tempo, assim como viver o prazer ou não saber a hora da preguiça, é e pode ser a atividade a que se entregue um ‘criador’. [...] O *Crelazer* é o criar do lazer ou crer no lazer? – não sei, talvez os dois, talvez nenhum”. Em: Oiticica, Hélio. *AGL*, p. 113

lante e para quem se fala”.⁴³ Novamente estamos no campo de uma individuação que se faz no processo e no contato com os outros, no processo de conformação social do qual a língua também participa como um dispositivo e ainda com um caráter ‘relacional’, transpessoal. Por fim, Jacques Rancière também aponta para uma ideia comunitária e relacional que se daria por meio da linguagem e indica como viver na contradição de si mesmo em contato com a sociedade:

o sujeito que fala sua verdade na divisão e encontra sua paz na conexão. Daí a fragilidade de uma comunidade razoável que mantém unida seres falantes sem a garantia de qualquer lei de antes da lei; uma comunidade que garante o lazer para procurar a palavra exata enquanto se protege das feridas a qualquer custo.⁴⁴

02.04 as mortes do autor e o gesto arquiautor

Nesse estado móvel em que nos encontramos, sujeitos às pulsões e pressões da modernidade, a questão do autor como propositor emerge como significativa nos processos artísticos, como podemos ver na questão da transferência da responsabilidade do público em completar a obra de arte colocada em diferentes níveis por Matta-Clark e Oiticica. Esse postulado se aproxima de outro tema recorrente na filosofia do século 20 que é o da ideia da *morte do autor*,⁴⁵ expressa por diversos autores e com diferentes sentidos, mas sempre aproximando a ideia de autor à de uma criação coletiva historicamente determinada e não fruto de um ‘gênio’ isolado. Comentando a conferência de Michel Foucault *O que é um autor?*, Giorgio Agamben afirma que “a função-ator”, descrita por Foucault, “aparece como um processo de subjetivação mediante o qual um indivíduo é identificado e constituído como autor de um certo *corpus* de textos” e dessa forma é moldada a sua identidade. Ele afirma ainda que “pôr-se como autor significa ocupar o lugar de um morto”⁴⁶ e assim, “o lugar – ou melhor, o ter-lugar – do poema não está, pois, nem no texto nem no autor (ou no leitor): está no gesto no qual autor e leitor se põem em jogo no texto e, ao mesmo tempo, infinitamente fogem disso”.⁴⁷ O autor é, portanto, desde o princípio uma entidade coletiva em sua exposição e produção de subjetividades em contato com determinações sociais maiores.

Oiticica e Matta-Clark se inserem nesse processo como lançadores de proposições, os gestos dos quais nos fala Agamben, que engendrariam subjetividades mais ativas do que mera-

43 “The concept of subject [...] has for a long time fulfilled two functions, first, a function of universalization in a field where the universal was no longer represented by objective essentials, but by acts, noetic or linguistic. [...] Second, the subject fulfills a function of individuation in a field where the individual can no longer be a thing or a soul, but is instead a person, alive and sentient, speaking and spoken to.” Deleuze, Gilles. *A philosophical concept...* Em: Cadava, Eduardo; Connor, Peter; Nancy, Jean-Luc [orgs.], p. 94 [tradução nossa]

44 “the subject who speaks its truth in division and finds its peace in connection. Therein is the fragility of the reasonable community that holds together speaking beings without the guarantee of any law from before the law; a community that grants the leisure to search for the exact word while protecting itself from its wounds at any cost.” Rancière, Jacques. *After what*, p. 251 [tradução nossa]

45 artigo de mesmo nome escrito por Roland Barthes em 1967 no qual defende que o leitor é quem confere sentido ao texto, publicado em: Barthes, Roland. *O rumor da língua*. São Paulo: Brasiliense, 1988. p. 65-70

46 Agamben, Giorgio. *O autor como gesto*, em: idem, *Profanações*. São Paulo: Boitempo, 2007. p. 58

47 ibidem, p. 63

mente contemplativas. E novamente a ideia de uma transitividade, ou um processo de formação – em constante formação – que engendra o ter-lugar da produção artística como momento de intercâmbio entre o autor-propositor e o público-tornado-participador, que completará a obra de maneira ativa e produtiva. Como vimos no capítulo anterior, Oiticica afirma que a “participação dinâmica do ‘espectador’, agora considerado ‘participador’” teria como objetivo “dar-lhe uma simples oportunidade de participação para que ele ‘ache’ aí algo que queira realizar”,⁴⁸ ou seja, seria a ‘completação’ por parte do público do gesto lançado pelo artista. Há uma certa contradição, porém que emerge da fala do próprio artista, já que essa completção muitas vezes poderia ser vista da mesma maneira que Teixeira Coelho fala que a participação do telespectador na televisão é uma de complementação e não de participação propriamente, apesar de que os ambientes de Oiticica são muito mais ricos e vastos para serem explorados do que a imagem em formação na tela de uma televisão. Mas há que se ter em conta que a recusa à participação é em si algo que a obra deve incorporar, aspecto que o próprio Oiticica de certo modo reconhece ao afirmar na sequência que “o ‘não-achar’ é também uma participação importante pois define a oportunidade de escolha daquele a que se propõe a participação”.⁴⁹

Estamos, portanto, diante desse autor lançador de proposições que é móvel e cujas proposições encontram um público também móvel em sua constituição de subjetividade. Do mesmo modo, a participação do público na maior parte da produção de Matta-Clark é limitada à experiência espacial que o artista lança, seja em seus cortes ou então em seus filmes exploratórios, por exemplo. *Fresh air cart* (1972) é um bom exemplo de trabalho que o público completa de maneira mais ativa, fora aqueles nos quais o artista trabalha em conjunto com outros artistas ou com comunidades específicas. Matta-Clark oferece aos pedestres oxigênio puro em plena Wall Street, em um gesto cheio de ironia que exige que o público – certamente espontâneo e plural – participe recebendo essa dose de ar fresco em meio à correria e poluição da metrópole.

Walcler de Lima Mendes Junior apresenta temas bastante relevantes para a presente discussão em livro no qual traça um amplo panorama dos processos de subjetivação sob a indústria cultural. Partindo da discussão acerca da constituição da chamada indústria cultural e de seus efeitos sobre os cidadãos, o autor afirma que, “para Benjamin, ser estrangeiro, plural e nômade é uma condição construída a partir de um método posto em prática ao narrar/traduzir a modernidade”.⁵⁰ Novamente é a contingência da modernidade que atua na conformação do autor/tradutor desse estado de coisas. Mendes Junior afirma ainda que, como contraponto à hegemonia da indústria cultural, o “sujeito-autor” deve cumprir duas tarefas:

uma primeira [...] diz respeito a operar uma interpretação discursiva que distinga os infinitos discursos autorais contra-hegemônicos dos discursos da indústria cultural. A segunda, complementar à primeira, trata da identificação do diálogo entre os autores desses discursos e seu contexto; parte da premissa de que esses discursos autorais dividem autoria com uma multidão de vozes anônimas.⁵¹

48 Oiticica, Hélio. AGL, p. 77

49 ibidem

50 Junior, Walcler de Lima Mendes. *O sujeito-arquiautor: conflitos do discurso urbano e midiático*, p. 75

51 ibidem, p. 85-86

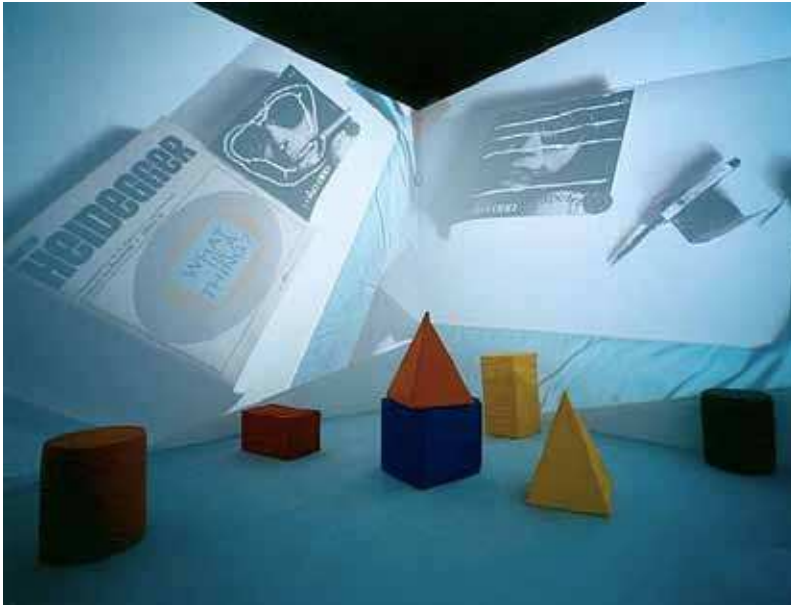


fig. 35 Hélio Oiticica, *COSMO-COCA – programa in progress CC2: Onobject* (1973). Galerie Lelong

fig. 36 Gordon Matta-Clark, *Graffiti Truck* (1973). David Zwirner Gallery

fig. 37 Gordon Matta-Clark, *Fresh air cart* (1972). Oliveira, Flavia Santos de, 2013

fig. 38 Hélio Oiticica, *Mosquito da Mangueira veste Parangolé P10, capa 6* (1965) e *Bólido vidro 5* (1965). PHO



Não só o lançamento das proposições a serem partilhadas com a multidão de vozes anônimas, mas também a identificação das origens de práticas contra-hegemônicas que proliferam pela cidade devem ser ressaltadas por este sujeito-autor que narra e traduz a modernidade.

Um importante exemplo dessa prática autoral são as explorações iniciais de Matta-Clark no decadente bairro nova-iorquino do Bronx, quando registrou e apresentou em galerias os grafites que dominavam as paredes e trens do bairro, em seus *Graffiti Photoglyph* (1973), dando visibilidade a uma arte marginal de maneira precursora. Apesar de que atualmente ela já está plenamente incorporada no sistema comercial das artes e pouco resta de sua subversividade para além da pixação, naquela época ela ainda era um importante meio de expressão das classes marginalizadas socialmente – Jean Michel Basquiat ainda tardaria alguns anos para explodir na cena artística nova-iorquina e realizar a ‘recodificação’ do grafite em arte comercial. Thomas Crow afirma que tal gesto na época demonstrava o interesse do artista pelo “grafite como as marcações territoriais dos jovens e despossuídos”,⁵² algo próximo também do que afirma Hal Foster sobre essa prática. Foster diz que o grafite seria “uma resposta simbólica de indivíduos que não têm acesso à mídia, que são representados (se o são) no registro do estereótipo (vândalo, vítima, juventude desempregada) – uma resposta de pessoas que têm a resposta negada”.⁵³ A resposta aos meios de comunicação seriam importantes também pelo fato de que é justamente isso “que esses meios de comunicação substituem com os rituais de consumo e ‘participação’ (ligações telefônicas, pesquisas, cartas ao editor)”,⁵⁴ de maneira muito próxima ao que foi apresentado anteriormente em relação à ideia de ‘participação’ nos meios de comunicação a partir de McLuhan, Benjamin e Debord. Este último fala também que a privação de comunicação à qual estamos sujeitos é também a privação da realização de si mesmo, “dever-se-ia dizer:” privação “de fazer pessoalmente sua própria história”. Essa privação seria a da realização plena da vida, ecoando a ideia de um esvaziamento da experiência de Benjamin. Como contraponto a esse estado, o autor sugere que “projetos de enriquecimento; projetos de outro estilo de vida” sejam propostos,

ou melhor, para considerar que a vida cotidiana se encontra nos limites entre o setor dominado e o setor não dominado da vida, ou seja, no lugar do aleatório, será preciso chegar a substituir o gueto atual por alguns limites constantemente móveis; trabalhar permanentemente na organização de novas possibilidades.⁵⁵

52 “Matta-Clark’s interest in graffiti as the territorial markings of the young and the dispossessed”. Crow, Thomas. *Gordon Matta-Clark*, p. 53 [tradução nossa]

53 “Graffiti is a symbolic activity of individuals who have no access to the media, who are represented (if at all) in the register of the stereotype (vandal, victim, unemployed youth) – a response of people denied response”. Foster, Hal. *Recodings – art, spectacle, cultural politics*. Seattle: Bay Press, 1985. p. 48 [tradução nossa]

54 “For response is precisely what these media replace with the given rituals of consumption and ‘participation’ (call-ins, polls, letters to the editor)”. *ibidem*, p. 49 [tradução nossa]

55 Debord, Guy *apud* Junior, Walcler de Lima Mendes. *O sujeito-arquautor: conflitos do discurso urbano e midiático*, p. 89

A prática autoral de Matta-Clark portanto, se imiscui nesse limite da vida cotidiana, dele extraíndo suas imagens e pedaços para reorganizar os espaços sociais e afetivos da cidade. Os *Graffiti Photoglyph* foram expostos em frente à feira de arte de Washington Square, em Nova Iorque, na qual o trabalho não fora aceito, em um evento que chamou de *Alternatives to the Washington Square Art Fair*, no melhor estilo dos *Salons des refusés* modernistas. Além disso, colocou sua antiga van na praça para que grafiteiros a pintassem e depois recortou os pedaços do automóvel e os ofereceu como obras de arte aos passantes, colocando em circulação aqueles elementos anódinos que proliferavam pela cidade então em franca decadência econômica.⁵⁶ Na mesma época, Matta-Clark estava realizando seus primeiros cortes em edifícios abandonados do Bronx frequentados por todo tipo de pessoas marginalizadas pela sociedade. Seus *Bronx Floors: Threshole* (1972-73) abrem feridas nesses edifícios abandonados em plena cidade desenvolvida e seus fragmentos, quando deslocados para o espaço expositivo, ali se inserem como monumentos, ou *non.u.ments*,⁵⁷ aos despossuídos. Podemos inclusive entender as próprias edificações abandonadas como parte dessa população que vive às margens do sistema capitalista se levarmos em conta a visão organicista que o artista tinha em relação à arquitetura.

O gesto autoral de revelar as práticas subversivas no espaço urbano comparecem também em Oiticica na sua descoberta/invenção dos *Parangolés*. Para além das questões propriamente ‘artísticas’, ou formais, desse trabalho, sua descoberta é fruto do olhar do artista para os espaços conflitivos da cidade do Rio de Janeiro. Ele afirma que a descoberta da palavra em si se deu ao acaso, quando voltava da Quinta da Boa Vista,

e na Praça da Bandeira havia um mendigo que fez assim uma espécie de coisa mais linda do mundo: uma espécie de construção. No dia seguinte já havia desaparecido. Eram quatro postes, estacas de madeira de uns dois metros de altura, que ele fez como se fossem vértices de retângulos no chão. Era um terreno baldio, com um matinho, e tinha essa clareira que o cara estacou e botou as paredes feitas de fio de barbante de cima a baixo. Bem feitíssimo. E havia um pedaço de anagem pregado num desses barbantes, que dizia: ‘aqui é...’ e a única coisa que eu entendi, que estava escrito, era a palavra ‘Parangolé’. Aí eu disse: é essa a palavra.⁵⁸

A descoberta do *Parangolé* portanto, é fruto também de um gesto do acaso, aproximando-se do que Mendes Junior propõe não só como a já comentada prática do sujeito-autor,

56 Nova Iorque esteve à beira de decretar falência em 1975 em meio à crise que assolou os Estados Unidos na década de 1970. ver a respeito: Roberts, Sam. *When the city's bankruptcy was just a few words away*. (matéria de jornal) New York Times, 2006. Disponível em: http://www.nytimes.com/2006/12/31/nyregion/31default.html?_r=1&ref=nyregion&oref=slogin; consultado em 25 de junho de 2015

57 “Eu busco estruturas típicas que tenham certos tipos de identidade histórica e cultural. Mas o tipo de identidade pelo qual estou procurando precisa ter uma forma social reconhecível. Uma de minhas preocupações aqui é com o *Non.u.mental*, ou seja, uma expressão do lugar comum que pode se contrapor à grandiosidade e pompa das estruturas arquitetônicas e de seus clientes empenhados apenas em se auto-glorificar”. No original em inglês: “I seek typical structures which have certain kinds of historical and cultural identities. But the kind of identity for which I am looking has to have a recognizable social form. One of my concerns here is with the *Non.u.mental*, that is, an expression of the commonplace that might counter the grandeur and pomp of architectural structures and their self-glorifying clients”. Matta-Clark, Gordon. *Gordon Matta-Clark's building dissections, an interview by Donald Wall*, p. 183

58 Oiticica, Hélio *apud* Favaretto, Celso Fernando. *A invenção de Hélio Oiticica*, p. 117

mas também a do que ele chama de sujeito-arquiautor, os cidadãos anônimos que produzem situações ‘contra-espetaculares’ no espaço urbano. Para este autor, o gesto arquiautoral seria o de um movimento *diferenciado*, “que remete não à negação do sistema, mas ao deslocamento do conceito clássico que ele sustenta”, seguindo a ideia de ‘diferença’ proposta por Jacques Derrida. Isso expressaria uma “possibilidade de movimento, essa movência” que faria com que qualquer tentativa de fechamento do discurso falhasse, “ao se abrir, sob os pés do totalizador, outra possibilidade de movimento, sempre que algo é acrescentado ao que é dito sobre esse algo”.⁵⁹ No dia seguinte a construção não estava mais na Praça da Bandeira, mas ela acabou ganhando uma vida muito maior ao ser lançada como proposição por Oiticica, reverberando nas mais variadas localidades nas quais os *Parangolés* foram realizados e através do tempo pela atenção e destaque dados à produção do artista.

Por fim, cabe ressaltar outra característica da prática arquiautoral como colocada por Mendes Junior, que se aproxima da ideia de ‘violações discretas’ que Stephen Walker utiliza para descrever os cortes de Matta-Clark nos edifícios. Os pequenos gestos do sujeito-arquiautor, para Mendes Junior, produziram “efeito, rugosidades de contato nos cotidianos pessoais, mas não de forma orientada contra a voz hegemônica”. E o sujeito-arquiautoral seria “aquele que, em conflito, consciente ou não, com o plano hegemônico do espetáculo, produz efeito de desespetacularização do espaço público”.⁶⁰ Matta-Clark, ao intervir nos interstícios da vida cotidiana de regiões decadentes da cidade de Nova Iorque também realiza esses efeitos de desespetacularização em um movimento que se utiliza justamente das estruturas já existentes para sua subversão, retirando-as de sua condição de discurso sobre ‘decadência’ etc. propalado pelos meios de comunicação. Walker afirma que as ‘violações discretas’ promovidas pelo artista apontam para uma “linguagem defectiva que era mediada por meio das renovações que sua obra trazia para o ‘suporte’ tanto material quanto disciplinar”, renovando o espaço, a arquitetura e a linguagem em um só movimento.⁶¹ Matta-Clark afirma ainda que sua intenção não é a de produzir uma mudança completa do quadro social espacializado, mas sim realizar justamente pequenas alterações que abalem a relação estável que mantemos com o espaço construído, de maneira muito próxima ao modelo diferenciado exposto por Mendes Junior.

Eu queria alterar todo o espaço até suas próprias raízes, o que significava um reconhecimento do sistema (semiótico) total da construção, não de uma forma idealizada, mas usando os ingredientes próprios de um lugar. [...] Enquanto minhas preocupações envolvem a criação de profundas incisões metamórficas no espaço/lugar, eu não quero criar um campo de suporte para a visão e a cognição completamente novos. Eu quero reutilizar o antigo, a estrutura de pensamento e visão existente.⁶²

59 Junior, Walcler de Lima Mendes. *O sujeito-arquiautor: conflitos do discurso urbano e midiático*, p. 129

60 *ibidem*, p. 130-131

61 “Defective language was mediated across the renovations is work brought to both the material and disciplinary ‘support’ of each piece.” Walker, Stephen. *Gordon Matta-Clark – art, architecture and the attack on modernism*. Nova Iorque: I. B. Tauris, 2009. p. 169 [tradução nossa]

62 “I wanted to alter the whole space to its very roots, which meant a recognition of the building’s total (semiotic) system, not in any idealized form, but using the actual ingredients of a place. [...] While my preoccupations involve creating deep metamorphic incisions into space/place, I do not want to create a totally new supportive field of vision, of cognition. I want to reuse the old one, the existing framework of thought and sight”. Matta-Clark, Gordon.

02.05 a saída da caverna: consumir o consumo

Apesar do modelo de assujeitamento pressuposto pela câmera escura já ter sido há muito superado, Stephen Walker afirma que Matta-Clark diversas vezes se apropria desse modelo para realizar suas reconfigurações. Seu trabalho realizado no Museo Nacional de Bellas Artes de Santiago do Chile é emblemático dessa reconfiguração engendrada pelo artista. Em viagem pela América do Sul na virada de 1971 para 1972, Matta-Clark pôde realizar um de seus primeiros trabalhos envolvendo o corte de um edifício, mas de maneira ainda muito diferente da que marcaria sua produção posterior. O museu estava em obras e o artista realizou uma série de cortes nos pisos do edifício aliado a “um sistema de lentes que ia até o teto, refletindo as imagens do céu de pássaros e nuvens em uma tela ou espelho bem no urinol do subsolo”.⁶³ Desse modo, Matta-Clark realizava uma violação discreta nesse modelo tradicional de entendimento do sujeito no qual o corpo está separado da visão e assim “questionava a absoluta hierarquia da mente (ou olho) sobre a matéria. Ela reintroduzia o observador como parte da representação, demonstrando as relações existentes entre a posição do observador e o espaço ou objeto que ele observa”.⁶⁴

A mistura entre o sujeito-observador no interior da câmara com os sentidos que o ambiente desperta é total nas obras ambientais de Oiticica e nas *Cosmococas*, que serão abordadas mais adiante, a experiência sinestésica leva o observador para ‘dentro’ da imagem, assim como já ocorria de um modo menos direto na *Tropicália*. Ou seja, o sujeito e todos seus desejos e sentimentos são colocados em contato direto com a imagem, ao contrário da alienação por meio da qual tradicionalmente consumimos as imagens do espetáculo. Essa inversão da câmara escura se dá ao longo de toda a produção ambiental de Oiticica, já que ele considera sempre os sentidos como produtores ativos de conhecimento, assim como a integração entre corpo e mente como formadoras da experiência humana. O precedente para essa abordagem pode ser encontrado no grupo neoconcreto e na recepção das ideias do filósofo francês Maurice Merleau-Ponty por meio de Ferreira Gullar, como já indicamos no capítulo anterior. Segundo Celso Favaretto,

apoiado em concepções de Merleau-Ponty, Gullar diz que a percepção é temporal, flui no corpo. O que se percebe mantém relações com o pré-reflexivo; corpo e mundo estabelecem uma relação de espontaneidade. Assim, as formas articulam uma simbólica do corpo, reintegrando-se em um ‘contexto de significações’, ou seja, à ‘multivocidade perceptiva’. No ‘Manifesto Neoconcreto’, afirma: ‘só à experiência direta da percepção a obra entrega a significação de seus ritmos e cores’. Percepção direta é a que se faz no corpo, no tempo.⁶⁵

Gordon Matta-Clark's building dissections, an interview by Donald Wall, p. 185-186 [tradução nossa]

63 “Matta-Clark [...] ‘made a lens system all the way to the roof, reflecting the sky’s images of birds and clouds on a screen or mirror right in the basement urinal’”. Lew, Jeffrey *apud* Walker, Stephen. *Gordon Matta-Clark – art, architecture and the attack on modernism*, p. 22 [tradução nossa]

64 “Many of Matta-Clark’s projects, from the Santiago piece through to *Circus*, mimicked the schematic mechanism of the Camera Obscura, although they did so in such a way as to introduce a discrete violation of its traditional arrangement, one that questioned this pervasive hierarchy of mind (or eye) over matter. They reintroduced the observer as part of the representation, demonstrating the relationships that existed between the observer’s position and the space or object they observed”. Walker, Stephen. *op. cit.*, p. 23 [tradução nossa]

65 Favaretto, Celso Fernando. *A invenção de Hélio Oiticica*, p. 43

Ou seja, não há mais separação entre mundo exterior e uma verdade acessível por meio da visão. A produção da verdade se dá no máximo em um nível experimental e corporal, mobilizando todo o aparato sensorial do público. Matta-Clark também realiza procedimento parecido em sua produção filmica, ao romper com o ponto de vista convencional de uma representação cinematográfica. Em dois de seus filmes o artista explora os subterrâneos de Nova Iorque – *Substrait (underground Daillies)* (1976) – e os de Paris – *Sous-sols de Paris* (1977) – revelando aquilo que está oculto sob nossos pés no cotidiano da metrópole, algo que será retomado no capítulo 3. Para a presente discussão o que nos interessa é a questão ‘formal’ propriamente das filmagens de Matta-Clark no subsolo dessas cidades. O ponto de vista fixo da câmera é constantemente rompido nas descidas, curvas e escuridões pelas quais a excursão liderada pelo artista atravessa. A descida ao subsolo de Paris é particularmente emblemática dessa quebra de ponto de vista realizada por Matta-Clark, quando em cima/embaixo, fora/dentro acaba sendo dissolvido em favor de um fluxo que leva o público junto com ele às catacumbas de Paris. O artista rompe assim não só com a representação cinematográfica, como também o faz Oitica, mas novamente com as regras que orientam nossas referências espaciais. A imagem cinematográfica de Matta-Clark “trabalha para deslocar a confiança do espectador nas convenções dos dispositivos de orientação” e “coloca o sentido de direção cardeal como uma questão, ao invés de toma-la como um dado”.⁶⁶

Stephen Walker discute também a relação da obra de Matta-Clark com a ‘Alegoria da caverna’ de Platão, à qual o artista se refere quando afirma que “as sombras na parede da caverna” ilustrariam “a profundidade de significados e definições de uma realidade em camadas. Um modo de pensar um modo de jogo”.⁶⁷ O jogo é encarado aqui como uma maneira de abrir a experiência para formas mais ricas, por meio do desejo que é mobilizado. Walker afirma que dessa forma, Matta-Clark escapa à dualidade platônica que separa a caverna do exterior, ou a matéria da mente. Para este autor, “as colocações de Matta-Clark sobre a caverna de Platão sustentam” essas oposições “em uma relação mais complexa de suporte mútuo, que tem consequências tanto para a experiência do ‘observador’ quanto no seu processo de realizar julgamentos em relação a essa experiência”.⁶⁸ Walker segue afirmando que, “ao invés de mover-se de um para o outro, da falsidade à verdade, da caverna ao exterior, a obra de Matta-Clark tem a capacidade de unir ambos, de estar dentro e fora na mesma experiência”. Do mesmo modo, ele reforça o papel da matéria na experiência e que “aceitar tanto a ‘irracionalidade’ da matéria quanto o papel da inteligência teria consequências significativas para a experiência: a participação envolveria

66 “the cinematic image intermittently works to unsettle the spectator’s reliance on conventional orientation devices, to pose cardinal directionality as a question rather than take it for granted or reinforce it”. Walker, Stephen. *Gordon Matta-Clark – art, architecture and the attack on modernism*, p. 96 [tradução nossa]

67 PLATO – SHADOWS IN THE WALL OF A CAVE... DEPTH OF MEANING AND DEFINITIONS OF A LAYERED REALITY. A WAY OF THOUGHT A SYSTEM OF PLAY. Matta-Clark, Gordon *apud* ibidem, p. 92. [tradução nossa]

68 “Matta-Clark’s take on Plato’s cave holds these in a more complex relationship of mutual support, which has consequences both on the ‘viewer’s’ experience, and on their process of making judgements regarding that experience”. Walker, Stephen. *op. cit.*, p. 93 [tradução nossa]

então as possibilidades da invenção, ao invés de estar fadada a repetir o que aconteceu antes”.⁶⁹

A participação surge em Matta-Clark, portanto, como uma possibilidade de invenção, assim como em Oiticica, ambos misturando a experiência sensível do sujeito com a racionalidade aberta que estimulam. Não há verdades senão aquelas contingentes que o sujeito se apropria no momento no qual a experiência se dá. Ao falar da sua relação com a dança, relação que será aprofundada mais adiante, Oiticica afirma que ela faz parte de um processo de “desintelectualização” e que “quanto mais livre a improvisação, melhor”, pois levaria a uma “imersão no ritmo, uma identificação vital completa do gesto, do ato com o ritmo, uma fluência onde o intelecto permanece como que obscurecido por uma força mítica interna individual e coletiva (em verdade não se pode aí estabelecer a separação)”.⁷⁰ Novamente vemos uma tentativa de misturar os elementos que a racionalidade moderna separou e mobiliza-los em favor de um sujeito mais autônomo, mas integrado à uma coletividade, donde se funda a posição ético-política de ambos os artistas, algo que também será visto em maior profundidade mais adiante.

Se Oiticica rompe com o modelo da câmara escura em sua produção ambiental de maneira geral ao propor uma fenomenologia ativa do corpo na qual sujeito e matéria se fundem em uma experiência a mais integral possível, é em seus *BLOCO-EXPERIÊNCIAS in COSMOCOCA – programa in progress* (1973) que tal inversão surge de maneira ainda mais radical e alinhada à discussão sobre o espetáculo e as subjetividades transitivas sujeitas a ele. As *Cosmococas* são uma experiência de quase-cinema que escapa à concepção tradicional do meio e foram inventadas com o cineasta Neville D’Almeida quando Oiticica morava em Nova Iorque e depois realizadas em parceria com Thomas Valentin, Guy Brett e Carlos Vergara. Se os dadaístas propunham obras que atingissem o espectador como um “tiro” e assim “asseguravam uma distração intensa”, como nos fala Benjamin,⁷¹ depois que a distração passou a ser a maneira dominante de recepção dos produtos imagéticos na sociedade de consumo espetacular, ela é mobilizada em favor da produção de uma experiência mais rica ao sujeito distraído da modernidade tardia. Tratava-se aqui de quebrar com a forma-cinema e propor uma recepção distraída ao público para romper justamente com a “hipnotizante submissão do espectador frente à tela”.⁷²

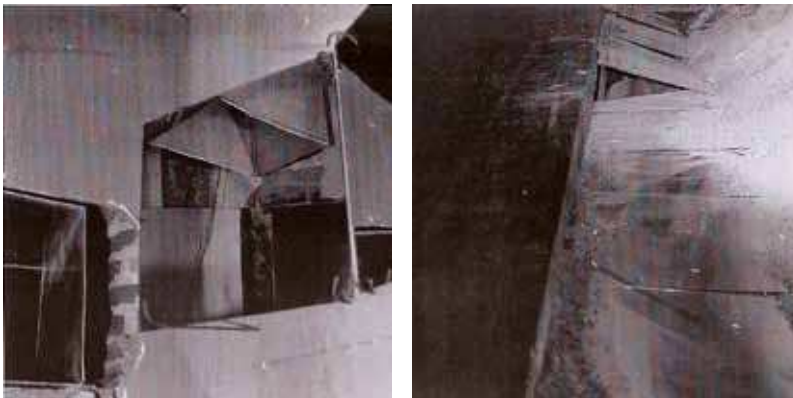
As salas nas quais sequências de slides com imagens manipuladas com cocaína são exibidas não permitem uma contemplação passiva do observador, ‘exigem’ sempre que desempenhem funções variadas: lixar as unhas (*CC1 Trashiscapes*), balançar em redes (*CC5 Hendrix-war*), brincar com blocos de espuma geométricos (*CC2 Onobject*) ou até mergulhar em uma piscina (*CC4 Nocagions*). Isso sempre ao som de trilhas sonoras específicas que vão de

69 “Rather than moving from one to the other, from falsity to truth, cave to outside, Matta-Clark œuvre suggests that experience has the capacity to bring both together, to be inside and outside in the same experience. [...] To accept both the ‘irrationality’ of matter and the role of the intelligence would have significant consequences for experience: participation would then involve the possibilities of invention, rather than being tied to repeating what has gone before”. Walker, Stephen. *Gordon Matta-Clark – art, architecture and the attack on modernism*, p. 93 [tradução nossa]

70 Oiticica, Hélio. AGL, p. 73

71 Benjamin, Walter. *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*, p. 191

72 Oiticica, Hélio. *conglomerado newyorkaises*. Coelho, Frederico e Filho, César Oiticica [orgs.]. Rio de Janeiro: Beco do Azogue, 2013. p. 50



figs. 39 a 42 Gordon Matta-Clark, *Untitled* (1971), Museo Nacional de Bellas Artes de Santiago do Chile. Diserens, Corinne

fig. 43 Gordon Matta-Clark, *City Slivers* (1976) Electronic Arts Intermix

fig. 44 Gordon Matta-Clark, *Sous-sols de Paris* (1977)

Jimi Hendrix a John Cage, passando por Luiz Gonzaga e a Banda de Pífaros de Caruaru e em constante diálogo com McLuhan e uma miríade de outras referências como o cineasta underground Jack Smith que Oiticica conheceu e cujas apresentações frequentou na Greene Street em Nova Iorque, muito perto de onde Matta-Clark morou e apresentou grande parte de sua produção inicial, como indicamos na introdução.⁷³ Do campo do cinema propriamente é de Neville D’Almeida que parte a inspiração para a realização do programa e de cujos filmes, como *Jardim de Guerra* (1968), Oiticica era fã. Mas é Jean-Luc Godard que aparece como o principal nome do cinema para o artista, que afirma que ele seria um divisor de águas no cinema: “GODARD dissecou a linguagem-cinema com tanta posta em cheque e multivalência só comparáveis aos fenômenos TV e ROCK”,⁷⁴ cujo encontro em Godard se dá no filme *Sympathy for the Devil* (lançado com o nome de *One plus one*, em 1968) e Oiticica e Neville realizam plenamente na *CC5 Hendrix-war*. Do mesmo modo, as imagens estáticas do rastro de cocaína se movimentando abrem a narrativa para o observador se inserir nela, rompendo com a “unicidade” da imagem cinematográfica. A fragmentação da imagem levaria então a “outro tipo de identificação —> q conduz ao comportamento e fragmenta o hábito unívoco do q é verbo-voco-visual”,⁷⁵ mobilizando novamente o corpo em sua totalidade.

Devemos dar especial destaque aqui à questão da ‘maquiagem com cocaína’, as *manco-quilagens*, que Oiticica afirma serem a origem das *Cosmococas*, pois “tudo começou com o que vim a chamar de MANCOQUILAGENS (MANCO (CAPAC) + MAQUILAGENS)”,⁷⁶ e que surgiu no próprio consumo de cocaína pelos dois parceiros – de produção e de vida. A maquia-

73 ver: nota 8 da introdução. Oiticica refere-se diversas vezes à influência de Jack Smith na produção das *Cosmococas*. Em carta a Waly Salomão ele narra sua participação em uma ‘live performance’ realizada por Smith em seu loft e descreve sua técnica de projetar slides nas paredes de seu apartamento. Oiticica afirma que “foi uma espécie de quase-cinema, para mim tão cinema quanto tudo que se possa imaginar: a mesma simplicidade complexa de godard: maior a meu ver que este: as imagens, a duração de cada imagem na tela, etc., eram geniais e importantíssimas: soundtrack de música am radio”. Oiticica, Hélio. carta para Waly Salomão 24/4/71. PHO, número de tombo 1111/71. Em seu texto sobre as *Cosmococas*, Oiticica também afirma que “JACK SMITH com seus slides fez algo q muito tem a ver com o q almejo com isso: do seu cinema extraiu – em vez de visão naturalista imitativa da aparência – um sentido de não-fluir não-narrativo: os slides duravam no ambiente sendo q o projetor era por ele deslocado de modo a enquadrar a projeção em paredes-teto-chão: o sound track era justaposto acidentalmente (discos)”. Oiticica, Hélio. *BLOCO-EXPERIÊNCIAS in COSMOCOCA-programa in progress*. Em: idem. *conglomerado newyorkaises*, p. 56 Andreas Valentin em conversa recente com o autor comentou também sobre uma ‘live performance’ de Smith da qual participou com Oiticica em uma de suas visitas ao artista e ressalta como o apartamento de Smith era também uma instalação em si, um cenário para um filme sobre Sinbad que o artista nunca chegou a realizar.

74 Oiticica afirma também que a origem das *Cosmococas* está em seu “afã de INVENTAR – de não me contentar com a ‘linguagem-cinema’ e de me inquietar com a relação (principalmente visual) espectador-espetáculo (mantida pelo cinema – desintegrada pela TV) e a não-ventilação de tais discussões”. Mais adiante afirma que “como MONDRIAN pra PINTURA GODARD fundou o antes dele e o depois dele: como querer ignorar ou conjecturar sobre a “arte do cinema” depois q GODARD questiona metalinguisticamente a própria razão de ser do fazer cinema?: em 10 anos ele levou a consequências-limite o q dificilmente outros cineastas fariam ou sequer teriam necessidade manifestada para tal.” Oiticica, Hélio. *BLOCO-EXPERIÊNCIAS in COSMOCOCA-programa in progress*. op. cit., pp. 50-51

75 Oiticica, Hélio. *BLOCO-EXPERIÊNCIAS in COSMOCOCA-programa in progress*, p. 56

76 ibidem, p. 52. Manco Capac é a deidade fundadora do povo Inca e seu primeiro governante. Segundo Sabeth Buchmann e Max Jorge Hinderer Cruz, Freud atribui erroneamente a Manco Capac a apresentação da coca aos humanos na cosmovisão Inca em seu texto *Über Coca*, ao qual Oiticica se refere em poema de mesmo nome. Ver: Buchmann, Sabeth e Cruz, Max Jorge Hinderer. *Hélio Oiticica & Neville D’Almeida: cosmococa*, p. 22

gem que realizam sobre as fotografias de Marilyn Monroe ou de Jimi Hendrix servem de suporte à não-narrativa desses ambientes quase-cinematográficos e ao mesmo tempo abrem a imagem da celebridade submetida ao espetáculo para implicações menos determinadas que as da indústria cultural. Essa abertura da imagem se dá também de duas maneiras. A primeira pela própria abertura da estrutura do cinema e a segunda pelo processo de mancoquilagem sobre as imagens relacionadas ao mundo do entretenimento. Oiticica aproxima essas duas aberturas quando escreve que “o cinetismo de ‘fazer o rastro’ e sua ‘duração’ no tempo resultam fragmentados em posições estáticas sucessivas como momentos-frames one-by-one q não resultam em algo mas já constituem momentos-algo em processo-MAQUILAR”.⁷⁷ Como afirmam Buchmann e Cruz, o método utilizado por Oiticica e D’Almeida pode ser descrito também “como uma crítica do espetáculo, como o *détournement* de um meio de ‘alta definição’, ou espetacular, em direção a um meio de ‘baixa definição’, ou participativo”.⁷⁸ É interessante notar, portanto, como a apropriação aparece aqui em diversos níveis, desde a própria mídia cinematográfica ‘desviada’, até as imagens de capas de livros e discos. Como o próprio Oiticica afirma, “a paródia com a ambivalência do conceito de plágio é portanto fundamental e sutilíssima”,⁷⁹ algo ao qual não iremos nos aprofundar aqui mas que não pode ser deixado de lado em tempos *ultraespetaculares*.

A construção das identidades no sistema de consumo espetacular também aparece nos escritos de Oiticica quando ele compara as imagens de Marilyn com as de Yoko Ono e John Lennon. Para o artista, o casal mantinha sua imagem aberta para a tarefa de se (re)inventar continuamente, em contraposição à ‘imagem eterna’ demandada/imposta pelo sistema espetacular.

YOKO ONO: a importância ímpar de sua ‘atuação pública como celebrity’ é a de q ela inventa a situação não assumindo ‘imagem’ ou a velha submissão de star: ela é o anti star-system: no máximo de ‘celebrity’ o máximo controle inventivo: LENNON-casamento-a cama conjugal nos dias nos news: a ‘privacy’ do casal exposta metacriticamente: cama tribal: media: YOKO-máscara: os papéis (roles) não são o ‘produto feito ‘imagem’ pra consumo e q se deve manter estável como se fora eterna juventude (MARILYN sucumbiu quando o mito q a absorvera começava a declinar: suportar 10 anos ‘estáveis’ conseguiu: vislumbrar uma ‘eternidade estável’ tornou-se abismo: como satisfazer ao SUPER-DEUS?: CONSUMO Q CONSOME): YOKO transmuta-se: como o NÔ: MRS. LENNON em q até MRS. e casamento se enriquecem de máscara com uma infinidade de conotações inventivas [...]. YOKO-LENNON se assumiram como se fossem máscara de dois lados-faces: eles não se consomem na ‘manutenção de algo’ mas na necessidade contínua de inventar⁸⁰

A preocupação de Oiticica estava, portanto, em como não se deixar apropriar pelo espetáculo, em manter o mito atuante de tal modo que não possa ser recuperado pelos sistemas de dominação midiáticos. A necessidade de inventar e a arte experimental, tal como definida por Mario Pedrosa seriam saídas para impedir essa recuperação da obra pelo espetáculo, já que “tudo o que era experimental e q portanto fragmentava a constância dos conceitos e das ordens

77 Oiticica, Hélio. *BLOCO-EXPERIÊNCIAS in COSMOCOCA-programa in progress*, pp. 53-54

78 Buchmann, Sabeth e Cruz, Max Jorge Hinderer. op. cit., pp. 57-58

79 Oiticica, Hélio. op. cit., p. 53

80 Oiticica, Hélio. *YOKO ONO*. PHO, número de tombo 0293/73. pp. 01/03-02/03

verbo-voco-visuais era considerado abominável e decadente”. E ainda relaciona essa ideia ao estrelato de Hollywood e à Marilyn Monroe, que, como vimos, teria sucumbido ao espetáculo pois “a suposta unicidade da IMAGEM fragmentava-se ao resistir ao estereótipo q deveria defini-la e limitá-la: todas as tentativas de amarrá-la a uma unicidade constante pareciam frustrar-se [sic] no final”.⁸¹ A mancoquilagem era, portanto, também um meio de se manter em suspenso o fechamento dessa imagem estelar/espetacular, já que a cada novo slide haveria uma reviravolta na interpretação oferecida ao público pelos artistas. A questão do uso da cocaína nas imagens também tem um componente bastante discutido e até mesmo evitado devido às implicações que a droga tem hoje em dia. No entanto é importante destacar que ela faz parte de um processo ‘contracultural’ no contexto do início da ‘guerra às drogas’ como a conhecemos hoje e que inclusive vem sendo bastante contestada, principalmente em relação à liberação do consumo da maconha em diversos países. Em Nova Iorque na década de 1970, porém, a cocaína não era apenas uma forma de recreação, ou mesmo de ‘expansão do tempo’ – Oiticica em carta a Mário Pedrosa afirma que “estava acordado há dois dias seguidos (como ele observa, ‘o recorde foram 5 dias: FREUD ficava 7!’)”.⁸² Era também um meio de sobrevivência material e até de contato social, como Buchmann e Cruz destacam: na mesma carta a Pedrosa, Oiticica fala que chegava a movimentar até mil dólares em poucos dias com a venda da droga.⁸³

A análise que Jonathan Crary realiza do filme *La Jetée* (1962) de Chris Marker, também composto de imagens estáticas, pode nos ajudar a ampliar a relação proposta por Oiticica em relação às imagens. Segundo o autor, Marker afirma com seu filme “a indispensabilidade da imaginação para a sobrevivência coletiva” e para tanto deve haver “um entrelaçamento das capacidades visionárias tanto da memória quanto da criação”.⁸⁴ Do mesmo modo, ele abre a imagem para uma afetividade e “distancia a fotografia das noções empíricas de realidade ou dos modelos indexicais desse meio. Uma imagem é ‘real’ afetivamente, em como ela sente, em como ela pode servir para se verificar a intensidade de um momento vivido ou lembrado”.⁸⁵ Assim, em um só lance Marker introduz o afeto na imagem espetacular e mobiliza a memória e a imaginação do público, também abordado como participante, em favor de uma experiência mais rica do que aquela que o cinema tradicionalmente oferece ao espectador. Podemos afirmar

81 Oiticica, Hélio. *BLOCO-EXPERIÊNCIAS in COSMOCOCA-programa in progress*, pp. 55-56

82 Oiticica, Hélio *apud* Buchmann, Sabeth e Cruz, Max Jorge Hinderer. *Hélio Oiticica & Neville D’Almeida: cosmococa*, p. 44

83 Buchmann, Sabeth e Cruz, Max Jorge Hinderer. *Hélio Oiticica & Neville D’Almeida: cosmococa*, p. 68. Os autores destacam ainda os contatos sociais que a venda de cocaína possibilitava: “Amigo e vizinho de Hélio e Neville à época, [Jorge] Mourão conta como traficar e vender cocaína o ajudava a pagar seu *loft* e a comprar o equipamento necessário para que ele, um artista brasileiro exilado, pudesse fazer filmes. [...] O fato de que Mourão trabalhava como traficante de cocaína para a burguesia novaiorquina – Miles Davis era um de seus clientes – mostra que a distribuição informal de cocaína produzia não apenas ganhos financeiros, mas também tinha valor adicional em termos de integração social”. *ibidem*, nota 174

84 “*La jetée* affirms the indispensability of the imagination for collective survival. For Marker, this implies a mingling of the visionary capacities of both memory and creation”. Crary, Jonathan. *24/7 – Late capitalism and the ends of sleep*. Londres: Verso, 2013. p. 92 [tradução nossa]

85 “Much of the richness of Marker’s film stems from its distancing of photography from empirical notions of reality or indexical models of this medium. An image is ‘real’ affectively, in how it feels, in how it verifies the intensity of a lived or remembered moment”. *ibidem*, p. 93 [tradução nossa]

que esses procedimentos estão ativos também nas *Cosmococas* de Oiticica, assim como em seus *Penetráveis*, apesar de que neste caso a imagem é abordada de outra maneira, como vimos. Em ambos os trabalhos há, porém, essa mobilização da memória e da imaginação, assim como dos afetos e sua canalização para um *Crelazer* ininterrupto.

Matta-Clark também tem um trabalho bastante emblemático no que diz respeito à noção da construção de identidade na sociedade de consumo espetacular. *Hair* (1972) foi uma tentativa do artista de realizar uma escultura com seu próprio cabelo, que deixou crescer, sem penteá-lo, por pouco mais de um ano até que desenvolvesse *dreadlocks* naturais. Ele e Carol Goodden então ‘mapearam’ as mechas de cabelo com cartões, identificando a posição de cada uma delas e as ataram uma a uma em uma grade quadriculada de metal para facilitar sua separação e identificação, já que o objetivo final era a confecção de uma peruca para que o artista pudesse usar quando quisesse seus antigos *dreads*. Apesar da peruca nunca ter sido realizada e, portanto Matta-Clark nunca poder ter se ‘travestido’ propriamente, como seu padrinho Duchamp como Rrose Sélavy, há um dado biográfico bastante interessante que Flavia de Oliveira destaca em sua tese de doutorado.

O nome de batismo do artista era Gordon Roberto Matta Echaurren, trazendo apenas os sobrenomes – e inclusive o prenome – de seu pai, o pintor surrealista Roberto Matta Echaurren. Seus pais se separaram poucos meses depois de Gordon e Sebastian nascerem e sua mãe, a artista americana Anne Clark, os criou sozinha, vivendo na América do Sul e em várias partes da França até se casar com o escritor Hollis Alpert quando os dois tinham seis anos de idade.⁸⁶ Oliveira afirma que foi depois da execução de *Hair*, que Gordon incorporou o Clark de sua mãe a seu nome, assumindo “aquela que seria sua identidade definitiva” e passando “a ser conhecido, daquele momento em diante, como Gordon Matta-Clark”.⁸⁷ Jane Crawford afirma ainda que tal mudança se deve em parte à tradição espanhola de acrescentar o nome da família da mãe, mas em uma tentativa de “camuflar sua herança” e de “forjar sua própria identidade como artista, independente de seu pai”.⁸⁸

Apesar dessa turbulenta questão familiar, há a busca de Gordon por uma identidade própria, processo que não pode ser dissociado da ideia de identidades móveis e em permanente invenção que vimos anteriormente. Podemos inclusive inferir que tal processo também é uma maneira de lidar (exorcizar?) com as próprias contradições. No caso de Matta-Clark elas passam pela relação turbulenta com o pai – sua vontade de diferenciação, mas ao mesmo tempo uma busca pelo reconhecimento paterno, como afirma Lee –⁸⁹ e também por questões como o

86 ver: Lee, Pamela M. *Object to be destroyed: the work of Gordon Matta-Clark*, p. 5

87 Oliveira, Flavia Santos de. *Lembretes desmoralizantes. Matta-Clark entre atos e traços*, 2013. p. 54

88 “He changed his name from Gordon Matta to Gordon Matta-Clark, using the Spanish tradition of adding the maternal family name, to camouflage his heritage. I believe he sought to forge his own unique identity as an artist, un beholden to his father”. Crawford, Jane. *Crossover references in the work of Roberto Matta and Gordon Matta-Clark*, p. 214 [tradução nossa]

89 “Matta-Clark wrestled for the rest of his short life with a simultaneous denial of his father’s influence and a desire for recognition. Every testimony devoted to the younger artist’s rejection of the father is complemented by a discussion of Matta-Clark’s need for acceptance”. Lee, Pamela M. *Object to be destroyed: the work of Gordon Matta-Clark*, p. 5

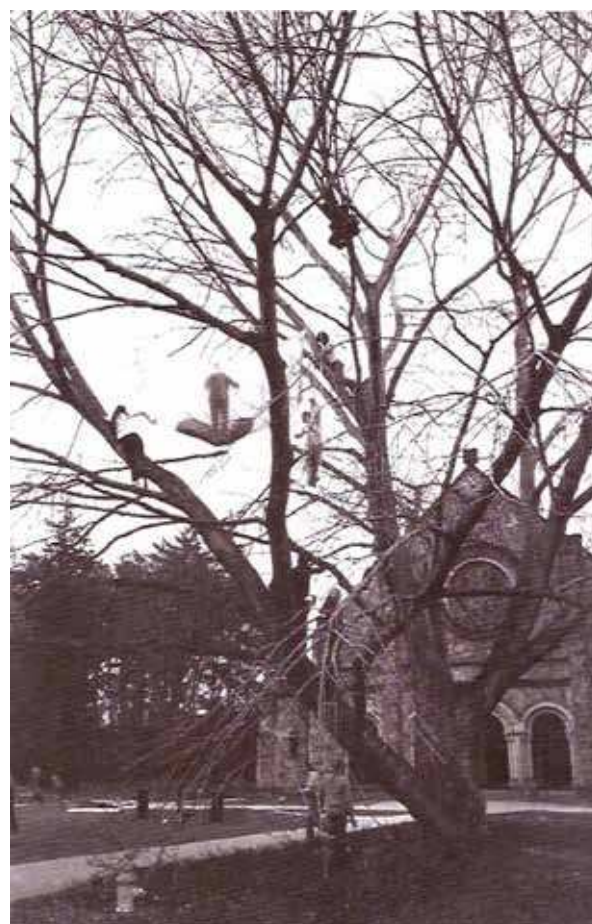
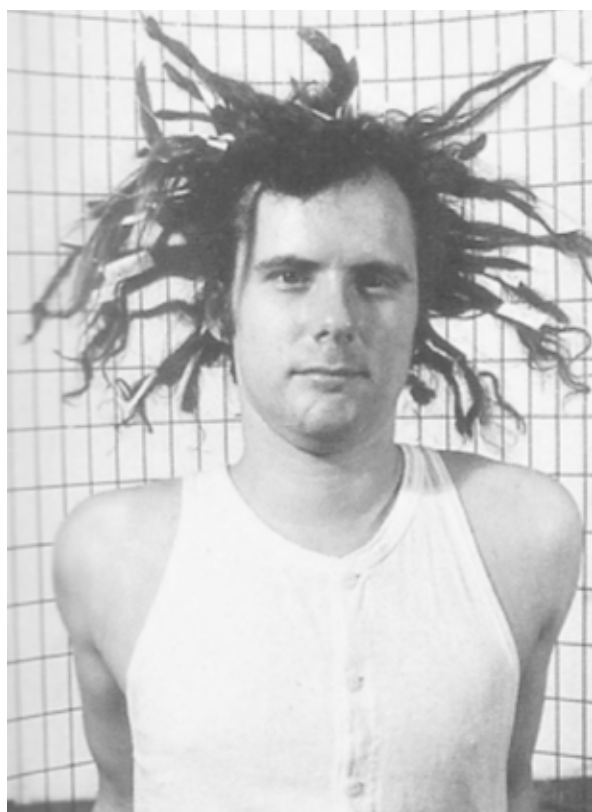


fig. 45 Hélio Oiticica, *COSMO-COCA – programa in progress CC5 Hendrix-war* (1974). Projeto Hélio Oiticica

fig. 46 Gordon Matta-Clark, *Hair* (1972). Oliveira, Flavia Santos de

fig. 47 Hélio Oiticica, *Bólido área no Éden* (1969). PHO

fig. 48 Gordon Matta-Clark, *Tree Dance* (1971). Diserens, Corinne



grave acidente de carro que sofreu quando dirigia para a universidade de Cornell na volta das férias de verão de 1963 e que matou os colegas que o acompanhavam e ainda pelo suicídio de seu irmão em seu ateliê já em 1977. Há portanto, uma constante reconfiguração de identidades que atravessa sua produção, desde quando se apresentava como o ‘Mike San [sic] Blague’ em 1970, até a obra que realiza em homenagem a seu irmão, *Descending steps for Batan* (1977), no qual escavou todos os dias, por uma semana, as fundações da galeria Yvon Lambert, em Paris. Reza a lenda que seu pai cuspiu nessa obra quando foi visita-la.

02.06 performances

Cabe aqui realizar uma observação quanto a outra prática artística do período, as performances, forma artística que participou de diferentes maneiras dessa reconfiguração do objeto artístico e de sua relação com o público (relação sujeito-objeto), sua apreensão e experiência sensorial – e corporal, por conseguinte. Tanto Matta-Clark quanto Oiticica realizaram importantes ações que se relacionam diretamente com práticas performáticas. No caso de Matta-Clark, embora trabalhos como *Clockshower* (1974) ou *Tree Dance* (1971) sejam de fato performances ‘ao vivo’, em *Splitting*, e em seus cortes de maneira geral, a dimensão performática está presente, mas não é para ser vista em tempo real, por mais que o pedestre seja um público espontâneo da ação, como indicado no capítulo anterior pelo próprio artista.⁹⁰ Os edifícios cortados não são apenas artefatos artísticos, escultóricos, mas são também o resultado da performance do artista, que será transmitida ao público. Na mesma entrevista a Donald Wall, Matta-Clark afirma que seu “trabalho [está] intimamente ligado ao processo como uma forma de teatro no qual tanto a atividade do trabalho quanto as modificações estruturais na e dentro da construção são a performance”.⁹¹ Se o ambiente mobiliza o corpo dos visitantes, a ação havia mobilizado também o corpo do artista, que realizou a árdua tarefa de cortar uma casa ao meio, como é possível ver nos registros das ações. Pensando ainda no tempo de vida de uma estrutura arquitetônica, podemos inclusive imaginar que a performance é realizada pela própria casa – como não pensarmos no excitante momento em que a casa teve suas fundações rotacionadas em 5% para que o corte tivesse sua abertura acentuada? Uma verdadeira performance dentro da performance – realizada pelo objeto arquitetônico no caso – se assim quisermos. E do mesmo modo, Matta-Clark reforça a primazia da construção no papel performativo, ao afirmar que, depois de cortada a casa é apresentada em

um estágio especial em perpétua metamorfose, um modelo para a constante ação das pessoas no espaço assim como no espaço que as envolve. Construções são entidades fixas nas mentes da maioria – a noção de um espaço mutável é virtualmente um tabu – até na sua própria casa. As pessoas vivem em seu espaço com uma temeridade que é assustadora. Os donos de casas normal-

⁹⁰ nota 106 da página 63

⁹¹ “my work [is] intimately linked with the process as a form of theater in which both the working activity and the structural changes to and within the building are the performance.” Matta-Clark, Gordon. *Gordon Matta-Clark’s building dissections, an interview by Donald Wall*, p. 184 [tradução nossa]

mente fazem pouco mais do que manter suas propriedades. É desconcertante como as pessoas raramente se envolvem em mudar fundamentalmente seu lugar simplesmente por desfaze-lo.⁹²

Nessa passagem o artista marca também o nível de transmissão ao público que pretende estabelecer com seu trabalho e dá a ver uma das possíveis passagens da estética à ética que é tão cara aos dois artistas aqui abordados, como veremos posteriormente.

Oiticica, por sua vez, se relaciona com a performance de maneira mais direta, mas ao mesmo tempo de modo bastante singular e muito crítico em relação às práticas artísticas performáticas de maneira geral. Os *Parangolés* podem ser considerados os objetos mais emblemáticos em sua relação com a performance, pois são capas cujo próprio processo de produção já pressupõe um certo caráter performático e que servirão como motor para ações de ‘libertação do corpo’ baseadas na dança que ele propõe como modo de fruição da obra. Além disso, o próprio artista buscou realizar *happenings* coletivos em situações nas quais grupos vestiam as capas e dançavam juntos ao som da Escola de Samba da Mangueira. Em relação à proposição-*Parangolé*, Oiticica afirma que o próprio “*vestir* já em si se constitui numa totalidade vivencial da obra, pois [...] o espectador como que já vivencia a transmutação espacial que aí se dá: percebe ele, na sua condição de núcleo estrutural da obra, o desdobramento vivencial desse espaço intercorporal”.⁹³ A performance proposta pelo artista em suas estruturas ambientais também abrem a experiência do participante para maneiras mais subjetivas de apreensão do objeto artístico e do próprio ambiente, libertando-o de seus condicionamentos sensoriais de modo geral. Seus *Penetráveis* também servem como motor para performances íntimas e efêmeras, realizadas pelos visitantes anônimos dos museus. Sem perceber já estamos performando dentro de uma obra como o *Éden*, posto que o simples ato de explorar um ambiente com tantos estímulos já é um tipo de performance que se impõe ao público-tornado-participador. O ato de ‘completar’ a obra proposto pelo artista é motor para essas discretas performances que ressignificam a relação espacial do público que entra em contato com ela. A ideia de *Crelazer* de Oiticica é importante aqui pois é o que participa do descondicionamento proposto pelo artista. A respeito disso, e em sentido similar àqueles colocados por pensadores como Benjamin e Guy Debord, Oiticica afirma que rompe com a passividade do espectador no mundo do espetáculo de maneira próxima à colocada por ele em relação às celebridades que são consumidas pelo sistema espetacular. Para ele,

a importância de ser o conceito de performance colocado em pauta —> problema-limite do espectador frente ao mundo-espetáculo: dilema —> transformar-se ou ser consumido pelo contemplar: ser performer por iniciativa ou compelido a sê-lo: criar o circo ou ser objeto-espectador⁹⁴

92 “a special stage in perpetual metamorphosis, a model for peoples’ constant action on space as much as in the space that surrounds them. Buildings are fixed entities in the minds of most – the notion of mutable space is virtually taboo – even in one’s own house. People live in their space with a temerity that is frightening. Home owners generally do little more than maintain their property. It’s baffling how rarely the people get involved in fundamentally changing their place by simply undoing it”. Matta-Clark, Gordon. *Gordon Matta-Clark’s building dissections, an interview by Donald Wall*, p. 185 [tradução nossa]

93 Oiticica, Hélio. *Anotações sobre o Parangolé*. Em: idem, AGL, p. 71 [grifos do autor]

94 Oiticica, Hélio. *Performer, performance [atribuído]*. PHO, número de Tombo: 0511/71 - 10/15. p. 2 [grifos do autor]

Com suas proposições ambientais de maneira geral, Oiticica coloca o público simultaneamente como objeto-espectador das múltiplas performances que podem ocorrer. Daí deriva ainda o caráter coletivo que as ações ganham nesses ambientes e situações nas quais o artista lança o público. Matta-Clark também propõe maneiras coletivas de realização da obra de arte, seja em uma visita organizada a um edifício cortado, quando os visitantes estarão em contato com as reações de cada um ao ambiente, seja nas performances propriamente, como em sua *Tree Dance*, realizada em 1971 no Vassar College. Uma rede foi colocada no alto de uma árvore para o público subir e ali realizar as atividades que lhes conviessem, sempre sendo assistidos pelo público abaixo – a ideia do artista, porém era habitar aquele local durante o período da exposição, o que não foi permitido pelos organizadores.

Se para Matta-Clark as construções podem ser consideradas em sua organicidade e até dotadas de uma vida própria, Oiticica também sugere uma relação com ‘a vida dos objetos’ que está na base de sua passagem à arte ambiental. Com seus *Bólides* ele transfere à manipulação do público a recepção do objeto artístico, mesmo que mantendo – e até acentuando – a oposição entre sujeito e objeto no processo, como ele mesmo diz. Essa acentuação, no entanto, é justamente a que abre sua fase ambiental, pois estabelece uma dialética entre a estrutura aberta do objeto com a da obra, diferenciando-se assim do acaso dadaísta ou surrealista, pois a escolha do objeto não é “ao ‘acaso’ ou na ‘multiplicidade das coisas’ onde foi escolhido, mas ‘visada’ sem indecisão no mundo dos objetos, [...] como o ‘único possível à realização da ideia criativa intuída *a priori*’”.⁹⁵ No encontro entre sujeito e objeto em seus “transobjetos”, portanto, “há a súbita identificação dessa concepção subjetiva com o objeto já existente como necessário à estrutura da obra, que na sua condição de objeto, oposto ao sujeito, já o deixa de ser no momento da identificação, porque na verdade já existia implícito na ideia”.⁹⁶

A performatividade estrutural do objeto é então ressaltada justamente no confronto com a subjetividade do público no espaço estético da obra de arte, que abre esse objeto para significações mais profundas do que aquelas que eles têm no mundo funcionalista ao qual pertenciam originalmente. Apesar de termos ressaltado a diferença em relação aos objetos encontrados ao acaso pelos dadaístas, Oiticica se refere aos *readymades* em outro momento, quando afirma que a origem tanto da dissolução do objeto artístico quanto da performatividade dos objetos cotidianos encontram-se nessas obras apropriativas do começo do século 20, que está em sintonia com a abertura que ele realiza quando produz seus *Bólides*.

o ready-made DADA: experiência-limite do ‘objeto-arte’: mitificação da ‘performance do objeto’ —> apontando para o extermínio do objeto-arte como categoria privilegiada: apontando para a futura proposição de uma auto-iniciativa como prática nova.⁹⁷

95 Oiticica, Hélio. AGL, p. 64

96 ibidem, p. 65

97 Oiticica, Hélio. *Excerto do caderno de notas CTAL PK. [atribuído]*. PHO 0241/71. pp. 01-02

02.07 a dança na minha experiência: um exercício de desintelectualização

A dança é outra característica que une os dois artistas. Ela comparece diretamente em alguns trabalhos vistos anteriormente, como na fruição do *Parangolé* e de maneira ‘literal’ no título de *Tree Dance* e na dança que foi realizada nas redes suspensas. No entanto ela tem um componente fundamental na vida de ambos, tanto na descoberta de proposições como em Oitica, quanto na vida social-afetiva e até mesmo profissional de Matta-Clark. O artista namorou durante alguns anos a dançarina Caroline Goodden, com quem inclusive fundou o restaurante-performance *Food*. Goodden afirma que “Gordon adorava dançar. Ele tinha se apresentado com o [diretor de teatro Robert] Bob Wilson, ele ia a todas as apresentações de dança, ele adorava dançar em festas”. E para ele havia também um caráter coletivo nessas danças com os amigos, como segue Goodden em seu depoimento:

mais e mais, sempre que ele dançava, ele tentava envolver diversas pessoas [...]. Ele começava uma dança em grupo e depois se enrolava e arrastava as pessoas para o chão em uma amorosa pilha contorcendo-se até que ele as tinha imobilizado. Eu acho que ele queria uma arte de grupo improvisada e quando ele não a conseguia realizar ele a enterrava.⁹⁸

Matta-Clark não só participou de apresentações do diretor teatral Robert Wilson, mas também Goodden era do grupo da coreógrafa de vanguarda Trisha Brown, que por sua vez ficou amiga do artista. Inclusive, o primeiro corte em um edifício que o artista realizou ‘oficialmente’ – até então ele havia feito apenas pequenos cortes nos edifícios decrepitos do Bronx – foi realizado em Gênova, na Itália, quando ele acompanhava Goodden em uma turnê da companhia de dança de Trisha Brown. Apesar de *A W-hole* (1973) ser o primeiro corte em grande escala de Matta-Clark ele já apresenta as questões estruturantes que sua produção iria abordar nos anos seguintes em sua abertura dos espaços arquitetônicos. O corte foi realizado em um pequeno escritório de engenharia em um bairro industrial da cidade que iria ser demolido. A construção havia sido subdivida em uma série de ambientes pela empresa de engenharia e “tudo estava progressivamente dividido de modo que o último quarto era 1/32 do total” da construção, como reparou o artista.⁹⁹ A leitura arquitetônica feita por Matta-Clark o levou a retirar o topo do telhado da construção e a abrir rasgos horizontais nas paredes que serviam de divisória para os diferentes ambientes de trabalho na hierarquia da empresa. Nesse sentido, Pamela Lee afirma que “a integridade estrutural da construção [...] que é lida como alienante e divisora; enquanto sua dissecação pelo artista abre para o horizonte comunal de sua audiência, heterogênea e não

98 “Gordon loved to dance. He had performed for Bob Wilson, he went to all the dance performances, he loved to dance at parties. More and more, whenever he danced, he would try to involve masses of people [...]. He would start a group dance and then tangle and drag people to the floor in a writhing loving heap until he had immobilized them. I think he wanted impromptu group art and when he couldn’t make it work, he buried it.” Goodden, Caroline Yorke. *Interviews*. Em: Diserens, Corinne [org.]. Gordon Matta-Clark, p. 195 [tradução nossa]

99 “Everything [...] was progressively divided so that the remaining last piece was 1/32 of the whole.” Matta-Clark, Gordon *apud* Lee, Pamela M. *Object to be destroyed: the work of Gordon Matta-Clark*, p. 12 [tradução nossa]

mais separada”.¹⁰⁰ Mesmo que não seja parte de sua experiência com a dança, esse corte revela muitos dos procedimentos que Matta-Clark desenvolveu em suas obras posteriores, justamente uma questão que une a estrutura arquitetônica à conformação da sociabilidade em seus diferentes níveis. Ou seja, é da leitura da progressão geométrica da divisão espacial da construção, quase áurea, que o artista desenvolve seus cortes dentro do horizonte ‘comunitário’ da especialização do trabalho naquele pequeno escritório. Do mesmo modo essa ideia da proporção áurea e da abertura da construção para outras audiências pode ser relacionada com uma experiência de dança em sentido mais amplo – isso sem falar da dança com a construção que também está na base de seus cortes. Corinne Diserens indica ainda a proximidade entre *Tree Dance* e a peça *The floor of the forest*, realizada por Trisha Brown um ano antes. Diserens afirma que Matta-Clark desafia a lei da gravidade e cristaliza a proposta de uma energia vertical, aproximando-se assim da dança de Brown. “Questões que dizem respeito à distribuição do peso, à lei dos corpos caindo, e à subversão do espaço estão todas colocadas nesses trabalhos”,¹⁰¹ tanto no de Matta-Clark quanto no de Trisha Brown.

Oiticica, por sua vez afirma que a dança lhe “veio de uma necessidade vital de desintelectualização, de desinibição intelectual, da necessidade de uma livre expressão, já que me sentia ameaçado na minha expressão de uma excessiva intelectualização.” E segue dizendo que a convergência do *Parangolé* com a dança marca também “o início de uma experiência social”, que lhe deu a ver “a conexão entre o coletivo e a expressão individual [...] ou seja, o desconhecimento de níveis abstratos, de ‘camadas’ sociais”, levando-o a “uma compreensão de uma totalidade”.¹⁰² É no encontro com as camadas populares, advinda do contato do artista com os habitantes do morro da Mangueira que emerge uma compreensão de uma totalidade social que nada tem a ver com as divisões sociais dominantes e que abrem assim a possibilidade de uma participação ainda maior e mais espontânea em sua arte, como vimos com Mario Pedrosa no capítulo anterior.

Há que se ter em conta, porém, que depois de sua passagem pela Inglaterra e pelos Estados Unidos no final da década de 1960 e ao longo da de 1970, Oiticica passou a ver o rock como um evento “que representava uma experiência participatória similar àquela do samba e carnaval”,¹⁰³ de acordo com Michael Asbury. O autor chama atenção para o fato de que Oiticica deve ter tido dificuldades em aprender a sambar com a destreza que é atribuída por aqueles que conviveram com ele. Em uma de suas *Héliotapes* realizada com Carlos Vergara eles concluem que a verdadeira espontaneidade do samba encontra-se nos blocos de rua, e não nos desfiles co-

100 “it is the structural integrity of the building [...] that is read as alienating and divisive; whereas its dissection by the artist opens onto the communal horizon of its audience, heterogeneous and no longer separated.” Lee, Pamela M. *Object to be destroyed: the work of Gordon Matta-Clark*, pp. 17-18 [tradução nossa]

101 “Questions concerning the distribution of weight, of the law of falling bodies, and the overturning of space are all posed in these works.” Diserens, Corinne. *Gordon Matta-Clark: the reel world*. Em: Diserens, Corinne [org.]. *Gordon Matta-Clark*, p. 209 [tradução nossa]

102 Oiticica, Hélio. *A dança na minha experiência*. Em: idem. AGL, pp. 72-73

103 Asbury, Michael. *O Hélio não tinha ginga*. Em: Braga, Paula [org.]. *Fios soltos: a arte de Hélio Oiticica*. São Paulo: Perspectiva, 2008. p. 44



fig. 49 Trisha Brown, *Planes* (1968). Trisha Brown Dance Company

fig. 50 Gordon Matta-Clark, extração do topo de *A W-hole House: Roof top Atrium and Datum Cut* (1973). Oliveira, Flavia Santos de

fig. 51 Gordon Matta-Clark, vistas aéreas de *A W-hole House: Roof top Atrium and Datum Cut* (1973). David Zwirner Gallery

fig. 52 Hélio Oiticica, Nildo da Mangueira usa *Parangolé, P4, capa 1* (1964). PHO

fig. 53 Hélio Oiticica sambando na quadra da Mangueira, década de 1960. PHO

reografados das escolas de samba.¹⁰⁴ Para eles o rock teria essa mesma virtude, já que se dança de maneira espontânea e não coreografada, como o fazia Matta-Clark. “O que o rock a meu ver teve uma coisa importante que foi isso, que todas as pessoas mais sem jeito que... que jamais você diria, ah! Essa pessoa não pode sambar, não pode dançar, todas dançam”.¹⁰⁵

Daí decorre também uma ligação entre a expressão individual e a do grupo, já que os blocos de rua, mesmo que representem um grupo, “ainda permite[m] espaço para a individualidade”.¹⁰⁶ Trata-se justamente da exploração do artista quanto às formas individuais de participação que se ligam à uma coletividade, sempre tendo em mente o “exercício experimental de liberdade” preconizado por Mario Pedrosa e ao qual Oiticica se refere frequentemente, principalmente no que concerne ao *Crelazer*. Neste sentido, em carta para Nelson Motta de 1969, Oiticica descreve sua ida ao show de Bob Dylan no festival de rock realizado na Ilha de Wight, no sul da Inglaterra, e afirma que o público tinha uma “atitude creativa [*sic*] que em certo sentido se poderia identificar com o que chamo de crelazer”.¹⁰⁷ Na mesma carta ele reflete mais uma vez sobre o papel das celebridades em relação à sociedade de consumo espetacular, nesse momento especificamente em relação aos cantores de rock. Do mesmo modo, falando sobre Mick Jagger, Oiticica afirma que no rock, há uma

PERFORMANCE não-interpretativa —> o
rock together do ROCK: há um scramble
da posição do espectador em q este não se
situa naquele do espectador de antes —> ele
é simultâneo (e não apenas imitativo)
aos performers: TO ROCK não é dançar:
não é baile: é ROCKIN’: shrivle-wiggle¹⁰⁸

Mais uma vez, o artista está interessado no potencial de participação do público – e seu *scramble* com o cantor –, além da ênfase no processo, chamando a atenção para o *rockin’*, algo que em outro momento ele aproximaria de maneira ainda mais enfática ao samba.

q ROCK é irreversível e q pelo iniciar
meu no SAMBA cheguei à DANÇA
↓
sem o ‘dois a dois’
do q se dançava mas à
DANÇA DO CORPO SOLTO
E LIVRE AO IMPROVISO Q PRESCINDE À INICIAÇÃO
:
em suma
↓

104 Asbury, Michael. *O Hélio não tinha ginga*, p. 44

105 Oiticica, Hélio *apud* ibidem, p. 45

106 Asbury, Michael. *op. cit.*, p. 45

107 Oiticica, Hélio. *Bob Dylan e o “environment” Ilha de Wight*. PHO, número de tombo 0457/69, p. 1 [grifos do autor]

108 Oiticica, Hélio. *Ultimately Mick Jagger*. Em: idem, conglomerado newyorkaises, p. 79

DESCOBERTA DO CORPO



VIA

PARANGOLÉ¹⁰⁹

Por fim há ainda um aspecto interessante que Oiticica coloca neste texto acima que trata da ligação entre o local e o universal por meio da música, seja ela o rock ou o samba, mas principalmente o primeiro já que esse tem uma ascendência muito maior na sociedade de consumo espetacular. Ele via “q ROCK em tudo o q é é não só algo q não é ‘tipo de música’ outro mas algo q se instituiu e q se ergue planetário/ como TV”.¹¹⁰ Do mesmo modo esse movimento participa de sua tomada de posição ética, como veremos a seguir – movimentos estes também compartilhados com Gordon Matta-Clark.

02.08 violência e posição ética: os “marginais”

A tomada de uma posição ética emerge da produção dos dois artistas de maneira indissociável de sua produção estética, como o próprio Oiticica chega a afirmar em relação à participação do público em suas obras ambientais. Para ele, “a antiarte” seria “uma nova etapa [...]; é o otimismo, é a criação de uma nova vitalidade na experiência humana criativa”,¹¹¹ que permitiria preencher o vácuo interior da existência humana, inaugurando assim uma nova etapa na sociedade – revolucionária, seja dito.

O princípio decisivo seria o seguinte: a vitalidade, individual e coletiva, será o soerguimento de algo sólido e real, apesar do subdesenvolvimento e caos – desse caos vietnamesco é que nascerá o futuro, não do conformismo e do otarismo. Só derrubando furiosamente poderemos erguer algo válido e palpável: a nossa realidade.¹¹²

Um ponto fundamental na compreensão da dimensão ética que emerge da produção estética dos dois artistas é o de como podemos interpretar a violência de certas ações deles. Em Matta-Clark, a ‘violência’ de seus cortes como em *Splitting*, ecoa também questões levantadas por artistas contemporâneos a ele, como a performance *Shoot* (1971) de Chris Burden, quando o artista se deixou levar um tiro de raspão no braço dentro de uma galeria de arte. A violência presente nessas ações, porém, não é direta, apesar de que na ação de Burden ela seja menos metafórica. Trata-se de expor a relação que estabelecemos com os diferentes tipos de violência que nos atingem na sociedade e que são naturalizados principalmente pela difusão pelos meios de comunicação, como indica Frazer Ward a respeito de *Shoot*.¹¹³ Para ele, a obra foi “um even-

109 Oiticica, Hélio. *Texto pra Código-Risério-Bahia*. Em: idem, conglomerado newyorkaises, p. 204

110 ibidem

111 Oiticica, Hélio. AGL, p. 82

112 ibidem, p. 83

113 O crítico afirma que “*Shoot* dependia [...] da passividade e do voyeurismo” do público e ao mesmo tempo em que evoca questões sobre os agentes envolvidos na ação e da responsabilidade compartilhada que deriva de sua atuação. Essa responsabilidade também surge da relação que a obra estabelece com o minimalismo, como ressalta

to colaborativo; Burden não atirou em si mesmo, foi um amigo que atirou nele e o público se reuniu para ver aquilo acontecer”.¹¹⁴ A passividade do público que permitiu que aquele evento – violento – ocorresse, revela “o público, não como uma categoria empírica, mas como uma zona cinzenta, definida pela suspensão do julgamento e da escolha. O que eu devo fazer nessa situação? *Assistir*”.¹¹⁵

De acordo com Stephen Walker, essa ‘zona cinzenta’ que Ward aponta como sendo a posição do público nesse trabalho também “demonstra como *Shoot* revelou o que Matta-Clark chamava de ‘dependências internas de um sistema estrutural’ dentro de um dado tecido social”.¹¹⁶ No caso de Burden esse sistema é o próprio público e sua inserção social como telespectador. Já para Matta-Clark são os edifícios abandonados, o tecido urbano fragmentado e as populações marginalizadas socialmente que ele toma como sistema estrutural. Do mesmo modo que as estruturas físicas da arquitetura são alteradas para reposicionar o público diante do objeto estático, as estruturas sociais são abaladas para revelar as ambiguidades encobertas pelo sistema espetacular. Tanto em Matta-Clark quanto em Oiticica são essas estruturas que são re-codificadas para abrir os limites da experiência ao público, colocando-lhes sua posição ambígua dentro dos diversos sistemas sociais aos quais estamos todos sujeitos.

A violência perpetrada pela sociedade também comparece em Oiticica de outra maneira, indicada no prólogo pelo *B33 Bólido-Caixa 18 Homenagem a Cara de Cavalo*, micro-monumento para seu amigo que era traficante do morro da Mangueira e que foi a primeira vítima do famoso esquadrão da morte *Scuderie Le Cocq* – formado inclusive para vingar a morte do policial Milton Le Cocq que havia sido morto em conflito por Cara de Cavalo. Vislumbramos seu momento de fundação de uma ética, avessa à política partidária do período, mas que estava em sintonia com a política em si do momento; para o artista sua posição seria “a de todas as autênticas esquerdas no nosso mundo, não as esquerdas opressivas (das quais o stalinismo é exemplo)”.¹¹⁷ Ecoam aqui as críticas de Guy Debord aos regimes de poder que servem ao espetáculo, e sua divisão entre os totalitários de ‘esquerda’ e as democracias capitalistas. Para Debord, o espetacular como modo de organização política da sociedade se divide em duas formas, a concentrada e a difusa. A primeira seria típica dos regimes totalitários como o da União Soviética, da Alemanha nazista ou das ditaduras latino-americanas da época que se espalhavam

o crítico, pois “oferece um comentário sobre a ‘ausência de sangue’ [*bloodlessness*] nas investigações fenomenológicas do minimalismo e introduz questões sobre as consequências e sobre a participação e a responsabilidade tanto do artista quanto do observador”. Ward ainda afirma que a violência da guerra do Vietnã não deixa de ser um importante elemento da obra, mas que traz justamente a questão da mediação de sua violência por meio da transmissão televisiva, da mesma forma que toda cultura armamentista dos EUA também emerge dessa interpretação. Ward, Frazer. *Gray Zone. Watching Shoot*, em: October 95, inverno de 2001. pp. 115-130. [tradução nossa]

114 “*Shoot* was constitutively a collaborative event; Burden did not shoot himself, he was shot by a friend, and the audience gathered to see it happen”. *ibidem*, p. 116 [tradução nossa]

115 *Shoot* “revealed the public, not as an empirical category, but as a grey zone, defined by the suspension of judgement and choice. What should I do, in this situation? *Watch*”. *ibidem*, p. 130 [tradução nossa, grifo do autor]

116 “demonstrates how *Shoot* revealed what Matta-Clark termed the ‘internal dependencies of a structural system’ within a given social fabric.” Walker, Stephen. *Gordon Matta-Clark – art, architecture and the attack on modernism*, p. 119

117 Walker, Stephen. *Gordon Matta-Clark – art, architecture and the attack on modernism*, p. 119

pelo subcontinente nas décadas de 1960 e 70. O autor chama esses regimes de “capitalismo burocrático” no qual “a mercadoria que a burocracia controla é o trabalho social total” e “a ditadura burocrática não pode deixar às massas exploradas nenhuma margem significativa de escolha, pois ela teve de escolher tudo”. Já no “espetacular difuso”, típico das democracias burguesas ocidentais, há “a abundância de mercadorias” e “o desenvolvimento não perturbado do capitalismo moderno”.¹¹⁸ Ou seja, mesmo em lugares diferentes como o Brasil ou os EUA da época, o regime de poder organizado pela sociedade espetacular atua no sentido de manter a população sob o controle do espetáculo, seja ele integrado ou difuso. Para Debord, há ainda um terceiro regime de poder espetacular que emergiu depois de 1967: o espetacular integrado, que tenderia a se impor mundialmente. “O espetacular integrado se manifesta como concentrado e difuso, e, desde essa proveitosa unificação, conseguiu usar mais amplamente os dois aspectos”.¹¹⁹ A “sociedade modernizada até o estágio do espetacular integrado” seria caracterizada “pela combinação de cinco aspectos principais: a incessante renovação tecnológica, a fusão econômico-estatal, o segredo generalizado, a mentira sem contestação e o presente perpétuo”.¹²⁰ Oiticica e Matta-Clark atuam, portanto, de maneira a romper com a passividade dos sujeitos a esses regimes, seja abrindo-lhes o presente perpétuo para um investimento mais criativo e libidinoso – por meio do *Crelazer*, por exemplo – seja dotando-lhes de um instrumental para tomar as rédeas da própria construção imagética e social, como veremos a seguir.

Os dois artistas constroem uma ética que parte da marginalização para propor transformações sociais, de uma marginalidade inventiva que atua no sentido de desestabilizar os poderes constituídos por meio da ação de um ou poucos agentes sociais. Seja um traficante, que representa toda uma sorte de ‘verdadeiros’ marginais – sejam eles bandidos ou não – e também uma exclusão estrutural que se dá por meio das interdições aleatórias que as normas impõem (penso aqui por exemplo na proibição do consumo de drogas, mas no próprio mecanismo que atua no sentido de manter as populações faveladas excluídas e que reforça seu caminho em direção a práticas fora da lei estabelecida) e que marginalizam automaticamente uma série de cidadãos, sejam eles ‘favelados’ ou não. Em relação a seu *B33 Bólido-Caixa 18 Homenagem a Cara de Cavalo*, Oiticica afirma que trata-se de um “momento ético”, pois “o caso de Cara de Cavalo tornou-se um símbolo de opressão social sobre aquele que é ‘marginal’ – marginal a tudo nessa sociedade; o marginal”.¹²¹ Ele afirma ainda que

o problema do marginal seria o estágio mais constantemente encontrado e primário, o da denúncia pelo comportamento cotidiano, o exemplo de que é necessária uma reforma social completa, até que surja algo, o dia em que não precise essa sociedade sacrificar tão cruelmente um Mineirinho, um Micuçu, um Cara de Cavalo. Aí, então seremos homens e antes de mais nada gente.¹²²

118 Debord, Guy. *A sociedade do espetáculo – comentários sobre a sociedade do espetáculo*, p. 42-43

119 ibidem, p. 173

120 ibidem, p. 175

121 Oiticica, Hélio. *O herói anti-herói e o herói anônimo*. PHO, número de tombo 0131/68. p. 01 [grifos do autor]

122 Oiticica, Hélio. *O herói anti-herói e o herói anônimo*, p. 03

A ligação entre a revolta individual do ‘marginal’ e a revolução social também é levada em conta por Oiticica, justificando o que ele chama de “todas as revoltas individuais contra valores e padrões estabelecidos: desde as mais socialmente organizadas (revoluções, p. ex.) até as mais viscerais e individuais (a do marginal, como é chamado aquele que se revolta, rouba e mata)”.¹²³ O próprio crime seria uma busca por felicidade, segundo o artista, que alinha tal revolta à sua produção estética.

Como é verdadeira a imagem do marginal que sonha ganhar dinheiro num determinado plano de assalto, para dar casa à mãe ou construir a sua num campo, numa roça qualquer (modo de voltar ao anonimato), para ser ‘feliz’! Na verdade o crime é a busca desesperada da felicidade autêntica, em contraposição aos valores sociais falsos, estabelecidos, estagnados, que pregam o ‘bem-estar’, a ‘vida em família’, mas que só funcionam para uma pequena minoria. Toda a grande aspiração humana de uma ‘vida feliz’ só virá à realização através de grande revolta e destruição [...]. O programa do *Parangolé* é dar ‘mão forte’ a tais manifestações.¹²⁴

A relação de Matta-Clark e Oiticica com populações marginalizadas pela sociedade produtivista é um eixo fundamental na produção de ambos. O episódio no qual Oiticica levou os passistas da Mangueira vestidos com seus *Parangolés* ao MAM-RJ e acabaram sendo barrados na exposição *Opinião 65* ilustra bem as maneiras veladas – e que em tais momentos emergem de maneira incontornável diante de nossos olhos – de exclusão estabelecidas na sociedade. Passados mais de dez anos de sua “morte física”, como diria Waly Salomão, Oiticica viveu outro “choque [...] com a boçalidade museológica”. De acordo com o relato do poeta, os *Parangolés* foram colocados em uma situação claramente desprivilegiada na Bienal de São Paulo de 1994, “perto da saída de serviço do Pavilhão Ibirapuera”. Luciano Figueiredo, “resolveu, num gesto arrojado de sublevação do passivo espaço museológico, levar os passistas e ritmistas de samba vestidos de PARANGOLÉ a visitarem todos os artistas e, principalmente, Malevitch”. Tal gesto despertou a ira do curador da mostra, o holandês Win Beeren, no momento da abertura da exposição, como segue o relato de Salomão:

Vermelho, possesso, a cabeça aterrorizada por todos os clichês dos selvagens canibais africanos de Hollywood, o batavo Win Beeren usava a voz como chicote nos lombos dos zulus, apoplérico na direção da assanhada e pirracenta Nenete (Lisonete Freitas de Almeida):
 - *Get Out! Get Out! Get Out!*
 Ou seja, tradução rebarbativa:
 - Fora! Fora! Fora!¹²⁵

Milton Machado afirma também que o ‘choque’ que ocorre aqui é em relação ao conflito entre a ideia de autonomia das artes, como vista no capítulo anterior, e a ‘impureza’ ou ‘teatralidade’ apontada por Michael Fried como sendo o modo de inserção do objeto minimalista no espaço expositivo. Em tempos ‘neovanguardistas’ não há mais pureza possível para a arte, ou sua

123 Oiticica, Hélio. AGL, p. 82

124 ibidem

125 Salomão, Waly. *Hélio Oiticica: qual é o Parangolé? e outros escritos*, pp. 64-65

pureza está em outro campo que não o formal como exigiam os críticos do alto modernismo como Fried e Greenberg, por exemplo. Assim, a obra de Oiticica é necessariamente ‘desviante’ e entra em conflito com aqueles que advogam por essa suposta pureza, como Machado aponta ser o caso do tratamento dado por Beeren ao trabalho de Malevich na Bienal de São Paulo que dá origem ao conflito com os *Parangolés* exposto acima por Salomão. Segundo Machado,

o trabalho oblíquo de Hélio Oiticica desvia e está a milhas de distância das essências da arte. O trabalho de Oiticica ‘*vive da adversidade*’ e a adversidade não pode ser equacionada com a não diversidade das essências. O trabalho de Oiticica prescreve ‘*seja marginal, seja herói*’ e marginalidade e heroísmo não podem ser equacionados com prescrições centralistas, essencialistas, totalitárias. O que Oiticica faz ‘*é música*’ e uma arte que é arte mas *também* é música é uma arte impura e portanto não é uma arte essencialista.¹²⁶

Ou seja, por meio de uma ‘violência’ contra a pureza da arte autônoma Oiticica introduz uma importante passagem tanto comunitária quanto estética nos termos debatidos no capítulo anterior. E mesmo depois de morto e com reconhecimento cada vez maior por parte do meio artístico, tais proposições seguem gerando conflito com as instituições museológicas, daí mais um argumento para a atualidade e validade de tais posturas.

Em outro trabalho emblemático, *Window Blowout* (1976), Matta-Clark foi convidado a participar de uma exposição junto a outros arquitetos no *Institute for Architecture and Urban Studies* (IAUS), bastião do pensamento arquitetônico de vanguarda de Nova Iorque, fundado por Peter Eisenman em 1967, e onde foi criada a célebre revista *Oppositions*. Na exposição *Idea as Model*, organizada por Andrew MacNair, estavam presentes os arquitetos Michael Graves, Charles Gwathmey e Richard Meier, que faziam parte do grupo conhecido como os ‘5 de Nova Iorque’ por representarem o ápice do chamado alto modernismo nos Estados Unidos. Para Matta-Clark, esses arquitetos faziam parte do pior que lhe havia sido transmitido durante sua graduação em Cornell, mas ele aceitou participar da exposição com fotografias de janelas quebradas de prédios do Bronx, algo por que si só já seria bastante contrastante com a produção cristalina do modernismo arquitetônico. No entanto, na tarde anterior à abertura da mostra, Matta-Clark pediu permissão para quebrar algumas janelas do edifício que já estavam rachadas para encaixar suas fotografias ali. Sua solicitação foi aceita por MacNair, mas ele ultrapassou o limite estabelecido e disparou com uma arma de chumbinho contra praticamente todas as janelas do prédio, chocando os colegas de exposição. Segundo MacNair, Peter Eisenman chegou a comparar a ação ao *Kristalnacht* alemão, “como se o comentário de Matta-Clark sobre a

126 “Hélio Oiticica’s oblique work deviates, and is miles away from the essences of art. Oiticica’s work “*lives of adversity*”, and adversity cannot be equated with the non-diversity of essences. Oiticica’s work prescribes “*be an outcast be a hero*”, and marginality and heroism cannot be equated with centralist, essentialist, totalitarian prescriptions. What Oiticica does “*is music*”, and an art that is art but that is *also* music, is impure art, and therefore it is not essentialist art.” Machado, Milton. *The imaginary encounter between Hélio Oiticica and Kasimir Malevich in the open air or How an American art critic lent his innermost essence to a Dutch Curator*. Palestra realizada no INIVA – Institute of International Visual Arts, Londres, junho de 1999 (não publicada). [tradução nossa; grifos do autor]

arquitetura moderna fosse próxima à quebra dos vidros realizada pelos nazistas”.¹²⁷ Eisenman claramente perdeu de vista a questão ético-estética da contradição presente na mostra de arquitetura frente aos conjuntos habitacionais modernistas, a questão primária levantada na proposta inicial de Matta-Clark. Mais uma vez está presente a ‘zona cinzenta’ que o artista explora em seus trabalhos, desta vez de maneira literalmente violenta. Mas de todo modo, se Oiticica tentou levar os ‘marginalizados’ para dentro do museu e assim expôs justamente a contradição entre um museu público e o controle de acesso a ele, Matta-Clark já nem tenta levar ninguém ‘diferenciado’ para lá pois sabe da impossibilidade, algo que já havia enfrentado em seus *Graffiti Photoglyph* alguns anos antes. No lugar disso, o artista – convenhamos que num rompante quase juvenil – impossibilita o uso do edifício, mas transformando-o em um símile dos conjuntos habitacionais nos quais as populações marginalizadas de Nova Iorque vivem e que os arquitetos e que os arquitetos que o projetaram preferem muitas vezes ignorar.

Tanto para Oiticica, quanto para Matta-Clark, porém, o que está em pauta são proposições para instaurar situações que rompem com a recepção passiva dos dados sociais – e também das obras de arte – por parte do público. São situações que proporcionam campos de experiência ao sujeito e à sociedade livres dos imperativos produtivistas e dos modos de reificação propagados pela sociedade de consumo espetacular. Essa é uma das maneiras que pode ser evocada em relação à prática ética-estética tanto de Oiticica quanto de Matta-Clark, cujas atuações políticas se davam em um nível estrutural-comportamental, e não partidário. Para Asbury, o encontro de Oiticica com as camadas populares deve ser entendido também como uma maneira de responder à retirada de Ferreira Gullar das experimentações da vanguarda e sua filiação aos Centros Populares de Cultura da UNE (União Nacional dos Estudantes) na década de 1960, ligados ao Partido Comunista Brasileiro e apoiados pelo governo de João Goulart. Assim, Oiticica encontrou nos habitantes da Mangueira “uma resposta ao ultimato implícito de Gullar: para ser ético é preciso voltar-se para a política, e a vanguarda não pode ser politicamente engajada devido à natureza autônoma de seus questionamentos”.¹²⁸ Asbury inclusive afirma que o encontro do artista com a favela não foi a única força determinante da mudança pela qual seu trabalho passou na década de 1960, como vimos com Mario Pedrosa, mas está mais próxima dessa sua tomada de posição política.¹²⁹

Ainda em relação à estruturação de uma ética advinda da estética e sua consequente atuação política por meio da transmissão dessa ética ao público ou a uma comunidade específica, Joseph Kosuth afirma a respeito do trabalho de Matta-Clark que

é importante lembrar que os trabalhos eram feitos para uma comunidade. Havia uma necessidade de que a arte significasse algo para as pessoas. Os trabalhos ‘falavam’ sobre a natureza do mundo da arte – um mundo da arte que normalmente vai contra esse tipo de processo. [...] Eu

127 “According to MacNair, Eisenman compared the event to *Kristalnacht*, as if Matta-Clark’s commentary on modern architecture was akin to the shattering of glass by the Nazis”. Lee, Pamela M. *Object to be destroyed: the work of Gordon Matta-Clark*, p. 116 [tradução nossa]

128 Asbury, Michael. *O Hélio não tinha ginga*, p. 39

129 *ibidem*, p. 32

penso que aprendemos ao longo do tempo que a melhor arte política não é um caminhão carregando uma mensagem. O que eu gostava no trabalho de Gordon é que politicamente ele era mais um teste do que uma ilustração.¹³⁰

O próprio Matta-Clark também expressa palavras que confirmam essa visão do papel da arte no seu tempo:

meu entendimento de arte em um contexto social é como um ato humano essencialmente generoso, uma tentativa individual positiva de encontrar o mundo real por meio da interpretação expressiva. O valor da arte como ela serve e algumas vezes floresce em nosso sistema está tão proximamente relacionada às crenças ocidentais nos direitos individuais da livre expressão que podemos falar com precisão do estado da arte como uma medida do estado da liberdade em nossa sociedade.¹³¹

Matta-Clark, no entanto, chegou a posicionar-se politicamente de maneira mais ‘partidária’, mesmo que sem filiação. Em 1971 o artista encabeçou um boicote à Bienal de São Paulo, argumentando que “é de conhecimento público que a liberdade de expressão já não existe no Brasil, dando assim uma sentença de morte na Bienal e na livre comunicação nesse país”.¹³² Como alternativa, Matta-Clark queria organizar uma grande mostra em algum outro país latino-americano, de preferência no Chile, onde o povo e o governo “se uniram em um dramático período de revolução pacífica sob o regime recém eleito livremente de Allende”.¹³³ A grande exposição acabou não ocorrendo, mas Matta-Clark foi ao Chile e teve a oportunidade de realizar seu trabalho no Museo Nacional de Bellas Artes de Santiago.

02.09 dos marginais para a comunidade: o mundo-abrigo

Se hoje em dia, o termo ‘comunidade’ é uma maneira de pacificar a ideia da favela como

130 “it’s important to remember that the works were made for a community. There was a necessity for art to mean something to people. The works ‘talked’ about the nature of the art world – an art world that usually goes against that kind of process. [...] I think we’ve learned over time that the best political art isn’t a truck carrying a message. What I liked about Gordon’s work was that politically it was more a test than an illustration.” Kosuth, Joseph. *Interviews*. Em: Diserens, Corinne [org.]. Gordon Matta-Clark, p. 198 [tradução nossa]

131 “My understanding of art in a social context is as an essentially generous human act, an individually positive attempt to encounter the real world through expressive interpretation. The value of art as it services and sometimes flourishes in our system is so closely related to occidental beliefs in individual rights of free expression that one can accurately speak of the state of art as a measure of the state of freedom in our society.” Matta-Clark, Gordon *apud* Kirshner, Judit Russi. *The idea of community in the work of Gordon Matta-Clark*. Em: Diserens, Corinne [org.]. Gordon Matta-Clark, p. 148 [tradução nossa]

132 “es de conocimiento público que la libertad de expresión ya no existe en el Brasil, dando con ello una sentencia de muerte a la Bienal y a la libre comunicación en ese país.” Matta-Clark afirma ainda que “hasta el momento Carl Andre, Robert Morris, Walter de María, Michael Heizer, Hans Haacke, Mel Bochner, Dan Graham, Richard Serra, Keith Sonnier, Vito Acconci, Lee Jaffe, Christo, Terry Fox y Les Levine han expresado su intención de no enviar su obra a San Pablo”. Matta-Clark, Gordon. *Contribuição de Gordon Matta-Clark para o catálogo da Contrabienal*. Em: Rangel, Gabriela e Cuevas, Tatiana [orgs.]. Gordon Matta-Clark: Desfazer o espaço, p. 143 [tradução nossa]

133 “have joined in a dramatic period of peaceful revolution under the new freely elected regime of Allende”. Matta-Clark, Gordon *apud* Crow, Thomas. *Gordon Matta-Clark*, p. 40 [tradução nossa]

espaços marginalizados da lógica de produção da cidade, podemos dizer que nas décadas de 1960 e 1970 Oiticica e Matta-Clark trabalhavam a ideia de favelas e comunidades em um sentido muito mais produtivo. Lisette Lagnado aponta para um aspecto que também se relaciona à passagem da estética para a política na atuação dos artistas junto às populações marginalizadas, quando afirma que

Gordon e Hélio já haviam captado os sinais emitidos das margens esgarçadas do bem-estar econômico, de onde ressoa um batuque sem condescendência contra o sistema. Não quiseram uma reforma, mas uma revolução. Eles seriam os propositores, e as próprias camadas subterrâneas da *polis* requalificariam os espaços degradados. No léxico da arte, sair em busca de pranchas de madeira ou portas jogadas em áreas de demolição chama-se *objet trouvé*, o problema é que, em arquitetura e urbanismo, reutilizar o descartado, gerar uma ocupação e promover uma tomada de território, atende pelo nome de favela.¹³⁴

Podemos ver aí que o envolvimento dos dois artistas com as populações marginalizadas – e portanto excluídas também dos museus – estava ligada à ideia de reintegrar a arte na práxis vital, como vimos no primeiro capítulo. Mas, para além de uma crítica ao ‘mudo das artes’ por si só, Oiticica e Matta-Clark buscaram integrá-las na sociedade por meio das práticas mais ou menos ‘autóctones’ dessas populações, muitas vezes inclusive entrando em conflito com suas propostas e a recepção que tinham em meio a tais populações. Se Oiticica se encontrou com os passistas da Mangueira em suas incursões ao morro, Matta-Clark as encontrou sob os viadutos do Bronx ou entre os jovens excluídos de suas redondezas. E os dois nem sempre tiveram muito sucesso. Oiticica por frequentar regiões violentas da cidade em busca de drogas, e por vezes sexo, e Matta-Clark por não conseguir estabelecer a relação de reciprocidade com essas populações.

Em Milão, Matta-Clark procurou criar um monumento para dar visibilidade à ocupação de uma fábrica abandonada no subúrbio da cidade por jovens comunistas. O *Arc de triomphe for workers* (1975) seria um rasgo na fachada da construção para servir como acesso físico e simbólico ao espaço que estava sendo transformado em centro cultural pelos jovens. Mas visibilidade não era algo de que os ocupantes precisassem e coincidentemente logo o poder público os expulsou dali antes mesmo que Matta-Clark pudesse atuar. Em Nova Iorque tampouco seu *Pig roast* (1971) – quando cozinhou sob o viaduto do Brooklin para mendigos – ou suas *Garbage Walls* (1970), tiveram a recepção e reverberação que o artista esperava.

Em relação ao *Arc de triomphe for workers*, Pamela Lee dá indicações dos possíveis motivos pelos quais ação pode não ter tido resultados positivos, justamente ao dar visibilidade à ocupação ilegal do edifício e por ir de encontro à sua prática ‘anarquitectônica’ de maneira geral, de modo oposto ao que tentamos elaborar aqui e que depois seria revertido pelo artista.

Usar a arte para dar apoio à uma causa política nesse caso só poderia levar ao fracasso, precisamente porque Matta-Clark teria tornado visível, ou seja, objetificado, uma comunidade que de outro modo tinha funcionado sem uma exortação tão dramática. [...] A noção de dar uma expres-

134 Lagnado, Lisette. *Gordon Matta-Clark e Hélio Oiticica: micro-história de mitologias contemporâneas*. Em: Rangel, Gabriela e Cuevas, Tatiana [orgs.]. *Gordon Matta-Clark: Desfazer o espaço*, p. 74-75



fig. 54 Hélio Oiticica com *B33 Bólido-Caixa 18 Homenagem a Cara de Cavalo* (1966). PHO

fig. 55 Hélio Oiticica, bandeira *Seja marginal seja herói* (1968). PHO

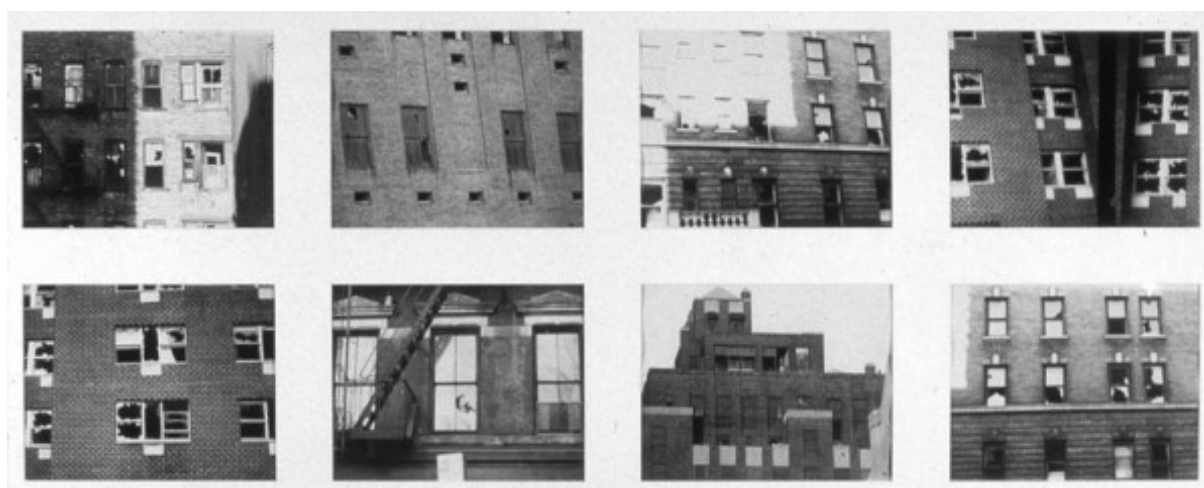


fig. 56 Gordon Matta-Clark, *Window Blowout* (1976). David Zwirner Gallery

fig. 57 Gordon Matta-Clark, *Arc de triomphe for workers* (1975). Dis-erens, Corinne

são permanente a uma comunidade política foi contra a fundação conceitual dos outros cortes de edifícios de Matta-Clark, para não falar de suas atitudes anarquitecturais de modo geral. Pois na base de sua crítica estava a própria insegurança do ambiente construído, uma condição forjada pelas noções modernistas de planejamento.¹³⁵

Logo depois de voltar de Milão, Matta-Clark começou a desenvolver um projeto semelhante, porém melhor estruturado, em Nova Iorque. Sua ideia era a de comprar um edifício abandonado no Lower East Side e ali criar um centro de educação de jovens marginalizados para capacitá-los na renovação de construções que eles mesmos pudessem depois utilizar como moradia. Dentro da ideia de uma ruptura com as noções modernistas de planejamento, como indicado por Lee acima, Matta-Clark enfatizava o ensino de “uma utilização mais flexível do espaço” e afirmava que “o objetivo primordial será mostrar aos jovens da comunidade que eles podem tomar suas próprias decisões e, ao mesmo tempo, formular alternativas práticas e originais ao problema das moradias precárias”.¹³⁶ Ou seja, não seria o arquiteto que imporia suas soluções espaciais aos moradores, senão eles mesmos seriam capacitados para criarem suas próprias soluções que atendessem às suas necessidades, muito próximo ao modo de trabalho com cooperativas habitacionais existentes hoje em dia. A arte tampouco está presente neste projeto, já que o artista abandona seu papel de produtor e assume integralmente o de proponente. O projeto chegou a ser financiado pela fundação Guggenheim, mas Matta-Clark adoeceu antes de que pudesse colocá-lo em prática.

Oiticica também chegou a propor uma atuação mais diretamente comunitária no final da década de 1970, mesmo que de maneira menos pragmática como a de Matta-Clark e em um sentido mais voltado para a promoção do *Crelazer*. Para ele a proposta do *Barracão*, que seria o fim último de seu programa ambiental, era a criação de um “ambiente comunitário para o *crelazer* em meu grupo específico no Rio de Janeiro”,¹³⁷ como escreveu em carta para Guy Brett em 1969. O artista não chega a entrar em maiores detalhes sobre o programa do *Barracão*, mas ele se aproxima da sua ideia em relação aos espaços expositivos vista no capítulo anterior no sentido de que teria uma flexibilidade espacial que poderia abrigar as mais variadas manifestações. Como ápice do seu programa ambiental, o *Barracão* seria para “*criar espaço-ambiente-lazer q se coadune a um tipo de atividade q não se fragmente em estruturas pré-condicionadas e q em*

135 “Using art to champion a political cause in this instance could only lead to its failure, precisely because Matta-Clark would have made visible, that is to say, objectified, a community that had otherwise functioned without such dramatic exhortation. [...] The notion of giving permanent expression to a political community worked against the conceptual foundation of Matta-Clark’s other building cuts, to say little of his anarchitectural attitudes in general. For at the heart of his critique was the very insecurity of the built environment, a condition wrought by modernist notions of planning”. Lee, Pamela M. *Object to be destroyed: the work of Gordon Matta-Clark*, p. 168 [tradução nossa]

136 Matta-Clark, Gordon. *Texto para inscrição na John Simon Memorial Guggenheim Foundation – um centro de recursos e um programa ambiental para os jovens de Loisaída*. Em: Rangel, Gabriela e Cuevas, Tatiana [orgs.]. *Gordon Matta-Clark: Desfazer o espaço*, p. 174

137 “I am planning the BARRACÃO which should be the whole communal environment for the *crelisure* in my specific group in Rio de Janeiro”. Oiticica, Hélio. *MUNDO-ABRIGO*. PHO, número de tombo 0194/73, p. 08 [tradução nossa]

última instância se aproxime de uma relação corpo-ambiente cada vez maior”.¹³⁸ A arquitetura das favelas também era o ponto de partida dessa sua visão espacial, e seria ela que faria a ligação entre os grupos contingentes engendrados pela experiência urbana e o espaço aí originado, como podemos ver na sua apresentação do projeto:

a idéia de BARRACÃO: ingenuamente e não tanto formulei como projeto-comunidade pro meu grupo-RIO: [...] o ‘grupo’ aí é mutável e não algo como se fora ‘família’ e nem uma representação livre de estrutura familiar: [...] reconhecer o *urbano* como experimentalmente mais apto a experiências-grupo é bem mais vital [...] o q me atraia [*sic*] então era a não-divisão do BARRACÃO na formalidade da CASA mas a ligação orgânica entre as diversas partes funcionais no espaço interno-externo do mesmo¹³⁹

A construção da cidade, do mundo-abrigo, seria uma replicação parecida à do neoplasticismo de Mondrian e Doesburg, mas em um nível muito ‘inferior’, mundano propriamente, desde a própria atuação criativa das comunidades em torno do *Crelazer*.

Para nos aproximarmos de práticas contemporâneas, a ideia de comunidade e produção artística pode ser referenciada também à chamada estética relacional, mencionada no primeiro capítulo. Ou melhor, à crítica à estética relacional realizada por Claire Bishop. O termo foi alçado pelo curador francês Nicolas Bourriaud para caracterizar a atuação dos principais artistas internacionais da década de 1990 e 2000, como o já mencionado Rirkrit Tiravanija e também Maurizio Cattelan, Dominique Gonzalez-Foerster, Douglas Gordon, Philippe Parreno, entre outros. Para Bourriaud, o trabalho destes artistas envolvem o público e estabelecem formas de interação interpessoais que escapam à lógica da circulação mercantil, apresentando “modelos de universos possíveis”.¹⁴⁰ Segundo seu raciocínio, esses artistas criam espaços de convívio e diálogo que fogem à ideia das utopias modernistas e nos ensinariam a “habitar melhor o mundo, em vez de tentar construí-lo a partir de uma ideia pré-concebida da evolução histórica”¹⁴¹ e tais espaços de sociabilidade teriam um resultado político imanente às relações ali estabelecidas. As práticas relacionais como apresentadas por Bourriaud não pressupõem a exclusão de ninguém e aceitam a participação ‘de todos’ em uma comunidade criada provisoriamente durante a duração da ação ou exposição, assim homogeneizando o público – que na maioria das vezes são os endinheirados que frequentam as vernissages dos grandes museus.

Claire Bishop, por sua vez, propõe outros modelos ‘relacionais’ de produção artística que se revertam de fato em uma politização do público, como os trabalhos de Thomas Hirschhorn e de Santiago Sierra que, para ela, acentuam e sustentam as diferenças e os antagonismos sociais existentes nas sociedades e nos contextos culturais. As performances e instalações criadas por esses dois artistas “são marcadas por sensações de incômodo e desconforto, ao invés de pertencimento, pois reconhecem a impossibilidade de uma ‘microutopia’ [termo que Bourriaud

138 Oiticica, Hélio. *MUNDO-ABRIGO*, p. 10 [grifos do autor]

139 Oiticica, Hélio. *MUNDO-ABRIGO*, p. 09

140 Bourriaud, Nicolas. *Estética Relacional*. São Paulo: Martins Fontes, 2009. p. 18

141 ibidem

utiliza amplamente em seus escritos] e, ao contrário, *sustentam* uma tensão entre observadores, participantes e o contexto”.¹⁴² Para ela, no estágio atual da sociedade capitalista, não seria “mais suficiente dizer que a ativação do observador *tout court* é um ato democrático, pois toda obra de arte – até as mais ‘abertas’ – pré-determinam o nível de engajamento que o observador poderá ter com ela”¹⁴³ e, portanto também o grau de politização que derivará de suas propostas. Para Bishop, a subjetivação que deve emergir das práticas politizadas atualmente são as que têm como modelo de subjetividade “não o fictício sujeito unificado de uma comunidade harmoniosa, mas um sujeito dividido formado por identificações parciais abertas ao fluxo constante”,¹⁴⁴ muito próximo ao que vimos neste capítulo e também ao que Oiticica fala em relação a seu ‘grupo’. Por mais que as questões relativas a Oiticica e Matta-Clark sejam bastante diferentes das apontadas por Bishop em Hirschhorn e Sierra, podemos ver como também são distantes das ‘microutopias’ comunitárias de Bourriaud, já que os dois buscavam propor atuações que ativassem diretamente as próprias comunidades e que não forjassem uma comunidade idealizada.

02.10 labirinto e experiência

Se Matta-Clark e Oiticica buscam expandir a experiência humana por meio da participação do público em seus trabalhos, é importante destacar mais um modo pelo qual se dá essa expansão da experiência dos sujeitos à modernidade. Da mesma maneira que o público é convocado a explorar os ambientes de Oiticica, Matta-Clark afirma que seu interesse estaria voltado para “o ato de busca e descoberta” a ser realizado pelo público.¹⁴⁵ Desse modo ele abre a obra para a contingência humana do mesmo modo que Oiticica o faz, quando propõe que o observador penetre em um “campo de ação”, como nos fala Celso Favaretto. “Caminhando por labirintos de cor, banhando-se assim de cor, penetrando em cabines que ele mesmo constrói com a movimentação das placas, o espectador experimenta um espaço de tensões”.¹⁴⁶ Esse campo de tensões ecoa ainda as palavras de Benjamin sobre a experiência do choque na sociedade moderna e é também estruturante da obra de Matta-Clark pois, ao deslocar a referência espacial em uma casa comum, o artista insere o observador em um campo de forças que o liberta do conformismo com o qual ele normalmente consome aquele ambiente.

Uma ideia muito importante que também surge na obra dos dois artistas em relação aos processos de subjetivação que ambos engendram é a noção de labirinto. Oiticica se refere ao la-

142 “The relations produced by their performances and installations are marked by sensations of unease and discomfort rather than belonging, because the work acknowledges the impossibility of a ‘microtopia’ and instead *sustains* a tension among viewers, participants, and context”. Bishop, Claire. *Antagonism and relational aesthetics*, em: October n° 110, outono de 2004. p. 70 [tradução nossa; grifo da autora]

143 “It is no longer enough to say that activating the viewer *tout court* is a democratic act, for every art work – even the most ‘openended’ – determines in advance the depth of participation that the viewer may have with it”. *ibidem*, p. 78 [tradução nossa]

144 “The model of subjectivity that underpins their practice is not the fictitious whole subject of harmonious community, but a divided subject of partial identifications open to constant flux”. *ibidem*, p. 79 [tradução nossa]

145 Walker, Stephen. *Gordon Matta-Clark – art, architecture and the attack on modernism*, p. 89

146 Favaretto, Celso Fernando. *A invenção de Hélio Oiticica*, p. 65

birinto como uma maneira de diluir a estaticidade arquitetônica em um espaço fluido e orgânico que participaria da reconfiguração da apreensão sensorial do sujeito-participador.

Quando realizo maquetas ou projetos de maquetas, labirintos por excelência, quero que a estrutura arquitetônica recrie e incorpore o espaço real num espaço virtual, estético, e num tempo, que é também estético. Seria a tentativa de dar ao espaço real um tempo, uma vivência estética, aproximando-se assim do mágico, tal o seu caráter vital. O primeiro indício disso é o caráter de labirinto, que tende a organizar o espaço de maneira abstrata, esfacelando-o e dando-lhe um caráter novo, de tensão interna.¹⁴⁷

Matta-Clark, por sua vez, fala que se interessa mais pelo aspecto do labirinto como “uma procissão ritualística, ao invés de uma contorção formal” e que o labirinto seria “como um calendário, uma maneira de medir”.¹⁴⁸ Assim, ele introduz uma ideia de um tempo intensivo que decorre da exploração do labirinto e que na verdade faz parte da luta para sair dele. No entanto, a energia dispendida no processo de sair do labirinto o sustenta como forma fechada e encarceradora, gerando no usuário uma experiência de uma espacialidade intensiva que pode ser também revertida para as práticas dos dois artistas aqui abordados.

A obra *Open House* (1972), de Matta-Clark, é analisada por Walker nos termos do labirinto e da relação entre a energia dispendida nele e a produção de espacialidades alternativas. Essa análise é bastante significativa pois *Open House* se aproxima sobremaneira dos *Penetráveis* de Oiticica. Trata-se de uma grande caçamba usada como depósito de lixo de construções cujo interior foi dividido por Matta-Clark com portas e paredes. Ela exige do público, portanto, um trabalho ativo de exploração espacial afim de apreende-la em sua totalidade, algo que nunca será possível, mas que traz implicações semelhantes às de um labirinto convencional. No entanto, aqui não há a necessidade de se escapar do labirinto, apenas explora-lo intensivamente à fim de descobrir novas possibilidades de usos e experimentação espacial, do mesmo modo que ocorre nos *Penetráveis* de Oiticica. Walker afirma que a espacialidade intensiva que pode ser vista neste trabalho decorre justamente do fato de não existir o objetivo de se sair dali,

um visitante saberia que o fora está próximo. Uma vez dentro ele poderia ficar ali, explorando indefinidamente, sem o fio do conhecimento para estruturar sua experiência, o tempo todo encontrando diferentes pessoas que juntas animam seus espaços: como muitos de seus trabalhos, era esperada essa dimensão social, a ‘casa aberta’ [*open house*] como um convite aberto, um evento social, um espaço social.¹⁴⁹

147 Oiticica, Hélio. AGL, p. 29

148 “I’ve often thought that a more interesting approach to the labyrinth is as a kind of ritualistic procession, rather than as a formal contorsion [...] The labyrinth [...] was almost like a calendar, a way of measuring”. Matta-Clark, Gordon *apud* Walker, Stephen. *Gordon Matta-Clark – art, architecture and the attack on modernism*, p. 62 [tradução nossa]

149 “...a visitor would have known that the outside was not far away. Once inside, one could stay there, exploring over and over, without the thread of knowledge to structure this experience, all the while encountering different people who together animated the spaces: as with much of his work, it expected this social dimension, the ‘open house’ as open invitation, a social event, a social space”. Walker, Stephen. *Gordon Matta-Clark – art, architecture and the attack on modernism*, p. 64 [tradução nossa]

Favaretto expressa palavras bastante semelhantes ao falar do aspecto labiríntico nos trabalhos de Oiticica. Para este autor, os *Penetráveis* também podem ser definidos em termos de um labirinto, “que remete a jogos abstratos de entrelaçamentos, em que pensamento, sensação, fantasia ou gesto se desatam, na articulação da espontaneidade e construção”. Ele segue afirmando que

o labirinto apresenta o mundo como entrelaçamento de previsível e imprevisível, sendo apropriado para figurar estados fragmentários de dissolução. Forma mítica, aponta para um centro, para uma ordem em que o contraditório e o díspar operam. O labirinto efetua a passagem da perspectiva comum, estabelecida, para outra, continuamente inventada para a ação.¹⁵⁰

Diversos elementos comuns às duas propostas artísticas emergem nessas citações e nos remetem à abertura do espaço rígido da arquitetura para uma ordem social na qual o sentido é estabelecido por meio do uso que o visitante dará ao espaço a ser explorado, à maneira como indicado por Benjamin em relação à recepção tátil da arquitetura. Há aqui uma mobilização do desejo do observador não no sentido de escapar do labirinto, mas sim de se imiscuir ainda mais nele, explorando seus confins e enriquecendo por meio do contato com seus diferentes ambientes e estímulos, no caso de Oiticica, e do contato com os outros em ambos os casos. Assim, chegamos mais uma vez na dimensão social e coletiva que perpassa a produção dos dois artistas. Favaretto afirma que

os projetos de Oiticica visam à experiência coletiva: são abrigos, construções ao ar livre, conjuntos de cabines abertas para jardins, ninhos de lazer, de brincadeira etc. São âmbitos para propostas, para invenções, supondo-se que a destinação das atividades é a mudança de comportamento, tanto do individual como do coletivo.¹⁵¹

O mesmo pode ser inferido do contato propiciado pelo uso do *Open House* de Matta-Clark, que diga-se de passagem, foi deixado na rua para que os mais variados públicos tivessem acesso. Lisette Lagnado também aponta para aspectos do ‘labirinto urbano’ de Matta-Clark nos seguintes termos: “a experiência de entrar nesse espaço dividido em três corredores é indissociável tanto da percepção física dentro de um labirinto, cuja circulação interna é articulada por chapas movediças, como da sua relação com o ambiente urbano que o rodeia”.¹⁵²

Há outro ponto que Matta-Clark enfatiza em relação aos labirintos que é bastante ilustrativo de sua obra de maneira geral e também informa a produção de Oiticica. Como foi visto, os artistas não buscavam realizar labirintos tradicionais, nos quais os usuários se perdem, mas sim labirintos quase que interiores, nos quais a mente é que se perde em seu devaneio desinteressado e contemplativo, mobilizando “sem o fio do conhecimento” os sentidos do público, de maneira próxima à ideia de ‘desintelectualização’ do qual nos fala Oiticica em relação à sua experiência com a dança. Matta-Clark propõe, nesse sentido, um “labirinto sem paredes”,

150 Favaretto, Celso Fernando. *A invenção de Hélio Oiticica*, p. 68

151 *ibidem*, p. 69

152 Lagnado, Lisette. *Gordon Matta-Clark e Hélio Oiticica: micro-história de mitologias contemporâneas*, p. 71

construindo “uma complexidade que não diz respeito à geometria nem a um simples confinamento ou fechamento, e nem tampouco sobre barreiras, mas que se tratasse de criar alternativas que não sejam autodestrutivas”.¹⁵³ O artista aponta aí um procedimento de abertura para os ‘segredos do labirinto’, propondo um labirinto transparente que não esconda seu percurso aos usuários e que mobilize a energia dispendida para sair dele em favor de um conhecimento não dirigido pelos imperativos funcionalistas. Trata-se do mesmo procedimento que ele realiza com a arquitetura de maneira geral, criando nela aberturas que revelam a estrutura subjacente cujo fim é a cristalização de uma forma construída e o confinamento espacial de seus usuários. Uma nota de Matta-Clark é bastante ilustrativa de como o artista encarava a relação entre os dispositivos de confinamento e a mobilização corporal que ele utiliza de maneira positiva:

CELAS DE PRISÃO—CELAS DE VIVER
ENCERRAMENTO—CONTENIMENTO—CONFINAMENTO
CELA DA MENTE —> CELA DO CORPO¹⁵⁴

Matta-Clark toma a arquitetura como um instrumento de poder e se apropria de seus procedimentos justamente para romper com a opacidade por meio da qual o poder se manifesta nas sociedades de controle e trazer o corpo em sua plenitude de volta ao centro da cena. Oitica também realiza procedimentos de aberturas estruturais, algo em curso desde a dissolução da cor no espaço por meio da noção de cor-estrutura que integra em si o tempo e banha o corpo do participante. Um trabalho de Matta-Clark que conjuga sua relação com o tempo do relógio como um poder normatizador e a questão do corpo é o vídeo *Clockshower* (1973), no qual vemos o artista tomando banho e realizando sua ‘toilette’ matinal pendurado nos ponteiros de um relógio público no alto de um edifício de Nova Iorque. De um só lance o autor aponta para o voyeurismo e a intimidade na sociedade contemporânea e às regulações às quais os corpos estão sujeitos em uma sociedade funcionalista. A marcação do tempo também é contestada como mais um elemento normatizador, posto que é uma medida para organizar o trabalho e que tem muito pouco de natural. Walker afirma que esse trabalho “coloca o doméstico para trabalhar de tal modo que previne a aceitação usual de uma fácil distinção entre casa e trabalho, privado e público, indivíduo e sociedade, urbano e suburbano e assim por diante”.¹⁵⁵ Waly Salomão,

153 “I would make a labyrinth without walls. I would create a complexity which is not about a geometry, not about a simple enclosure or confinement, and also not about barriers, but about creating alternatives which aren’t self-defeating...” Matta-Clark, Gordon *apud* Walker, Stephen. *Gordon Matta-Clark – art, architecture and the attack on modernism*, p. 63 [tradução nossa]

154 Matta-Clark, Gordon *apud* Walker, Stephen. *Gordon Matta-Clark – art, architecture and the attack on modernism*, p. 90 [tradução nossa]. No original há um jogo com as palavras impossível de ser reproduzido em português com o termo “cells” que pode se referir tanto a celas quanto a células, daí deriva o percurso orgânico que leva ao corpo do sujeito:

PRISON CELLS—LIVING CELLS
ENCLOSURE—CONTAINMENT—CONFINEMENT
MIND CELLS —> BODY CELLS

155 “...put the domestic to work in such a way as to prevent the usual acceptance of an easy distinction between home and work, private and public, individual and society, urban and sub-urban, and so on”. Walker, Stephen. *Gordon Matta-Clark – art, architecture and the attack on modernism*, p. 117 [tradução nossa]

ao falar das *Cosmococas* de Oiticica e D'Almeida, coloca termos muito próximos em relação a esses de Walker, afirmando toda a potência da obra em relação ao tempo expandido que ela estabelece e também às relações de 'intimidade' e 'brasilidade' presentes nela.

Há uma relação erótica *light*, gostosa, uma coisa preguiçosa, um esparecimento, um gozo do tempo sem imediatez, um tempo com vagar, um tempo eterno, um tempo sem objetivos, um tempo prazeroso, sem horários apressados, sem obrigações. [...] ...então eu vejo uma semelhança na mesma coisa, na pessoa que está deitada com a lixa de unha, era uma beleza. [...] Você fica vendo não sei quantos slides passando, ouvindo a trilha sonora e você está aqui, unha por unha, você tá lixando ... ao mesmo tempo tem uma vida remansosa, um tempo remansoso de viver... em vila suburbana também, moça de subúrbio que fica na janela observando a vida e fazendo as unhas ... mas também parece vida de taba indígena. Você pelo fato de estar lixando as unhas, você entra noutra curtição do tempo, uma maneira de fruir o tempo diferente do tempo do capitalismo protestante, por exemplo, *time is money*. É diferente disso. *Time is money* não, *time is pleasure*. É o reinado do princípio do prazer e suspensão do princípio da realidade.¹⁵⁶

Mais uma vez os âmbitos que são separados por uma sociedade voltada à produção e que são assim sustentados justamente para ser mantida e garantir a reprodução dessa produção, são reagrupados com a finalidade de retirar-los de seus automatismos e engessamentos.

156 Salomão, Waly. *Hélio Oiticica: qual é o Parangolé? e outros escritos*, p. 105



fig. 58 Gordon Matta-Clark, *Pig roast* (1971)

fig. 59 Gordon Matta-Clark, *Resource Center and Environmental Youth Program for Loisaida* (1977)

fig. 60 Gordon Matta-Clark, *vista de Open House* (1972). *ibidem*

fig. 61 Gordon Matta-Clark, *vista interna de Open House* (1972)



03. **Museu é o mundo** incorporando a cidade

Everybody knows that our cities were built to be destroyed
(Caetano Veloso)

A cidade é o verdadeiro hábitat humano na sociedade moderna. Até agora ela esteve nos bastidores da produção tanto de Matta-Clark quanto de Oiticica e também de grande parte dos teóricos que nos acompanharam até aqui. É no ambiente urbano, porém, onde corpo, arquitetura e a experiência artística dos dois artistas aqui estudados se encontram e contribuem para engendrar subjetividades menos amarradas às demandas produtivistas da sociedade de consumo espetacular. Walter Benjamin é o autor que expressa de maneira mais direta a relação entre o ambiente urbano modernizado, a afetação corporal que ele provoca e como os artistas lidam com ele, principalmente por meio da poesia de Baudelaire, seu grande objeto. Podemos ver como para Benjamin a experiência do choque que as cidades modernas provocam nos cidadãos foram incorporadas na própria produção artística das vanguardas históricas e nas formas de circulação dos produtos da indústria cultural, especialmente o cinema, no caso deste autor, e a televisão algumas décadas depois. A experiência do *flanêur*, perdido em meio à multidão anônima das grandes cidades, é um dos principais elementos da poesia de Baudelaire que atrai Benjamin. Richard Sennett, por sua vez, afirma que o poeta francês antecipa também o modo de lidar com as diferenças na cidade, de maneira próxima aos modelos de subjetivação que vimos no capítulo anterior. Para este autor,

Baudelaire viu na cidade moderna a possibilidade para transcender as forças culturais que esboçamos. A cidade moderna pode voltar as pessoas para fora, e não para dentro; ao invés de totalidade, a cidade pode lhes dar a experiência da alteridade. O poder da cidade para reorientar as pessoas nesse sentido está na diversidade; na presença da diferença as pessoas têm ao menos a possibilidade de sair de dentro de si mesmas.¹

A cidade na qual Baudelaire flana, no entanto, é a que passou pela primeira ‘onda modernizadora’ e cujo exemplo mais emblemático são as reformas empreendidas em Paris pelo barão de Haussmann à mando do imperador Napoleão III, que abriram grandes vias de circulação em meio à tortuosa trama da velha cidade. O Rio de Janeiro também assistiu a processos semelhantes alguns anos depois com as grandes obras coordenadas pelo engenheiro Pereira Passos – que por sinal estudou em Paris –, cuja principal obra foi a abertura da avenida Central, hoje Rio Branco. As duas reformas urbanas tinham como objetivo declarado o ‘saneamento’ de regiões pestilentas das cidades, inclusive com a abertura de canais de drenagem no caso do Rio de Janeiro. No entanto, por trás delas estavam implicadas também a remoção de populações

¹ “Baudelaire saw in the modern city the possibility for transcending the cultural forces we have depicted. The modern city can turn people outward, not inward; rather than wholeness, the city can give them experiences of otherness. The power of the city to reorient people in this way lies in its diversity; in the presence of difference people have at least the possibility to step outside themselves”. Sennett, Richard. *The conscience of the eye*. Nova Iorque: W. W. Norton & Company, 1992. p. 123 [tradução nossa]

pobres das áreas centrais, a contenção de rebeliões como as Comunas de Paris e ainda permitiria uma melhoria da circulação de mercadorias no espaço urbano, principalmente no caso do Rio de Janeiro cuja ligação entre o centro e o porto foi facilitada pela avenida Central.

Desde então a produção da cidade se transformou rapidamente, com os automóveis passando ao primeiro plano das concepções urbanísticas do século 20, tanto nas propostas modernistas corbuserianas quanto nas intervenções estatais no espaço urbano, sempre à serviço do capitalismo. E essa é parte da genealogia que Benjamin busca traçar ao ir do flâneur baudelairiano ao mutismo dos soldados que voltavam da primeira guerra mundial sem experiências ‘narráveis’ e em meio a um ambiente completamente diferente daquele que haviam deixado.² As duas grandes guerras aceleraram o processo de transformação das cidades europeias por meio da destruição generalizada que as *blitzkriegs* alemãs ilustram de maneira exemplar. A escala da reconstrução de Paris no pós-guerras foi tamanha que, como indica Sadler, “estima-se que pelo menos um terço da velha *Ville de Paris* desapareceu”.³

O Rio de Janeiro, no entanto, mesmo sem sofrer com as destruições das guerras, seguiu sendo ‘modernizado’ urbanisticamente, com o desmonte do morro do Castelo por volta de 1920 e com a construção do Aterro do Flamengo e das orlas de Copacabana e Ipanema algumas décadas depois, para ficarmos nos exemplos mais emblemáticos. Hoje a cidade passa por mais uma onda de ‘modernização’ urbana, desta vez sob o total controle do espetáculo, e tendo como objetivo declarado a realização dos Jogos Olímpicos, mas como pano de fundo a ideia de colocar a cidade em pé de igualdade na concorrência entre os centros urbanos nacionais e mundiais e mais uma vez remover das áreas nobres as populações ‘indesejadas’.

03.01 A cidade e o espetáculo: situacionistas em Paris

A conformação dessas novas metrópoles, sujeitas aos imperativos da ‘sociedade do espetáculo’, foram objeto de inúmeras reflexões teóricas e práticas artísticas desde as primeiras vanguardas modernistas, como já vimos por alto anteriormente. Tanto Oiticica quanto Matta-Clark também extraíram das cidades não só objetos para suas obras como devolveram a esse espaço algumas de suas atuações. Um bom exemplo desse trânsito é a própria descoberta do termo *Parangolé* na Praça da Bandeira por Oiticica e sua posterior inserção dessa obra/atuação no espaço urbano, como vimos no capítulo anterior.⁴ Já a produção de Matta-Clark não pode ser dissociada do espaço urbano, pois, se é a arquitetura que aparece como principal elemento de suas investigações estéticas, é ela que configura este ambiente e o artista também se relacionou com ele de diferentes maneiras.

Guy Debord é outro autor trabalhado anteriormente que analisou esse novo ambiente urbano e propôs maneiras alternativas de experimentar essa cidade ‘esvaziada’ de humanidade,

² ver nota 98 capítulo 1

³ “It had been estimated that at least a third of the old *Ville de Paris* disappeared”. Sadler, Simon. *The situationist city*. Cambridge: MIT Press. 1998. p. 58 [tradução nossa]

⁴ ver nota 58 capítulo 2

mesmo que tomada pela multidão de cidadãos. Mas se Benjamin parte da poesia de Baudelaire para analisar a experiência que a cidade moderna impõe aos sujeitos, Debord parte da prática do seu grupo situacionista para realizar a crítica da espacialidade da sociedade do espetáculo. O tema ocupa inclusive todo um capítulo de seu livro canônico no qual ele analisa a relação entre o espetáculo e a produção espacial tanto do urbanismo quanto da arquitetura, principalmente no que diz respeito à fragmentação social imposta por esses dois instrumentos de racionalização do ambiente construído. No entanto, os principais alvos da crítica de Debord e de seus companheiros de Internacional Situacionista, eram as convenções estabelecidas nos congressos internacionais de arquitetura moderna, os famosos CIAMs, realizados nas primeiras décadas do século 20 e responsáveis pela consolidação e disseminação das ideias de Le Corbusier sobre o urbanismo moderno. Brasília foi a cidade mais emblemática construída à partir dos postulados dos CIAMs e também foi objeto das críticas situacionistas. A revista do grupo chegou a afirmar em editorial que Brasília representava “a arquitetura dos funcionários, o instrumento e o microcosmo do *Weltanschauung* burocrático”.⁵

A nova capital brasileira era uma aplicação bastante estrita dos princípios consolidados na Carta de Atenas, resultado das discussões dos delegados do CIAM 4 em 1933, e documento-síntese das ideias da cidade funcional modernista. Segundo o crítico de arquitetura britânico Reyner Banham,

a generalidade persuasiva que dava à Carta de Atenas seu ar de aplicabilidade universal escondia uma concepção muito estreita tanto da arquitetura quanto do planejamento urbano e comprometia o CIAM inequivocamente a: (a) o zoneamento funcional rígido dos planos urbanos, com cinturões verdes entre as áreas reservadas às diferentes funções, e (b) um único tipo de moradia urbana, expressa nas palavras da Carta como ‘blocos de apartamentos altos e largamente espaçados, onde quer que a necessidade de habitação de alta densidade populacional seja necessária’.⁶

Simon Sadler afirma que tanto Brasília quanto Chandigarh, projeto para a capital do estado do Punjab na Índia realizado por Le Corbusier também na década de 1960, “conformaram centros administrativos no deserto de modo a confirmar a transição do modernismo do racional para o extraordinário e do revolucionário para o burocrático”.⁷ Essa transição dos postulados modernistas de seus princípios racionais para a monumentalidade engendrada no plano-piloto de Brasília, assim como sua sujeição às demandas burocráticas estatais, pode ser considerada

5 “Brasília, Internationale situationniste declared, represented ‘the architecture of functionaries, the instrument and the microcosm of the bureaucratic *Weltanschauung*’”. Sadler, Simon. op. cit. p. 49 [tradução nossa]

6 “persuasive generality which gave the Athens Charter its air of universal applicability concealed a very narrow conception of both architecture and town planning and committed CIAM unequivocally to: (a) rigid functional zoning of city plans, with green belts between the areas reserved to the different functions, and (b) a single type of urban housing, expressed in the words of the Charter as ‘high, widely-spaced apartment blocks wherever the necessity of housing high densities of population exists’”. Banham, Reyner *apud* Sadler, Simon. *The situationist city*, p. 22 [tradução nossa]

7 “Two massive projects of the sixties, Le Corbusier’s Chandigarh in India and Lúcio Costa and Oscar Niemeyer’s Brasília in Brazil, conjured up administrative centers in the desert in ways that confirmed mainstream modernism’s transition from the rational to the extraordinary, from the revolutionary to the bureaucratic”. Sadler, Simon. *The situationist city*. p. 49

a síntese da crítica ao modernismo ao qual nos alinhamos e que buscamos situar em relação à produção de Oiticica e Matta-Clark, como procuraremos deixar claro neste e no próximo capítulo em relação à arquitetura propriamente. Não cabe tampouco nos aprofundarmos aqui em uma defesa de Brasília e a crítica situacionista é pertinente, dada a subversão do projeto original da cidade e a conturbada relação entre o plano-piloto e as cidades satélites que nunca foram construídas da maneira planejada por Lucio Costa. A qualidade dos espaços de moradia e a funcionalidade abstrata da cidade, além da beleza do gesto cristalizado em Brasília, no entanto, não podem ser ignorados, mesmo que essa beleza esteja sujeita à prepotência do arquiteto que quer ali realizar sua ‘síntese das artes’, algo que a potência gestual típica de Niemeyer parece muitas vezes alcançar, mesmo que em detrimento do usuário.

A própria modernização das cidades ocidentais impulsionada pelas guerras mundiais e a disseminação dos automóveis individuais como base para esse urbanismo capitalista também subverteram os postulados utópicos da primeira geração de arquitetos e urbanistas modernistas, gerando espaços ainda mais fragmentados e opressores à experiência dos cidadãos. Para Debord, o meio urbano estaria se autodestruindo devido à “ditadura do automóvel, produto-piloto da primeira fase da abundância mercantil”, enraizado “no terreno com a dominação da auto-estrada, que desloca os centros antigos e comanda uma dispersão sempre mais pronunciada”.⁸ O autor destaca aqui a ideia de uma dispersão das cidades em direção aos subúrbios com a sua ligação aos antigos centros por meio das autoestradas, fato ao qual *Splitting* de Matta-Clark se dirige de maneira direta, como vimos no prólogo. Jane Crawford amplia a discussão simbólica presente nesse trabalho em relação às transformações (sub)urbanas pelas quais a cidade de Nova Iorque passava. Para ela, “em *Splitting*, Gordon observava o que acontece quando uma parte da comunidade é separada da outra”, pois o artista havia observado

as mudanças pelas quais a cidade passou ao longo dos anos. Ele e outros artistas criaram uma comunidade de pessoas que preferiram viver à margem da sociedade, mas Gordon contemplou outras pessoas que não tinham escolhido aquele estilo de vida, mas às quais ele fora imposto. Seu projeto *Splitting* (1974) se realizou em Englewood, Nova Jersey, localidade então conhecida como dormitório para a comunidade de Nova York. Era uma região onde os ricos eram servidos por governantas, cozinheiros, jardineiros e motoristas. Com as mudanças econômicas, muitos daqueles trabalhadores locais perderam seus empregos e seus vizinhos começaram a sofrer. Logo os ricos se puseram a levantar objeções, ao ver como os vizinhos mais pobres enfrentavam uma situação difícil. Decidiram então que era tempo de pôr abaixo suas precárias moradias e construir casas novas, destinadas à classe média.⁹

Para Debord, no entanto, o próprio urbanismo seria “a tomada de posse do ambiente natural e humano pelo capitalismo que, ao desenvolver sua lógica de dominação absoluta, pode e deve agora refazer a totalidade do espaço como *seu próprio cenário*”.¹⁰ A ligação entre o es-

8 Debord, Guy. *A sociedade do espetáculo – comentários sobre a sociedade do espetáculo*, p. 115 [grifos do autor]

9 Crawford, Jane. *Gordon Matta-Clark e a vida coletiva no SoHo durante os anos 1970*. Em: Lagnado, Lisette et. al. [orgs.]. 27a Bienal de São Paulo: Seminários. pp. 236-237

10 ibidem, p. 112 [grifos da autora]

petáculo e a cidade contemporânea fica ainda mais evidente na seguinte formulação de Debord:

as novas cidades de nossos dias demonstram claramente a tendência totalitária que caracteriza a organização da vida pelo capitalismo moderno: nelas os indivíduos isolados [...] contemplam como se reduz sua vida à pura trivialidade do repetitivo, diante da absorção obrigatória de um espetáculo igualmente repetitivo.¹¹

A ruptura com esse cenário levou o grupo reunido em torno do pensador na Internacional Situacionista a buscar outras maneiras de vivenciar a cidade. Uma que devolvesse, ou desenvolvesse, novas relações dos habitantes com o espaço construído das cidades. A prática mais conhecida dos situacionistas é a da deriva urbana, na qual caminhadas são realizadas sem um trajeto pré-definido para que se apreenda aspectos da cidade ignorados na correria do cotidiano. Os situacionistas invertiam assim a lógica de encarar a cidade como tabula rasa à maneira de Haussmann e que Le Corbusier levou ainda mais longe ao propor seu *Plan Voisin* para Paris em 1925. Esse projeto, nunca realizado, previa a completa demolição do histórico e boêmio bairro parisiense do Marais, reduzindo a cidade a um sistema de gigantescas torres de concreto armado e vidro, circundadas por áreas verdes e interligadas por vias expressas para a circulação desimpedida dos automóveis. Apesar de ser um projeto conceitual/utópico, as transformações pelas quais a cidade passou no século 20 chegaram bastante perto disso, principalmente no que diz respeito à circulação dos automóveis e à dispersão urbana, como indica Sadler:

a Paris dos anos de 1950 e 1960 testemunhou pela primeira vez a cobrança de tarifas para estacionamento em vias públicas, a instalação de vias expressas nas margens esquerda e direita do Sena e a construção da histórica autoestrada orbital de Paris, o *Boulevard Périphérique* [...]. Ao mesmo tempo, os desenvolvimentos do transporte público no pós-guerra acabaram por acentuar a desintegração da vida urbana tradicional. [...] O prestigioso RER (Sistema Expresso Regional) de Paris, iniciado em 1961, encorajou a dispersão de comunidades parisienses tradicionais (normalmente proletárias ou de imigrantes) em direção aos subúrbios.¹²

Frente à essa situação, os situacionistas, ao contrário de encarar a cidade como tabula rasa, buscavam realizar um *détournement*, ou desvio na tradução literal do termo, dos “elementos estéticos pré-existent”.¹³ Tal desvio, ou subversão, que se apropria dos elementos do espetáculo para criar as condições de sua própria derrubada é próxima à ideia de ‘violação discreta’ proposta por Walker para a produção de Matta-Clark que indicamos no capítulo 2.¹⁴ Outra aproximação entre os

11 Debord, Guy *apud* Junior, Waleler de Lima Mendes. *O sujeito-arquibator: conflitos do discurso urbano e midiático*, p. 88

12 “1950s and 1960s Paris witnessed car parking on public thoroughfares for the first time, the installation of expressways on the left and right banks of the Seine, and the construction of Paris’s epochal orbital motorway, the Boulevard Périphérique [...]. Postwar developments in public transport, meanwhile, actually exacerbated the disintegration of traditional city life. [...] Paris’s prestigious RER (Regional Express System), begun in 1961, encouraged the dispersal of traditional (usually working-class or immigrant) Parisian communities into the suburbs”. Sadler, Simon. *The situationist city*, pp. 25-26 [tradução nossa]

13 “the situationist use of society’s ‘preexisting aesthetic elements’”. Anônimo (em: *Internationale situationniste*, n. 01) *apud* ibidem, p. 22 [tradução nossa]

14 ver nota 61 do capítulo 02

situacionistas e Matta-Clark fica evidente no fato de que, por meio de seus *détournements* e de suas violações discretas, respectivamente, o objetivo era o de “criar um sistema para desarmar os dogmas da propriedade privada e da acumulação capitalista”, tal sistema “o faria por meio da criação de uma transparência que iria direto ao núcleo das instituições de controle do capitalismo, como evidenciadas pela arquitetura e pelo planejamento urbano”.¹⁵ Tanto os cortes de Matta-Clark quanto as derivas situacionistas buscam, portanto, intervir – literalmente – nos mecanismos de controle engendrados pela espacialidade urbana e arquitetônica. Sadler afirma ainda que a proposta dos situacionistas era a de criar “uma nova ‘estética do povo’ construída das ruínas do espetáculo”,¹⁶ e seus mapas psicogeográficos também serviram para se contrapor ao urbanismo do pós-guerras, que havia esfacelado regiões pobres inteiras de cidades como Londres e Paris. Segundo o autor, “as vastas rajadas da imaginação racionalista, que haviam aspirado a moldar a cidade com precisão cartesiana, repentinamente passaram a ser vistas como o trabalho de um açougueiro”,¹⁷ fragmentando a cidade e varrendo do mapa zonas ‘marginais’ e cheias de vida também ‘marginais’.

Sadler indica ainda a crença dos situacionistas na ideia de que os “padrões de vida autóctones [*indigenous*] seriam melhor nutridos por meio da ‘aglomeração’ da cidade”, algo expresso nos mapas psicogeográficos de Paris realizados por Debord e Asger Jorn em 1956 e 1957 que serviram “até certo ponto [...] como guias a áreas centrais de Paris ameaçadas pela reurbanização”.¹⁸ Esses mapas foram feitos à partir das derivas realizadas pelos dois e eram colagens de fragmentos de guias de ruas da cidade, organizados de maneira a identificar “algumas zonas proletárias autóctones que valiam ser estudadas e preservadas até que algo superior fosse formulado”.¹⁹ Claro que a cidade da época não era o modelo ideal para formas de vida menos amarradas pelos valores imperativos da sociedade capitalista, mas eram melhores que as propostas colocadas em prática pelo modernismo diluído no planejamento urbano capitalista. Tratava-se também de um momento inicial das especulações dos situacionistas em busca de um urbanismo próprio. Mas isso é algo que nunca alcançaram e que talvez fosse mesmo impossível de ser alcançado, já que se trata de uma permanente reconstrução e reelaboração que deve presidir o processo, à maneira da conformação da subjetividade que vimos no capítulo anterior e que buscaremos elaborar melhor à luz de outros autores.

15 “Like the SI, his work sought to create a system to dismantle the tenets of private property and capitalist accumulation, one that would do so by creating a transparency that would go to the very core of capital’s institutions of control, as evinced through architecture and urban planning”. Schumacher, Brian James. *Potential of the city: the interventions of the Situationist International and Gordon Matta-Clark*. San Diego: University of California (dissertação de mestrado), 2008. p. 28 [tradução nossa]

16 “the situationists looked forward to a new ‘people aesthetic’ built out of the ruins of the spectacle”. *ibidem*. [tradução nossa]

17 “the broad sweeps of the rationalist imagination, which had aspired to tailor the city with Cartesian precision, suddenly looked like butchery”. Schumacher, Brian James. *Potential of the city: the interventions of the Situationist International and Gordon Matta-Clark*, p. 20 [tradução nossa]

18 “To some extent Debord and Jorn’s situationist maps, the *Guide psychogéographique de Paris* of 1956 and *The Naked City* of 1957, served as guides to areas of central Paris threatened by redevelopment”. Sadler, Simon. *The situationist city*, p. 61 [tradução nossa]

19 “Situationists [...] felt that indigenous living patterns were best nurtured through the ‘clustering’ of the city. In 1956 and 1957 Debord and Jorn cut up street maps of Paris, in the process identifying some indigenous working-class zones worthy of study and preservation pending the formulation of anything superior”. *ibidem*, p. 20 [tradução nossa]

03.02 Nova Iorque e a cultura da congestão

Se Paris foi o principal objeto para analisarmos a transformação das cidades na modernidade é porque ela é emblemática das diversas etapas desse processo, como vimos até agora, e também porque a atuação dos situacionistas se envolveu diretamente com as contradições daquele ambiente em prol de um enriquecimento da vida cotidiana. Mas Nova Iorque também é uma cidade exemplar das questões debatidas no presente capítulo e desde o estabelecimento de sua retícula urbana, ao longo do século 19, passou a ser o laboratório de experimentos urbanos associados à organização espetacular do espaço, mesmo antes dele se constituir plenamente.

Uma ilha mítica onde a invenção e o teste de um estilo de vida metropolitano com sua respectiva arquitetura podiam se dar como uma experiência coletiva, onde a cidade inteira se convertia numa fábrica de experiências criadas pelo homem, em que o real e o natural deixavam de existir.²⁰

No processo de abstração dos espaços urbanos por meio da retícula, Richard Sennett afirma, de modo próximo às transformações expressas por Benjamin em relação à modernização de Paris, que ela “desorientou aqueles que atuavam sobre ela; eles não podiam estabelecer o que era de valor em lugares sem centros ou fronteiras, espaços irracionais [*mindless*] de divisão geométrica sem fim”.²¹ Já o arquiteto holandês Rem Koolhaas em *Nova Iorque delirante*, seu ‘manifesto retroativo por Manhattan’, afirma que “defendida por seus autores por facilitar a ‘compra, venda e melhoria dos imóveis’, essa ‘apoteose do quadriculado’ – ‘com seu apelo simples aos espíritos não-sofisticados’ – ainda é [...] um símbolo negativo da miopia dos interesses comerciais”.²² Ele reafirma também a ideia de uma abstração imposta sobre o território ainda virgem da ilha de Manhattan, em sentido próximo ao de Sennett, pois para ele tal gesto seria “a previsão mais corajosa da civilização ocidental: ela divide a terra desocupada, descreve uma população hipotética, situa edifícios fantasmagóricos, abriga atividades inexistentes”.²³ Para Koolhaas, no entanto, a demanda gerada pela retícula nova-iorquina só se efetivaria de fato depois do desenvolvimento tecnológico que permitiu a construção dos arranha-céus, no caso o elevador sendo o principal agente desse impulso vertical. Com o advento dos arranha-céus no começo do século 20 a abstração da retícula se impõe também verticalmente, radicalizando a noção de um labirinto urbano abstrato em meio ao qual as pessoas circulam e reduzindo ainda mais a qualidade de vida nas calçadas. A cidade marcou também Le Corbusier, como também destaca Sennett:

quando Le Corbusier veio a Nova Iorque [...] assim que chegou ele comentou com um jovem

20 Koolhaas, Rem. *Nova Iorque delirante: um manifesto retroativo para Manhattan*. São Paulo: Cosac Naify, 2008. p. 26

21 “the grid disoriented those who played upon it; they could not establish what was of value in places without centers or boundaries, spaces of endless, mindless geometric division. This was the Protestant ethic of space”. Sennett, Richard. *The conscience of the eye*, p. 55 [tradução nossa]

22 Koolhaas, Rem. op. cit., p. 36

23 ibidem

amigo que ‘a sua é a primeira cidade verdadeiramente abstrata’. Em sua opinião, a falta de um passado arquitetônico duradouro de Nova Iorque, suas torres instantâneas, sua retícula de quadras após quadras semelhantes, suas ruas cheias de ônibus, trens elevados, caminhões e carros, todas pareciam permitir o desenho de uma *urbs* separada das demandas por uma *civitas* europeia já morta.²⁴

As propostas elaboradas pelas comissões de planejamento urbano de Nova Iorque nas primeiras décadas do século 20 reforçam a noção de abstração apontada por Le Corbusier e cuja origem está nessa abstração urbana promovida pela retícula. Nesse sentido, Koolhaas analisa a maneira pela qual o que ele chama de ‘cultura da congestão’ cristalizada no arranha-céu contribuiu também para a redução da importância da rua como espaço de encontro e convívio na monotonia do *grid*. As propostas para Nova Iorque enumeradas por Koolhaas em *Nova Iorque delirante* eram inclusive próximas às que Le Corbusier proporia para suas *Villes Radieuses*, liberando o térreo da cidade, não para parques e áreas de recreação, como no caso do arquiteto suíço, mas sim para o tráfego de automóveis. Koolhaas afirma que, para Harvey Corbett – um importante ‘teórico de Manhattan’ – “a superfície total da cidade poderia se converter numa área exclusiva para o tráfego, um oceano de carros, aumentando o potencial do trânsito em 700%”,²⁵ em última análise. Apesar das propostas que Corbett acabou apresentando à prefeitura da cidade não serem tão radicais, elas aumentavam em 200% a capacidade de tráfego nas ruas por meio da separação entre o tráfego de automóveis no térreo e o de pedestres em passarelas elevadas.

Outro importante planejador urbano nova-iorquino, Raymond Hood também destacava o potencial do arranha-céu para ‘aniquilar’ a rua, afirmando que “todo homem de negócios na cidade deve ter percebido que seria uma grande vantagem morar no edifício onde fica seu escritório. [...] Coloque o trabalhador num esquema unificado e dificilmente ele precisará pôr os pés na rua durante o dia todo”.²⁶ Dentro do sistema capitalista podemos imaginar o resultado que tais planos teriam para a cidade se completamente efetivados: a aniquilação dos bairros tradicionais e a expulsão de sua população – mais pobre – para regiões periféricas. Como o processo não foi levado a cabo em sua totalidade, a cidade passou a ser uma colcha de retalho entre esses arranha-céus e guetos nos quais ainda sobrevivem marginalizados os excluídos do sistema de consumo espetacular. A crítica dessa situação foi realizada teoricamente nos termos do debate que estamos vendo no presente capítulo e na prática por muitos agentes urbanos e artistas, como é o caso de muitas das ações de Matta-Clark e Oiticica que já vimos e outras que ainda veremos adiante.

Analisando as primeiras visões utópicas de arranha-céus no começo do século 20, Koolhaas afirma mais uma vez o processo por trás da abstração territorial implicada na retícula da

24 “When Le Corbusier came to New York [...] he remarked to a young friend when he first arrived, ‘Yours is the first truly abstract city’. New York’s lack, in his eyes, of a durable architectural past, its instant towers, its grid of block after similar block, its streets filled with buses, elevated trains, trucks and cars, all seemed to have permitted the design of an *urbs* cut free from the claims of a dead European *civitas*”. Sennett, Richard. *The conscience of the eye*, p. 172 [tradução nossa]

25 Koolhaas, Rem. *Nova Iorque delirante: um manifesto retroativo para Manhattan*, p. 147

26 Hood, Raymond *apud* ibidem, p. 205

cidade, pois os episódios ilustrados nos andares do edifício “são tão brutalmente desconexos que é impossível concebê-los como parte do mesmo cenário. A desconexão dos terrenos aéreos está em aparente conflito com o *fato* de que, juntos, eles compõem um único edifício”.²⁷ O impacto que tal projeção tem na prática arquitetônica e urbanística é a de que as quadras da retícula passam a funcionar de maneira independente uma das outras, algo oposto à setorização racional que os CIAMs elaborariam como o ideal do projeto urbano. Assim, Manhattan já nasce moderna e anti-moderna ao mesmo tempo, gerando sua própria ‘realidade’ – forjada nos parques de diversão de Coney Island, como nos lembra Koolhaas – e cultura, a da congestão. Para o arquiteto holandês,

em termos de urbanismo, essa indeterminação significa que um terreno deixa de corresponder a uma finalidade predeterminada. Daqui em diante, cada lote metropolitano acomoda – pelo menos em teoria – uma combinação instável e imprevisível de atividades simultâneas, o que faz com que a arquitetura já não seja tanto um ato de antevisão e que o planejamento seja um ato de previsão bastante limitada. Tornou-se impossível ‘demarcar’ a cultura.²⁸

A figura do arquiteto e urbanista humanista, portanto, já começa a desaparecer antes mesmo das utopias modernistas serem elaboradas do outro lado do Atlântico. Do mesmo modo, a produção urbana e arquitetônica estaria a serviço do ‘espetáculo’, ou nas palavras de Koolhaas, do ‘sintético irresistível’ cujo protótipo fora experimentado no final do século 19 e começo do 20 nos parques de diversão de Coney Island. Ou seja, a produção capitalista da cidade como esboçada pelo arquiteto em relação a Nova Iorque, gera um modo de produção arquitetônico intimamente ligado ao espetáculo, que está em gestação e experimentação na cidade desde o começo do século 20, e porque não final do 19. Mas o impulso espacial desse desenvolvimento encontra-se justamente na abstração da retícula e no seu desdobramento vertical com o arranha-céu, pois,

como todas as quadras de Manhattan são iguais e enfaticamente equivalentes na filosofia tácita da retícula, qualquer mudança numa delas afeta todas as outras como uma possibilidade latente: teoricamente, cada quadra agora pode se converter num enclave fechado do ‘sintético irresistível’.²⁹

Cabe ainda outra referência à aliança entre o espetáculo e o urbanismo em Nova Iorque na consolidação do rodoviarismo na cidade por meio da figura de Norman Bel Geddes. Engenheiro industrial de formação, ele foi responsável pela difusão de muitas ideias do modernismo europeu nos EUA – ou sua diluição completa no capitalismo – e pela formulação das políticas urbanas que aprofundaram a congestão nova-iorquina, estabelecendo o que Edward Dimendberg chama de ‘espaço centrífugo’. Para Dimendberg, a formação desse espaço – centrífugo pois escapa aos centros tradicionais das cidades e impõe a suburbanização por meio do uso intensivo dos automóveis ou mesmo dos trens metropolitanos – se dá na “complexa imbricação

27 Koolhaas, Rem. *Nova Iorque delirante: um manifesto retroativo para Manhattan*, p. 109 [grifos do autor]

28 *ibidem*

29 *ibidem*, p. 121

entre três fatores – território, comunicação e velocidade”, resultando em “formas espaciais que excedem os entendimentos recebidos do arquitetural”.³⁰ A ideia desse espaço centrífugo já fora esboçado no plano de Frank Lloyd Wright *Broadacre City* que, apesar de se preocupar com o bem-estar da população urbana, propunha o espraiamento das cidades e sua ligação com o centro por meio do maior advento da modernidade rodoviarista: as autoestradas.

Foi Norman Geddes, porém, quem uniu os paradigmas do rodoviarismo ao do espetáculo na Feira Mundial de Nova Iorque de 1939 no pavilhão da General Motors chamado *Futurama* que ilustrava ‘o futuro das cidades’. Os visitantes eram levados em carrinhos como de parques de diversões a passear sobre “modelos iluminados de cidades, fazendas e autoestradas do futuro [...]”. Ao término do seu passeio eles emergiam em uma reprodução em escala real de uma esquina da ‘cidade de 1960’³¹, então um futuro distante. A ideia urbanística por trás dessa visão de Geddes era muito próxima daquela que os teóricos da congestão tinham para Manhattan, com a separação dos pedestres e dos automóveis em diferentes planos e arranha-céus tardo-modernistas sendo conectados pelas vias de tráfego rápido. Segundo o relato de um visitante, o passeio combinava “as emoções de Coney Island com as glórias de Le Corbusier”.³²

Estamos diante de uma aliança entre o espetáculo e a racionalidade modernista que em um primeiro momento visava à transformação radical da sociedade. Como afirma Dimendberg, “ao contrário da simplificação advogada pelos projetistas europeus como Le Corbusier, o modernismo das autoestradas desses dois homens [Bel Geddes e o engenheiro de tráfego Miller McClintock, que formulou a base conceitual do projeto para as autoestradas] enfatizava a inovação formal e a rentabilidade comercial antes da transformação social”.³³ O mecanismo do espetáculo, concretizado nas cidades modernizadas ao longo das diferentes etapas delineadas até aqui, e que atinge um de seus pontos altos com *Futurama*, age de maneira que “a cidade de 1960 acaba sendo um shopping center, o lugar onde o olhar virtual para o futuro e o olhar mobilizado do flâneur convergem”.³⁴ Esse momento foi crucial na introdução da ideologia do rodoviarismo como espetáculo, abrindo caminho para sua implantação no território nas décadas subsequentes, ainda mais na Europa destruída com as guerras mundiais.

30 “the complex imbrications of three factors – territory, communication, and speed – in spatial forms that exceed received understandings of the architectural”. Dimendberg, Edward. *The Will to motorization: cinema, highways, and modernity*. Em: October 73, verão de 1995. p. 91 [tradução nossa]

31 “illuminated model of cities, farms, and highways of the future [...]”. At the conclusion of their trip they emerged at a full-scale reproduction of a street corner from the ‘City of 1960’”. *ibidem*. p. 117 [tradução nossa]

32 “one visitor described it as combining ‘the thrills of Coney Island with the glories of Le Corbusier’”. *ibidem* [tradução nossa]

33 “but unlike the streamlining advocated by European designers such as Le Corbusier, the highway modernism of these two men emphasized formal innovation and commercial profitability over social change”. *ibidem*. p. 124 [tradução nossa] Cabe lembrar ainda da famosa frase de Le Corbusier que encerra seu livro ‘Por uma arquitetura’: “arquitetura ou revolução. Podemos evitar a revolução”, demonstrando o caráter reformista de suas propostas arquitetônicas. Le Corbusier. *Por uma arquitetura*. São Paulo: Perspectiva, p. 205

34 “the city of 1960 turns out to be a shopping mall, the site where the virtual gaze toward tomorrow and the mobilized gaze of the flâneur converge”. Dimendberg, Edward. *op. cit.*, p. 122 [tradução nossa]

03.03 dos esgotos para a cultura: realizar o tempo histórico na cidade

O interesse dos situacionistas pelas populações marginalizadas dentro do ambiente urbano está próxima à atuação de Oiticica e Matta-Clark que vimos no capítulo anterior, mas os teóricos franceses não chegaram a se envolver diretamente com essas populações. Há, porém, uma vontade de ativação desses agentes urbanos por preservarem modos de vida autóctones e, justamente por estarem à margem do sistema espetacular, menos dirigidos pelos imperativos produtivistas. Ainda de acordo com Sadler, “os situacionistas mitologizavam os pobres como companheiros de viagem nas margens urbanas, tratando o gueto como um ativo urbano ao invés de uma doença urbana”.³⁵ Tratava-se, portanto não de remover essas comunidades, mas sim de ativá-las em seus aspectos característicos e que pudessem mobilizar afetos diferentes daqueles da cidade racionalista e setorizada de acordo com os fins produtivos. E eram as zonas dessas populações que os mapas psicogeográficos buscavam ressaltar em meio à trama urbana. A ideia de um *Crelazer* na cidade também comparece nas formulações situacionistas, já que eles “prometiam que sua arquitetura um dia revolucionaria a vida cotidiana e liberaria o cidadão comum em um mundo de experimento, anarquia e brincadeira [*play*]”.³⁶

Romper com a fragmentação urbana e dotar os cidadãos de espaços significativos para a mobilização de suas potencialidades é algo que liga mais uma vez as práticas situacionistas às experimentações estéticas de Oiticica e Matta-Clark. Para os situacionistas, “o ideal de cidade seria aquele onde espaços sociais, humanos e pedestres, dotados de composições arquitetônicas mistas e curiosas, teriam prioridade em relação a qualquer princípio CIAM-esco [*CIAM-ish*] de planejamento puramente ‘racional’”.³⁷ A ideia de subjetivação de Debord que vimos no capítulo anterior é importante para compreendermos sua visão sobre o espaço urbano, pois, se estamos privados de fazer história em nossas vidas, justamente pela separação das funções no capitalismo espetacular, o ambiente das cidades contribui para isso, como viemos vendo. A ruptura com esse modo de construção de nossas cidades levaria à essa efetivação de uma história materialista, realizada pelos próprios agentes comuns e não em um nível elevado ou burocrático. Nesse sentido, Debord afirma que

até agora, a cidade só pôde ser o terreno da batalha da liberdade histórica, e não o lugar em que essa liberdade se realizou. A cidade é o espaço da história porque é ao mesmo tempo concentração do poder social, que torna possível a empreitada histórica, e consciência do passado.³⁸

A efetivação desse tempo histórico está próxima também à prática do historiador mate-

35 “Situationists mythologized the poor as fellow travelers on the urban margins, treating the ghetto as an urban asset rather than an urban ill”. Sadler, Simon. *The situationist city*, p. 56 [tradução nossa]

36 “Situationists promised that their architecture would one day revolutionize everyday life and release the ordinary citizen into a world of experiment, anarchy, and play”. *ibidem*, p. 69 [tradução nossa]

37 “the ideal town would be one where humane, pedestrian social spaces, endowed with mixed architectural compositions and curios, would take priority over any abstract, CIAM-ish principle for purely ‘rational’ planning”. *ibidem*, p. 73 [tradução nossa]

38 Debord, Guy. *A sociedade do espetáculo – comentários sobre a sociedade do espetáculo*, p. 116 [grifos do autor]

rialista que deve ir à contrapelo das narrativas historicistas que vimos com Benjamin anteriormente.³⁹ O envolvimento de Matta-Clark e Oiticica com as populações marginalizadas também busca promover essa efetivação histórica à partir das práticas autóctones dessas pessoas, assim como muito do simbolismo presente em outros trabalhos dos artistas se aproxima desse movimento de abertura do ambiente urbano para experiências dignas do nome. Um dos lugares de onde a história pode emergir, é justamente um dos mais marginalizados no ambiente urbano: os esgotos. Nesse sentido, as explorações subterrâneas de Matta-Clark nas catacumbas e esgotos de Paris e Nova Iorque em *Sous-sol de Paris* e *Substrait (underground Daillies)*, respectivamente, trazem também esse aspecto simbólico, justamente na cidade na qual as reformas urbanas foram as mais emblemáticas e cuja história é marcada pelas barricadas urbanas – um dos elementos que o projeto de Haussmann pretendia impedir que voltasse a acontecer. Segundo Pamela Lee, quando o líder estudantil de maio de 1968 Daniel Cohn-Benedit declarou “nós somos o esgoto da história”, ele estava afirmando o “estatuto social degradado dos participantes dos movimentos estudantis e operários e concedendo um caráter quase revolucionário a essas regiões inferiores”.⁴⁰ Lee destaca ainda o papel fundamental que os esgotos e catacumbas parisienses tiveram durante a Comuna de Paris e posteriormente na atuação da resistência francesa à ocupação nazista na Segunda Guerra Mundial.

É curioso que em outro contexto Oiticica também reivindica a *subterrânea* – “não quero usar ‘underground’ (é difícil demais pro brasileiro)” – ao esboçar as possibilidades de criação de um artista do ‘terceiro mundo’ trabalhando sob regimes ditatoriais. O subterrâneo seria uma maneira de mais uma vez realizar a passagem do estético para o político ou, no caso, de inserir-se em um contexto internacional do sistema das artes, alinhando-se à ideia da emergência do esgoto para a ‘alta cultura’.

SOU EU	É VOCÊ	É AMÉRICA LATINA	SUL	SUB
embaixo da terra	longe do falatório	dentro de você		
condição única de criação	:	do mundo para o Brasil :		
no Brasil	—————>	no submundo algo nasce	germina	culmina

Subterrânea seria para o artista “a glorificação do sub” como atividade, manifestação do homem no mundo, mas não como “detrimento ou glori-condição”, mas

sim : como consciência para vencer				
a super -	paranóia	-	repressão	-
consciência	-	crítica	-	ativa
				impotência -

“Como rato de si mesmo” emergiríamos do esgoto renovados em nossa potencialidade criativa

³⁹ ver nota 60 capítulo 1

⁴⁰ “When Daniel Cohn-Benedit, the student leader of May ’68, declared, we are the sewers of history’, he called up the debased social status of the participants in the workers and student movement and imparted an almost revolutionary character to those nether regions”. Lee, Pamela M. *Object to be destroyed: the work of Gordon Matta-Clark*, p. 204

em um contexto repressivo.⁴¹

Outra solução proposta pelos estudos urbanísticos do período e que Matta-Clark e Oiticica buscaram promover de maneira experimental é a interação das diferenças no ambiente urbano. Richard Sennett acusa o urbanismo contemporâneo de promover ‘espaços neutros’, que seriam engendrados justamente por meio da neutralização das diferenças, atrofiando a potencialidade desses espaços, e do qual a retícula de Manhattan seria um dos agentes mais poderosos, como vimos anteriormente. O autor afirma que

o que é característico da nossa construção de cidades é de murar as diferenças entre as pessoas, assumindo que essas diferenças são mais prováveis de serem mutuamente ameaçadoras do que mutuamente estimulantes. O que nós fazemos no domínio urbano são portanto espaços brandos, neutralizadores, espaços que removem a ameaça do contato social: muros nas ruas recobertos de vidro blindado, autoestradas que cortam bairros pobres do resto da cidade, conjuntos habitacionais dormitórios.⁴²

Novamente Debord nos propõe uma saída por meio da teoria situacionista do ‘urbanismo unitário’. Mesmo que nunca tenha sido colocada em prática, eles afirmavam nessa teoria que “o urbanismo unitário não reconhece barreiras; ele tem como objetivo formar um ambiente humano unitário no qual separações como trabalho/lazer ou público/privado serão finalmente dissolvidas”.⁴³ A dissolução que vai do quadro neoplasticista ao ambiente-total, que toma o mundo como museu ou então, contrariamente, o mundo como abrigo, atinge sua possibilidade de efetivação, mesmo que de maneira efêmera e que deixe apenas seu ‘arquirrastró’ como indicação de um futuro a ser perseguido. Os artistas aqui estudados realizam na prática essa passagem do convívio urbano para atuações que dotem a população de elementos para ‘enriquecer’ suas vidas por meio da estética. Um aprendizado entre pessoas ‘iguais’ (ao menos juridicamente) que deve ocorrer justamente no contato entre as diferenças no meio urbano. Mais uma vez a estética de Oiticica e Matta-Clark nos leva à uma prática política no ambiente social. Nesse sentido, Sennett afirma que

a cidade deveria ser uma escola para ensinar como se levar uma vida mais centrada. Por meio da exposição aos outros, nós deveríamos aprender como balancear o que é importante e o que não é. Nós precisamos ver a diferença nas ruas ou em outras pessoas nem como ameaças nem como convites sentimentais, mas como visões necessárias. Elas são necessárias para nós navegarmos a vida com balanço, tanto individual quanto coletivamente.⁴⁴

41 todas as citações relativas à ideia de subterrânea de Oiticica foram extraídas de: Oiticica, Hélio. *Subterrânea*. PHO, número de tombo 0382/69.

42 “What is characteristic of our city-building is to wall off the differences between people, assuming that these differences are more likely to be mutually threatening than mutually stimulating. What we make in the urban realm are therefore bland, neutralizing spaces, spaces which remove the threat of social contact: street walls faced in sheets of plate glass, highways that cut off poor neighbourhoods from the rest of the city, dormitory housing developments”. Sennett, Richard. *The conscience of the eye*, p. xii [tradução nossa]

43 “Unitary urbanism acknowledges no boundaries; it aims to form a unitary human milieu in which separations such as work/leisure or public/private will finally be dissolved”. Debord, Guy *apud* Sadler, Simon. *The situationist city*, p. 25 [tradução nossa]

44 “A city ought to be a school for learning how to lead a centered life. Through exposure to others, we might

Os processos de subjetivação sob a modernidade vistos no capítulo anterior nos servem aqui também para compreender os modos de convívio no espaço urbano e como a dialética entre indivíduo e sociedade pode funcionar de maneira menos fragmentadora da experiência cidadina. Sennett nos lembra que “as diferenças não existem para serem superadas”, mas podem ser estimuladas de modo a efetivar “uma conexão mais dura levada à cabo pela estimulação do Outro, realizada no sentimento da presença daqueles que são diferentes. Para sentir o Outro, deve-se fazer o trabalho de aceitar a si mesmo como incompleto”.⁴⁵ Novamente exige-se um contínuo trabalho de reconstrução de si diante do outro e das contradições que emergem no conflitivo espaço urbano para que lidemos com nossas próprias contradições e possamos ter experiências mais ricas. E isso é algo que dificilmente um planejamento estritamente racional pode alcançar, daí a necessidade da realização de práticas experimentais com a cidade e a arquitetura para fazer com que emergjam novas possibilidades urbanas. Muitas práticas urbanísticas apontam para esse caminho atualmente: dos planos diretores participativos às táticas do chamado urbanismo de guerrilha – que acabam sendo apropriadas pelo poder público quando seu sucesso é inconteste –, vemos processos que incluem em maior ou menor grau as populações locais e o desenvolvimento de mecanismos que garantem sua permanência e fruição dos espaços coletivos das cidades. Ou seja, mesmo esses processos que buscam servir à população de maneira endógena acabam encontrando seus limites na atuação do poder público que sempre está sujeito a interesses impostos pelo capital.

Outro importante autor para se compreender a dinâmica urbana na contemporaneidade é Henri Lefebvre, que atuou junto aos situacionistas e elaborou a ideia de crítica à vida cotidiana por meio do contato com o grupo.⁴⁶ Para Lefebvre a industrialização tem por base a urbanização e as indústrias se impõem de maneira violenta no tecido urbano tradicional. Desse modo, a urbanização se daria por meio de um processo duplo, no qual “industrialização e urbanização, crescimento e desenvolvimento, produção econômica e vida social” estariam associados na produção do espaço urbano. Mas esses aspectos, apesar de serem inseparáveis e de terem uma unidade, são conflitantes, pois “existe, historicamente, um choque violento entre a realidade urbana e a realidade industrial”,⁴⁷ já que a indústria impõe à cidade outras demandas de acordo com suas próprias necessidades, degradando o espaço urbano. A industrialização traz também como consequência a supremacia do valor de troca sobre o valor de uso na cidade, algo incompatível com a construção social e coletiva que é o espaço urbano, tema ao qual voltaremos

learn how to weigh what is important and what is not. We need to see the difference on the streets or in other people neither as threats nor as sentimental invitations, rather as necessary visions. They are necessary for us to navigate life with balance, both individually and collectively”. Sennett, Richard. op. cit., p. xiii [tradução nossa]

45 “Differences do not exist to be overcome. [...] It is about a harsher connection made out of arousal by the Other, made by feeling the presence of those who are different. In order to sense the Other, one must do the work of accepting oneself as incomplete”. Sennett, Richard. *The conscience of the eye*, p. 148 [tradução nossa]

46 Como todas as relações entre os situacionistas e de Lefebvre foi interrompida por disputas pessoais e dogmáticas com Guy Debord. Para mais informações ver: Ross, Kristin. *Henri Lefebvre on the Situationist International*, em: October 79, inverno de 1997. pp. 69-83

47 Lefebvre, Henri. *O direito à cidade*. São Paulo: Centauro, 2001. p. 16

posteriormente. Pamela Lee afirma que Lefebvre tem “uma noção de cidade que generaliza sua economia ao invés de racionaliza-la, ou que enfatiza seu valor de uso pelos cidadãos como oposto ao valor de troca pelo estado”.⁴⁸

Lefebvre indica ainda outras possibilidades para o desenvolvimento urbano, para além de uma visão funcionalista, próximo aos teóricos e artistas aqui analisados; a cidade como uma construção coletiva aberta e passível de ser constantemente reelaborada. Pamela Lee afirma que Lefebvre não vê a cidade apenas como “um espelho topográfico da economia, política e ideologia”, para o pensador francês a cidade também é um trabalho, “uma obra aberta. Ela pode ser divertida [*playful*], sujeita ao uso iminente de seus cidadãos, um centro para o conhecimento; algo ‘que contraste com a tendência irreversível em direção ao dinheiro e ao comércio’”.⁴⁹ Tal ideia se aproxima da noção de uma permanente construção da urbanidade, como vimos anteriormente; aceitar a incompletude de si mesmo e do espaço no qual vivemos e temos como cenário afetivo para nossas ações. Assim, para Lefebvre tal cidade seria a de “uma celebração que consome improdutivamente”,⁵⁰ da ordem da festa e da mobilização dos afetos, cujo motor não é o adocicamento das diferenças, mas sim, novamente, o contato produtivo entre elas. A cidade é vista, portanto, como um campo de disputa permanente, porém não mais entre o capital industrial – e especulativo –, mas sim entre cidadãos que querem dele se apropriar e produzir mecanismos que aprofundem essas diferenças de maneira produtiva. Como afirma Pamela Lee, “uma cidade [...] de brincadeira não-instrumental”.⁵¹ Voltamos aqui à ideia de um *Crelazer* no ambiente urbano e a leitura realizada por Lisette Lagnado desse termo de Oiticica é bastante pertinente para compreendermos a passagem de uma ‘brincadeira não-instrumental’ para a transformação do comportamento social. “Lazer tornado produção”, como colocado por Oiticica em sintonia com Herbert Marcuse, “significa também isto: incluir a ordem do trabalho nas relações libidinosas, isto é, erotizar o trabalho”.⁵² Aplicar essa ideia à produção da própria cidade teria grande valia para as propostas aqui colocadas e é algo presente quando os *Parangolés* ganham as ruas com os passistas da Mangueira, por exemplo.

03.04 o urbanismo moderno em xequê

Qual a possibilidade de um projeto urbanístico dar conta dessa necessidade de uma permanente construção do ambiente urbano? Apesar de ser uma contradição em termos, já que

48 “Which is to say, a notion of the city that generalizes its economy rather than rationalizes it; or that emphasizes its use value by its citizens as opposed to its exchange value by the state”. Lee, Pamela M. *Object to be destroyed: the work of Gordon Matta-Clark*, p. 92 [tradução nossa]

49 “the possibility of moving beyond a functionalist (or economist) vision of urban space as the topographical mirror of economy, politics, and ideology. For Lefebvre, the city is also a *work*. [...] but a work as an open-ended *oeuvre*. It can be playful, subject to the imminent use of its citizens, a center for knowledge; that ‘which contrasts with the irreversible tendency towards money and commerce’. The city as *oeuvre*, in other words, is [...] a ‘celebration which consumes unproductively’”. *ibidem*, p. 91 [tradução nossa]

50 *ibidem*

51 “A city, in other words, of non-instrumental play”. *ibidem* [tradução nossa]

52 Lagnado, Zizette Dwek. *Hélio Oiticica: o mapa do programa ambiental*, p. 83

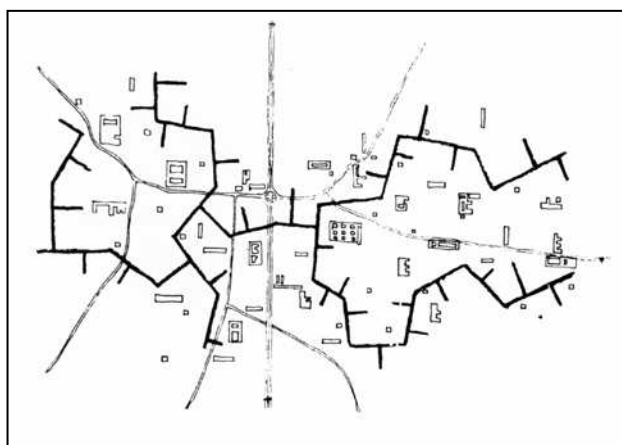
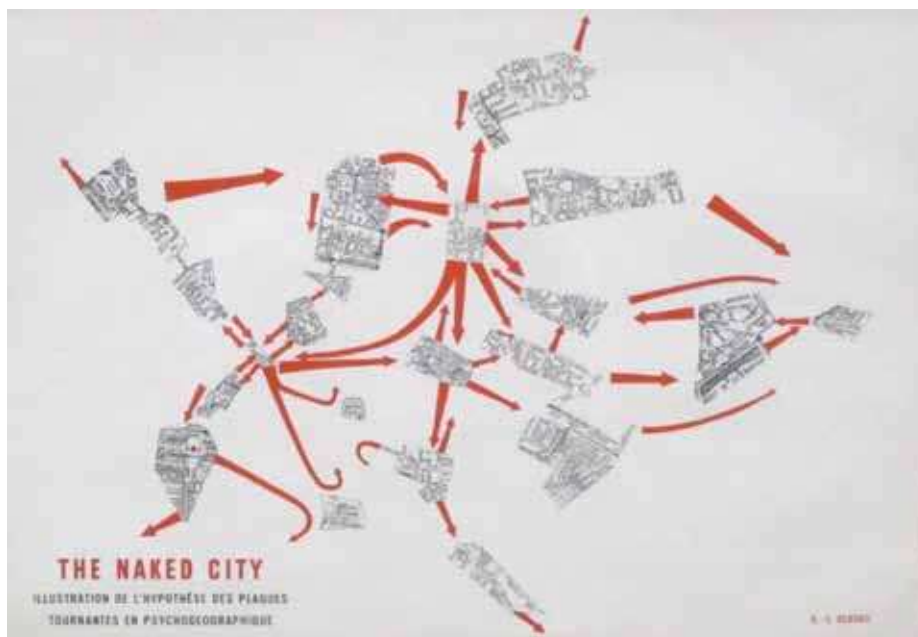


fig. 62 Guy Debord e Asger Jorn, mapa psico-geográfico *The Naked City* (1957). Not Bored!

fig. 63 Alison e Peter Smithson, projeto para o concurso para a Golden Lane (1952), proposta de *Cluster City*. The Independent Group Archive

fig. 64 Hélio Oiticica e Jorge Salomão, *Contra-Bólido Devolver a Terra à Terra*, no acontecimento poético-urbano *Caju-Klemania* (1979). Foto Andreas Valentin



projetos pressupõem uma conclusão e uma conformação espacial fechada, muitas foram as tentativas de lançar propostas urbanas para a sociedade tecnológica que nos anos de 1950 já se consolidara e se estruturava em sua forma espetacular e, por que não, já cibernética. Essas propostas iam desde as mais pragmáticas, planos urbanos efetivamente realizáveis, até as mais ‘utópicas’, modelos tecnológicos que poderiam servir de exemplo, mas que não seriam completamente aplicáveis na realidade. Assim, enquanto Oiticica se formava como pintor concretista e Matta-Clark era apenas uma criança, os postulados dogmáticos dos CIAMs começaram a ser corroídos internamente pela geração mais jovem de arquitetos que buscavam atuações mais ligadas ao contexto comunitário específico no qual o projeto urbanístico iria intervir.

Esse primeiro momento ocorreu ainda dentro do CIAM, no nono congresso em Aix-en-Provence, na França, em 1953, quando o casal Alison e Peter Smithson, junto com outros colegas ganharam o direito de organizar o 10º congresso a ser realizado na cidade de Dubrovnik, na antiga Iugoslávia. É digno de nota que o grupo inicial de organizadores do 10º CIAM, o casal Smithson, Gill e Bill Howell e John Voelcker faziam parte do *Independent Group* britânico, protagonista do primeiro momento de emergência da estética da pop arte com a exposição *This is tomorrow*, realizada em 1956, na *Whitechapel Gallery*, onde mais de dez anos depois Oiticica realizaria sua experiência ambiental.⁵³ Além da famosa colagem de Richard Hamilton retratando os elementos da vida doméstica consumista da década de 1950, os ambientes da exposição de maneira geral refletiam a ideia de uma ‘arte ambiental’ de cunho pop, como por exemplo a sala preparada pelos Smithson em colaboração com outros arquitetos do grupo. Eles demonstravam assim a abertura dos postulados modernistas para novas sensibilidades e também preparavam as bases para o pós-modernismo como o de Robert Venturi.

O 8º CIAM, realizado em 1951, tinha como tema ‘o coração da cidade’, que seria uma espécie de centro cívico modernista reunindo diversos programas e que daria uma qualidade mais humanista às cidades. Tal postulado já colocava aos arquitetos a necessidade de se trabalhar no contexto local dos bairros ou núcleos urbanos nos quais seriam desenvolvidos esses ‘centros cívicos’. Segundo Josep Maria Montaner, “cada área ou bairro” necessitaria de “um centro ou núcleo, e cada cidade deve possuir seu ‘coração’ ou centro cívico moderno, onde a comunidade urbana possa desenvolver atividades e intercâmbios culturais e comerciais”.⁵⁴ O rígido zoneamento ainda estava presente, mas a apropriação que os Smithson fazem dessa ideia já indica para uma atuação menos rígida que está na origem da crise interna que levaria à dissolução do CIAM alguns anos depois. Em 1952 o casal apresenta seu projeto para a *Cluster City* em um concurso para a reurbanização do bairro londrino de Bethnal Green no qual apresentam também fotografias de crianças brincando em *playgrounds* da região. A ideia por trás das ‘aglomerações’ (tradução literal de *cluster*) era de certo modo ‘costurar’ áreas da cidade desconectadas, valorizando “os complexos estilos de vida autóctones [*indigenous*] da cidade”,⁵⁵

53 ver anexo II da presente pesquisa

54 Montaner, Josep Maria. *Depois do movimento moderno: arquitetura da segunda metade do século XX*. Barcelona: Gustavo Gili, 2001. p. 30

55 “Alison and Peter Smithson regarded the cluster model as empathetic to the complex indigenous lifestyles of

aproximando-se assim das ideias situacionistas. As imagens dos mapas psicogeográficos e os projetos urbanos dos Smithson, apesar da grande diferença entre um projeto e uma ‘situação’, são de uma semelhança marcante. Como afirma Sadler, o padrão dos projetos da *Cluster City* “são como um eco da ‘deriva’ situacionista pela cidade e antecipam o plano da *New Babylon*, a cidade situacionista projetada por Constant”,⁵⁶ que veremos a seguir. O fim dos CIAMs se dá com a realização do 10º congresso na Iugoslávia onde é formado o grupo *Team 10*, cuja “campanha para abandonar o dogma racionalista em favor de uma aproximação pragmática para cada projeto, estabeleceu o grupo como uma força formidável na arquitetura moderna por vários anos”.⁵⁷ Outro projeto digno de nota nessa abertura do modernismo na arquitetura – semelhante à retomada que vimos com Hal Foster em relação às neovanguardas no primeiro capítulo – são os *playgrounds* projetados por Aldo van Eyck em Amsterdã. Van Eyck era membro do *Team 10*, amigo de Constant e membro do grupo COBRA, servindo portanto como ponto de ligação entre diversas experiências de reformulação da espacialidade modernista em um viés menos racionalista. Seus *playgrounds* foram descritos pelo historiador de arquitetura Sigfried Giedion, porta voz do modernismo, como exemplar do que os arquitetos deveriam fazer para ‘humanizar’ o coração da cidade. Para Giedion, os *playgrounds* de van Eyck transformaram “um pedaço de terreno baldio antes inutilizável [...] em um elemento urbano ativo” e segue afirmando que é necessário “apenas providenciar uma oportunidade e nós – o público, que também somos crianças de certo modo – saberemos como usá-lo”.⁵⁸

Vemos, portanto, como a ideia de um *Crelazer* permanente pode ser efetivada no ambiente urbano por meio de um projeto que recupera postulados modernistas ativando-o em favor do usuário. Há mais aqui do que podemos imaginar. Um fato interessante é a colaboração de Oiticica com o arquiteto paulista Ruy Ohtake na elaboração do Parque Ecológico do Tietê em São Paulo no final da década de 1970, depois da sua volta de Nova Iorque, portanto. O desprezo do artista pela “chamada estética de jardins” em favor dos espaços abandonados que seriam “mais vitais”⁵⁹ ecoa nessa apropriação de van Eyck de um terreno baldio. Mas organizar um parque junto com um arquiteto ultrapassa o dogmatismo crítico de Oiticica da década de 1960 para dispor em um ambiente público seus quadrados de cores dos *Magic Square*. Como afirma Celso Favaretto,

Oiticica busca nesses projetos realizar os espaços totais que perseguia há muitos anos, pelos quais a arte finalmente volta à vida. É a mesma matriz mondrianesca, com a qual Oiticica promoveu a assimilação ambiental do quadrado, que sobressai nos *Magic Square*. Os ‘quadrados’

the city”. Sadler, Simon. *The situationist city*, p. 21 (figura 1.6) [tradução nossa]

56 “Its pattern was like an echo of the situationist ‘drift’ through the city, and it anticipated the plan of New Babylon, the situationist city designed by Constant”. *ibidem* [tradução nossa]

57 “campaign to abandon rationalist dogma in favor of a pragmatic approach to each project established the group as a formidable force in modern architecture for some years to come”. *ibidem*, p. 27 [tradução nossa]

58 “a formerly useless piece of waste ground has been transformed ... into an active urban element. [...] One need only provide the opportunity and we – the public, who are also maybe children of a kind – will know how to use it”. *ibidem*, p. 29 [tradução nossa]

59 ver nota 107 capítulo 1

tornam-se componentes de um ambiente público (jardim, praça, *playground*), podendo incluir objetos, ninhos, tendas ou servir para manifestações: são recintos-experiências.⁶⁰

Ou seja, Oiticica reconhece a possibilidade de se envolver em um projeto arquitetônico de modo a oferecer espaços para o *Crelazer*. Não se pode deixar de mencionar ainda os projetos de *playgrounds* de Waldemar Cordeiro, outro desdobramento espacial-arquitetônico das vertentes concretistas no Brasil, cujo exemplar mais famoso foi o realizado no Clube Espéria em São Paulo em 1966 e apresentado na 30ª Bienal de São Paulo em 2012. Em *Devolver a terra à terra*, no evento *Caju-Klemania* (1979), um ‘acontecimento poético urbano’ envolvendo diversos artistas, paisagistas, arquitetos, Oiticica realiza um *contra-bólido* no famoso lixão do bairro carioca. A descrição da obra feita pelo artista em entrevista a Jorge Guinle Filho amarra uma série de pontos. Aqui vamos de Mondrian a Robert Smithson e voltamos ao Rio de Janeiro, passando por Nova Iorque e São Paulo em poucos lances:

para comemorar o centenário [de nascimento de Paul Klee] eu fiz o Contra-Bólido, que chamei assim porque é assim exatamente o processo oposto do Bólido. Peguei terra em Jacarepaguá, e em vez de encerrar a terra numa cuba, peguei a terra e levei lá para o Aterro do Lixo do Caju. Num lugar onde tinha um matinho rasteiro eu coloquei uma fôrma de 80 x 80, feita de madeira, de 10 cm de altura; e coloquei a terra dentro, fiz o molde do quadrado, depois tirei a fôrma e ficou aquele quadrado de terra lá. Chamo essa experiência de Devolver a Terra à Terra. Foi um ato poético que eu chamei de Contra-Bólido, porque é exatamente o processo do Bólido às avessas. Com isso descobri também que o Bólido nunca foi o precursor desse negócio de Earth Work. Porque o Guy Brett, escritor do livro *Kinetic Art*, achava que eu era o precursor.⁶¹

A proposta de Oiticica está muito próxima à da criação de um *playground* urbano, como afirma o mesmo: “o programa in progress CAJU propõe aos participantes abordar-tomar o bairro do CAJU como um playground bairro-urbano para curtir os achados: achar-play. [...] O CAJU É O GROUND: A PARTICIPAÇÃO FAZ O PLAY”.⁶² Não há um projeto aqui, senão justamente um *programa in progress* no qual o bairro todo é ativado como *playground* pelos participantes, mesmo que guiados pelo artista e suas proposições.

Voltando a Smithson e Matta-Clark, estes dois também tiveram grande interesse por terrenos baldios, como vimos por alto no primeiro capítulo, tendo inclusive elaborado conjuntamente a ideia de um parque flutuante móvel nas águas que circundam a ilha de Manhattan. Tendo uma visão mais pragmática, fruto de sua renegada formação como arquiteto e urbanista, Matta-Clark buscava de fato melhorar a cidade de Nova Iorque. Como afirma Jane Crawford,

Gordon estava interessado nos jardins comunitários [...]. Propôs então a ideia dos jardins ‘relâmpago’, segundo a qual os artistas e paisagistas deveriam se reunir à noite num lote vazio e trabalhar até o nascer do sol, de forma que, quando os vizinhos acordassem, encontrassem um

60 Favaretto, Celso Fernando. *A invenção de Hélio Oiticica*, p. 218

61 Oiticica, Hélio *apud* ibidem, p. 225

62 Oiticica, Hélio. *Primeiro acontecimento poético-urbano [atribuído]*. PHO, número de tombo 0032/79 [grifos do autor]

formoso jardim novo, onde antes só havia lixo e detritos.⁶³

Outra ação de Matta-Clark que deve ser mencionada aqui é um de seus principais cortes de edifícios, realizado em um píer abandonado no porto de Nova Iorque. *Day's End* (1975) marca também a complexificação dos cortes realizados pelo artista até então. Imiscuindo-se em um espaço urbano cheio de potencial na orla fluvial do rio Hudson, onde armazéns portuários do final do século 19 estavam sendo abandonados devido às mudanças no modo de transportar carga ao redor do mundo, o artista buscou abrir o píer 52 para o público por meio de suas intervenções. Sua ideia era a de transformar aquela enorme construção à beira do rio em um espaço público de lazer que pudesse ser utilizado pela população. Ao abrir os cortes na fachada e no piso do galpão, abrindo-o para a luz do sol e o movimento das marés, havia a busca mais uma vez por ativar a estrutura daquele enorme galpão, em um movimento simbólico que abrisse o ambiente também para a fruição das pessoas. Como relata Jane Crawford, “quando o sol se punha, escurecendo a cidade, ele entrava no cais através do recorte de Gordon, iluminando o interior escuro. Seu parque se tornou uma bela sinfonia de luz, ar e água, refletida através do espaço”.⁶⁴ A transformação do tecido urbano existente também é notável aqui, além da ideia de uma apropriação dos edifícios abandonados em favor da população de maneira geral. Esse corte ilegal, realizado durante dois meses sem que fosse percebido pelas autoridades, lhe valeu uma prisão e um processo que acabou levando-o a morar em Paris até que este fosse encerrado.⁶⁵ Em sua defesa, Matta-Clark afirmou que:

uma vez que a maioria ou todos os terminais que ainda estão desocupados permanecem completamente abertos, sem quaisquer placas de proibido passar ou avisos públicos, a impressão é que ali reina um estado de anarquia urbana tolerado. Devido a tal estado de coisas, parece-me que um artista ou qualquer outra pessoa conscienciosa estaria em seu direito ao entrar em tais locais dotados de interesse, fascínio e valor. Também em função do óbvio estado de abandono, não há motivo para que tal pessoa imagine que os proprietários continuem interessados nos imóveis. No sentido mais óbvio, trata-se de prédios abandonados que necessitam de limpeza, reordenamento e uma nova safra de ideias positivas.⁶⁶

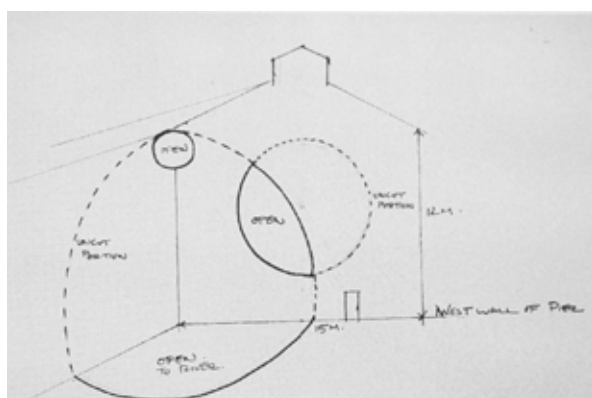
Apesar da ilegalidade presente em tal ação, digamos que ela não deixa de ser um precedente para a recuperação da orla fluvial do Hudson, já que atualmente há uma profusão de iniciativas, muitas delas bastante ‘espetaculares’ seja dito, que propõem parques na área, utilizando inclusive as estruturas dos antigos píeres e galpões. Próximas da ideia presente em *Caju-Klemania*, organizando um grupo de profissionais em torno de um evento de transformação de uma área abandonada da cidade em um parque ou *playground* urbano, tais ações reverberam

63 Crawford, Jane. *Gordon Matta-Clark uma comunidade utópica: o SoHo na década de 1970*, p. 48

64 idem. *Gordon Matta-Clark e a vida coletiva no SoHo durante os anos 1970*. Em: Lagnado, Lisette et. al. [orgs.]. 27a Bienal de São Paulo: Seminários. p. 238

65 ver: Lee, Pamela M. *Object to be destroyed: the work of Gordon Matta-Clark*, p. 257, nota 17

66 Matta-Clark, Gordon *apud* Oliveira, Flávia Santos de. *Lembretes desmoralizantes. Matta-Clark entre atos e traços*, p. 128



figs. 65 a 68 Gordon Matta-Clark, vista externa, projeto e vistas internas de *Day's End* (1975). Diserens, Corinne
fig. 69 Lara Almárcegui, *Restaurando el mercado de Gros* unos días antes de su demolición (1995). Ciudades para un mundo más sostenible



até os dias de hoje, seja na forma das táticas do urbanismo de guerrilha, seja em práticas artísticas. A artista espanhola Lara Almarcegui, por exemplo, vem realizando uma série de levantamentos de terrenos baldios potencialmente atrativos para uso do público em diversas cidades do mundo como Amsterdã, Roterdã, São Paulo e Londres.⁶⁷ Também realizou intervenções em edifícios abandonados ou em vias de demolição como em *Restaurando el mercado de Gros unos días antes de su demolición* (1995) e *Hotel de fuentes de Ebro* (1997) nas quais busca envolver a comunidade local em grandes festas e refeições nesses espaços esquecidos e em vias de desaparecimento. Em *Construyendo mi huerta urbana* (1999-2000), a artista insere hortas urbanas em terrenos baldios, algo que atualmente está bastante na moda em cidades como Rio de Janeiro e São Paulo e que proporciona aos habitantes da região não só uma fonte de acesso a comidas mais saudáveis, ‘orgânicas’, mas também os envolve na transformação efetiva da região.⁶⁸

A artista mineira Louise Ganz também vem realizando trabalhos em colaboração com outros artistas, arquitetos, paisagistas, geógrafos, no sentido de ativar espaços abandonados da cidade. Em *Lotes vagos* (2005-2008), realizado em cidades como Belo Horizonte, Rio de Janeiro e Fortaleza em parceria com Breno Silva, os artistas se apropriam de terrenos baldios e inserem neles diversos elementos para o lazer da população, como redes e cadeiras de praias, além de lonas e tecidos que criam diferentes ambientes para a fruição da população.⁶⁹ Podemos dizer que há uma aliança entre os ambientes de Oiticica com a ideia dos jardins comunitários de Matta-Clark, dando à população a possibilidade de usar aqueles espaços por um certo período – enquanto for autorizado pelos donos – e incentivando que repliquem o experimento em outros locais. Isso ocorre também em *Thislandyourland*, projeto de Ganz em parceria com Ines Linke no qual elas realizam uma série de atividades que vão desde ocupações de terrenos baldios à maneira de *Lotes vagos* até a realização de derivas coletivas por regiões urbanas e rurais, sempre em busca de experimentar o espaço construído de maneiras mais interessantes para os cidadãos.⁷⁰

03.05 cidades transformistas

Cabe por fim referenciar alguns outros projetos utópicos realizados entre as décadas de 1950 e 1970. O primeiro dele é o já citado *New Babylon* (1959-1974) do situacionista Constant Nieuwenhuys e bastante próximo em sua origem à noção dos *clusters* do casal Smithson, como mencionado anteriormente. A cidade proposta por Constant pretendia dar forma às teorias do urbanismo unitário situacionista e envolvia elementos futuristas *high-tech*. A ideia era também a de que em uma sociedade verdadeiramente industrial os cidadãos teriam mais tempo livre pois a produção estaria à cargo de máquinas e robôs. Sua ideia era a de “uma megaestrutura em

67 O guia de terrenos baldios de São Paulo foi realizado no âmbito das residências artísticas da 27ª Bienal de São Paulo; ver: Almarcegui, Lara. *Guia de terrenos baldios de São Paulo: uma seleção dos lugares vazios mais interessantes da cidade*. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2006.

68 Para maiores informações sobre esses e outros trabalhos da artista Lara Almarcegui ver: <http://habitat.aq.upm.es/boletin/n38/alalm.html>; consultado em agosto de 2015

69 blog do projeto: <http://lotevago.blogspot.com.br>; consultado em agosto de 2015

70 blog do projeto: <http://www.thislandyourlandtrabalhoseprojetos.blogspot.com.br>; consultado em agosto de 2015

escala planetária, uma cidade nômade e flexível que tenderia a ocupar toda a Terra”, com níveis irregulares superpostos e “construída com elementos leves e desmontáveis”, com estrutura metálica recoberta por materiais novos à época como titânio e náilon. Segundo Guilherme Wisnik, isso indicaria “uma ideia de aglomeração e mobilidade, correspondendo a uma noção dinâmica da vida”.⁷¹ Em relação à complexidade espacial, Constant afirma que,

enquanto na sociedade utilitária se persegue a otimização do espaço, garantia de eficácia e economia de tempo, na Nova Babilônia se privilegia a desorientação que promove a aventura, o jogo, a mudança criadora. O espaço da Nova Babilônia tem todas as características de um espaço labiríntico onde os movimentos podem ocorrer sem impedimentos de ordem espacial ou temporal.⁷²

Para Constant esse projeto que ocupou mais de quinze anos de sua vida, “não era primariamente um projeto de planejamento urbano. Igualmente não tinha a intenção de ser uma obra de arte no sentido tradicional do termo nem um exemplo de estrutura arquitetônica [...]”, mas sim “um jogo criativo com um ambiente imaginário”.⁷³ Novamente o sentido de um jogo que liberte os cidadãos do automatismo ao qual estão sujeitos no ambiente urbano comparece, assim como a ideia de proposições lançadas pelo artista, arquiteto ou urbanista, para que os usuários delas se apropriem, repliquem e transformem. Um verdadeiro *Crelazer* urbano, mais uma vez. Nesse sentido, Sadler afirma que “Constant tinha obviamente aprendido a tática situacionista: inspirar ao invés de prescrever”.⁷⁴ Mesmo assim ele não escapou do dogmatismo de Debord, que não poderia admitir um projeto para o urbanismo unitário pois ele deveria estar em permanente transformação e o artista acabou sendo expulso da Internacional Situacionista em 1960. Mas suas ideias deixaram frutos que seriam depois colhidos na Inglaterra pelo grupo que fundou o fanzine *Archigram* que veiculava suas propostas de cidades *high-tech* fantásticas.

Assim como o *Independent Group*, o *Archigram* se formou em encontros no *Institute for Contemporary Arts* de Londres, onde Constant fez uma palestra em 1964 e onde o grupo “ventilou ideias de ‘situação’ na sua seminal exposição *Living City* em 1963”.⁷⁵ Formado pelos arquitetos Warren Chalk, Peter Cook, Dennis Crompton, David Greene, Ron Herron e Michael Webb, o grupo tinha uma visão mais pragmática da arquitetura e, apesar de terem ficado marcados pelas propostas de cidades que caminham, que têm suas partes desconectadas etc., também chegaram a propor projetos realizáveis e entraram em diversos concursos de arquitetura e planejamento urbano no período em que trabalharam juntos. Wisnik afirma que o *Archigram* buscou “atingir um público ampliado [...] conscientes não apenas de que a arquitetura ingres-

71 Wisnik, Guilherme. *Dentro do nevoeiro: diálogos cruzados entre arte e arquitetura*. São Paulo: FAUUSP (tese de doutorado), 2012. p. 129

72 Nieuwenhuys, Constant *apud* ibidem, p. 132

73 “not primarily a town planning project. Equally, it is not intended as a work of art in the traditional sense nor as an example of architectonic structure ... [but as] a creative game with an imaginary environment”. Nieuwenhuys, Constant *apud* Sadler, Simon. *The situationist city*, p. 123 [tradução nossa]

74 “Constant had obviously learned the tactic of the situationist tract: inspire rather than prescribe”. Sadler, Simon. *op. cit.*, p. 123 [tradução nossa]

75 “aired ideas of ‘situation’ at their seminal 1963 ‘Living City’ exhibition”. *ibidem*, p. 132 [tradução nossa]

sara na ‘era de sua reprodutibilidade técnica’, circulando em fascículos baratos, mas também do fato de que essa era supunha a adesão a um novo vernáculo de consumo”.⁷⁶ Aliando assim a estética do consumo gestada pelo *Independent Group*, e então já desenvolvida pelos artistas da pop arte nos Estados Unidos, às propostas situacionistas, eles afirmavam que a

situação – os acontecimentos [*happenings*] nos espaços da cidade [...] – são tão importantes, possivelmente mais importantes, do que a demarcação construída do espaço [...] Essa coisa de tempo/movimento/situação é importante na determinação de toda nossa atitude futura na visualização e realização da cidade.⁷⁷

Vemos portanto como mesmo entre arquitetos a ideia de projeto é bastante enfraquecida nesse período e o processo situacional ganha ênfase. Como afirma Wisnik, “a iconografia pop somada à pré-fabricação radical dos componentes leva, logicamente, à abolição de qualquer determinação formal e matérica para a arquitetura”.⁷⁸ Essas propostas demonstram ainda como eles visualizam essa ideia pragmaticamente.

As três cidades propostas pelo *Archigram* mais importantes foram a *Walking City* (1963), a *Plug-in City* (1964) e a *Instant City* (1968), todas trazendo elementos altamente tecnológicos e antecipando características da sociedade ocidental que só se estabeleceriam nas décadas seguintes. A *Walking City* seria uma cidade que caminha pela Terra, “concebida para ser plugada em redes de utilidades e informação em diferentes localidades para atender às necessidades e desejos das pessoas que trabalham e brincam, viajam e ficam em seus lugares, simultaneamente”.⁷⁹ A ideia do nomadismo e das transformações identitárias são aqui transpostas para o nível da produção urbana de modo geral. A inspiração do projeto vem também das estruturas utilizadas nos lançamentos de foguetes pela *NASA*, enormes edifícios que ‘caminham’ tranquilamente em direção aos veículos espaciais no momento do lançamento. Já a *Plug-in City* seria uma estrutura composta por guias que levariam cápsulas contendo os diversos programas presentes nas cidades a torres de infraestrutura. Essas cápsulas poderiam ser desconectadas e reconectadas de acordo com a necessidade e trilhos ligariam diversas cidades existentes que seriam assim conectadas pela *Plug-in City*. Por fim, a *Instant City* seria uma metrópole transportável por balões que apareceria em cidades do interior, “dando-lhes um gosto da dinâmica metropolitana – que é temporariamente enxertada no centro da localidade”. A ideia seria não só a descentralização dos elementos presentes nas grandes metrópoles, mas também a criação de uma “rede de informação-educação-entretenimento – instalações ‘brinque-e-conheça você

76 Wisnik, Guilherme. op. cit., p. 135

77 “situation – the happenings within spaces in the city [...] – is as important, possibly more important, than the built demarcation of space [...] This time/movement/situation thing is important in determining our whole future attitude to the visualisation and realisation of city”. *Archigram* apud Sandler, Simon. op. cit., p. 133 [tradução nossa]

78 Wisnik, Guilherme. *Dentro do nevoeiro: diálogos cruzados entre arte e arquitetura*, p. 138

79 “The structures are conceived to plug into utilities and information networks at different locations to support the needs and desires of people who work and play, travel and stay put, simultaneously”. Blake, Peter. *Walking City*. Disponível em: <http://archigram.westminster.ac.uk/project.php?id=60>; consultado em agosto de 2015 [tradução nossa]

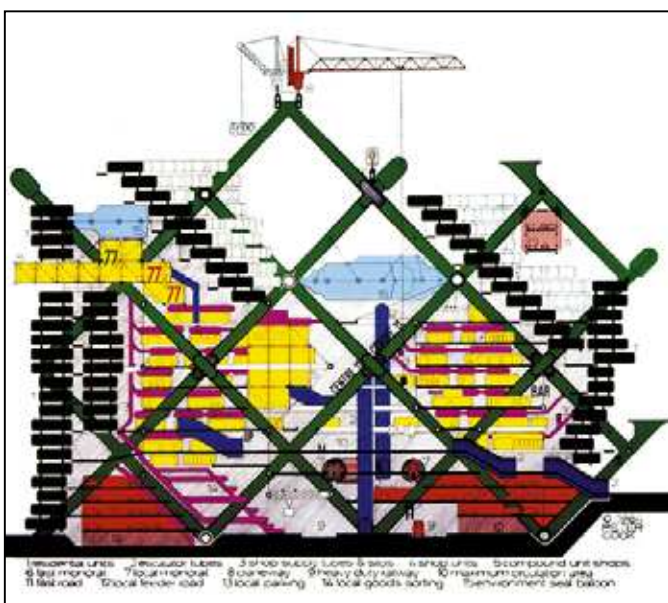
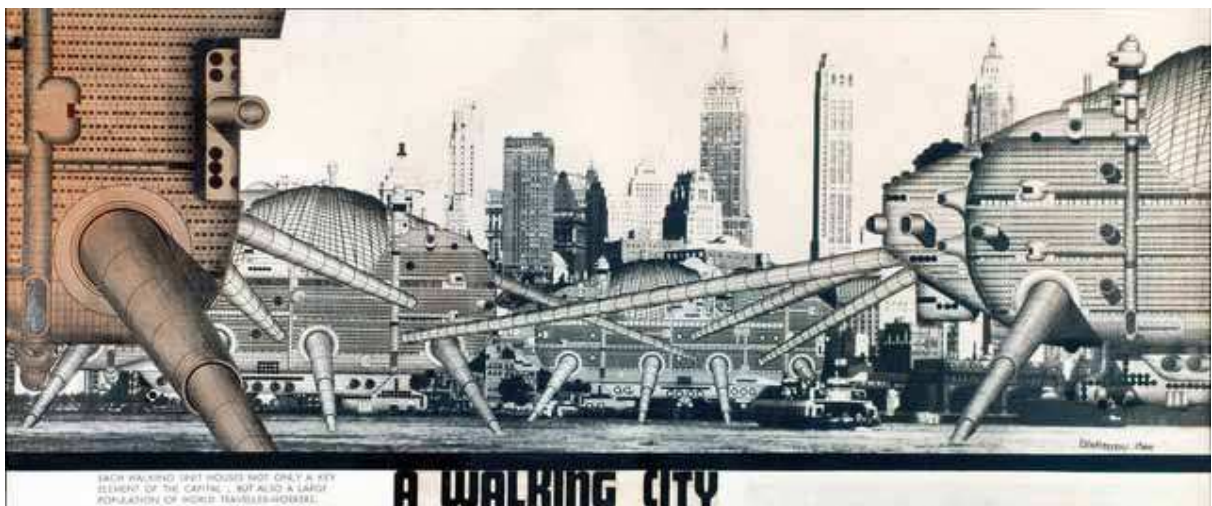


fig. 70 Constant Nieuwenhuys, *New Babylon* (1959-74). Wisnik, Guilherme, 2012

fig. 71 Grupo Archigram, *Walking City* (1963). Archigram Archival Project

fig. 72 Grupo Archigram, *Plug-in City* (1964). ibidem

fig. 73 Grupo Archigram, *Instant City* (1968). ibidem



mesmo””.⁸⁰ Novamente jogo e descoberta participam da criação de um ambiente urbano mais rico para seus habitantes.

Combinando a lógica da pré-fabricação, que poderíamos qualificar de pragmática, com a postulação de escalas imensas e programas delirantes, que poderíamos qualificar de utópica, o *Archigram* figurou imagens fantásticas de uma outra forma de vida, claramente alternativa, nômade e antissistêmica, porém baseada, ao mesmo tempo, na lógica do consumo, da obsolescência e da descartabilidade. Tratava-se, segundo Peter Cook, de desenhar ‘um novo hardware para nossa década’.⁸¹

A transformação efetiva da cidade no sentido exposto acima, porém, não é tarefa fácil, ainda mais em uma cidade dominada pelos interesses do mercado imobiliário como Nova Iorque. A mudança pela qual o bairro nova-iorquino do SoHo passou na década de 1960 é emblemática das contradições que incidem sobre a ‘renovação urbana’. No final da década de 1950 a região era conhecida como *South Hudson Industrial Area* e estava repleta de edifícios comerciais e industriais abandonados que artistas começaram a ocupar ilegalmente, atraídos pelos aluguéis baratos e os amplos ambientes que eram bastante apropriados para a instalação de ateliês. Em 1955 foi proposto por David Rockefeller, por meio da *Downtown Lower Manhattan Association* a ‘revitalização’ da área, para transforma-la “de uma ‘favela’ industrial para um centro financeiro e corporativo”.⁸² A ameaça de demolição dos edifícios por trás da proposta encontrou resistência entre os habitantes da região que ganharam apoio de políticos que tinham ali suas bases eleitorais. Assim, no final da década de 1960, o órgão da prefeitura de Nova Iorque responsável pelo planejamento urbano mudou as leis de zoneamento, “permitindo que os artistas passassem a ocupar antigos armazéns, que transformaram em estúdios”.⁸³ Pamela Lee indica as contradições presentes na lei que permitiu tal ocupação, já que ela chegava a definir ‘quem’ era artista: “uma pessoa regularmente inserida nas belas artes, como pintura e escultura com uma base profissional em belas artes e assim certificada por uma academia de arte, associação ou sociedade” reconhecida pela prefeitura,⁸⁴ reduzindo a participação de muitos outros agentes culturais e das populações verdadeiramente marginalizadas.

Depois de se formar em Cornell, Matta-Clark voltou para Nova Iorque em 1969 e passou a viver na região trabalhando na reforma dos *lofts*, prática que está na origem de seus cortes. Pamela Lee indica também como a presença dos artistas gentrificou a área, já que excluiu seus habitantes originais, usando os artistas como agentes desse processo, mesmo que inadvertidamente para eles.⁸⁵ Apesar da consciência aguda que Matta-Clark tinha desses processos urbanos, ele foi um agente bastante ativo na transformação da região não só pelas reformas que realizava

80 “giving it a taste of the metropolitan dynamic – which is temporarily grafted on to the local centre [...]. A network of information-education-entertainment – ‘play-and-know yourself’ facilities”. *Archigram. Instant City*. Disponível em: <http://archigram.westminster.ac.uk/project.php?id=119>; consultado em agosto de 2015 [tradução nossa]

81 Wisnik, Guilherme. *Dentro do nevoeiro: diálogos cruzados entre arte e arquitetura*, p. 138

82 “to transform the area from an industrial ‘slum’ to an expanding corporate and financial center”. Lee, Pamela M. *Object to be destroyed: the work of Gordon Matta-Clark*, p. 95 [tradução nossa]

83 Crawford, Jane. *Gordon Matta-Clark uma comunidade utópica: o SoHo na década de 1970*, p. 46

84 Lee, Pamela. op. cit., p. 97

85 ibidem, p. 98

nos *lofts* de seus amigos, mas também pelo estabelecimento daquele que foi um dos primeiros restaurantes do SoHo. Em 1971 o artista e sua namorada Carol Goodden abriram o restaurante *Food*, que “em pouco tempo se transformou em parte integrante do cenário artístico” da região. “Os artistas não iam apenas fazer vida social; podiam também trabalhar, cozinhando ou limpando, e assim conseguiam dinheiro para realizar uma exposição ou uma performance”.⁸⁶ O *Food*, para além de seu papel comunitário entre os artistas da área, reúne também as experiências arquitetônicas de Matta-Clark, pois foi durante a reforma do espaço para receber o restaurante que “ele cortou uma seção horizontal entre a parede e a porta e se apaixonou por ela”.⁸⁷ Do mesmo modo seu interesse pelas culinárias exóticas e ‘performáticas’ também teve papel ativo, como havia realizado por exemplo em *Pig Roast*, no qual o porco não chegou a ser cozido o suficiente. No *Food* as experiências mais emblemáticas realizadas pelo artista também levavam a noção de ‘cozinha’ ao limite, como por exemplo na sopa de camarões vivos que ele ofereceu aos convivas ou nos colares de ossos realizados com as sobras de um jantar de ossobuco. Assim a alquimia de Matta-Clark se encontra em *Food* com a consolidação de um espaço comunitário em meio a um bairro que na época era bastante degradado, transformando a cidade por meio de sua cozinha alquímica como um xamã urbano do ocidente.

Outro espaço no qual o artista teve grande envolvimento foi na criação, com o artista Jeffrey Lew, da galeria cooperativa *112 Greene Street*, que era aberta para qualquer artista que desejasse expor seus trabalhos. Junto com outros espaços mais ou menos independentes na região, como a *Judson Memorial Church*, a *Performance Garage* e a *98 Greene Street*, de Holly Solomon, esses espaços consolidaram a vocação do SoHo como a região ‘hipster’ de galerias de arte e bares e restaurantes da moda. Como afirma Lee, a situação atual do bairro “sugere algo sobre o uso de artistas em favor da propriedade. Os artistas haviam [...] ‘incubado’ a área, facilitados (mesmo que sem saber) por um esforço corporativo e governamental para descentralizar a Baixa Manhattan”.⁸⁸

03.06 a “violência” urbana

Marshall McLuhan é outro dos autores pelos quais passamos no capítulo anterior que se refere à cidade em seus escritos. Mesmo que de maneira apenas lateral, como parte das ‘extensões do corpo humano’ da qual trata, ele ressalta o papel dos automóveis e da autoestrada na transformação das cidades e da sociedade ocidental. McLuhan afirma que “com as autoestradas, a estrada tornou-se um muro entre o homem e o campo” e que logo depois as próprias autoes-

86 Crawford, Jane. *Gordon Matta-Clark uma comunidade utópica: o SoHo na década de 1970*, p. 52

87 “Gordon decided to cut himself a wall-sandwich: he cut a horizontal section through the wall and the door and fell in love with it.” Goodden, Caroline Yorke. *Joan Simon, ‘Interviews’*. Em: Diserens, Corinne [org.]. *Gordon Matta-Clark*, p. 194 [tradução nossa]

88 “But what we know now of the area [...] suggests something about the use of the artists to the advantage of property. Artists had [...] ‘incubated’ the area, facilitated (however unknowingly) by a corporate and governmental effort to decentralize Lower Manhattan”. Lee, Pamela M. *Object to be destroyed: the work of Gordon Matta-Clark*, pp. 97-98 [tradução nossa]

tradas passaram a ser ‘cidade’, “uma cidade esticando-se de maneira contínua pelo continente e dissolvendo as cidades existentes nesses conglomerados espichados que tanto aborrecem seus habitantes de hoje”.⁸⁹ Aqui podemos lembrar da *Las Vegas Strip*, tão cara às formulações pós-modernas de Robert Venturi e Denise Scott Brown em seu canônico *Aprendendo com Las Vegas*. Esse estudo-manifesto exaltava as formas simbólicas da arquitetura comercial como sendo as mais próximas do povo comum e que escapariam à ‘frivolidade’ modernista, para eles a arquitetura deveria ser um sistema de comunicação, em contraposição à ‘pureza’ formal do modernismo.⁹⁰ O artista Edward Ruscha também retratou Las Vegas em seu foto-livro *Every building on the Sunset Strip* (1966), ressaltando a visão ‘rodoviarista’ que se tem dessas autoestradas que conformam cidades lineares e as colocando no mesmo plano dos postos de gasolina de seu levantamento *Twentysix gasoline stations* (1963), ou seja, formas vazias a serviço do espraiamento urbano e da fragmentação da experiência na modernidade instrumental. Como afirma Hal Foster, “os Venturi citavam a Pop arte como inspiração, especialmente” o trabalho de Ed Ruscha sobre a *Sunset Strip*. A leitura que faziam, no entanto, era parcial, “extirpada de seu lado obscuro [...]. Ruscha não apoiava a paisagem rodoviarista [*autoscape*]: seus fotolivros mostram seu aspecto nulo ou documentam seu espaço como o mercado imobiliário reticulado”.⁹¹

Mas voltando a McLuhan, o autor apresenta uma passagem significativa que reúne o ‘choque’ no ambiente urbano do qual nos fala Benjamin à ideia de violência esboçada no capítulo anterior em relação a Matta-Clark e Oiticica e que será aqui referenciado também em sua relação com o ambiente urbano. Tratando sempre dos meios de comunicação em massa, McLuhan afirma que não são eles necessariamente que geram os impulsos violentos, mas sim o próprio ambiente urbano que afeta nossos ‘sistemas nervosos’. Nesse sentido ele afirma que

na década de 30, quando milhões de revistas em quadrinhos estavam despejando sangue sobre as cabeças dos jovens, ninguém parecia perceber que, emocionalmente, a violência de milhões de carros em nossas ruas era incomparavelmente mais histórica do que qualquer coisa impressa. Todos os hipopótamos, rinocerontes e elefantes do mundo reunidos numa cidade não dariam nem para começar a criar a ameaça e a intensidade explosiva da experiência horária e diária do engenho de combustão interna.⁹²

Para McLuhan, assim como para Benjamin, os automóveis produziram a experiência do choque, gerando um ambiente que é violento por si só, já que o corpo humano não é páreo para as ameaçadoras máquinas de uma tonelada que continuamente passam raspando por nós a toda velocidade. Daí emerge uma forma de violência inerente à cidade moderna cujos aspectos for-

89 McLuhan, Marshall. *Os meios de comunicação como extensões do homem*, p. 113

90 ver: Montaner, Josep Maria. *Depois do movimento moderno – arquitetura da segunda metade do século XX*, p. 153

91 “The Venturis cited Pop art as inspiration, in particular Ed Ruscha’s *Every building on the Sunset Strip*. Yet it was a partial understanding of Pop, cleansed of its dark side, such as the consumerist ‘death in America’...Ruscha hardly endorsed the *autoscape*: his photo books show its null aspect or document its space as so much gridded real estate or both”. Foster, Hal. *Image building*. Em: Vidler, Anthony [org.]. *Architecture between use and spectacle*. New Haven: Yale University Press, 2008. p. 169

92 McLuhan, Marshall. *Os meios de comunicação como extensões do homem*, p. 248

mais são consolidados nas autoestradas urbanas e nas vias de tráfego rápido.

A violência simbólica que surge no rastro do minimalismo, pela qual passamos no capítulo 1, pode ser referenciada aqui, portanto, à violência das chamadas ‘renovações urbanísticas’, como vimos até aqui no presente capítulo. No caso de Matta-Clark essa violência é um dos pontos fundamentais para a concepção da obra e o trabalho torna-se um monumento efêmero – um *non.u.ment* – aos habitantes pobres e segregados daquele subúrbio nova-iorquino em plena transformação social e econômica. Uma obra emblemática sua a esse respeito é *Conical Intersect*, realizada em Paris em 1975 em duas casas geminadas do século 17 condenadas à demolição em meio ao processo de reforma urbana da região do chamado *Plateau Beaubourg* no centro da cidade e que teve grande parte de suas construções demolidas na década de 1930 pois era considerada a “pior favela de Paris”.⁹³ A área liberada se tornou um grande estacionamento de caminhões para o vizinho mercado de Les Halles, construção emblemática arquitetônica e socialmente, que acabou sendo demolido em 1971 depois de longos anos de disputa entre ‘preservacionistas’ e ‘modernizadores’ dentro do próprio governo francês e na sociedade civil. Por ironia do destino e demonstrando como nenhum projeto pode ser eterno se não previr sua própria transformação ao longo dos anos, o mercado fazia parte do projeto de Haussmann e tinha sido construído pouco mais de cem anos antes. Na época em que Matta-Clark realizou sua interseção cônica nos edifícios já estava em construção o *Centre National d’Art et de Culture Georges Pompidou* desenhado pelos arquitetos Richard Rogers e Renzo Piano. O contraste entre a imagem do cone aberto nas antigas construções e a estrutura metálica do moderno museu pode ser considerado um verdadeiro manifesto urbano de Matta-Clark. Para Pamela Lee, “o local parisiense ilustrava claramente a tensão entre as narrativas de progresso histórico – representadas pela construção do Centro Pompidou – e a destruição do sítio histórico que é um pré-requisito para o progresso”.⁹⁴ Dan Graham aproxima o trabalho de Matta-Clark às propostas situacionistas, que por sinal se envolveram ferrenhamente nos debates e disputas em torno da região do mercado de Les Halles.⁹⁵ Graham afirma que,

ao fazer de suas remoções o espetáculo de uma demolição para eventuais pedestres, o trabalho podia funcionar como uma espécie de ‘propaganda política urbana’ [*urban agit-prop*], algo como as ações dos situacionistas de Paris, em 1968, que viam seus atos como intrusões públicas ou ‘cortes’ no tecido urbano sem costuras [*seamless*]. A ideia era fazer com que seus gestos interrompessem os hábitos induzidos das massas urbanas, que poderiam então ‘desreprimir’ [*unre-*

93 Sadler, Simon. *The situationist city*, p. 63

94 “the Parisian site neatly illustrated the tension between narratives of historical progress – embodied in the construction of the Centre Pompidou – and the destruction of historical site that is a prerequisite for progress”. Lee, Pamela M. *Object to be destroyed: the work of Gordon Matta-Clark*, p. 171 [tradução nossa] Para maiores informações sobre a transformação da região e de Paris no século 20 cf. Sadler, Simon, op. cit., pp. 55-66

95 Como visto no começo do capítulo, os ‘mapas psicogeográficos’ tinham por objetivo mapear as zonas de interesse na preservação de formas de vida autóctones e menos amarradas. O conceito elaborado pelos situacionistas para nomear esses locais foi o de ‘*plaques tournantes*’, entre as quais estava a região de Les Halles. De acordo com Simon Sadler, “a *plaque tournante* can be the center of something; it can be a railway turntable; or it can be a place of exchange [...] As a center for markets, drinking, prostitution, and drugs, Les Halles was clearly a *plaque tournante* in all these senses” e nos mapas psicogeográficos a região aparecia em destaque e como um nó para as diversas possibilidades de derivas que são ali mapeadas. Ver: Sadler, Simon. op. cit., p. 88



fig. 74 Tina Girouard, Carol Goodden e Gordon Matta-Clark em frente ao restaurante *Food* em 1971. David Zwirner Gallery

fig. 75 Edward Ruscha, *Every building on the Sunset Strip* (1966). Bois, Yve-Alain; Krauss, Rosalind

fig. 76 Gordon Matta-Clark, vista de *Conical Intersect* (1975) com Centro Georges Pompidou em construção ao fundo, em Paris. David Zwirner Gallery

fig. 77 vista aérea da região de Les Halles depois da demolição do mercado, em Paris. Lee, Pamela M.

fig. 78 Gordon Matta-Clark finalizando *Conical Intersect* (1975). Diserens, Corinne

press] certas realidades escondidas. Matta-Clark via seus ‘cortes’ como testes, ‘liberando áreas... de estarem escondidas’, trazendo à tona informações escondidas socialmente sob a superfície.⁹⁶

Apesar de Oiticica não abordar diretamente o espaço urbano em si por meio de uma chave da violência, que comparece de maneira mais direta em sua relação com a favela e seus habitantes, como vimos no capítulo anterior, ele também se dirigiu à violência das transformações urbanas. Seu trabalho mais emblemático nesse sentido foi *Delirium Ambulatorium* (1978), no qual realizou derivas pela cidade do Rio de Janeiro, mais especificamente na avenida Presidente Vargas, coletando pedaços de asfalto e calçada da via que passava por obras de ampliação e para a implantação do metrô. Foi a partir dessa ação também que Oiticica elaborou *Caju-Kleemania* e o *Programa in progress CAJU* que mencionamos anteriormente. Um dos fragmentos da calçada da avenida foi levado para o apartamento de Oiticica e tornou-se a obra *AV. PRES. VARGAS-KYOTO/GAUDI banheiro da CG*. Para além da questão da transformação urbana surge aqui ainda a passagem do museu-mundo para a casa-cidade que também faz parte da cidade, algo reforçado pelos *Ninhos* que construiu nos *lofts* nos quais viveu em Nova Iorque que confundiam as esferas privadas e públicas e os espaços de trabalho, lazer, repouso e convívio social.

Essas ações urbanas de Oiticica tinham ainda por objetivo o “poetizar do urbano” para assim enriquecer “AS RUAS E AS BOBAGENS DO NOSSO DAYDREAM DIÁRIO”.⁹⁷ Participa aqui também sua posição ética em relação aos espaços urbanos, já que o Caju é encarado pelo artista como uma região abandonada da cidade, mas repleta de camadas de significados que deveriam ser recuperados por meio de proposições como as suas.

O CAJU é aterro de lixo: é o passado imperial (e tem a casa de D. JOÃO VI q mais parece um chiqueiro caindo aos pedaços): é o BURACO DA LACRAIA: é cemitério: é porto-cais com pinta de ser de emergência e clandestino ao mesmo tempo: é militar: é hospital de tuberculosos daí a escolha e a proposta em aberto pro q der e vier!⁹⁸

Mais uma vez vemos a mobilização da história à contrapelo e a emergência dos ratos que poderiam sair do buraco da Lacraia ativando os afetos reificados que encontram-se naquela rica área abandonada da cidade e tão próxima de seus espaços que à época (e hoje em dia novamente) estavam em plena modernização capitalista, de modo muito semelhante à atuação proposta pelos situacionistas. Oiticica também se dirige à espontaneidade que deve reger tais ações e a própria construção e apropriação do espaço urbano. No mesmo texto ele afirma que as experiências a serem desenvolvidas dentro do *Programa in progress CAJU* não podem se reduzir ao “contem-

96 “By making his removals something like the spectacle of a demolition for casual pedestrians, the work could function as a kind of ‘urban agit-prop’, something like the acts of the Paris Situationists, in 1968, who had seen their acts as public intrusions or ‘cuts’ in the seamless urban fabric. The idea was to have their gestures interrupt the induced habits of urban masses, which might then unrepress certain concealed realities. Matta-Clark saw his ‘cuts’ as probes, ‘liberating areas...from being hidden’, opening up socially hidden information beneath the surface.” Graham, Dan. *Gordon Matta-Clark*. Em: Diserens, Corinne [org.]. *Gordon Matta-Clark*, pp. 199-200 [tradução nossa]

97 Oiticica, Hélio. *Delirium ambulatorium*. PHO, número de tombo 0066/78. p. 3

98 Oiticica, Hélio. *Para acrescentar ao texto de NANJI*. PHO, número de tombo 0055/79. pp. 1-2

plativo ou ao espetáculo: q sejam instaurações situacionais".⁹⁹ Do mesmo modo, participam dessa atitude frente à cidade sua ideia de uma abolição da arte de galerias por meio do *Parangolé* enquanto conceito ambiental. Em 1966 Oiticica já afirmara que poderia apropriar-se "de um concerto público nas ruas do Rio" por pelo menos algumas horas "para que me pertençam e dêem aos presentes a desejada manifestação ambiental", encontrando aí também a "antiarte" como "verdadeira ligação definitiva entre manifestação criativa e coletividade".¹⁰⁰ Vê-se assim como seu programa ambiental busca incluir as diversas esferas da vida reificada por meio da arquitetura e do urbanismo e novamente a ideia de apropriação dos terrenos baldios comparece. O que Oiticica propõe, finalmente, são seus ambientes-totais nos quais o público, seja no espaço duplo do museu ou em um parque ou em uma praça, pode entrar em contato com os outros – os diferentes que compõem a alteridade no ambiente urbano – e ali descobrir elementos para levar para sua própria vida cotidiana.

A violência urbana tampouco afeta apenas as camadas menos favorecidas da população, como nos casos de gentrificação que se tornavam latentes na época tanto em Nova Iorque quanto no Rio de Janeiro. A violência para a qual os artistas apontam se dá também em relação à própria memória e construção social da identidade de uma cidade, como pudemos ver na abordagem 'estratigráfica' proposta pelos dois de maneiras diferentes. E no ímpeto de modernização dos espaços urbanos os objetos arquitetônicos considerados de menor valor ou então como obstáculos para a ampliação de uma via, por exemplo, são desprezados e desaparecem da paisagem assim como a casa da Humphrey Street. São registros de formas de vida que desaparecem e são imediatamente esquecidos pelas gerações seguintes e pela própria geração que participou dessa transformação. Um trabalho fundamental para compreendermos a visão que Matta-Clark tinha do espaço urbano e das questões levantadas até aqui é seu *Reality properties: Fake estates* (1974). O artista descobriu certo dia que a prefeitura de Nova Iorque estava leiloando pequenos lotes em meio às quadras da cidade por valores bastante baixos e resolveu comprá-los.

Quando comprei aquelas propriedades no Leilão da Cidade de Nova Iorque a descrição que mais me excitava era 'inacessível'. Tratava-se de um grupo de 15 micropedaços de terra no Queens, propriedades que sobraram do desenho de um arquiteto. Um ou dois desses prêmios eram uma faixa de um pé de comprimento na garagem de alguém e um pé quadrado de calçada. E os outros eram guias e sarjetas. O que eu queria fazer basicamente era designar espaços que não poderiam ser vistos e certamente não poderiam ser ocupados. Comprá-los foi meu modo de atacar a estranheza das linhas de demarcação das propriedades existentes. A propriedade é tão onipresente. A noção que todo mundo tem de propriedade é determinada pelo fator de uso.¹⁰¹

99 Oiticica, Hélio. *Para acrescentar ao texto de NANJI*. PHO

100 idem. *Programa ambiental*. Em: AGL, p. 80

101 "When I bought those properties at the New York City Auction the description of them that always excited me the most was 'inaccessible'. They were a group of fifteen micro-parcels of land in Queens, left-over properties from an architect's drawing. One or two of the prize-ones were a foot strip down somebody's driveway and a square foot of sidewalk. And the other were kerbstone and gutterspace. What I basically wanted to do was to designate spaces that wouldn't be seen and certainly not occupied. Buying them was my own take on the strangeness of existing property demarcation lines. Property is so all-pervasive. Everyone's notion of ownership is determined by the use-factor". Bear, Liza. *Gordon Matta-Clark: Splitting the Humphrey street building*. Em: Diserens, Corinne [org.]. *Gordon Matta-Clark*, p. 164 [tradução nossa]

Aracionalidade por trás do planejamento urbano ‘desinteressado’, da qual nos fala Dimendberg,¹⁰² se revela assim extremamente frágil e contraditória. Matta-Clark realiza aqui uma mobilização de cunho bastante materialista em relação à produção do espaço urbano. Não é apenas o valor de troca da mercadoria que se esconde sob a fantasmagoria, como nos ensina Marx, mas também o próprio espaço urbano perde sua efetiva realização quando submetido à lógica do mercado. A retícula como racionalização desse processo não impede que essas franjas sobrem na divisão fundiária mas, como vimos no início do capítulo, ela também engendra esse processo de abstração espacial de maneira geral. Como afirma Lefebvre,

a cidade e a realidade urbana dependem do valor de uso. O valor de troca e a generalização da mercadoria pela industrialização tendem a destruir, ao subordiná-las a si, a cidade e a realidade urbana, refúgios do valor de uso, embriões de uma virtual predominância e de uma revalorização do uso.¹⁰³

Matta-Clark nesse trabalho mobiliza o espaço real da cidade para devolver seu verdadeiro valor de uso e assim ‘reconstruir’ a realidade urbana. Pamela Lee também afirma que “ler o modelo de Lefebvre por meio da história específica do SoHo e de Nova Iorque nos anos sessenta e setenta, é confirmar essa dinâmica de puxa-empurra entre indústria, especuladores de terra e os habitantes da cidade”,¹⁰⁴ os mais frágeis de todos os agentes, no caso, e que são os que Matta-Clark e Oiticica buscam ‘empoderar’ de algum modo por meio de suas atuações.

Em *Fresh Air Cart*, mencionado no capítulo anterior, Matta-Clark sai distribuindo ‘ar puro’ em meio à correria de Wall Street, coração financeiro dos Estados Unidos e do ocidente. O artista sai com um carrinho com dois assentos feito sob medida para transportar o cilindro contendo uma mistura de oxigênio e hidrogênio. Como afirma Flávia de Oliveira, “em Nova Iorque, onde tudo se compra, ao menos o ar é gratuito, mas está poluído graças às suas indústrias. Algo há de negar essa lógica. Em protesto, oferece-se uma sessão de ar puro às pessoas dessa cidade com ar tão impuro”.¹⁰⁵ O encontro com a diferença é inevitável nessa ação, mobilizando os afetos por meio desse gesto inesperado e mais uma vez Matta-Clark se apropria dos modos de circulação e consumo no meio urbano como motor de seu trabalho. A referência à ampola contendo ‘ar de Paris’ que Duchamp deu para seu amigo Walter Arensberg que vivia em Nova Iorque também comparece de maneira evidente.

Se Matta-Clark se insere no ambiente urbano de uma maneira bastante ‘anti-espetacu-

102 “As the last refuge for the myth of a pure functionalism long since disavowed by architects, the freeway conveniently evades the faintest hint of contingency; its allegedly utilitarian vocation is imagined as the product of disinterested traffic engineers and transportation planners”. Dimendberg, Edward. *The Will to motorization: cinema, highways, and modernity*, p. 93

103 Lefebvre, Henri. *O direito à cidade*, p. 14

104 “to read Lefebvre’s model through the specific history of SoHo and New York in the sixties and seventies is to confirm this push-pull dynamic among industry, land speculators, and the city’s inhabitants”. Lee, Pamela M. *Object to be destroyed: the work of Gordon Matta-Clark*, p. 92 [tradução nossa]

105 Oliveira, Flavia Santos de. *Lembretes desmoralizantes. Matta-Clark entre atos e traços*, p. 55

lar', Oiticica também trabalha para desconstruir a imagem do ambiente urbano forjada pelos mecanismos do espetáculo. Se os meios de comunicação impõem uma imagem unívoca sobre as cidades, que acaba inclusive revertendo na própria concepção de seus habitantes sobre elas, a produção de Oiticica atua no sentido de romper com essa estaticidade. Como afirma Mendes Junior em relação à cidade do Rio de Janeiro, "duas correntes de discurso destacam-se à superfície dos meios de comunicação de massa: os que reproduzem o discurso da violência urbana e os que apostam na alegoria do cartão-postal", vendendo "a cidade-mercadoria como imagem única: traficantes empoleirados nos morros ou beldades que desfilam sob o Sol".¹⁰⁶ Oiticica concorre para quebrar essas imagens ao subir o morro, ao levar os passistas da Mangueira ao MAM-RJ e à sua própria casa no Jardim Botânico e mesmo no seu 'rechaço' à cena do desbunde durante o exílio, talvez vendo aquela situação como próxima ao espetáculo da 'cidade maravilhosa' e descomprometida com avanços efetivos, sejam eles sociais ou artísticos. Atualmente, tal atuação se faz ainda mais necessária, mas poucos são os que se aventuram a leva-la a cabo. Como dois exemplos emblemáticos podemos citar as obras de Ronald Duarte que colocam – literalmente – fogo em Santa Teresa em meio ao tiroteio de facções rivais do tráfico que assolava o bairro em *Fogo Cruzado* (2001), por exemplo, e ainda a produção de Guga Ferraz que mapeia as zonas de conflito das favelas da cidade em *Nero de Roma* (2007/2008), um mapa 'psicogeográfico' bastante sombrio e pertinente aos dias atuais. Como afirma novamente Mendes Junior,

fazer frente ao discurso mercadológico da mídia que diz que 'a cidade é violência ou é cartão-postal' passa pelo entendimento de que a cidade é o somatório dos discursos que nela habitam. A prática da produção de espaços de pertencimento, quando se dá de forma participativa e consciente, desperta o sentido da autoria do discurso. Devolve o que a condição modernizadora racional recalçou, em troca do direito privado e passivo ao consumo.¹⁰⁷

Pudemos ver como as práticas realizadas por Oiticica e Matta-Clark se relacionam com as transformações urbanas do período e com as propostas de arquitetos envolvidos na ideia de uma transformação permanente desse espaço do nosso 'daydream diário'. Veremos a seguir como a arquitetura também participou desse debate em estreita associação às ideias de uma permanente reconstrução de si e do espaço no qual habitamos.

106 Junior, Walcler de Lima Mendes. *O sujeito-arquitetura: conflitos do discurso urbano e midiático*, p. 107

107 *ibidem*, p. 115

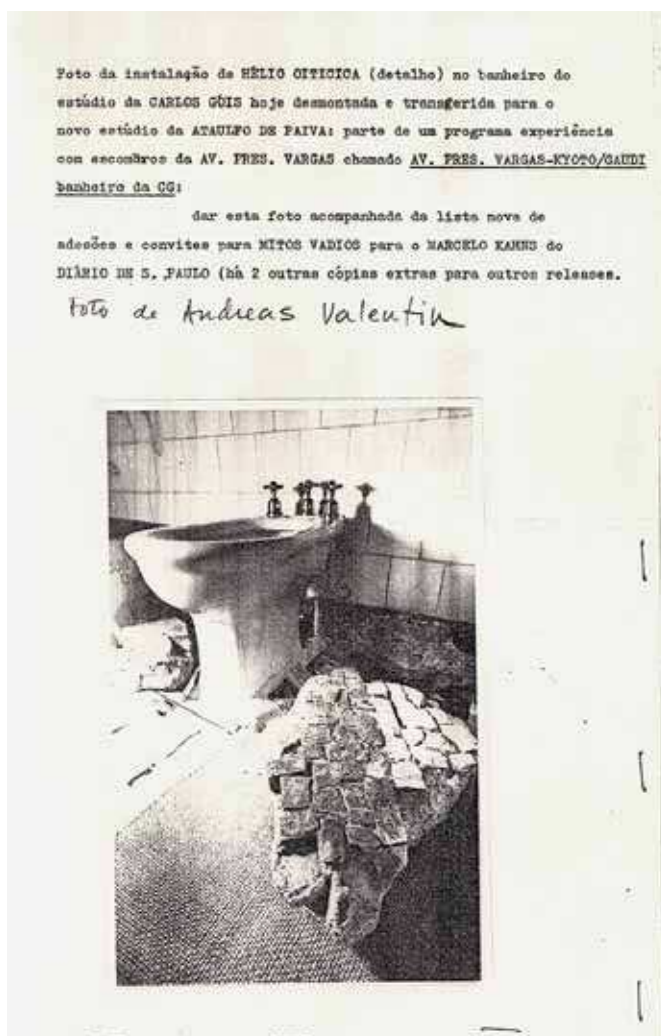


fig. 79 Hélio Oiticica, *AV. PRES. VARGAS-KYOTO/GAUDI banheiro da CG* (1978). PHO 0066

fig. 80 Hélio Oiticica coletando peças de asfalto para a obra *Manhattan Brutalista* na av. Presidente Vargas, Rio de Janeiro (1978). Foto Andreas Valentin.

fig. 81 Gordon Matta-Clark. *Reality properties: Fake estates* (1974). Diserens, Corinne

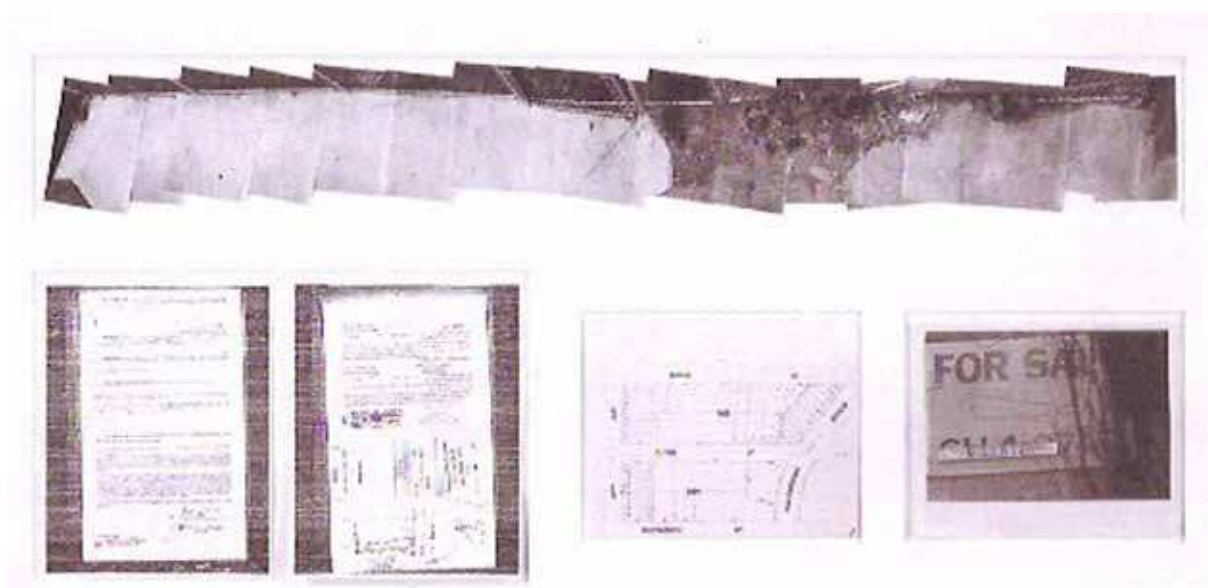
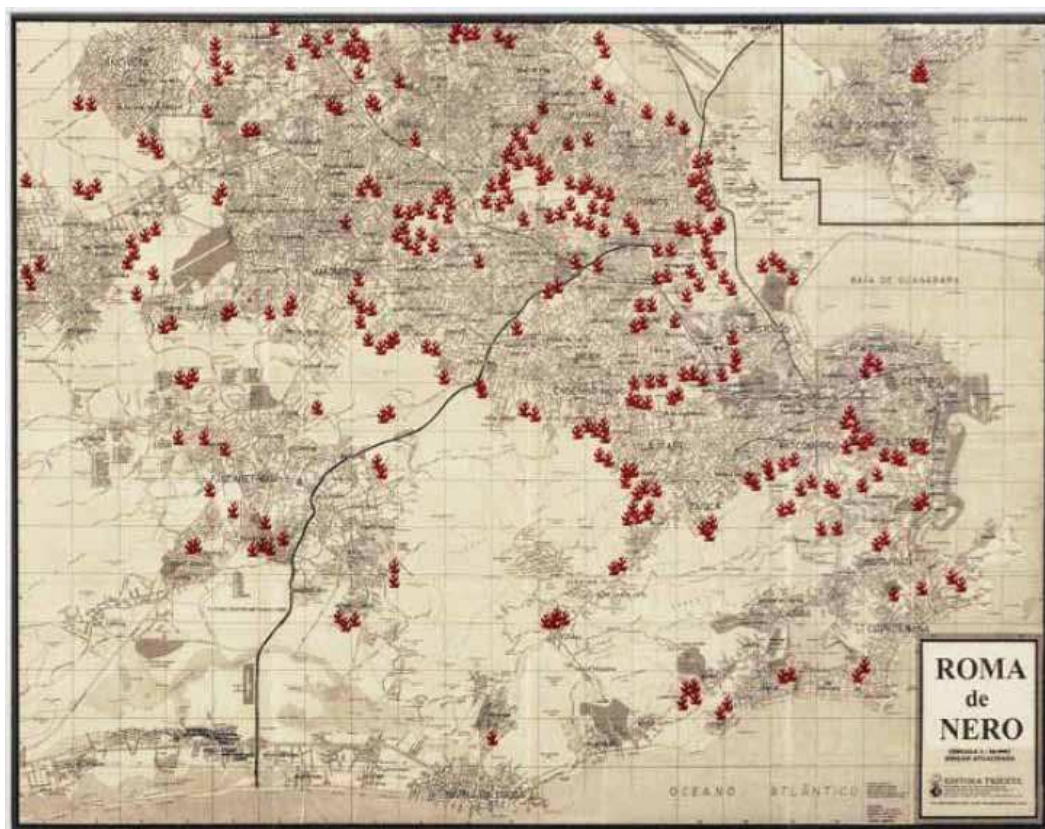




fig. 82 Ronald Duarte, *Fogo Cruzado* (2001) no bairro de Santa Teresa no Rio de Janeiro. Foto Wilton Montenegro. Página do artista

fig. 83 Guga Ferraz, *Roma de Nero* (2007-08). Revista Arte & Ensaios n. 26.



04. anarquitectura(s)

Arquitetura = imposição ao mundo de estruturas que ele nunca pediu e que antes existiam apenas como nuvens conjecturais no espírito de seus criadores.¹

(Rem Koolhaas)

Architecture is the simplest means of articulating time and space, of modulating reality, of engendering dreams.²

(Ivan Chitchevlov)

YOU ARE THE MEASURE³

(Gordon Matta-Clark)

ANARCHITECTURE
WORKING IN SEVERAL DIMENSIONS
MAKING THE DISCUSSIONS THE SHOW
AND THE WORK. _____ KEEPING IT
AN ON GOING OPEN PROCESS NOT
FINISHING JUST KEEPING GOING
AND STARTING OVER & OVER⁴

(Gordon Matta-Clark)

Entre as epígrafes de Koolhaas e do situacionista Chitchevlov há muito mais experimentos arquitetônicos do que podemos imaginar, incluindo os testes que Oiticica e Matta-Clark realizaram em relação à conformação de ambientes ‘para a vida’ em um sentido muito mais amplo do que as exigências funcionalistas impõem à arquitetura. As questões relativas à cidade que vimos no capítulo anterior informam em grande parte as discussões do campo da arquitetura, posto que ambas fazem parte de um mesmo sistema disciplinar e é a arquitetura que conforma os ambientes urbanos. No diálogo de um artista com formação de arquiteto com outro cuja produção mais potente se efetiva na construção de ambientes não é possível deixar a arquitetura de lado, algo reforçado também pelas experimentações no campo que estavam sendo levadas à cabo no período de atividade de Matta-Clark e Oiticica e pelas repercussões que todas essas práticas têm até os dias de hoje. Os personagens principais dessa reconfiguração da arquitetura entre a década de 1950 e os dias de hoje são em grande parte aqueles que abordamos no capítulo anterior, já que os projetos utópicos para as cidades futuristas são a parte mais radical de suas produções. Justamente por não terem sido colocados em prática – e a impossibilidade de serem efetivados que está na raiz de todos eles – nos trazem novamente a pergunta de como um projeto – dispositivo básico da arquitetura – pode prever uma eterna transformação nos moldes práticos e teóricos abordados até aqui e à qual a arte parece sempre oferecer as respostas mais

1 Koolhaas, Rem. *Nova Iorque delirante: um manifesto retroativo para Manhattan*, p. 278

2 Chitchevlov, Ivan *apud* Sadler, Simon. *The situationist city*, p. 69 [tradução nossa]

3 Oliveira, Flavia Santos de. *Lembretes desmoralizantes. Matta-Clark entre atos e traços*, p. 142

4 Matta-Clark, Gordon. Em: Rangel, Gabriela e Cuevas, Tatiana [orgs.]. *Gordon Matta-Clark: Desfazer o espaço*, página não numerada

interessantes. Para explorarmos essa questão alguns novos personagens serão apresentados, assim como construções de alguns já vistos anteriormente serão analisadas, sempre em contato com obras e escritos de nossos personagens principais Hélio Oiticica e Gordon Matta-Clark.

Como porta de entrada para o tema podemos começar pela relação corporal e subjetiva, já analisada no capítulo 2, de forma direcionada para a questão da recepção da arquitetura e da conformação de subjetividade que ela impõe. Mais uma vez é Walter Benjamin quem indica a relação entre o corpo e a experiência da arquitetura, dentro da noção já indicada anteriormente de um aprendizado, ou subjetivação, diante das novas tecnologias de produção que se fazem presentes em todos os âmbitos da vida cotidiana. Da experiência tátil que Benjamin identifica na arquitetura chegamos à ideia de uma aquisição sensorial por meio do hábito, como nos fala o autor em relação à recepção dos edifícios por seus usuários:

os edifícios comportam uma dupla forma de recepção: pelo uso e pela percepção. Em outras palavras: por meios táteis e óticos. [...] A recepção tátil se efetua menos pela atenção que pelo hábito. No que diz respeito à arquitetura, o hábito determina em grande medida a própria recepção ótica. [...] as tarefas impostas ao aparelho perceptivo do homem, em momentos históricos decisivos, são insolúveis na perspectiva puramente ótica: pela contemplação. Elas se tornam realizáveis gradualmente, pela recepção tátil, através do hábito.⁵

Ou seja, estamos diante de mais um processo de subjetivação por meio da experiência espacial que temos de nosso entorno. Se o espaço participa dessa conformação e ‘atrofia’ da experiência humana, as questões que Matta-Clark e Oiticica colocam são justamente no sentido de propor ambientes menos dirigidos por meio dos diversos ensaios que vimos até aqui. Em um verso Oiticica também indica uma relação entre imagem, memória e tato, algo fundamental na análise do funcionamento da ‘sociedade do espetáculo’ que abordamos no capítulo 2 e que devemos ter em conta na análise da produção arquitetônica das últimas décadas.

A imagem,
memória,
o tato,
contato do corpo.⁶

04.01 Desmodular o espaço

A constrição corporal que o espaço arquitetônico impõe a seus usuários teve um de seus auges na produção modernista, em especial na de Le Corbusier que estruturava os ambientes de seus edifícios partindo de uma modulação desenvolvida para um tipo ideal de homem, o *Modulor*. A sistematização proposta pelo arquiteto nesse padrão buscava de algum modo conciliar os sistemas de medida imperial e métrico que geravam e ainda geram grande confusão, para favorecer a criação dos ambientes humanos e facilitar a produção industrial – mesmo que

5 Benjamin, Walter. *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*, p. 193

6 Oiticica, Hélio. *Poética secreta*. PHO, número de tombo 0348/64. p. 04

o primeiro só seja utilizado amplamente nos Estados Unidos, pois até a Inglaterra converteu seu padrão de produção ao sistema métrico pela evidente simplicidade dele. O *Modulor* parte das proporções de um homem ‘médio’ europeu para estabelecer as relações entre as partes do corpo e o espaço que o abriga em um afã racionalizador bastante próximo ao do homem vitruviano de Leonardo da Vinci. Le Corbusier privilegia claramente o sistema imperial, pois ele guarda relações orgânicas com o corpo humano, enquanto o métrico não. O arquiteto chega inclusive a culpar o sistema métrico pelo afastamento da arquitetura da experiência humana, em relação também à arquitetura clássica, como fica claro na passagem a seguir:

quando se trata de construir cabanas, casa ou templos com destino humano, o metro parece ter introduzido medidas estranhas e estrangeiras que, se forem vistas de perto, poderiam ser acusadas de terem deslocado a arquitetura, de a terem pervertido. *Deslocada* é um adjetivo bastante pertinente; deslocada a respeito de seu objeto, que é *conter homens*. A arquitetura dos *métricos* talvez tenha se desviado. A arquitetura dos *pés-polegadas* parece ter atravessado o século de todas as catástrofes com uma certa segurança e com uma continuidade sedutora.⁷

Nesse sentido, Le Corbusier busca a todo custo adaptar seu ‘homem médio’ às medidas imperiais, como fica evidente na definição da altura que esse homem terá. Partindo originalmente da altura de 1.75m o resultado não o satisfaz, até que um de seus assistentes indica que essa altura seria “muito francesa” e afirma que “nos romances policiais ingleses [...] os ‘bons’ – um policial, por exemplo – têm sempre seis pés de altura”.⁸ Como coloca o arquiteto paulista Vilanova Artigas, em crítica ao ‘imperialismo’ corbusiano expresso no *Modulor*, “daí em diante tudo dá certo; as medidas do *Modulor*, se o homem considerado tiver 1,80m (seis pés) – a altura de um policial inglês –, dão números inteiros em polegadas e pés”.⁹ Ou seja, a bela forma das edificações modernistas de Le Corbusier toma o policial britânico como padrão de suas proporções, algo que não passaria despercebido por críticos do arquiteto suíço como os situacionistas. Segundo Sadler, “a *Potlach*”, revista do grupo anterior à formação da Internacional Situacionista, quando ainda estavam reunidos na Internacional Letrista, “desprezava Le Corbusier como um ‘policial’”. Para eles o arquiteto era ‘*le Protestant modulaire*’ [o protestante modular], como se o sistema incorporado no *Modulor* “fosse de algum modo inerentemente teocrático, uma camisa-de-força arquitetônica feita para o homem ideal de Le Corbusier”.¹⁰ De

7 “Cuando se trata de construir chozas, casas o templos con destino humano, el metro parece haber introducido medidas extrañas y extranjeras que, si se miran de cerca, podrían acusarse de haber dislocado la arquitectura, de haberla pervertido. *Dislocada* es un calificativo bastante bueno; dislocada con respecto a su objeto, que es *contener hombres*. La arquitectura de los *métricos* quizá se haya descarriado. La arquitectura de los *pies-pulgadas* parece haber atravesado el siglo de todas las catástrofes con una cierta seguridad y una continuidad seductora”. Le Corbusier. *El Modulor*. Buenos Aires: Poseidon, 1953. pp. 19-20 [tradução nossa; grifos do autor]

8 “Los valores actuales del Modulor están determinados por la estatura de un hombre de 1,75m, que es una talla más bien francesa. ¿No habéis observado en las novelas policíacas inglesas que los buenos tipos – un policía, por ejemplo – tiene siempre SEIS PIES de alto?” Le Corbusier. *El Modulor*, pp. 52-53 [tradução nossa]

9 Artigas, Vilanova. *Le Corbusier e o imperialismo*. Em: idem. Caminhos da arquitetura. São Paulo: Cosac Naify, 1999. p. 22

10 “*Potlach* dismissed Le Corbusier as a ‘cop’ and nicknamed him Le Corbusier-Sing-Sing after the notorious prison. He was, indeed, ‘le Protestant modulaire’ (the modular Protestant), as if the fashionable Corbusian modular system for proportioning buildings was somehow inherently theocratic, an architectural straitjacket tailored for Le

fato, como vimos à respeito das ideias de conformação da subjetividade na modernidade e sua transitoriedade na sociedade do ‘capitalismo tardio’, proporcionar experiências mais ricas às pessoas passa justamente por uma indeterminação ou constante reformulação das ideias sobre o sujeito, algo que o *Modulor* claramente contradiz.

Quando Matta-Clark afirma que “você é a medida”, ele está se colocando ao lado dessa crítica à definição de um corpo humano que seria a origem de toda a arquitetura e a abre para que cada um estabeleça suas próprias medidas – o metro ‘sensível’ desenvolvido por Duchamp em *3 stoppages étalon* (1913-1914) é um bom exemplo de como estabelecer um ‘metro subjetivo’. O pai de Matta-Clark, Roberto Matta, já havia feito severas críticas a essa reificação do sujeito promovida pela arquitetura do mestre suíço. Como comentamos no primeiro capítulo, Matta formou-se em arquitetura no Chile e trabalhou com Le Corbusier por um tempo, mas logo após entrar em contato com os surrealistas – e com Duchamp também, é bom lembrar – passou a rejeitar os postulados corbusianos, criticando o arquiteto por não considerar as pessoas que habitam as construções e invertendo sua crítica ao padrão métrico. Para ele, assim como para os situacionistas, o *Modulor* seria a encarnação de um sujeito utópico conforme à sociedade produtivista – e que de fato era, como dito pelo próprio Le Corbusier. Pamela Lee afirma que Roberto Matta passou então a advogar por uma arquitetura que incluísse

as vicissitudes pegajosas do corpo humano, um análogo surrealista às contingências psíquicas do inconsciente. Sua arquitetura sensitiva é, portanto, motivada por um sujeito decididamente não-racionalizado. Um sujeito maleável, em constante mudança, todas as suas mudanças psíquicas eram espelhadas por uma transformação arquitetônica.¹¹

Esse ‘sujeito maleável’, ou mole, já foi abordado exhaustivamente no capítulo 2, mas aqui ele comparece na relação que estabelece com o ambiente construído, do mesmo modo que compareceu no capítulo anterior em relação à cidade. Diferentemente da cidade, porém, a arquitetura impõe também um comportamento interior a esse sujeito distraído em meio aos estímulos da sociedade moderna. Roberto Matta chega a elaborar ‘projetos’ para esse ambiente nas páginas da revista surrealista *Minotaure* em artigo que claramente ironiza Le Corbusier com o título de *Mathématique sensible – Architecture du temps* [*Matemática sensível – arquitetura do tempo*] com ilustrações dessa arquitetura ‘do tempo’. Matta afirma nesse artigo que “precisamos de paredes como lençóis úmidos que perdem suas formas e desposam nossos medos psicológicos... Para cada pessoa encontrar aqueles cordões umbilicais que nos põem em comunicação com outros sóis, objetos de total liberdade que seriam como espelhos psicanalíticos”,¹²

Corbusier’s ideal man”. Sadler, Simon. *The situationist city*, p. 50 [tradução nossa]

11 “the sticky vicissitudes of the human body, a surrealist analogue to the psychic contingencies of the unconscious. His sensitive architecture is thus motivated by a decidedly non-rationalized subject. A malleable, ever-changing subject, its every psychic turning was mirrored by an architectural transformation”. Lee, Pamela M. *Object to be destroyed: the work of Gordon Matta-Clark*, p. 7 [tradução nossa]

12 “We need walls like damp sheets which loose their shapes and wed our psychological fears... To find for each person those umbilical cords that puts us in communication with other suns, objects of total freedom that would be like psychoanalytic mirrors”. Matta, Roberto *apud* ibidem [tradução nossa]

antecipando muitos dos temas que depois seriam retrabalhados por seu filho e também por Oiticica de diferentes maneiras – à procura do sol interior nos lançamos nos ambientes de Oiticica, já diria o próprio artista. Richard Sennett também indica a ideia de uma moldagem do sujeito em relação ao espaço interno do ‘lar’, ao analisar a transição para o modelo de casa burguesa no século 19. Para ele,

o lar se tornou um refúgio tão necessário [em relação ao caos urbano] por causa da ideia secular moderna sobre o caráter humano: a de que ele é maleável e que sua conformação mais significativa ocorre cedo no ciclo da vida. Para moldar um ser humano jovem você deve protegê-lo das destrutivas influências externas.¹³

Sennett está tratando da relação entre o surgimento da ideia de juventude na sociedade burguesa e a necessidade de proteger os jovens dos estímulos ‘violentos’ da cidade que vimos no capítulo anterior. No entanto, tal ideia se aproxima bastante do que indicamos em relação à conformação espacial e à crítica a um sujeito universal como cristalizado no *Modulor*. E tanto Oiticica como Matta-Clark se dirigiram de diferentes maneiras a essa ideia de uma interiorização que levaria à conformação de subjetividades menos rígidas. Quando o primeiro propõe espaços para serem experimentados por todos os sentidos, ou quando o segundo modifica nosso senso de orientação em um espaço ‘ordinário’ ao qual estamos acostumados como o de uma casa comum, eles estão explorando maneiras de se opor à reificação promovida por meio da prática arquitetônica, além dos outros mecanismos do espetáculo ao qual já nos dirigimos. O hábito do qual nos fala Benjamin é diretamente atacado por Matta-Clark em suas obras, de maneira justamente a desconstruir os automatismos que são impostos pela arquitetura como metáfora da alienação geral que impera na sociedade capitalista. Nessa passagem ao que podemos chamar de uma aquisição de hábitos não-normatizadora, mais uma vez Matta-Clark funda sua prática política por meio de uma ética bastante definida, como fica claro quando ele afirma que

as pessoas habitam os espaços com uma timidez assustadora. Muitos são proprietários de casas, mas não fazem outra coisa senão mantê-las. O mesmo se passa com suas vidas. Manutenção. É assustador. As pessoas deveriam ao menos se conscientizar de que podem desfazer a si mesmas, ao ambiente e assim por diante. Desfazer, do mesmo modo que fazer, é um direito democrático.¹⁴

Para o artista, portanto, a reconfiguração espacial passa também por uma questão democrática, que levaria à construção de espaços sociais ligados de maneira mais direta às necessidades e experiências de seus usuários, algo que ele realiza na prática com seus projetos comunitários e de estruturas temporárias na cidade, bem como de maneira simbólica com seus cortes. Desse modo, há uma reformulação em curso na qual os cortes de Matta-Clark são de

13 “The home has come to seem so necessary a refuge because of the modern secular idea of human character: that it is malleable, and that its most significant molding moments happen early in the life cycle. To mold a young human being, you must protect it from destructive outside influences”. Sennett, Richard. *The conscience of the eye*, p. 30 [tradução nossa]

14 Matta-Clark, Gordon. *Gordon Matta-Clark em entrevista a Donald Wall*, p. 165

fundamental importância no sentido de literalmente desfazer essas configurações que nos enrijecem, inclusive e sobretudo em um sentido corporal, que é, afinal de contas, a maneira como apreendemos o espaço. Oiticica, por sua vez, também coloca em palavras bastante parecidas sua relação com a vivência espacial quando afirma que “habitar um recinto é mais do que estar nele, é crescer com ele, é dar significado à casca-ovo; é a volta à proposição da casa-total, mas para ser feita pelos participantes que aí encontram os lugares-elementos propostos”.¹⁵ Ou seja, a partir dos elementos que o artista dispõe para o público é que se alcançaria uma experiência mais rica do que aquelas que, como vimos, não podem mais ser atingidas no capitalismo tardio. O mundo-abrigo de Oiticica é o mesmo que é proposto por Matta-Clark em diferentes obras suas, especialmente naquelas que o artista propõe como abrigos de fato, como em seu *Open House* (1972) e na *Garbage Wall* (1970), ou em seus churrascos debaixo de pontes em Manhattan.

A origem do interesse espacial em Oiticica está, como vimos, no direcionamento das ideias neoplasticistas de Mondrian e Doesburg no sentido do envolvimento do público na conformação da obra de arte. Em outra passagem o artista dá mais indicações de como vê o desenvolvimento desse processo em sua produção, ao afirmar que

dois elementos, pois, importantes para mim na minha evolução contavam aqui de modo firme: o primeiro seria o de criar ambiente para o comportamento, ambiente este que envolveria as ‘obras’ e nasceria em conformidade com elas; o segundo refere-se ao próprio comportamento do participante, baseado no seu contato direto com tal ambiente, nas suas perceptivas globais que resultam no próprio comportamento.¹⁶

Novamente vemos o artista relacionando a proposta ambiental por ele engendrada como um estímulo ao comportamento ‘desinteressado’ que será apropriado pelo público. A interiorização dos comportamentos e sua ligação com um ‘todo’ também retorna em Matta-Clark quando ele afirma a Donald Wall que vê,

no aspecto formal dos trabalhos de edifícios anteriores, uma preocupação constante com o centro de cada estrutura. [...] Eu normalmente me direciono ao que via como o coração da constante espacial-estrutural que poderia ser chamado como o aspecto hermético do meu trabalho, pois ele se relaciona com um gesto interior-pessoal, por meio do qual o microcosmo do ser se relaciona com o todo.¹⁷

A transformação total dos comportamentos por meio dos espaços nos quais vivemos é o que está em jogo aqui, algo que a arquitetura perseguiu durante muito tempo, mas poucas vezes conseguiu alcançar satisfatoriamente. No seu estágio do ‘alto modernismo’, tanto no

15 Oiticica, Hélio. *A obra, seu caráter objetal, o comportamento*. Em: AGL, p. 120

16 Oiticica, Hélio. *Esquema geral da nova objetividade*. Em: AGL, p. 99-100

17 “I see in the formal aspect of past building works a constant concern with the center of each structure. [...] I would usually go to what I saw as the heart of the spatial-structural constant that could be called the Hermetic aspect of my work, because it relates to an inner-personal gesture, by which the microcosmic self is related to the whole”. Matta-Clark, Gordon. *Gordon Matta-Clark's building dissections, an interview by Donald Wall*, p. 182 [tradução nossa]

Brasil quanto nos Estados Unidos, mas principalmente lá, onde as corporações constroem seus arranha-céus à la Mies van der Rohe, essa visão estava bastante distante dos ideais progressistas do começo do século, mesmo que estes também fossem bastante limitados. Desse modo, muitas foram as tentativas de perseguir arquiteturas mais fluidas e transitivas que estivessem à altura da própria sociedade e pudessem ser apropriadas por seus usuários, que não vivessem ‘timidamente’ em seus espaços cristalizados. Mas novamente qual projeto e configuração espacial poderiam abrigar uma transformação que em última instância seria perpétua? Como configurar um ambiente que pudesse ser transformado de acordo com as necessidades específicas que surtissem no momento?

A prática de Matta-Clark na renovação de *lofts* de artistas amigos na época em que se estabeleceu em Nova Iorque lhe abriu certas noções em relação a esse ponto, assim como muitos arquitetos buscaram realizar projetos que fossem ao encontro de tal formulação. Como indica Sennett novamente, os edifícios modernos, apesar de suas estruturas serem feitas para durar muitos anos, têm uma expectativa de uso de quarenta ou cinquenta anos e “seus equipamentos, fiação e encanamento são planejados de um modo que o edifício só pode ser usado da maneira para a qual foi projetado originalmente”. Para ele, “é muito mais difícil converter um prédio de escritórios modernos para um uso misto de escritórios e apartamentos do que converter uma fábrica do século 19 [...] para esses usos”.¹⁸ Matta-Clark vivenciou isso diretamente nas edificações antigas do SoHo, ao ajudar a transformar os antigos depósitos e fábricas da região em ateliês e residências de artistas, vendo na prática como os espaços construídos podem servir a diferentes programas, algo que seria a base de sua proposta para o centro comunitário no *Lower East Side* que vimos no capítulo 2. Sennett vai além e afirma que isso acaba se refletindo também na conformação urbana, pois “nesse espaço de tempo encurtado, a ‘integridade da forma’ adquire um significado especial. O programa original para um edifício controla seu breve tempo de uso. O tecido físico urbano assim se torna mais rígido e quebradiço”.¹⁹ A transformação do SoHo que vimos no capítulo anterior passa, portanto, também por essa transformação programática de suas antigas edificações, mesmo que em um aspecto simbólico ou social e que seus resultados sejam contraditórios com a intenção lançada.

04.02 modernismos

A crítica ao modernismo presente tanto na produção arquitetônica quanto artística do período, no entanto, é dirigida principalmente à noção de uma arquitetura corporativa que par-

18 “The life span of a modern skyscraper is meant to forty or fifty years, though steel skeletons could stand much longer; service stacks, wiring, and plumbing are planned so that a building is serviceable only in terms of what it was originally intended for. It is much harder to convert a modern office tower to mixed uses of offices and apartments than it is to convert a nineteenth-century factory [...] to these uses”. Sennett, Richard. *The conscience of the eye*, p. 98 [tradução nossa]

19 “In this shortened time frame, the ‘integrity of form’ acquires a special meaning. The original program for a building controls its brief lifetime of use. The physical urban fabric has thus become more rigid and brittle”. *ibidem* [tradução nossa]

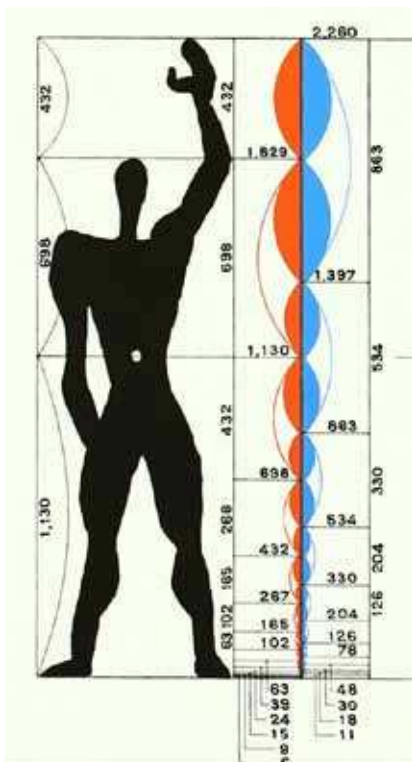


fig. 84 Le Corbusier, *Modulor*. Le Corbusier. El Modulor. Buenos Aires: Poseidon, 1953

fig. 85 Marcel Duchamp, *3 stoppages étalon* (3 Standard Stoppages) (1913–14). Tate Modern

fig. 86 Roberto Matta, *Mathématique Sensible – Architecture du temps* (1938). Lee, Pamela M.

fig. 87 Minoru Yamasaki, vista do conjunto Pruitt-Igoe (1954) em Saint Louis, EUA. The Pruitt-Igoe myth. [filme]

ticipa da diluição das propostas modernistas, sobretudo em relação aos arranha-céus de Mies van der Rohe nos Estados Unidos. Do mesmo modo os grandes conjuntos habitacionais modernistas – que inclusive participam do processo de suburbanização que analisamos no capítulo anterior – são alvo dessa crítica ao modernismo, pois foram usados pelos governos como instrumentos de higienização de áreas centrais das cidades e destruidores de formas de vida comunitárias, como já afirmamos e ponto ao qual voltaremos mais adiante. Guy Debord também se dirige à questão da arquitetura dentro do contexto de suburbanização e gentrificação que vimos em relação à cidade no capítulo anterior. Mas os grandes conjuntos habitacionais, cuja origem pode ser encontrada na *Unité d'Habitation* (1947-52) de Le Corbusier em Marselha, “o primeiro edifício para imigrantes”, como diria Alexandre Delijaicov,²⁰ foram alvo de grande crítica no período. A própria *Unité*, apesar de fazer parte das formulações mais gerais de Le Corbusier sobre habitação e construção urbana, deve ser vista como uma diluição dos conectores sociais das vanguardas soviéticas, cujo programa residencial era mínimo, pois os serviços seriam comunitários. As atividades a serem realizadas dentro da unidade habitacional, nesse contexto, seriam as mínimas que exigem privacidade, no caso o asseio e o repouso basicamente, enquanto as outras deveriam ser realizadas comunitariamente em cozinhas, lavanderias e bibliotecas acessíveis a todos os moradores do edifício. Nessa transposição, os pobres do mundo capitalista ficaram apenas com a ideia da ‘unidade mínima’, apesar de que na *Unité* também existam programas coletivos, justiça seja feita. A periferização de Paris indicada no capítulo anterior também foi marcada pela construção de enormes conjuntos habitacionais nas *banlieues*, palco inclusive de enormes distúrbios nos últimos anos. Nesse sentido, Guy Debord afirma que,

pela primeira vez uma arquitetura nova, que em cada época anterior era reservada à satisfação das classes dominantes, acha-se diretamente destinada *aos pobres*. A miséria formal e a extensão gigantesca dessa nova experiência de hábitat provêm ambas de seu caráter de massa, implícito tanto por sua destinação quanto pelas condições modernas de construção.²¹

Mas claro que toda generalização é redutora e temos exemplos como o conjunto do Pedregulho (1947-1955) de Affonso Eduardo Reidy que oferece uma arquitetura de qualidade excepcional a seus moradores. No entanto, é a relação com o poder público que muitas vezes leva à decadência de tais conjuntos e o Pedregulho pode ser aproximado aqui do maior emblema da ‘falência’ do modernismo utilizada por seus detratores pós-modernos: a implosão do conjunto *Pruitt-Igoe* (1954) em Saint Louis, entre 1972 e 1976. O abandono do conjunto do Pedregulho,

20 Alexandre Delijaicov, polêmico professor da FAUUSP, costuma repetir em suas aulas frases bastante contundentes e críticas à produção arquitetônica comercial de modo geral, buscando uma prática social realizada por escritórios públicos de arquitetura, como os existentes nas prefeituras de São Paulo e do Rio de Janeiro e que criaram importantes obras. Os conjuntos habitacionais construídos por Reidy no Rio de Janeiro, do qual o Pedregulho é o mais emblemático foram projetados nos escritórios da prefeitura, assim como mais recentemente as ‘Naves do conhecimento’, premiadas mundialmente. Em São Paulo desde a década de 1950 equipamentos culturais e educativos foram construídos em sucessivas ondas pela prefeitura, sendo que na mais recente delas foram construídos os CEUs (Centros Educacionais Unificados) no começo da década passada.

21 Debord, Guy. *A sociedade do espetáculo – comentários sobre a sociedade do espetáculo*, p. 114 [grifos do autor]

recuperado apenas neste ano de 2015, pode ser visto como resultado do descaso da prefeitura com sua manutenção. Os equipamentos coletivos que o servem, salvo a escola e o ginásio que está ligado a ela, foram completamente abandonados devido ao alto custo de manutenção pelo qual o poder público não se responsabilizou – assim como tampouco se responsabilizou pela manutenção do edifício principal até poucos anos atrás – e que os moradores não tinham condições de arcar. Nos Estados Unidos a questão é mais complicada, já que o único papel que o Estado teve no *Pruitt-Igoe* foi em sua construção e a manutenção ficou à cargo dos moradores, todos de baixa renda que acabaram não tendo como sustentar os custos cada vez mais altos que demandava. A decadência do *Pruitt-Igoe*, portanto, foi de certo modo programada, quase que uma conspiração contra o projeto modernista no país de modo geral, dada a publicidade e simbolismo que sua demolição recebeu.²² É emblemático ainda o fato de que o arquiteto do conjunto, Minoru Yamasaki, foi o mesmo das torres gêmeas do *World Trade Center*, representadas na exposição do grupo *Anarquitectura*. Yamasaki era ele próprio seguidor de Le Corbusier e provavelmente um dos arquitetos cujas obras fracassaram das maneiras mais espetaculares possíveis.

Na entrevista com Donald Wall, Matta-Clark busca enfatizar que sua crítica ao modernismo não é em relação ao movimento com um todo – mesmo que em outro momento afirme que a ideia de uma produção racionalista já estava ultrapassada em sua época –, mas sim em relação a essa diluição e extirpação das preocupações sociais promovidas por sua recepção nos Estados Unidos.

Eu acho que é um erro colocar o que eu fiz, com sua ênfase muito específica e, principalmente, muito local, em um contexto histórico tão grande, assim como todo o tema da modernidade, proliferado pelo Estilo Internacional, deve ser visto no desenvolvimento do imperialismo americano do pós-guerra. O estado dessa arquitetura reflete na iconografia do Eixo Ocidental Corporativo. É primeiro o abuso da Bauhaus e dos ideais puristas iniciais que eu tomo como tema.²³

Ao narrar a ‘saga’ do desenvolvimento dos arranha-céus novaiorquinos, Koolhaas também indica, mesmo que à sua maneira irônico-pop, a recepção diluidora que os postulados modernistas tiveram nos EUA, dando origem a seu modo ‘autônomo’ de inserção na ilha de Manhattan. Para ele, os arranha-céus são *automonumentos*, pois não representariam nada além de si próprios, em conjunção com a ideia da individualidade e autonomia dos lotes da retícula de Manhattan que ele desenvolve em *Nova Iorque Delirante*. Assim, sendo o arranha-céu “ele mesmo e, devido ao puro volume, não pode deixar de ser um símbolo – vazio [...]. É um solipsismo, celebrando o simples fato de sua existência desproporcional, o despudor de seu próprio

22 Para maiores informações sobre o processo de abandono e demolição do *Pruitt-Igoe* ver: Freidrichs, Chad; Fehler, Paul. *The Pruitt-Igoe myth*. [filme]. Produção de Paul Fehler et. al., direção de Chad Freidrichs. Saint Louis: Unicorn Stencil, 2011. DVD, 79 min. cor. som.

23 “I think it is a mistake to place what I have done, with its very specific and, especially, local emphasis into so grand a historical context, as the whole issue of Modernity, proliferated by the International Style, must be seen in the development of postwar American Imperialism. The state of that architecture reflects the iconography of the Western Corporate Axis. It is first the abuse of Bauhaus and early Purist ideals that I take issue with”. Matta-Clark, Gordon. *Gordon Matta-Clark's building dissections, an interview by Donald Wall*, p. 184 [tradução nossa]

processo de criação”.²⁴ Desse modo, o edifício Empire State teria como “único programa [...] dar concretude a uma abstração financeira – isto é, *existir*”,²⁵ algo bastante próximo da imagética e da produção social do sistema de consumo espetacular como já vimos anteriormente. E Matta-Clark busca não só abrir essa imagem da arquitetura espetacular, mas também se imiscuir nela, por meio de seu próprio mecanismo de funcionamento, procedimento bastante pop, devemos ressaltar.

Eu quis alterar todo o espaço até suas raízes, o que significava um reconhecimento do sistema (semiótico) total do edifício, não de um modo idealizado, mas usando os próprios ingredientes de um lugar. Assim, penetrar fisicamente a superfície me pareceu o próximo passo lógico.²⁶

Em outro momento, desviando conceitos de Le Corbusier, Matta-Clark antevê que esse vazio icônico, apreendido pelo grupo *Anarquitectura* nas fotografias das torres gêmeas junto a acidentes ferroviários, inundações e casas transportadas em barcas, seria atacado por um avião – a máquina tecnológica mais avançada da época do arquiteto modernista. ‘Não-máquinas para viver’ que em seu vazio atraem o mesmo tipo de ‘violência’ que aquela transmitida pelos meios de comunicação e também o interesse mórbido que está associado ao mesmo tipo de circulação imagética. Ele apenas ‘errou o alvo’, mas o *World Trade Center* está presente como esse símbolo vazio para os anarquitectos.

A NOT MACHINE FOR LIVING
 PICTURE OF AIRPLANE FROM LE CORBUSIER
 AND AIRLINER DESTRUCTION
 NEW YORK POST
 PHOTOS OF FAMOUS AIRPLANE ACCIDENT IN
 HOUSING PROJECTS. AIRPLANE COLLISION WITH
 THE EMPIRE STATE BUILDING²⁷

04.03 a primeira armadilha: Cornell e seu ‘contexto’

THERE ARE NO SOLUTIONS BECAUSE THERE ARE NO – PROBLEMS
 THERE ARE NO SOLUTIONS BEC. THERE IS NOTHING BUT CHANGE –

24 Koolhaas, Rem. *Nova Iorque Delirante*, pp. 125-126

25 *ibidem*. p. 165 [grifos do autor]

26 “I wanted to alter the whole space to its very roots, which meant a recognition of the building’s total (semiotic) system, not in any idealized form, but using the actual ingredients of a place. So physically penetrating the surface seemed the logical next step”. Matta-Clark, Gordon. *op. cit.*, p. 185 [tradução nossa]

27 UMA NÃO-MÁQUINA PARA VIVER

FOTO DE AVIÃO TIRADA POR LE CORBUSIER

E DESTRUIÇÃO DE AVIÃO COMERCIAL

NEW YORK POST

FOTOS DE ACIDENTES DE AVIÃO FAMOSOS EM

PROJETOS HABITACIONAIS. COLISÃO DE AVIÃO COM

O EDIFÍCIO EMPIRE STATE. Matta-Clark, Gordon *apud* Attlee, James. *Towards Anarchitecture: Gordon Matta-Clark and Le Corbusier*. Londres: Tate Papers, abril de 2007. Disponível em: <http://www.tate.org.uk/research/publications/tate-papers/no-7/towards-anarchitecture-gordon-matta-clark-and-le-corbusier>; consultado em agosto de 2015 [tradução nossa]

THERE ARE ONLY PROBLEMS BECAUSE OF HUMAN RESISTANCE – PASSING THROUGH RESISTANCE
SURPRISE IS PASSING THROUGH AND SEEING WHAT YOU HAVE ALWAYS EXPECTED²⁸

Mais uma vez invertendo Le Corbusier e nesse caso também parafraseando Duchamp, Matta-Clark afirma que não há nada para ser resolvido, apenas mudança e resistência humana que deve ser potencializada. Do mesmo modo, não há um projeto possível nem uma solução estética estática, mas sim um ‘regozijo’ informado e bem-intencionado nas condições locais, no contexto no qual a arquitetura está inserida, pois a *Anarquitectura* não pretende resolver nenhum problema.

ANARCHITECTURE ATTEMPTS TO SOLVE
NO PROBLEM BUT TO REJOICE IN
AN INFORMED WELL-INTENDED
CELEBRATION OF CONDITIONS THAT MOST BEST
DESCRIBE AND LOCATE THE A PLACE²⁹

Esse regozijo no local se aproxima da ideia por trás dos movimentos que buscaram contestar ou reposicionar a prática arquitetônica a partir de postulados modernistas, contestando a noção de uma tabula rasa e buscando abordagens que levassem em conta o contexto cultural próximo às aproximações ao tecido urbano que vimos no capítulo anterior.

A Faculdade de Arquitetura de Cornell no período em Matta-Clark estudou era marcada pela influência de Le Corbusier revisitado principalmente pelo crítico Colin Rowe, para quem o arquiteto suíço havia sido “o único praticante modernista a estabelecer uma metodologia para a desconstrução sistemática e elaboração de uma arquitetura neo-humanista”.³⁰ Essa leitura levou à elaboração da ideia de uma prática ‘contextualista’, concebida como anti-determinística e anti-utópica, que deveria promover um ajuste entre “duas imagens arquitetônicas recebidas da cidade: a cidade tradicional, com seus espaços abertos [...] e a ‘cidade no parque’ de Le Corbusier, com suas construções isoladas livres no espaço aberto”.³¹ Outra abordagem ‘pós-corbusiana’ do

28 NÃO HÁ SOLUÇÕES PORQUE NÃO EXISTEM – PROBLEMAS
NÃO HÁ SOLUÇÕES PQ NÃO HÁ NADA ALÉM DE MUDANÇA –
SÓ EXISTEM PROBLEMAS POR CAUSA DA RESISTÊNCIA HUMANA – PASSANDO ATRAVÉS DA
RESISTÊNCIA

SURPRESA É PASSAR ATRAVÉS E VER O QUE VOCÊ SEMPRE TINHA ESPERADO. Matta-Clark *apud* Oliveira, Flávia Santos de. *Lembrete desmoralizantes. Matta-Clark entre atos e traços*, p. 137 [tradução nossa]

29 “ANARQUITETURA NÃO PRETENDE RESOLVER
NENHUM PROBLEMA MAS REGOZIJAR EM

UMA INFORMADA BEM-INTENCIONADA

CELEBRAÇÃO DAS CONDIÇÕES QUE MAIS MELHOR

DESCREVE E LOCALIZA O UM LUGAR”. Matta-Clark, Gordon. Em: Rangel, Gabriela e Cuevas, Tatiana [orgs.]. *Gordon Matta-Clark: Desfazer o espaço*, página não numerada [tradução nossa]

30 “the sole modern practitioner to establish a methodology for the systematic de-construction and elaboration of a Neo-Humanist architecture”. Rowe, Colin *apud* Lee, Pamela M. *Object to be destroyed: the work of Gordon Matta-Clark*, p. 35 [tradução nossa]

31 “mitigate two received architectural images of the city: the traditional city, with its open spaces [...] and Le Corbusier’s ‘City in the Park’, with its isolated buildings standing free in open space.” Ellis, William *apud* ibidem, p. 35 [tradução nossa]

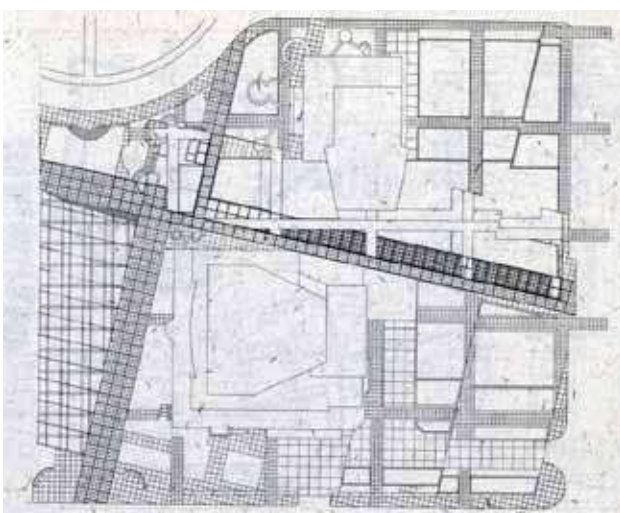
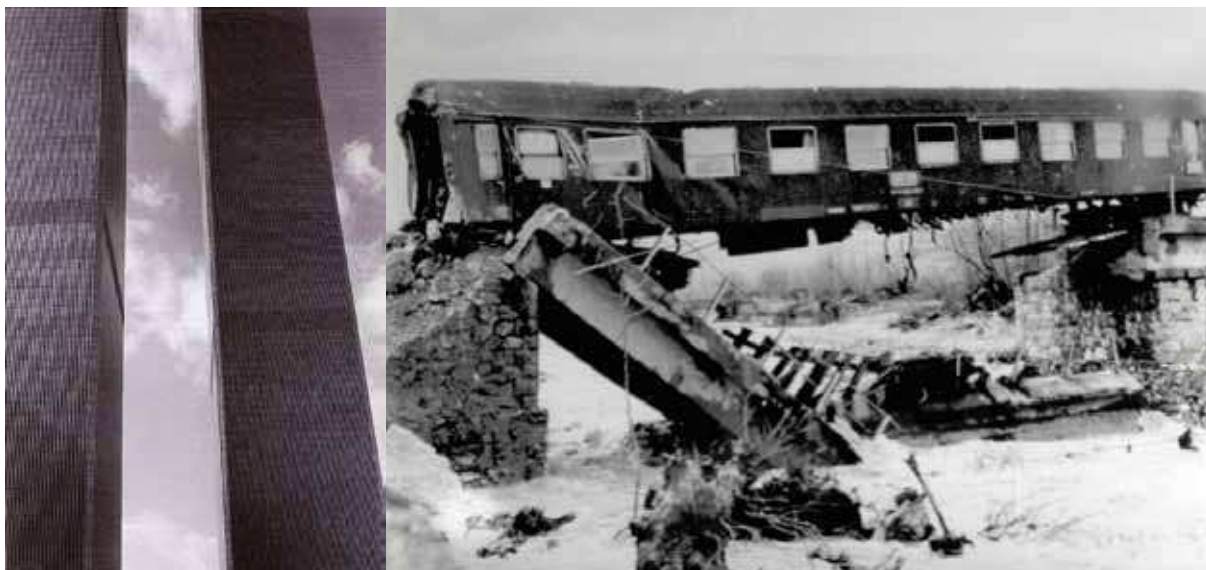


fig. 88 Grupo Anarquitectura, *World Trade Center* (1974). Diserens, Corinne

fig. 89 Grupo Anarquitectura, *Untitled* (1974). Diserens, Corinne

fig. 90 Peter Eisenman, vista externa do *Wexner Center for the Arts* (1983-89). Página do arquiteto

fig. 91 Peter Eisenman, planta do *Wexner Center for the Arts* (1983-89). *ibidem*

período e que tinha grande influência no ensino de Cornell era o ‘formalismo crítico’ de Peter Eisenman, um dos principais representantes dos chamados ‘cinco de Nova Iorque’ ao lado de John Hejduk, Charles Gwathmey, Richard Meier e Michael Graves. Podemos dizer que muitas das práticas levadas a cabo pelos arquitetos deste grupo participaram da transição para uma prática mais simbólica na arquitetura, pós-moderna, como fica evidente na produção de Michael Graves. A prática contextualista abordava “a relação da arquitetura com a cidade por meio da noção de tipo e contexto, ou o modelo análogo da *gestalt* da relação figura-fundo, afirmando a capacidade de ‘fazer lugar’ [*place making*] da arquitetura e a sua inserção em dado lugar”.³² Para Matta-Clark, sua formação em Cornell foi sua “primeira armadilha”, pois “as coisas que estudávamos sempre envolviam tamanho formalismo de superfície que eu nunca pude ter um senso da ambiguidade de uma estrutura, da ambiguidade de um lugar, e esta é a qualidade que eu estou interessado em gerar no que eu faço”.³³

ARCHITECTURE AS A FOREGROUND
NATURE OR THE CITY AS A BACK
DROP³⁴

A crítica feita pelo artista, mais do que à ideia do contextualismo propriamente, pode ser entendida em relação ao formalismo que a revisão corbusiana realizada por Peter Eisenman e Richard Meier por exemplo, acabaram gerando: o uso do contexto como pretexto para uma abstração formal autônoma. Para Pamela Lee, “o artista estava reagindo [...] às preocupações formalistas que muitos da faculdade estavam desenvolvendo – principalmente planaridade, superfície, ‘finura’ [*thinness*] e transparência na arquitetura –”, em contraposição às soluções sociais propostas por outro grupo dentro de Cornell.³⁵ Mas a crítica efetivada por Matta-Clark definitivamente está associada à prática de Peter Eisenman, não só participante frequente do ensino em Cornell, mesmo não sendo professor lá, mas diretor do IAUS na época da exposição *Idea as Model* mencionada no capítulo 2. A ação levada a cabo pelo artista no prédio do instituto fez parte de sua reação a esse ‘formalismo de superfície’ eisenmaniano, que para Matta-Clark era um dos principais problemas dos conjuntos habitacionais do Bronx que levavam à sua degradação, como registrado em suas fotografias de *Window Blow-out*. Peter Eisenman realmente

32 “envisioned architecture’s relationship to the city through the notion of type and context, or the analogous gestalt model of the figure-ground relation, acknowledging the ‘place making’ capacity of architecture and its embeddedness at a given site”. Lee, Pamela M. *Object to be destroyed: the work of Gordon Matta-Clark*, p. 35 [tradução nossa]

33 “but the things we studied always involved such a surface formalism that I had never a sense of the ambiguity of a structure, the ambiguity of a place, and that’s the quality I’m interested in generating in what I do.” Bear, Liza. *Gordon Matta-Clark: Splitting the Humphrey street building*, p. 167 [tradução nossa]

34 “ARQUITETURA COMO UM PROSCÊNIO
A NATUREZA OU A CIDADE COMO UM PANO DE

FUNDO”. Matta-Clark, Gordon. Em: Rangel, Gabriela e Cuevas, Tatiana [orgs.]. *Gordon Matta-Clark: Desfazer o espaço*, página não numerada [tradução nossa]

35 “Perhaps the artist was reacting, if unespecifically, to the formalist concerns many of the faculty were espousing – principally, planarity, surface, thinness, and transparency in architecture – versus the social ‘solutions’ to architecture championed by other members of the faculty”. Lee, Pamela. op. cit. p. 36 [tradução nossa]

tem uma atuação bastante ambígua nesse sentido de partir da ideia do contexto para gerar suas abstrações formais.

Em um primeiro momento da produção de Eisenman há uma investigação matemática sistemática da racionalidade da retícula estrutural partindo do sistema *Domino* corbusiano e retrabalhando-o como “outra série de transformações que Corbu poderia ter feito se ainda estivesse vivo”.³⁶ No edifício do *Wexner Center for the Arts* (1983-89), no entanto, essa investigação geométrica ganha contornos contextuais ao refletir diretamente os ambientes do campus universitário que o circunda, incorporando no projeto diferentes retículas do entorno que irão organizar o edifício. Apesar dessa ligação com o local onde se insere, a autonomia formal ganha tanta ênfase na produção de Eisenman que o museu foi inaugurado sem nenhuma obra de arte, como se o prédio fosse o objeto a ser contemplado.³⁷ É nesse contexto que podemos entender o ataque de Matta-Clark ao IAUS e sua afirmação posterior: “esses eram os caras com quem estudei em Cornell, eles eram meus professores. Eu odeio o que eles representam”.³⁸

Apesar de Oiticica não se relacionar diretamente com a arquitetura, ele também faz sua crítica, como já indicamos anteriormente, e que ele elabora de maneira mais explícita na questão da apropriação dos espaços abandonados da cidade como contraponto à ‘estética de jardins’ do Aterro do Flamengo, por exemplo. Na espacialidade específica nas quais suas obras deveriam se inserir e naquelas propostas por seus ambientes como a *Tropicália* e o *Éden*, também comparece uma crítica à prática arquitetônica do período e uma tentativa de realizar, por meio da participação do público, uma “reintegração do espaço e das vivências cotidianas nessa outra ordem espaço-temporal e estética”.³⁹ Para Oiticica, os *Núcleos*, que dão origem a seus ambientes, já expressam uma ideia arquitetônica, pois eles são “a elaboração e a vontade de dar uma grande ordem puramente intuitiva aos elementos de que disponho: côr, estrutura, espaço, tempo. Seu sentido é uma espécie de síntese entre o arquitetônico e o musical”.⁴⁰ Vê-se, portanto, uma convergência entre ambos os artistas e a relação que pode ser estabelecida com práticas arquitetônicas de sua época.

David Sperling afirma também que, para Oiticica, a arquitetura participava de seu programa ambiental como “uma totalidade espacial transformável” que “deveria ser um campo estruturado por elementos móveis e estáticos, ambos, cada um a seu modo, transformáveis” e que o ‘participador’ tem o papel principal nessa contínua reestruturação espacial.⁴¹ Aqui ecoa

36 Somol, Robert. *Duas visões de Koolhaas e Eisenman*. Em: Eisenman, Peter e Koolhaas, Rem. Supercrítico. São Paulo: Cosac Naify, 2013. p.102

37 Para uma descrição completa do projeto do museu e do impacto à época de sua inauguração, ver: Goldberger, Paul. *The Museum that theory built*. New York Times, 5.11.1989. Disponível em: <http://www.nytimes.com/1989/11/05/arts/architecture-view-the-museum-that-theory-built.html?src=pm&pagewanted=1>; consultado em agosto de 2015

38 “These were the guys I studied with at Cornell [...], these were my teachers. I hate what they stand for”. Matta-Clark, Gordon *apud* Lee, Pamela M. *Object to be destroyed: the work of Gordon Matta-Clark*, p. 116 [tradução nossa]

39 Oiticica, Hélio. *Sobre o ‘Projeto Cães de Caça’*. Em: AGL, p. 36

40 Oiticica, Hélio. *Núcleos [atribuído]*. PHO, número de tombo 0182/62 – 14/20. p. 04

41 Sperling, David Moreno. *Corpo + Arte = Arquitetura*. Em: Braga, Paula [org.]. Fios soltos: a arte de Hélio Oiticica, p. 125

também a fala de Matta-Clark quanto à passividade com a qual as pessoas habitam o espaço, inclusive suas casas. Tratava-se, portanto, de buscar uma arquitetura como um “lugar vivencial transformável, como o espaço da existência humana; o espaço estruturado e aberto como único campo possível para a manifestação de uma dimensão política”.⁴² Um trabalho de Oiticica bastante emblemático de uma arquitetura transformável, em um sentido quase de protótipo para desenvolvimentos posteriores – que no caso do artista o levam aos *Penetráveis* em maior escala e complexidade – é o *PNI* (1960), o primeiro *Penetrável* elaborado por ele. Apesar de estar relacionado à ideia da espacialização da cor no desenvolvimento da produção do artista, o *PNI* é o mais ilustrativo do que poderia ser uma arquitetura transformável pelo usuário, pois é formado por placas móveis de madeira que o participante deve mover para explorar e sair daquele mini-labirinto. Algo em escala um pouco maior ocorre na *Open House* de Matta-Clark, em um sentido mais arquitetônico propriamente, já que as divisórias não são móveis de fato, mas sim portas que se abrem para os diferentes corredores construídos dentro da caçamba que o artista estacionou na Greene Street entre as galerias do número 98 e 112.

04.04 projetos arquitetônicos para a contingência

Diversos arquitetos perseguiram a ideia de realizar espaços vivenciais transformáveis, muitos dos quais próximos às ideias sobre a cidade vistas no capítulo anterior, como afirmei anteriormente. Como coloca Flávia Oliveira, “desfamiliarizar, desprogramar, reprogramar e crossprogramar seriam verbos usados com frequência” pelos arquitetos dessa geração, “preocupados com as limitações que a prática da arquitetura estabelecia”.⁴³ Um projeto que deve ser referenciado aqui é o *Fun Palace* (1962-1967) de Cedric Price, arquiteto que faz parte da ‘geração Meccano’ britânica, cujos principais representantes estavam reunidos no grupo *Archigram*. O *Fun Palace* foi uma tentativa pragmática de construir um espaço não-programado que pudesse abrigar os mais diferentes tipos de atividades de lazer e que estivesse em perpétua transformação de acordo com as demandas do público – em palavras ‘oiticiquianas’, um espaço no qual o *Crelazer* pudesse ser efetivado. Esse projeto é uma das principais tentativas de construir um espaço nos moldes daqueles estabelecidos pelas propostas utópicas e *high-tech* de cidades reprogramáveis como as do *Archigram* ou a *New Babylon* de Constant, mesmo que na escala de um edifício isolado em meio à malha urbana tradicional. Nesse sentido, podemos dizer que o *Fun Palace* seria um protótipo à maneira que a *Unité d’Habitation* de Le Corbusier seria um fragmento de sua *Ville Radieuse* em meio à malha urbana convencional.

De acordo com o memorial escrito por Price, “o lugar seria um experimento em constante mudança no qual as velhas categorias humanas são esquecidas”. No *Fun Palace* “cada pessoa pode descobrir novas habilidades e aumentar seu prazer de viver. Cada homem e mu-

42 Sperling, David Moreno. *Corpo + Arte = Arquitetura*, p. 133-134

43 Oliveira, Flavia Santos de. *Lembretes desmoralizantes. Matta-Clark entre atos e traços*, p. 155



fig. 92 Hélio Oiticica, *Penetrável PNI* (1960). PHO
 fig. 93 Gordon Matta-Clark, *Open House* (1972).
 Oliveira, Flavia Santos de
 fig. 94 Gordon Matta-Clark em *Open House* (1972).
 David Zwirner Gallery

lher [...] é capaz do que antes era chamado de gênio”.⁴⁴ O resultado do projeto que, segundo Simon Sadler,⁴⁵ chegou até a ser aprovado pelo corpo de bombeiros, seria uma grande estrutura metálica que abrigaria uma série de elementos móveis dentro dela. Gruas que correriam por toda a extensão do edifício transportariam os módulos pré-fabricados das paredes, piso e teto de acordo com as necessidades dos usuários. Para Price, o edifício seria “um grande estaleiro no qual espaços fechados como teatros, cinemas, restaurantes, oficinas, áreas para comícios, podem ser montadas, movidas, rearranjadas e desfeitas continuamente”.⁴⁶ Desse modo, “virtualmente todas as partes da estrutura eram para serem variáveis, com a moldura estrutural geral sendo o elemento fixo”.⁴⁷ Assim, por meio da tecnologia também seria efetivado um apagamento do arquiteto como autor, que disponibilizaria ao público os elementos para que ele próprio realizasse sua atividade criativa que também poderia ser apenas contemplativa, pois não fazer nada também é uma forma de participar e de realizar o *Crelazer*, como vimos com Oiticica. Do mesmo modo, o *Fun Palace* influenciou toda uma geração de arquitetos, sendo assim síntese e embrião de diversos experimentos. O projeto do Centro Pompidou, citado no capítulo anterior como pano de fundo e contexto ideológico para o *Conical Intersect* de Matta-Clark, é um dos edifícios construídos mais representativos do desenvolvimento das ideias de Price, para além dos poucos pavilhões que ele teve a oportunidade de construir em sua carreira.

Se a forma segue a função, postulado máximo do modernismo arquitetônico, para Matta-Clark “form follows function”,⁴⁸ trocadilho intraduzível mas que expressaria “que a aderência rígida a certas ideias de forma restringiriam a possibilidade de uso de um objeto ou edifício”. James Attlee sugere também que “uma abordagem alternativa seria a de permitir que a aparência de um objeto sugira novos usos espontâneos, no sentido em que um vagão de um trem destrocado se torne uma ponte”, como aparece em uma das fotografias da exposição do grupo *Anarquitectura*.⁴⁹ Flávia Oliveira lembra ainda da prática do arquiteto Yona Friedman que também perseguiu uma mutabilidade do espaço produzido pela arquitetura. Para ele, “a função de cada espaço arquitetônico é determinada, primeiramente pelo equipamento específico para

44 “The place is a constantly changing experiment in which the old human categories are forgotten [...]. Here each person can discover in himself new skills and increase his enjoyment of life. Each man and woman [...] is capable of what was once called genius.” Price, Cedric *apud* Mathews, Stanley. *The Fun Palace: Cedric Price's experiment in architecture and technology*. Technoetic arts: a journal of speculative research. v. 3, n. 2, 2005. p. 79 [tradução nossa]

45 ver: Sadler, Simon. *The situationist city*, p. 134

46 “a large shipyard in which enclosures such as theatres, cinemas, restaurants, workshops, rally areas, can be assembled, moved, re-arranged and scrapped continuously”. Price, Cedric *apud* Mathews, Stanley. op. cit., p. 80

47 “Virtually every part of the structure was to be variable, with the overall structural frame being the fixed element”. Mathews, Stanley. op. cit. p. 81

48 Matta-Clark, Gordon. *Carta de Gordon Matta-Clark ao grupo Anarchitecture (The Mob)*. Em: Rangel, Gabriela e Cuevas, Tatiana [orgs.]. *Gordon Matta-Clark: Desfazer o espaço*, p. 149. A respeito do trocadilho, há uma nota do editor na qual se lê: “trocadilho intraduzível que explora a semelhança entre ‘follows’, do verbo seguir, e ‘fallow’, terreno baldio”

49 “it implies that a rigid adherence to certain ideas of form will restrict an object or a building's usefulness. An opposite approach might be to allow an object's appearance to suggest spontaneous new uses, in the way that the carriage of a wrecked train suddenly becomes a bridge in the photograph included in the Anarchitecture show”. Attlee, James. *Towards Anarchitecture: Gordon Matta-Clark and Le Corbusier* [tradução nossa]

este espaço: mobiliário e instalações fixas”,⁵⁰ abrindo caminho para uma arquitetura que leve em conta a possibilidade de ser transformada de acordo com as diferentes necessidades dos usuários. Em 1956, Friedman realizou uma série de croquis especificando quais seriam os elementos necessários para a construção de uma ‘arquitetura móvel’ que poderia conformar uma cidade de até 50 mil habitantes. Os desenhos mostram o detalhamento do sistema construtivo para a produção dessas habitações flexíveis onde até os elementos internos da casa seriam móveis e poderiam ser produzidos facilmente por qualquer um. Ele chega inclusive a propor uma solução para o problema habitacional do norte da África por meio desse sistema, lembrando os esforços de Jean Prouvé na sua *Maison Tropicale* (1949-1951) que Rirkrit Tiravanija expõe como arte para ilustrar o colonialismo difundido pela arquitetura nas colônias francesas no pós-guerra em *Palm Pavillion* (2006-2008). As estruturas de Prouvé, no entanto, não são flexíveis e têm como objetivo justamente a racionalização da construção em regiões pobres colonizadas pela França.⁵¹

Uma das principais características das propostas arquitetônicas ‘de vanguarda’ desse período é uma rearticulação do modernismo em aliança às questões consumeristas dos procedimentos pop. Nesse sentido, Hal Foster identifica duas correntes principais cuja origem estaria nesse momento e que seguem informando a prática arquitetônica até os dias de hoje. Segundo Foster, essas duas vertentes estariam expressas nas teorias de Rayner Banham, ligado ao *Independent Group* britânico, e no livro *Aprendendo com Las Vegas*, de Robert Venturi, Denise Scott Brown e Steven Izenour, também já mencionado no capítulo anterior. De acordo com o autor, o primeiro “imaginava uma arquitetura pop como uma atualização radical do desenho moderno sob as novas condições de uma ‘segunda era das máquinas’, na qual a ‘imageabilidade’ [*imageability*] se tornaria o primeiro critério”. Já os Venturi, “advogavam por uma arquitetura pop que devolveria essa imageabilidade para o ambiente construído no qual ela emergiu”. Para eles, no entanto, “essa imageabilidade era mais comercial do que tecnológica e foi impulsionada não para atualizar o desenho moderno, mas para deslocá-lo”, abrindo caminho para uma recuperação pós-modernista do pop.⁵² Em suma, “para Banham a arquitetura não era moderna o suficiente, enquanto para os Venturi ela havia se desconectado da sociedade e da história precisamente por seu compromisso com uma modernidade que era abstrata e amnésica”.⁵³

Um meio termo entre essas duas visões opostas em relação à modernidade pode ser

50 Friedman, Yona *apud* Oliveira, Flavia Santos de. *Lembretes desmoralizantes. Matta-Clark entre atos e traços*, p. 64

51 Para maiores informações sobre a *Mobile Architecture* de Friedman, ver: http://www.yonafriedman.nl/?page_id=355; consultado em agosto de 2015

52 “Banham imagined a Pop architecture as a radical updating of modern design under the changed conditions of a ‘Second Machine Age’ in which ‘imageability’ became the primary criterion. [...] In *Learning from Las Vegas* (1972), Venturi and Scott Brown advocated a Pop architecture that would return this imageability to the built environment from which it arose. However, for the Venturis this imageability was more commercial than technological, and it was advanced not to update modern design but to displace it; here then Pop began to be recouped in terms of the postmodern”. Foster, Hal. *Image building*, p. 164-165 [tradução nossa]

53 “For Banham architecture was not modern enough, while for the Venturis it had become disconnected from society and history precisely through its commitment to a modernity that was abstract and amnesiac”. *ibidem*, p. 166-167 [tradução nossa]

encontrada em diferentes momentos na produção de Oiticica e Matta-Clark, ora contribuindo para ampliar a significação ‘mítica’ de comunidades específicas que estavam apartadas da sociedade de consumo, ora inventando maneiras radicalmente novas de habitar o mundo. Foster aponta ainda para as duas principais práticas arquitetônicas contemporâneas que se desdobram dessas vertentes teóricas. Para ele, “as duas principais correntes do projeto pop, a banhamita e a venturiana, [...] podem ser detectadas, transformadas, nas duas maiores estrelas no firmamento arquitetônico atualmente: Rem Koolhaas e Frank Gehry”.⁵⁴

Frank Gehry é hoje em dia o principal representante de uma ‘arquitetura da imagem’, que produz ícones instantâneos onde se insere e em aliança direta com o sistema espetacular. Apesar de sua primeira casa em Santa Monica, de 1978, ter grande influência dos cortes de Matta-Clark, sua arquitetura assumiu o lado icônico de maneira cada vez mais contundente, especialmente depois que Gehry começou a utilizar o software de desenho aeronáutico *CATIA* como ferramenta de projeto nos anos de 1990. A colaboração do arquiteto com Claes Oldenburg e Coosje van Bruggen na *Chiat Day Building* (1985-1991), sede de uma agência de publicidade em Los Angeles cuja fachada tem um gigantesco binóculo, é um ponto intermediário entre esses dois extremos de sua produção, no qual incorpora de vez a produção icônica na arquitetura. No entanto, com o uso do *CATIA*, cujo exemplo mais emblemático é o museu Guggenheim de Bilbao (1991-1997), há uma dissociação irre recuperável entre o exterior e o interior, e o edifício torna-se um ícone ‘vazio’ na cultura de massas. Por outro lado, Rem Koolhaas assume uma preocupação radical com a noção de projeto que limita as possibilidades espaciais. Para ele, “onde não há nada, tudo é possível. Onde há arquitetura, nada (mais) é possível”.⁵⁵ Ainda de acordo com Foster, além de sua filiação mais banhamita do que venturiana – mesmo que por vezes ele faça edifícios que unem essas duas vertentes da arquitetura pop –, Koolhaas escreve *Nova Iorque Delirante* como “uma resposta à celebração da expansão sígnica [*signage-sprawl*] suburbana de *Aprendendo com Las Vegas* e avança temas do *Archigram* como a ‘tecnologia do fantástico’”. Do mesmo modo, “a construção da imageria pop à la *Archigram*, cortada por uma atenção brutalista ao material exposto e à estrutura, também guiou Koolhaas para o presente”.⁵⁶ O que nos interessa, no entanto, é investigar a maneira pela qual a contingência pode ser integrada ao projeto arquitetônico e como o arquiteto holandês busca realizar isso em sua prática profissional integrada no espetáculo, mesmo que de maneira ‘crítica’.

Para elaborar seus projetos, Koolhaas desenvolveu uma ‘arquitetura dos diagramas’, incorporando na forma de seus edifícios os diagramas programáticos aos quais eles irão servir, ou

54 “The two main strands of Pop design, Banhamite and Venturian, persisted in other ways as well; in fact, they can be detected, transformed, in the two greatest stars in the architectural firmament today: Rem Koolhaas and Frank Gehry”. Foster, Hal. *Image building*, p. 171 [tradução nossa]

55 Koolhaas, Rem *apud* Oliveira, Flavia Santos de. *Lembretes desmoralizantes. Matta-Clark entre atos e traços*, p. 155

56 “Certainly his first book, *Delirious New York* (1978), [...] was also a response to the celebration of suburban signage-sprawl in *Learning from Las Vegas*, advanced such Archigram themes as the ‘Technology of the fantastic’. [...] But the Pop imaging of new technology à la Archigram, cut with a Brutalist attention to exposed material and structure, has also guided Koolhaas into the present”. Foster, Hal. op. cit., p. 171 [tradução nossa]

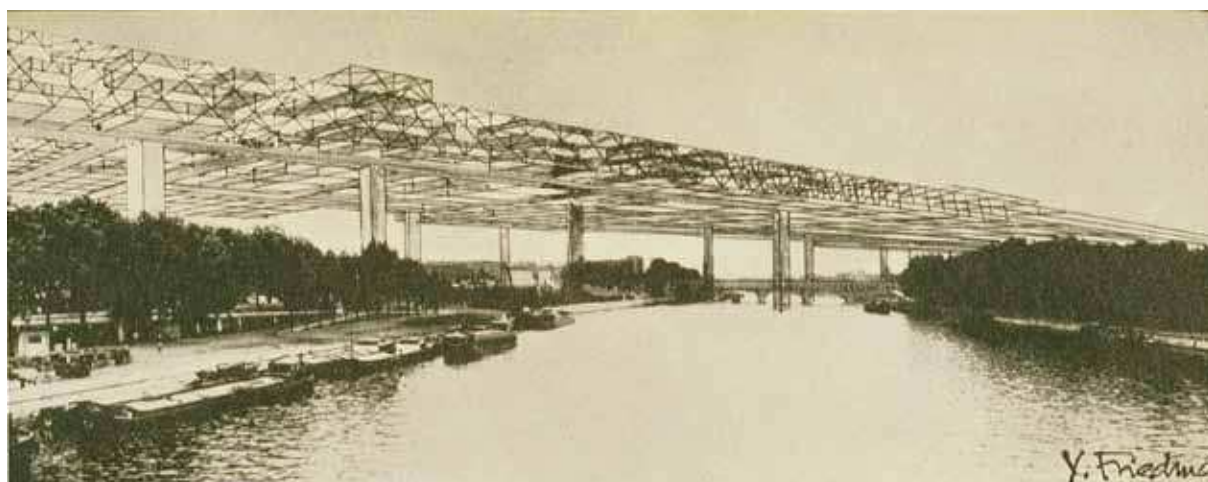
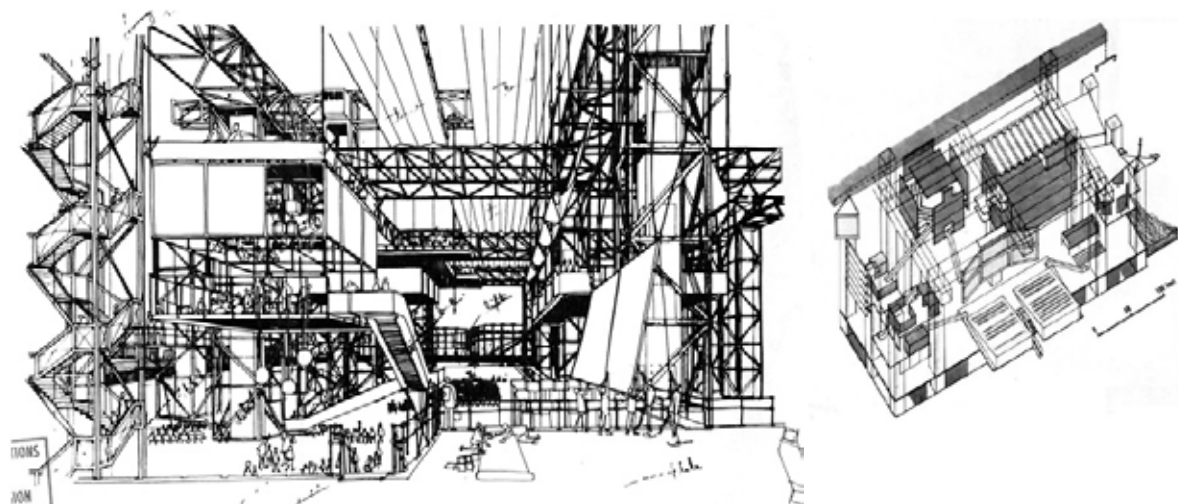


fig. 95 Cedric Price, perspectiva de *Fun Palace* (1962-67). Attlee, James, 2007

fig. 96 Cedric Price, vista axionométrica de *Fun Palace* (1962-67). ibidem

fig. 97 Yona Friedman, *Spatial City* (1960). Página do artista

fig. 98 Frank Gherry, Claes Oldenburg e Coosje van Bruggen, *Chiat Day Building* (1985-91). Página dos artistas



seja, muitas vezes o ‘organograma’ da empresa contratante ou mesmo uma leitura econômica e social dela. Nesse sentido, a forma dos edifícios de Koolhaas busca realizar o que ele afirma ser “um máximo de programa e um mínimo de arquitetura”,⁵⁷ no sentido de potencializar os usos do espaço construído. Eisenman fala ainda do ‘desprezo’ formal de Koolhaas que o leva a inverter a lógica da ‘forma como conteúdo’ do raciocínio icônico e a elaborar o ‘conteúdo como forma’. Assim, os diagramas realizados exaustivamente pelo AMO, o escritório de pesquisa que apóia a produção do OMA [*Office for Metropolitan Architecture*], reúnem informações de campos exteriores à arquitetura como “mídia, política, sociologia, energia renovável, moda, curadoria, publicidade e desenho gráfico”,⁵⁸ informando a produção arquitetônica do escritório. A forma originada nesse processo se torna icônica, mas de um modo que reflete a organização e flexibilidade espacial exigida nos projetos específicos.

Peter Eisenman destaca também a existência de dois tipos de diagrama que concorrem para esse desenvolvimento formal de Koolhaas: “o diagrama como índice icônico, ou como semelhança visual”,⁵⁹ como na *Seattle Central Library* (2004) e o diagrama como um “índice de transformação”, que compareceria no edifício da *CCTV* (2002), em Pequim, por exemplo. Nesses dois prédios, Koolhaas programa o vazio e a estrutura de acordo com as necessidades identificadas nos diagramas e no fluxo programático desejado. A fita de Moebius do *CCTV* tem origem justamente na identificação das necessidades de uma grande rede de televisão, em seu organograma corporativo facilitando “a combinação de todo o processo de fazer televisão em um *loop* de atividades interconectadas”.⁶⁰ Desse modo, cada uma das torres do edifício serve a diferentes funções partindo de uma base comum que abriga a produção da rede de televisão: a torre 1 tem como programa a edição e os escritórios da emissora, enquanto a torre 2 serve aos estúdios de transmissão. A ligação entre as duas no topo, o *loop* da fita de Moebius, serve aos escritórios administrativos de alto nível. Do mesmo modo, a estrutura para sustentar a complexidade formal desse edifício foi elaborada em termos ‘brutalistas’, com atenção à exposição do sistema estrutural e uma ênfase deliberada a ele: assim, “a fachada em si se torna uma manifestação visual da estrutura do edifício”.⁶¹ Apesar da forma do edifício originada nesse processo não poder ser considerada apartada da imagem corporativa da televisão estatal chinesa, ela se relaciona com a imagem espetacular de maneira menos fechada e mais generativa.

O diagrama que informa a construção da *Seattle Library*, por sua vez, parte da ideia de que as bibliotecas são entidades flexíveis em sua essência e que tiveram suas funções transformadas pelo desenvolvimento tecnológico, perdendo sua importância na sociedade nas últimas

57 Foster, Hal. *Image building*, p. 171

58 “AMO operates in areas beyond the traditional boundaries of architecture, including media, politics, sociology, renewable energy, technology, fashion, curating, publishing, and graphic design”. OMA. *OMA/AMO*, disponível em: <http://www.oma.eu/oma>; consultado em agosto de 2015. [tradução nossa]

59 Eisenman, Peter. Em: *Supercrítico: Rem Koolhaas encontra Peter Eisenman*. idem e Koolhaas, Rem. Supercrítico, p. 21

60 “CCTV’s form facilitates the combination of the entire process of TV-making in a loop of interconnected activities”. OMA. *CCTV Headquarters* (memorial descritivo), disponível em: <http://www.oma.eu/projects/2002/cctv—headquarters/>; consultado em agosto de 2015 [tradução nossa]

61 “The façade itself becomes a visual manifestation of the building’s structure”. ibidem [tradução nossa]

décadas. Desse modo, foram identificadas as ocupações fixas do programa de uma biblioteca que estruturam o edifício e as funções móveis que são organizadas em zonas intersticiais à partir a partir desse núcleo fixo. A forma que tem origem nesse arranjo do diagrama programático não é aleatória, mas sim estruturada em torno das necessidades específicas da construção e com vistas a sua contínua transformação. A grande disponibilidade de áreas livres que busca ampliar o contato do público com os bibliotecários, assim como as rampas em espiral que organizam as estantes, podem ser continuamente transformadas e reconectadas de acordo com as mudanças que ocorrerem no uso do edifício: o número de livros nas estantes pode praticamente dobrar sem a necessidade de serem acrescentadas mais estantes na espiral.⁶²

Hal Foster destaca mais uma vez os procedimentos ‘pop’ de Koolhaas nesse projeto, indicando a complicada recepção da forma gestada por meio dos processos indicados acima. Para ele, “a ideia de uma construção como um signo [*sign*] pop é problemática enquanto tal; mas ao menos na biblioteca de Seattle o signo é cívico, colocado a serviço de uma instituição pública que foi ressuscitada [*revived*] pela atenção” recebida.⁶³ Ou seja, há aqui também a questão da relação entre um ícone simbólico do espetáculo e a inserção do elemento arquitetônico na cidade construída, que na *CCTV* comparece como modo de elaborar uma imagem menos totalitária à rede de televisão oficial do regime comunista chinês.

A explosão do programa arquitetônico de uma biblioteca já havia sido proposto por Koolhaas no concurso da *Très-Grande-Bibliothèque* (1989), obra do período final dos *grands travaux* do presidente François Mitterrand, que incluíam entre outros o *Parc de la Villette* e o *Arche de la Défense*. O edital do concurso previa a inclusão de cinco programas diferentes na biblioteca, “chamando pela criação de várias bibliotecas menores contidas em um grande envelope construtivo; incluindo bibliotecas para imagens em movimento, aquisições recentes, referência, catálogos e pesquisa científica”.⁶⁴ A solução mais simples, portanto, seria a de se construir uma variedade formal de edifícios que conteriam as cinco diferentes bibliotecas: “uma divertida, uma feia, outra bonita e assim por diante” mas, segundo Koolhaas, “ficamos irritados em pensar que teríamos de imaginar as cinco bibliotecas diferentes como cinco formas”.⁶⁵ A solução foi reunir todo o programa em um único edifício, para “livrar a arquitetura de responsabilidades que ela não pode mais sustentar e para explorar essa nova liberdade agressivamente”, de modo que “a função final da arquitetura será a criação de espaços simbólicos que acomodem

62 “The Spiral’s 6,233 bookcases housed 780,000 books, and can accommodate growth up to 1,450,000 books in the future without adding more bookcases”. OMA. *Seattle Central Library* (memorial descritivo), disponível em: <http://www.oma.eu/projects/2004/seattle-central-library/>; consultado em agosto de 2015.

63 “the idea of building as Pop sign is problematic as such; yet at least in the Seattle library the sign is civic, placed in the service of a public institution that has been revived by the attention”. Foster, Hal. *Image building*, pp. 172-173

64 “The program called for the creation of various smaller libraries contained in one building envelope; including libraries for moving images, recent acquisitions, reference, catalogues and scientific research”. OMA. *Très-Grande-Bibliothèque* (memorial descritivo), disponível em: <http://www.oma.eu/projects/1989/très-grande-bibliothèque/>; consultado em agosto de 2015 [tradução nossa]

65 Koolhaas, Rem *apud* Winsnik, Guilherme. *O ‘informe e a ponte truncada entre arte e arquitetura*. Em: Lagnado, Lisette et. al. (org.). 27ª Bienal de São Paulo: Seminários. Rio de Janeiro: Cobogó, 2008. p. 161

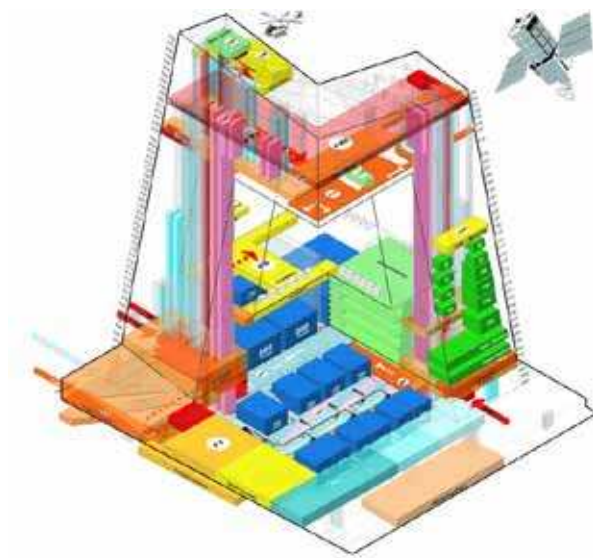


fig. 99 OMA – Rem Koolhaas, diagrama programático do edifício da *CCTV* (2002). Página do escritório

fig. 100. OMA – Rem Koolhaas, vista externa do edifício da *CCTV* (2002). *ibidem*

fig. 101 OMA – Rem Koolhaas, maquete da *Très-Grande-Bibliothèque (TGB)* (1989). *ibidem*

fig. 102 OMA – Rem Koolhaas, maquete de cheios e vazios da *Très-Grande-Bibliothèque (TGB)* (1989)



o persistente desejo por coletividade”.⁶⁶ Este edifício monolítico seria construído tendo em vista também a possibilidade de reorganização espacial permanente e tendo por base a própria estrutura da construção, como podemos ver na descrição de Guilherme Wisnik:

um cubo-contêiner atravessado por prumadas regulares de circulação vertical, e estruturado por paredes-viga repetidas paralelamente em vãos pequenos (a cada 12,5 metros), passíveis, portanto, de serem rompidas aleatoriamente em suas zonas neutras de forma a gerar grandes espaços vazios em seu interior.⁶⁷

Wisnik segue afirmando que, como o programa exigia que cerca de 75% do edifício deveria abrigar depósitos de acervo da biblioteca, “os espaços públicos surgem como ‘ausências de edifício’, vazios escavados na massa sólida de informação”. O edifício seria então, um “magma sem coordenadas fixas, fundo ou moldura, em que não é mais possível restaurar o percurso narrativo humanista, baseado nas transições reconhecíveis em uma percepção fenomenológica do espaço”.⁶⁸ O autor também aproxima a obra de Matta-Clark a esse sentido de “um embaalhamento na apreensão de profundidade, na dificuldade em entender coordenadas cartesianas no espaço” que leva “a uma restauração da experiência cognitiva desses espaços: a liberação de vazios interiores que dinamizem a percepção daquilo que se encontrava enrijecido, fragmentado”.⁶⁹ Já vimos como isso se dá em *Splitting*, de acordo com os relatos dos visitantes da peça, mas esse efeito é algo que Matta-Clark aprofunda principalmente em dois de seus últimos cortes *Office Baroque* (1977) e *Circus – Caribbean Orange* (1978). Neles há uma complexidade na sobreposição de formas geométricas à estrutura dos edifícios construídos que atuam de maneira ainda mais sistemática para a desestabilização do usuário, por meio de procedimentos bastantes ‘arquitetônicos’ como se pode ver pelos croquis elaborados pelo artista para a realização de *Circus*. Como afirma Flávia de Oliveira, em *Office Baroque*, a abertura do edifício para a rua “exporia, em uma escala urbana, a forma como o edifício era constituído [...], revelando toda a sua materialidade construtiva”. Assim, “não existiria mais a distinção e sim uma contaminação total entre forma e conteúdo, entre o que se esconde e o que se revela”.⁷⁰ Já em *Circus*, a autora afirma que,

quase não se distinguem os vazios em relação ao resto do edifício [...], 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.⁷¹

66 “The ambition of this project is to rid architecture of responsibilities it can no longer sustain and to explore this new freedom aggressively. It suggests that, liberated from its former obligations, architecture’s last function will be the creation of the symbolic spaces that accommodate the persistent desire for collectivity”. OMA. *Très-Grande-Bibliothèque* [tradução nossa]

67 Wisnik, Guilherme. *O ‘informe e a ponte truncada entre arte e arquitetura*, p. 162

68 *ibidem*

69 *ibidem*, p. 163

70 Oliveira, Flávia Santos de. *Lembretes desmoralizantes. Matta-Clark entre atos e traços*, p. 171

71 *ibidem*, p. 181

Mais uma vez estamos diante da abertura estrutural das construções e da tentativa de propor espaços dinâmicos como formas de vida, de maneira próxima às práticas arquitetônicas que vimos explorando até aqui. Para Matta-Clark era justamente a relação entre superfície e vazio que animariam a arquitetura nesses cortes, realizando uma

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 se movendo através deles. Eles indicam um tipo de dinamismo cinético, interno de algum tipo.⁷²

A abertura estrutural que o artista realiza está associada também com a ideia da abertura da imagem do sistema espetacular que deve ser realizada para que não estejamos sujeitos à suas imposições. O mergulho do corpo para além da superfície do edifício fica mais uma vez explícito no comentário de Matta-Clark em relação a sua experiência em *Office Baroque*. Segundo o artista,

quando você estava na peça em si, enquanto você movia de um andar para o outro que haviam sido cortados, seu senso de gravidade normal era subvertido pela experiência. De fato, quando você chegava ao último andar e olhava através de uma seção elíptica no andar que havia sido extraído, você olhava para baixo através dos fragmentos de um espaço normal de um apartamento, mas eu nunca tinha visto nada parecido com aquilo. [...] Quer dizer, ele tem uma qualidade reflexiva nele e uma superfície – mas a superfície era apenas a acumulação de imagens do espaço abaixo. Ele tinha essa estranha reversão. A maioria de nossas experiências espaciais profundas são realmente olhando para cima em algo como um domo [...] Mas a gente pode voltar a algumas das contradições ... Não há razão por que a contradição não é também um campo fértil. Quero dizer, ela me mantém lutando com novas formas de fazer as coisas.⁷³

É digno de nota que Koolhaas reconhece uma espécie de influência retroativa de Matta-Clark em seu projeto para o concurso da biblioteca em Paris. John Rajchman, em entrevista com o arquiteto, lhe pergunta como lidar com sua ideia de um projeto “incontrolável, mas aberto”, ‘rizomático’, que vá além do que Koolhaas havia chamado de “tipos de ordem e desordem ‘meramente visíveis’, falsos, ‘decorativos’”. Ao final da questão Rajchman se reporta diretamente aos “cortes urbanos e arquitetônicos de Gordon Matta-Clark”, perguntando ao arquiteto como ele havia reagido a eles. A resposta de Koolhaas enfatiza a aproximação da biblioteca parisiense com os cortes arquitetônicos do artista:

72 Matta-Clark, Gordon *apud* Oliveira, Flávia Santos de. *Lembretes desmoralizantes. Matta-Clark entre atos e traços*, p. 181

73 “When you were in the piece itself, as you move from floor to floor that had been cut out, your normal sense of gravity was subverted by the experience. In fact, when you got to the top floor and you looked down through an elliptical section in the floor that was cut out, you would look down through the fragments of a normal apartment space, but I had never seen anything like it. [...] That is, it has a reflective quality to it and a surface – but the surface was just the accumulation of images of the space below it. It had had this strange reversal. Most of our deep space experiences are really looking up into something like a dome or ... [...] But we can get back to some of the contradictions ... There’s no reason why the contradiction isn’t also a fertile field. I mean, it keeps me struggling with new ways to get something done”. Matta-Clark, Gordon. *Gordon Matta-Clark: dilemmas, a radio interview by Liza Bear*, p. 165 [tradução nossa]

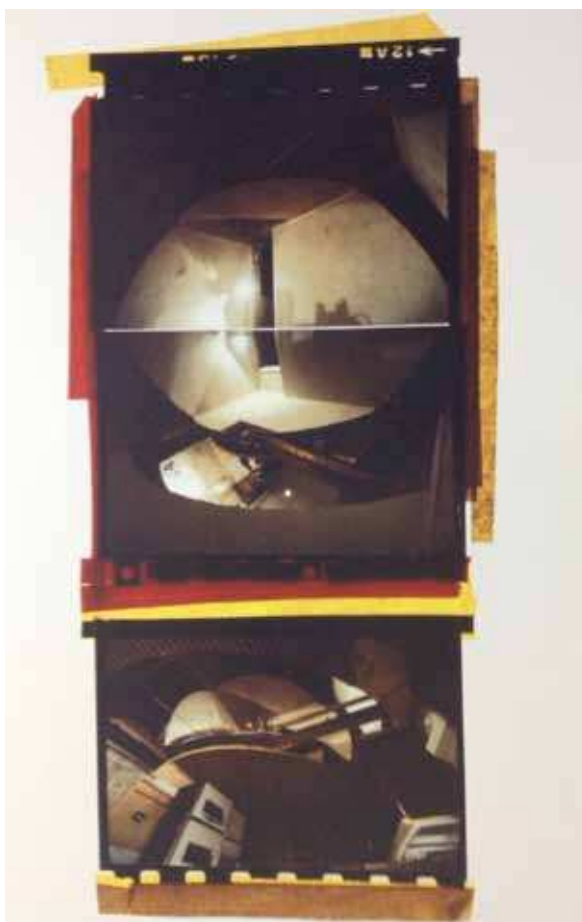
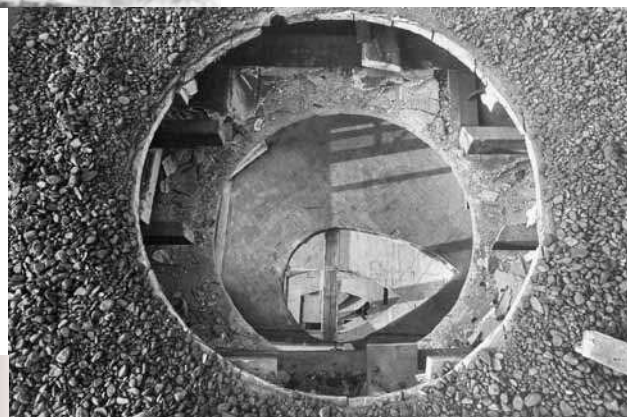
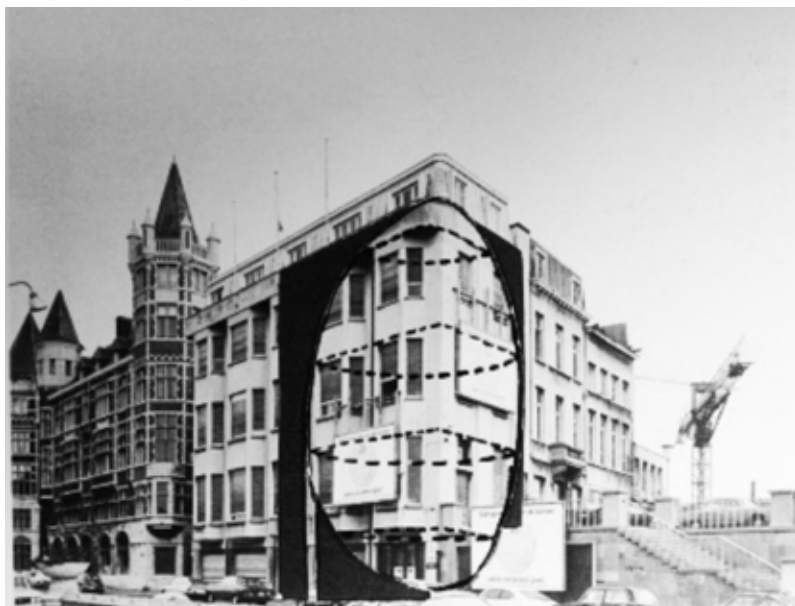
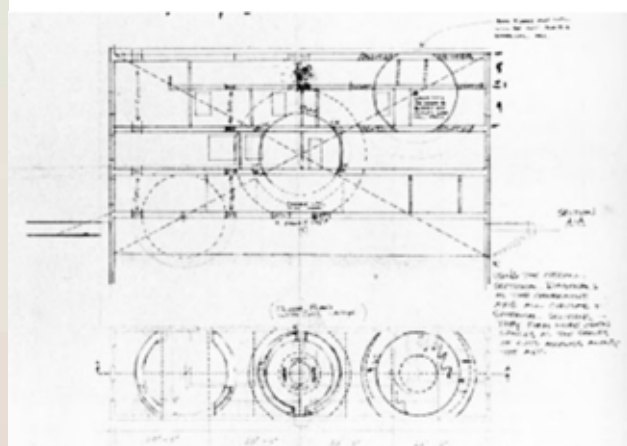


fig. 103 Gordon Matta-Clark, proposta final para *Office Baroque* (1977). Diserens, Corinne

fig. 104 Gordon Matta-Clark, vista dos andares cortados de *Office Baroque* (1977). ibidem

fig. 105 Gordon Matta-Clark, fotomontagem de *Circus – Caribbean Orange* (1978). Oliveira, Flavia Santos de

fig. 106 Gordon Matta-Clark, corte e planta de *Circus – Caribbean Orange* (1978). ibidem



eu era fascinado por Matta-Clark. Eu achava que ele estava fazendo no mundo real o que Lucio Fontana fazia na tela. Na época, o aspecto mais chocante, mais excitante, de seu trabalho era talvez o glamour da violação. Agora, eu também acho que seu trabalho era uma ilustração inicial muito forte de algo do poder da ausência, do vazio, da eliminação, por exemplo, de adicionar e fazer. Eu nunca tinha realmente pensado sobre isso, mas talvez algumas das noções da TGB [*Très-Grande-Bibliothèque*], onde túneis são escavados do volume da construção, retomam suas operações.⁷⁴

Vemos portanto, como Koolhaas incorpora certas práticas de Matta-Clark partindo de seu próprio interesse na reelaboração formal e programática de sua arquitetura, mas em última instância reificando a ideia de reprogramação em uma forma simbólica que sustenta toda uma ideologia estatal por trás do concurso da biblioteca.

04.05 mutações modernistas

De todo modo, as pesquisas sobre a transformabilidade da arquitetura de Koolhaas indicam diversas maneiras como ela poderia funcionar na prática. Se são as casas das favelas que atraem Oiticica como uma maneira de criação e apropriação pelo usuário da arquitetura na qual habita, Koolhaas aponta também para a possibilidade da transformação de espaços arquitetônicos modernistas por meio da apropriação por seus habitantes. Em uma passagem bastante ilustrativa do livro *Mutations*, pesquisa coordenada pelo arquiteto holandês junto a estudantes de Harvard, é analisada a maneira como um grande conjunto habitacional modernista da década de 1970 foi apropriado pelos moradores e ainda o modo como uma leitura diagramática desses novos usos fica mais clara na análise do corte do edifício, do mesmo modo como o OMA espacializa seus diagramas como vimos anteriormente.

Construído como tantos outros conjuntos habitacionais apartados da malha urbana, o *Les Olympiades*, no 13º Arrondissement de Paris, se organiza em torno de uma esplanada elevada do nível da rua sob a qual circulam os automóveis e toda a infraestrutura do enorme complexo, residência para cerca de 16 mil pessoas. À partir de 1974, refugiados do sudeste asiático se instalaram nos apartamentos colocados à venda no conjunto e transformaram a esplanada “em um centro simbólico para toda a comunidade chinesa da cidade”, contradizendo “a organização perfeitamente estratificada que era enfatizada pela clareza do plano inicial”. Essa clareza, apropriada pelos habitantes, torna-se então lócus para uma variedade de usos, que “curto-circuitam o sistema, ao invés de reforçá-lo”. Os espaços construídos também proporcionam a variedade

74 “JR: To deal with this uncontrollable yet open – this ‘rhizomatic’ – sort of Bigness, one must go, I gather, beyond what you have called ‘merely visible’, faux, ‘decorative’ sorts of order and of disorder. What about the urban and architectural “cuts” of Gordon Matta-Clark? How did you react to them?

RK: I was fascinated by Matta-Clark. I thought he was doing to the real world what Lucio Fontana did to canvas. At the time, the most shocking, exciting aspect of his work was maybe the glamour of violation. Now I also think that his work was a very strong, early illustration of some of the power of the absent, of the void, of elimination, i.e., of adding and making. I never really thought about it but maybe some of the notions of the TGB, where tunnels are drilled out of the volume of the building, go back to his operations”. Rajchman, John. *Thinking Big*. (John Rajchman Talks with Rem Koolhaas). Em: Artforum no. 33, Dec, 1994, p. 99 [tradução nossa]

de usos resultantes dessa apropriação espontânea e ‘funcional’ do edifício por seus habitantes, como fica claro na descrição desse novo funcionamento do conjunto habitacional feita em *Mutations*:

organizado por meio de passagens verticais subdimensionadas e sobredeterminadas, a porosidade necessária dos estratos permite uma mistura de usos inesperados: o que desaparece da planta estratificada é reorganizado no corte. Os fluxos se tornam imprevisíveis, quase anárquicos. E então, como o lado reverso da mesma mutação de usos, a extrema mobilidade das novas atividades (incluindo as ilegais) deixa clara a capacidade da esplanada em articular e espacializar funções urbanas, mas também desenvolvimentos inesperados. Como se essa esplanada, de sua estrutura rígida original, tivesse finalmente se tornado o meio para uma expressão das diferenças. Sua falta inicial de definição e as condições aleatórias de sua construção podem estar na origem dessa capacidade em abrigar uma programação espontânea e móvel.⁷⁵

Formas estruturalmente rígidas, portanto, também podem servir para a imprevisibilidade imposta pelas necessidades dos usuários. Laboratórios de espacialidades alternativas em curso em diversas ocupações urbanas e edifícios modernistas.

Podemos agora retornar alguns anos a uma proposta ainda modernista que aponta tanto para uma reativação das promessas não concluídas da primeira fase do modernismo, como para práticas contemporâneas. O edifício da FAUUSP (Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da USP) foi projetado por Vilanova Artigas ao longo da década de 1960 e é a espacialização do novo projeto de ensino da faculdade, elaborado em 1962 de maneira participativa entre professores e estudantes. O prédio pode ser considerado como uma síntese na trajetória do arquiteto e é marcado pelas grandes empenas de concreto sustentadas por leves pilares triangulares também de concreto exposto. Marcadamente brutalista, o edifício possui uma organização interna na qual o programa é claramente legível – não se trata de uma espacialização de um diagrama como em Koolhaas, mas sim da espacialização de um projeto de ensino específico e bastante avançado para a época. A cobertura única que abriga todo o programa da faculdade se aproxima das noções das megaestruturas cuja origem está nas colocações dos arquitetos ligados ao *Archigram* e do qual o Centro Pompidou é um dos principais exemplares construídos, assim como o *Fun Palace* seria o seu modelo mais radical. O edifício se organiza ao redor do grande vão central em meios-níveis ligados por rampas e por uma prumada de escadas que configuram circuitos de circulação desimpedida, situação que se aproxima da ideia de uma fita de Moebius. Segundo Artigas,

75 “Organized by means of undersized and overdetermined vertical passageways, the necessary porosity of the strata permits a mixity of unexpected uses: what disappears from the stratified plan is reorganized in the section. The flows become unpredictable, almost anarchic. And then, as the flip side of the same mutation in uses, the extreme mobility of the new activities (including illegal ones) makes clear the slab’s extraordinary capacity to articulate and spacialize urban functions, but also unexpected developments. As though this slab, from its originally rigid structure, had finally become the medium for an expression of differences. Its initial lack of definition and the random conditions of its erection may be at the origin of this capacity to house a spontaneous and mobile programming”. Dubalin, Yves; Mantziaras, Panos; Violeau, Jean-Louis. *Subversions and diversions: the ‘Italie’ Slab in the 13th Arrondissement of Paris*. Em: Koolhaas, Rem et. al. *Mutations*. Bordeaux: arc en rêve, 2001. p. 382 [tradução nossa]

o prédio da FAU, como proposta arquitetônica, defende a tese da continuidade espacial. Seus seis pavimentos são ligados por rampas suaves e amplas, em desníveis que procuram dar a sensação de um só plano. Há uma interligação física contínua em todo o prédio. O espaço é aberto e as divisões e os andares praticamente não os seccionam, mas, simplesmente lhe dão mais fruição.⁷⁶

Se aplicarmos a noção de diagrama de Koolhaas ao corte transversal do edifício de Artigas fica evidente essa espacialização programática realizada pelo arquiteto antes mesmo desse ser um procedimento usual na arquitetura. O circuito dos usuários no interior do prédio, com generosos espaços livres – dos quais a contingência e a necessidade tratará de ocupar – permitem diferentes encontros e aproximações entre aqueles que ali convivem. Como afirma Artigas, há uma ideia de educação urbana por meio da arquitetura nessa generosidade de espaços não programados:

a sensação de generosidade espacial que sua estrutura permite, aumenta o grau de convivência, de encontros, de comunicação. Quem der um grito, dentro do prédio, sentirá a responsabilidade de haver interferido em todo o ambiente. Aí, o indivíduo se instrui, se urbaniza, ganha espírito de equipe.⁷⁷

Claro que aqui ainda há o ‘gênio’ do arquiteto que impõe lógicas de convívio que lhe parecem serem as ‘melhores’ para os usuários. No entanto, há uma intenção clara de introduzir esse sentido de urbanidade que advém do contato com os outros e com a diferença, que vimos nos capítulos anteriores, além da lógica de uma fruição desimpedida que cabe a cada um saber aproveitar. Artigas afirma também que, devido aos acabamentos simples da escola – “como convém a uma escola de arquitetos” –, ela se configura como um “laboratório de ensaios”, podendo ser transformada ao longo do tempo.⁷⁸ Claro que um projeto cujo caráter político é preeminente, inaugurado no começo da ditadura militar e que quase não chegou a ser executado, destino de seus vizinhos do ‘corredor das humanas’,⁷⁹ acabou sendo apropriado pelas forças reacionárias logo depois de

76 Artigas, Vilanova em: Ferraz, Marcelo Carvalho [coord.]. *Vilanova Artigas*. São Paulo: Instituto Lina Bo e P. M. Bardi/Fundação Vilanova Artigas, 1993. p. 101

77 *ibidem*

78 *ibidem*

79 O chamado Corredor das Humanas faz parte da solução final do projeto de urbanização da Cidade Universitária da USP que vinha sendo elaborado, modificado e adiado desde a fundação da universidade em 1934. Apenas na década de 1950 foi iniciada a construção do campus, quando Hélio Duarte foi contratado para coordenar o Escritório Técnico que revisaria o projeto e acabaria por dotá-lo de seu caráter modernista. Ainda demorariam mais quase dez anos para a construção começar efetivamente e, para elaborar os projetos das edificações a serem construídas foram contratados diversos arquitetos paulistas como Eduardo Kneese de Mello, Eduardo Corona, Carlos Millan, Pedro Paulo Saraiva e o próprio Vilanova Artigas. O Corredor das Humanas seria o conjunto das escolas da FFLCH (Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas) incluindo a FAU e o Instituto de Matemática e Estatística (IME) como ponto de encontro entre as ciências humanas, exatas, no caso do IME, e as artes – a FAU reunindo simbolicamente essas três áreas do conhecimento acadêmico. Partindo do plano urbanístico da FFLCH, os arquitetos modernistas aproveitaram a linha que a estruturava e projetaram edifícios com praças interiores como o *Salão Caramelo* que se conectariam no percurso dos pedestres, configurando um verdadeiro corredor interno aos edifícios, daí o apelido de Corredor das Humanas. Dessa intenção inicial apenas a FAU e o prédio da História e Geografia, projetado por Eduardo Corona, foram construídos – as duas pontas do corredor. Os edifícios dos outros departamentos da FFLCH foram construídos de maneira modular depois de sucessivos adiamentos nas obras e cuja construção acabou sendo precipitada pela batalha ocorrida entre os alunos da FFLCH e da Universidade Macken-

inaugurado, que trataram de retalhar os espaços ‘desprogramados’ com inúmeras divisórias e cubículos como em qualquer repartição pública. No entanto, a transformabilidade do prédio possibilitou que essas saletas fossem removidas recentemente e que a faculdade ganhasse de volta importantes espaços de convívio dissociados da vida acadêmica burocratizada.

Assim como Koolhaas ‘despreza a forma’ e usa o diagrama e a ‘verdade brutalista dos materiais’ para configurá-la em seus projetos, Artigas rejeita “qualquer concessão barroca”, em “uma espécie de [...] procura [pela] verdade pura”.⁸⁰ Assim, a forma singular dos pilares externos é dada pela relação entre o programa – abstração diagramática em última instância – e o material empregado na sua sustentação – o concreto armado. Em outras palavras, é da necessidade programática dos grandes espaços livres para abrigar os ateliês de projeto e a grande praça central desprogramada para “amparar justamente a imprevisibilidade da vida”,⁸¹ como diria Paulo Mendes da Rocha sobre o edifício, que gera o resultado formal dos pilares piramidais, estreitamente associado às cargas estruturais que são transmitidas por eles. Se por um lado a proposição espacial lançada por Artigas foi cerceada pela burocracia universitária retrógrada, por outro pode ser apropriada por seus verdadeiros usuários: estudantes engajados na luta pela transformação das estruturas acadêmicas. Desse modo o grande vão livre central, a praça que arremataria uma das pontas do corredor das humanas, se tornou o espaço desprogramado mais emblemático das lutas estudantis contra a ditadura e da retomada da democracia no país, onde inúmeras assembleias foram realizadas. Até hoje o salão Caramelo – cujo nome tem origem na cor do piso de epóxi, mesmo material utilizado em fábricas – é palco para eventos cívicos da universidade, sejam assembleias estudantis, fóruns, exposições ou festas, apropriável de acordo com as necessidades contingentes do momento.

Efetua-se assim a proposta ‘utópica’ de Artigas, para quem “este prédio acrisola os santos ideais de então: pensei-o como a espacialização da democracia, em espaços dignos, sem portas de entrada, porque o queria como um templo, onde todas as atividades são lícitas”.⁸² E até mesmo as ilegais, como na sala desprogramada entre os estúdios que foi apropriada pelos estudantes como laboratório alternativo de projetos no qual a fonte de inspiração é absorvida em suaves traçadas entre uma aula e outra. Ou seja, o limite entre projeto e apropriação pelos usuários é mais uma vez testado mesmo em um projeto emblemático de uma produção bastante autoral e modernista. Não entrarei aqui nas contradições entre a atuação de Artigas e os dogmas sociais-realistas ‘zdanovianos’ ligados ao debate estético dentro do PCB, mas cabe contrapor à afirmação de Le Corbusier de que a arquitetura serviria como modo de conter a revolução,⁸³ a conclusão do arqui-

zie na rua Maria Antônia no dia 3 de outubro de 1968. Para mais informações, ver: Vários; GFAU. *Corredor das Humanas: a poesia que poderia ter sido e que não foi*. São Paulo: GFAU, 2009. Sobre a história da construção do campus da USP, ver: Loschiavo, Maria Cecília dos Santos e Daher, Luiz Carlos. *O Espaço da USP: presente e futuro*. São Paulo: Prefeitura da Cidade Universitária ‘Armando de Salles Oliveira’, 1985.

80 Artigas, Vilanova *apud* Contier, Felipe. *O edifício da FAUUSP e os materiais do brutalismo*. X seminário docomomo Brasil, Curitiba, 2013. p. 5. disponível em: http://www.docomomo.org.br/seminario%2010%20pdfs/OBR_37.pdf; consultado em agosto de 2015

81 Rocha, Paulo Mendes da. *A cidade enquanto liberdade* [entrevista]. Em: Vários; GFAU. op. cit. p. 27

82 Artigas, Vilanova. Em: Ferraz, Marcelo Carvalho [coord.]. *Vilanova Artigas*, p. 101

83 ver nota 32 capítulo 3



fig. 107 Vilanova Artigas, vista externa do edifício da FAUUSP (1969) em 2011. Foto do autor.

fig. 108 Vilanova Artigas, vista externa do edifício da FAUUSP (1969) na época de sua inauguração. Acervo Biblioteca FAUUSP

fig. 109 Vilanova Artigas, assembleia estudantil no Salão Caramelo no edifício da FAUUSP em 1979. ibidem

fig. 110 Vilanova Artigas, redes no piso do Museu no edifício da FAUUSP na década de 2010. Wisnik, Guilherme

teto paulista de seu famoso ensaio sobre a produção arquitetônica de sua época:

surge afinal a questão[...]: que fazer? Esperar por uma nova sociedade e continuar fazendo o que fazemos, ou abandonar os misteres do arquiteto, já que eles se orientam numa direção hostil ao povo, e nos lançarmos na luta revolucionária completamente?

Nenhum dos dois, unicamente. [...]

Mas é claro também que, enquanto a ligação entre os arquitetos e as massas populares não se estabelecer, não se organizar, enquanto a obra dos arquitetos não tiver a suma glória de ser discutida nas fábricas e nas fazendas, não haverá arquitetura popular.

Até lá... uma atitude crítica em face da realidade.⁸⁴

No final de sua vida, Artigas chega a reconhecer que uma das práticas de ‘arquitetura popular’ mais interessantes estaria em curso nos mutirões na periferia de São Paulo, mais especificamente em Osasco, apesar da prática estar bastante distante de seus próprios ideais utópicos. Para ele, os arquitetos que participam desses mutirões “são verdadeiros heróis [...] que se atiram [...] a essa coisa brutal que hoje é a cidade de São Paulo”,⁸⁵ envolvendo-se com a população local para em conjunto construir suas casas e bairros. Ou seja, se a conclusão de Matta-Clark e Oiticica para a produção de uma arte democrática e inserida na vida foi o envolvimento com populações marginalizadas, de modo a lhes fornecer as bases de uma produção de qualidade e que lhes fosse autóctone, os arquitetos também partem para esse envolvimento e servem como ‘meros’ técnicos – não mais como gênios encastelados – para a execução das necessidades habitacionais. Mas o arquiteto-mestre da escola paulista não se vê atuando desse modo, assim como nenhum outro arquiteto ‘estrelado’ se veria. Apenas uma atitude crítica em face da realidade não é mais suficiente em um momento no qual um dos motores de funcionamento da sociedade de consumo espetacular é justamente a incorporação de suas contradições à sua imagem idealizante. Mergulhar nessa realidade com o próprio corpo é exigido dos artistas aqui mencionados e desses arquitetos que se reúnem em coletivos como os *Usina Centro de Trabalhos para Ambientes Habitados* e *Peabiru trabalhos comunitários e ambientais* para desenvolverem projetos com movimentos de luta por moradia de acordo com as necessidades específicas dessas comunidades. Claro que a abordagem ainda é bastante convencional e as construções não avançam em um sentido de uma transformabilidade permanente dos espaços habitados. No entanto essa descida dos arquitetos de sua torre de marfim já é bastante benéfica e resulta em projetos de qualidade e eficiência ambiental que raramente projetos habitacionais conseguem alcançar.⁸⁶

84 Artigas, Vilanova. *Caminhos da arquitetura moderna*, p. 43

85 Artigas, Vilanova. *Depoimento*. Em: Xavier, Alberto (org.). *Depoimento de uma geração*. São Paulo: Cosac Naify, 2003. p. 221

86 a esse respeito ver: USINA_ctah. <http://www.usina-ctah.org.br>; consultado em agosto de 2015. E Peabiru TCA. <http://www.peabirutca.org.br>; consultado em agosto de 2015. Outro exemplo de uma construção em mutirão realizada por um movimento social muito interessante no sentido da eficiência no uso dos materiais e na configuração espacial é a Escola Nacional Florestan Fernandes do MST em Guararema, São Paulo, que empregou diversas técnicas tradicionais na construção mas servindo a uma arquitetura de alta qualidade e bastante ‘contemporânea’. Para maiores informações sobre a escola, ver: Associação dos Amigos da Escola Nacional Florestan Fernandes. <http://www.amigosenf.org.br>; consultado em agosto de 2015.

Um ponto bastante interessante, que se aproxima dos procedimentos pop na arquitetura, como vimos com Foster, é a maneira pela qual o brutalismo surge como proposta formalista para Artigas. O uso de tábuas com 30 cm de largura para criar a textura da empena da fachada da FAU tem origem na arquitetura popular das casas paranaenses, como diz o arquiteto no memorial da residência Baeta (1956), projeto no qual sua linguagem brutalista aparece de maneira mais ‘madura’. Segundo Artigas, “a inspiração é da casa paranaense. Aqui ponho as tábuas da empena na vertical, como se fosse a concepção estrutural da casinha de minha infância”.⁸⁷ Essa aliança da arquitetura popular com a ‘erudita’ reaparece com força total em seu ‘projeto pop’ para a residência Elza Berquó (1967), quando Artigas estava com seus direitos civis cassados pela ditadura. A saída que o arquiteto propõe nesse projeto é muito próxima à ironia pop presente também nas artes plásticas por meio da chamada ‘nova figuração’, que responde à repressão da ditadura com formas coloridas que expõem as mazelas sociais e políticas do país. A principal característica e inovação de Artigas nesse projeto é o uso de troncos de árvores como colunas de sustentação da laje de concreto, reiterando essa ironia contra a situação política do país:

é meu projeto de residência meio ‘pop’, meio irônico [...]. São pedaços de troncos de árvores que apoiam toda a estrutura de concreto da cobertura. Mas o que é o avanço técnico! Danei a descobrir que era possível colocar laje de concreto sobre uma coluna de madeira [...]. Com o surgimento de um material chamado ‘neoprene’ foi possível fazer com que a carga do telhado se distribuisse pela área de coluna e, dali, para as fundações.

Mas fiz essa estrutura de concreto apoiada sobre troncos para dizer, nessa ocasião, que essa técnica toda de concreto armado, que fez essa magnífica Arquitetura que nós conhecemos, não passava de uma tolice irremediável em face das condições políticas que vivíamos naquele momento. Quando estava construindo essa casa, o mestre de obras, um homem inteligente e rude, disse: – “Doutor, essa casa que o senhor está construindo parece casa do povo. A casa que a gente fazia lá na Bahia”. Ele sentiu na organização, meio desorganizada, que não era a casa elitista. Era igualzinha a uma desordem com a qual é possível construir a casa popular. Me senti compreendido e capaz de usar uma linguagem que o meu pedreiro sempre entende, de uma maneira ou de outra.⁸⁸

Apesar de todo o elitismo presente na produção arquitetônica de modo geral, e ainda mais na residencial unifamiliar, as soluções estruturais e espaciais que Artigas encontra não só ampliam as possibilidades da arquitetura, como se dirigem ao espaço residencial popular. E a origem disso está justamente na sua recusa projetual em meio à repressão da ditadura. Guilherme Wisnik dá boas indicações de como a contradição presente na produção de Artigas se relaciona com a política do período e também com a produção de Oiticica e Lygia Clark. Para Wisnik, as casas de Artigas “se contrapõem frontalmente ao idílio doméstico, ao fetiche da intimidade, às ideias de privacidade, segredo e compartimentação, ao pequeno conforto burguês, com seus bibelôs e pelúcias”,⁸⁹ algo que está bastante presente na espacialidade da casa Elza Berquó. Para este

87 Artigas, Vilanova. Em: Ferraz, Marcelo Carvalho [coord.]. *Vilanova Artigas*, p. 72

88 *ibidem*, p. 138

89 Wisnik, Guilherme. *A construção da convivência e do conflito*. Folha de São Paulo, São Paulo, 05 de julho de 2015. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/ilustrissima/2015/07/1651020-a-construcao-da-convivencia-e-do-conflito.shtml>; consultado em agosto de 2015.

autor a arquitetura de Artigas também incorporaria “de forma tensa as lições do materialismo dialético, revelando as marcas das fôrmas de madeira nas superfícies de concreto, por um lado, e criando estruturas pesadas que parecem pressionar o solo, mas que afinal se afinam ao tocá-lo, quase desfazendo-se”, tensionando a condição de produção a que suas obras estavam sujeitas durante a ditadura militar. Em uma aproximação histórica entre a produção de Artigas e a de Oiticica e Lygia Clark, Wisnik afirma também que o que estava em curso no país era uma ampliação dos limites entre a esfera pública e a privada. Para Wisnik, uma das principais marcas da produção artística de Hélio Oiticica e Lygia Clark seria “a proposição de um curto-circuito entre as esferas pública e privada, trazendo a público de forma ostensiva experiências radicais de subjetividade”, tema ao qual nos dirigimos exaustivamente na presente pesquisa e que também se faz presente nas obras de Matta-Clark. Desse modo, a aproximação com Artigas se dá também pelo fato de que “se de um lado os arquitetos buscavam transformar casas em espaços públicos, reduzindo ao limite sua condição doméstica, de outro os artistas plásticos construíam células vivenciais que subjetivariam o espaço público”.⁹⁰

Cabe ainda a referência a dois projetos brutalistas brasileiros da mesma geração de Artigas, mas voltados especificamente para a prática artística e que também, por meio da exploração das possibilidades estruturais do concreto armado desprogramam os pisos ao esvaziar os ao máximo. O prédio do Museu de Arte de São Paulo (MASP), projetado por Lina Bo Bardi na década de 1950 e concluído apenas em 1969, propõe um espaço expositivo completamente inovador ao liberar seu interior de qualquer impedimento, chegando inclusive ao projeto de expografia desenvolvido pela arquiteta no qual os quadros parecem flutuar no espaço. Assim como o prédio da FAUUSP, as forças reacionárias buscaram programar esse espaço e o encheram de divisórias como em museus tradicionais, reforçando o alto grau de transformabilidade do edifício que comporta as mais diversas mudanças que queiram impor a ele. O vão livre sob a laje do edifício também é outro lugar que ampara a imprevisibilidade da vida de maneira cívica, sendo até hoje um dos principais palcos para manifestações populares na cidade de São Paulo. Do mesmo modo, os grandes vãos das salas expositivas do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM-RJ), projetado por Affonso Eduardo Reidy na década de 1950 e inaugurado na década seguinte em diferentes etapas comporta várias transformações, tendo sido o lugar onde foram apresentados pela primeira vez os *Penetráveis* de Oiticica reunidos na *Tropicália*. E seu vão livre é outro espaço que acolhe as mais variadas manifestações artísticas, como também Oiticica provou diversas vezes.

Se até mesmo edifícios modernistas podem amparar a imprevisibilidade da vida e seus espaços servirem aos usuários de maneira próxima à indicada por Oiticica do artista como propôrior de situações, a sua produção ambiental também é descrita por ele em termos bastante semelhantes. Para Oiticica, “o *Éden* é um *campus* experimental, uma espécie de taba, onde todas as experiências humanas são permitidas – humano enquanto possibilidade da espécie

90 Wisnik, Guilherme. *A construção da convivência e do conflito*.

humana”⁹¹ e aqui inclusive – e de preferência – as ilícitas, seja em uma tenda *Cannabiana*, ou então em uma *Cosmococa* cafungante. Em outro momento significativo Oiticica identifica novamente nos *Bichos* de Lygia Clark uma possível ideia de uma arquitetura transformável à maneira como vimos na arquitetura até aqui. Para ele existiria uma universalidade temática que faria com que os *Bichos* fossem também embriões de uma nova arquitetura:

toda estrutura móvel, em seguida, lembrará essa origem do problema, sendo que na experiência da artista, dos ‘bichos’, foi possível a concepção da casa móvel, arquitetura que se faz e desfaz, por sistema de painéis [sic], inovação aqui no campo arquitetônico. Sim, porque o problema, tão sãbiamente [sic] levantado por Lígia [sic] Clark, pela sua universalidade, tende a encontrar ressonâncias em vários campos das artes plásticas.⁹²

Não se trata exatamente de um *zeitgeist*, mas sim de temas emergentes e associados a múltiplas experiências que se tornam marcantes na sociedade e acabam transformando seus mecanismos de funcionamento, ou questionando-os desde o seu interior. Esta é uma noção central no presente trabalho e que vimos pontuando até aqui em diferentes campos sociais, retrazendo os elementos que atualmente conformam nossos cotidianos.

Guy Brett ainda dá outras indicações da relação da produção de Oiticica com a arquitetura das favelas, vista como uma arquitetura ‘espontânea’ e autóctone, já que é totalmente produzida pelos seus habitantes. Mas sendo ‘arte’, os ambientes propostos pelo artista se inserem em um plano ‘ahistórico’, ou do mito, que seria desconstruído por Oiticica em direção à desmitificação da qual ele nos fala depois de sua estadia em Nova Iorque.

Todos os trabalhos em *Éden* são realmente ‘lugares’ tirados de contingências especiais, da história, do tempo e colocados no plano do mito, o qual é uma consciência do viver desfrutado sem tempo pela imaginação. Talvez o seu efeito seja fazer-nos descobrir uma nova relação entre a imaginação e as coisas que fazemos e com as quais nos cercamos. Oiticica percebeu isto em relação às construções em Mangueira, as quais passam por contínuas transformações induzidas pela experiência de habitação das pessoas. Seguramente isto remete às origens internas de todos os elementos externos que temos codificado e deixado inertes em arquivos de arquitetura: tetos, paredes, balcões pórticos, quartos de dormir, exteriores etc. etc. Nos *Ninho-Células* em *Éden*, que está disposto uniformemente em um grupo de seis caixas divididas por cortinas transparentes, tal como berços em maternidades, o visitante é convidado a fazer um forro para o ninho que funciona como uma coberta para si mesmo, feito de qualquer material, não importa para que é destinado originalmente, desde que para ele possua uma secreta conveniência para habitar.⁹³

Em Nova Iorque Oiticica construiu seus *Ninhos* nos *lofts* nos quais viveu, batizados de *Babylonests* (de 1971 a 1974) e *Hendrixsts* (de 1974 a 1978)⁹⁴ que, apesar de não terem uma dimensão propriamente pública, serviam para o artista receber seus amigos, trabalhar em seus

91 Oiticica, Hélio. AGL, página não numerada

92 idem. *O problema da mobilidade pela participação do espectador na obra [atribuído]*. PHO, número de tomo 0044/61. p. 01

93 Brett, Guy. Em: AGL, página não numerada

94 ver Lagnado, Zizette Dwek. *Hélio Oiticica: o mapa do programa ambiental*, p. 124

projetos, estudar, ler, comer e até mesmo dormir, diluindo assim os limites entre espaço de intimidade e espaço público, mesmo procedimento que Matta-Clark efetua com seus cortes. Segundo Lisette Lagnado, “Oiticica decidiu viver num estado de contínuo trabalho/repouso. Fez do seu *loft* um lugar aberto à hospitalidade, quase sinônimo de *casa aberta* – ou seja, nada a ver com uma espécie de casulo”.⁹⁵ Oiticica também realizou diversos projetos em parceria com outros artistas, como seus *Parangolés* construídos por outros sob instruções ou em colaboração. As *Cosmococas*, por exemplo, são resultado do convívio e troca de ideias com seu amigo cineasta Neville D’Almeida e posteriormente também serviram como proposições para colaborações com outros artistas, como vimos no capítulo 2. Lagnado destaca que a própria origem das *Cosmococas* encontra-se nessa “temporalidade mista” advinda de seus *lofts*, “entre o lastro transmitido pelo profundo e atávico significado do *habitar* e a condição temporária de passagem, livre trânsito, sem um horário estabelecido”. Do mesmo modo a relação espacial-arquitetônica latente nesse seu *programa-in-progress* tem por base o fato de que “não caberia postular outro cinema, se a sua arquitetura não fosse também questionada”.⁹⁶

Finalmente cabe indicar outra aproximação inesperada entre a arquitetura moderna brasileira e os ambientes para o *Crelazer* de Oiticica. Trata-se do pavilhão brasileiro para a III Trienal de Milão projetado por Lucio Costa em 1964. O tema da exposição era justamente o lazer e a proposta de Costa foi bastante surpreendente. O arquiteto realizou um ambiente bastante simples, cujo interior não possuía programa: havia redes penduradas pelo espaço e violões à disposição do público, assim como placas de madeira com fotografias de Marcel Gautherot, além de um grande letreiro onde se lê: *riposatevi*, repouse. Assim, o arquiteto não só conclama os visitantes a relaxarem em meio à exposição, como afirma que “aqui, neste país, descansar indolentemente ou trabalhar freneticamente podem ser equivalentes no cotidiano de qualquer um. [...] O mesmo povo que descansa nas redes, constrói Brasília!”⁹⁷ Como destaca Eduardo Rossetti, em um “contraponto surpreendente ao arroubou tecnológico, logístico e estético que foi Brasília, Lucio Costa apresenta um espaço leve, transparente, desmontável e, no limite, descartável”. E isso não é pouco para aquele “que viu uma cidade nascer sob o desígnio de seu traço”.⁹⁸ A associação com os ambientes de Oiticica é inevitável, reforçado ainda pelo fato de que Costa desejava que o piso do pavilhão fosse coberto com areia, algo que acabou não ocorrendo. De todo modo, esse ambiente-proposição de Costa está próximo à *Tropicália* de Oiticica, tanto no sentido de construção de uma identidade do país não-folclorizante, como na maneira do público fruir esses ambientes. Ainda segundo Rossetti, “Lucio Costa utiliza todos os recursos arquitetônicos para provocar nos usuários outras percepções sobre si mesmos, para talvez despertar assim outras possibilidades de usar o ‘tempo livre’”, ou seja, mais um projeto

95 Lagnado, Zizette Dwek. *Gordon Matta-Clark e Hélio Oiticica: micro-história de mitologias contemporâneas*, p.71

96 *ibidem*

97 Rossetti, Eduardo Pierrotti. *Riposatevi: a Tropicália de Lucio Costa na III Trienal de Milão*. Disponível em: <http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/06.068/388>; consultado em agosto de 2015

98 *ibidem*

que busca estimular o *Crelazer*. O autor afirma ainda que tanto Oiticica quanto Costa operam com “valores culturais e massivos [...]”: as forças do ato de experimentar o espaço, a experiência espacial do sujeito, as relações entre sujeito/imagem/país, as relações espaço/matéria e, sobretudo as relações espaço/percepção, coincidem”.⁹⁹ A proximidade com as *Cosmococas*, especialmente a *CC5 Hendrix-war*, é também bastante evidente, reforçado ainda pela presença da música que impõe ao público não só um repouso, mas uma atividade criativa que está no cerne do *Crelazer* e que os violões dispostos por Lucio Costa em seu ambiente também demandam. A arquitetura, porém, não poderá jamais alcançar tais experimentações ‘extremas’ pelos engessamentos inerentes ao seu campo de produção, salvo em raros momentos como esse do pavilhão *riposaveti* e mesmo assim de maneira bastante mais tímida que as artes. E desse modo Oiticica parece mais próximo de realizar o que Paulo Mendes da Rocha coloca como um de seus postulados arquitetônicos:

penso que a arquitetura [...] deve amparar a parte principal das nossas vidas. Seria, inclusive, sempre essa não-separação entre lazer e trabalho. [...] Essa associação, na arquitetura, do prazer ao trabalho é muito estimulante, é a chave de tudo, essa reflexão onde a arquitetura não pretende resolver nada, [...] lidando com esse desejo de associar a vida ativa ao prazer, ao lúdico.¹⁰⁰

Vimos, portanto, diferentes maneiras e possibilidades perseguidas pelos arquitetos da segunda metade do século 20 de abrir as propostas modernistas em um sentido mais próximo da experiência dos usuários, destravando o engessamento espacial que a arquitetura necessariamente impõe. Se com suas intervenções Matta-Clark buscava transformar as estruturas arquitetônicas em “um ato de comunicação”,¹⁰¹ vimos como isso está próximo dessas práticas arquitetônicas, mesmo que estas tenham um sentido necessariamente mais contraditório, posto que são construções que demandam um enorme envolvimento de diversos agentes e que também passa por fatores econômicos e políticos muito mais difíceis para o arquiteto controlar. Mas a ideia por trás desses ensaios da arquitetura seria a que Simon Sadler identifica em relação à proposta da *New Babylon* de Constant, que buscava fazer da arquitetura “um meio para o contato social, dando aos neo-babilônicos algo para fazer juntos”. E isso poderia inclusive transformar “a arquitetura em uma alternativa à linguagem verbal, de modo bastante próximo como infláveis em uma piscina ou balões em uma festa se tornam o meio para brincadeira e interação”.¹⁰² Ou seja, com seus ambientes, as bolas, a piscina, as lixas de unha nas *Cosmococas*, Oiticica busca também a seu modo realizar uma arquitetura que sirva para a comunicação entre os homens, assim

99 Rossetti, Eduardo Pierrotti. *Riposatevi: a Tropicália de Lucio Costa na III Trienal de Milão*.

100 Rocha, Paulo Mendes da. *A cidade enquanto liberdade*, p. 27

101 “the determining factor is the degree to which my intervention can transform the structure into an act of communication.” Matta-Clark, Gordon. *Gordon Matta-Clark’s building dissections, an interview by Donald Wall*, p. 183 [tradução nossa]

102 “architecture would become a medium for social contact, providing New Babylonians with something to do together. That might even have turned architecture into an alternative to verbal language, in much the same way as inflatables in a swimming pool or balloons at a party become the media for play and interaction”. Sadler, Simon. *The situationist city*, p. 149 [tradução nossa]

como Matta-Clark abre para os pedestres o espetáculo estrutural que enrijece a arquitetura, e a impede de servir à comunicação entre as pessoas. E assim nos aproximamos de um sistema estrutural que serve a uma sistematização de um mundo de um caos maravilhoso, como buscava Matta-Clark:

A PRIMARY ARCHITECTURAL FAILING A
SYSTEMATIZED CONSISTANT (sic) APPROACH TO A
WORLD OF TOTAL “WONDERFUL” CHAOS.¹⁰³

103 UMA ARQUITETURA PRIMÁRIA FALHANDO UM
SISTEMATIZADA CONSISTENTE APROXIMAÇÃO A UM
MUNDO DE CAOS TOTAL ‘MARAVILHOSO’. Matta-Clark, Gordon *apud* Oliveira, Flavia Santos. *Lembretes
desmoralizantes. Matta-Clark entre atos e traços*, p. 84-85 [tradução nossa]



fig. 111 Vilanova Artigas, vista interna da Casa Elza Berquó (1967). Ferraz, Marcelo Carvalho [coord.], 1993

fig. 112 Lucio Costa, vista de *Riposatevi* (1964) na III Trienal de Milão. Rossetti, Eduardo Pierrotti.

fig. 113 Lucio Costa, vista de *Riposatevi* com o letreiro 'pop' em destaque. ibidem

página seguinte

fig. 114 Hélio Oiticica, *Ninhos* no loft do artista em Nova Iorque na década de 1970. PHO

fig. 115 Gordon Matta-Clark, *Tree Dance* (1971). Diserens, Corinne



Conclusão

Os temas trazidos à tona pela produção artística e teórica de Oiticica e Matta-Clark se abrem em múltiplos caminhos nos levando a entendimentos diversos dos modos de funcionamento da ‘sociedade de consumo espetacular’. O recorte realizado na presente pesquisa buscou sistematizar essa ampla gama de assuntos aos quais os artistas se dirigem em suas produções, abordando os temas que nos pareceram mais pertinentes e importantes de serem debatidos na atualidade. Como busquei pontuar ao longo da escrita, tais temas emergem na época de atuação de Matta-Clark e Oiticica e são consolidados nas décadas seguintes de diversas maneiras que não cabem ser explicitadas aqui, já que muitas delas foram abordadas ao longo dos capítulos.

Se desde o começo da ‘modernidade instrumental’ há uma preocupação de diversos pensadores em analisar os modos pelos quais as técnicas modificam nossas relações sociais, no final do século 20 essas técnicas evoluem para as tecnologias da informação ‘ameaçando’ ainda mais nosso espaço de experiência ao capturar toda ação social – seja ela qual e em que nível for – por meio da circulação imagética ‘mercantil’. Daí a consolidação da ‘sociedade de espetáculo’ de Guy Debord em estreita associação com o desenvolvimento das forças produtivas capitalistas. A alternativa socialista também fracassou em sua maior experiência ‘real’ na União Soviética levando a outra forma de dominação estatal, como também Debord alertou ainda na década de 1950.

É nesse sentido que na época do ‘espetacular integrado’ a dominação do homem pelas forças mercantis exerce seu poder de maneiras ainda mais sutis e ao mesmo tempo impositivas, algo que as redes sociais e as opiniões intolerantes que ali são expressas – tanto à direita quanto à esquerda do espectro político – demonstram de maneira cabal. E, junto com o fracasso do ‘socialismo real’ e o esgotamento das democracias representativas, geram o sentimento difuso de revolta ‘contra todos’ que pôde ser visto no Brasil nas chamadas ‘jornadas de junho’ de 2013 e também em muitos outros movimentos políticos ao redor do mundo desde os *Occupy* na Europa e nos Estados Unidos em 2011, passando pelas ‘Primaveras árabes’ e outros momentos disruptivos das ordens vigentes. Ou seja, a necessidade de se reinventar as formas de fazer política é algo fundamental para não ficarmos à mercê dos fundamentalismos. E ousar dizer que essa urgência vem desde pelo menos maio de 1968, quando o sistema representativo sofreu seus primeiros abalos consideráveis e do qual participam muitos dos personagens que estudamos aqui, como Guy Debord e seus colegas situacionistas, incluindo Henri Lefebvre. Isso é também algo que tanto os pensadores abordados quanto Matta-Clark e Oiticica em suas atuações e práticas ‘comunitárias’ desenvolveram exaustivamente.

As alternativas a esse modelo dominante são difíceis de serem visualizadas e muitas vezes ocorrem de maneira espontânea e sem consciência de seu potencial transformador. Quando seu potencial se torna evidente normalmente é tarde demais, já tendo sido integrado ao sistema espetacular. Mas muitas vezes essas atuações deixam seus arquirrastrs para que frutifiquem no futuro, como verdadeiras ‘zonas autônomas temporárias’ que se deslocam a todo momento em

direção a espaços não-dominados da vida pública. As proposições lançadas por Oiticica e Matta-Clark já foram completamente apropriadas pela lógica mercantil das artes plásticas em seus aspectos mais vendáveis – obras e objetos concretos que podem ser vendidos pelas galerias. A radicalidade de suas proposições, porém, estão muito além dos objetos que eles deixaram em suas passagens pelo mundo e reverberam nos mais diversos espaços sociais. Seja em uma obra de arte realizada em terrenos baldios ou ocupações dos movimentos de luta por moradia, seja em ações no espaço público que abordem os passantes de modo a modificar sua relação com um dado ambiente urbano. Do mesmo modo os escritos dos dois artistas são fontes riquíssimas para compreendermos modos de atuação artística e social menos dirigidos pelos imperativos produtivistas que regem o funcionamento da sociedade ocidental, como espero ter deixado claro.

Mais uma vez é importante pontuar as limitações da presente pesquisa que buscou abordar temas ligados à produção de Matta-Clark e Oiticica que tenham justamente esse alcance artístico e social mais amplo. Assim, muitos exemplos e temas ficaram de fora e a pesquisa buscou abordar a produção artística e teórica dos dois por esse viés. Do mesmo modo os exemplos levantados ao longo do texto de artistas, arquitetos e pesquisadores ficaram restritos à afinidade do autor e ao material possível de ser ‘consumido’ em uma dissertação de mestrado. Muitos outros autores poderiam ter sido utilizados para o debate realizado no capítulo 2 em torno da ‘questão do sujeito’, por exemplo, mas o livro *Who comes after the subject* me foi indicado por meu orientador e me pareceu já conter elementos suficientes para definir a questão sem entrar em um exaustivo levantamento do debate filosófico do assunto, que por si só poderia render toda uma tese de doutorado em filosofia.

Cabe por fim pontuar algumas práticas artísticas que preferi deixar de lado nos capítulos relativos à cidade e à arquitetura. Em primeiro lugar, uma das propostas mais radicais de uma alternativa estética para nossas cidades seria a que o orientador da presente dissertação, Milton Machado, faz em seu *História do futuro* (1978-). Nessa história a cidade ‘ideal’, ou *Mais-que-perfeita*, está constantemente ameaçada pela passagem do *Módulo de destruição*, que também a renova periodicamente. No trabalho de Milton a cidade ideal não existe e deve ser reconstruída a cada geração. Só os nômades podem escapar da morte atravessando o *Módulo de destruição*, do mesmo modo como os loucos e desviantes de nossa sociedade de alguma maneira conseguem escapar de seus mecanismos de dominação, deixando para os habitantes mortais os arquirrastrados que deverão ser apropriados na construção da próxima cidade. Também emergem da produção compulsiva de Milton traços de arquiteturas fantásticas: sejam leituras e releituras dos caóticos ambientes urbanos contemporâneos, sejam projeções para essas impossíveis cidades-mais-que-perfeitas de futuros que nunca chegarão. Destruição e construção andam juntas nas cidades contemporâneas e Milton Machado nos revela isso no jorro lisérgico do qual brotam seus desenhos.

Também por questões ‘pessoais’ e por já ter escrito exaustivamente sobre o tema em pesquisas anteriores, não abordei uma produção de jovens artistas paulistanos que me é muito cara e até mesmo íntima, já que minha própria produção artística está atrelada a ela. Desde que em 2006

Raphael Franco propôs a ocupação artística de uma laje em um edifício em construção abandonado na cidade de São Paulo, desenvolvemos trabalhos em estreita associação chegando a nos reunirmos por um breve tempo em um coletivo artístico que incluía artistas, geógrafos, cineastas. O coletivo não conseguiu realizar muitas ações, mas as discussões ‘anarquiteturais’ ecoam até hoje entre os que participaram dos encontros.

Em meu trabalho final de graduação na FAUUSP pude também acompanhar e sistematizar ideias sobre a produção de quatro jovens artistas que de diferentes maneiras se apropriam da imagem da cidade e a ressignificam, nos devolvendo olhares ou modos de uso do espaço público diferentes daqueles impostos pelas demandas cotidianas. São eles Raphael Franco, Daniel Nogueira de Lima, Pique a.k.a Carango Sá e Jan de Maria Nehring, todos irmãos de caminhada que me foram fundamentais na elaboração de temas que já me atraíam há anos. Por meio das fotomontagens e ‘ocupações’ de caçambas de Raphael, dos tapumes ‘construtivistas’ de Jan, das pinturas e luzes fluorescentes de Daniel ou dos mapas, traquitanas e ambientes urbanos de Pique vemos justamente as questões que debatemos na presente pesquisa se efetivando em favor de um uso menos dirigido do espaço público que compõe nosso cotidiano enquanto seres urbanos que somos.

As atuações de coletivos urbanos tampouco recebeu a merecida atenção na pesquisa, sendo uma das formas mais interessantes de transformação dos espaços públicos em grandes cidades atualmente. Daí tem origem também a proposta expositiva-ambiental de conclusão do mestrado. Espaços transformáveis em meio à cidade que podem também ser embriões dos espaços expositivos à maneira do que a *Tropicália* seria na proposta original de Oiticica e que *Museum* de Matta-Clark também informa de uma outra maneira.

Cabe mais uma vez destacar que nenhuma dessas experiências tampouco é definitiva e devem ser constantemente revistas e reelaboradas à luz das sempre contingentes forças do presente. Portanto a ideia de projetos abertos e transformáveis aparece aqui como modos de efetivar a contingência da modernidade na elaboração e produção dos espaços vivenciais de nosso cotidiano. Uma ‘dialética infinita’ que permita que nos reinventemos constantemente em nossas personalidades, nossos espaços, afetos e modos de apreensão da realidade, e que não seja pelas pressões mercadológico-publicitárias do ‘personalizável’ em aparência mas não em conteúdo dos *gadgets* da sociedade contemporânea. Transformações que nos sejam próprias e acordes com as nossas vontades e necessidades do presente, em estreita aliança com uma coletividade que deve emergir também transformada desse processo de ‘autocrítica’ permanente. Uma autocrítica não partidária, mas pessoal e ética, da qual a estética é também um dos elementos fundadores, como espero ter deixado claro ao longo da pesquisa. Subjetividades menos amarradas que em contato permanente com as contradições, as diferenças e as exigências do presente possam se refazer e se reapropriar de seus espaços vitais a todo instante, que estejam sempre prontas para uma revolução profunda dos comportamentos. Em tempos ‘ultra-espetaculares’ é muito para se exigir, mas ao mesmo tempo já realizamos isso constantemente sobre as bases do espetáculo, então cabe a cada um mudar essa chave e erguer os alicerces de um futuro a ser debatido nas praças públicas em favor de todos.

Referências

Almárcegui, Lara. *Guia de terrenos baldios de São Paulo: uma seleção dos lugares vazios mais interessantes da cidade*. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2006.

_____. *Demoliciones, huertas urbanas, descampados*. Em: Boletín CF+S n. 38/39. Dezembro de 2008. Disponível em: <http://habitat.aq.upm.es/boletin/n38/alalm.html>; consultado em agosto de 2015.

Agamben, Giorgio. *Profanações*. São Paulo: Boitempo, 2007.

Araújo, Maria Luiza Tristão de. *Exercícios estéticos de ampliação de espaço e liberdade*. Em: Arte & Ensaios – Revista do Programa de Pós-graduação em Artes Visuais EBA/UFRJ, Rio de Janeiro, ano XIV, n° 15, p. 68-79, 2007.

Arquivo Hélio Oiticica, em: *Programa Hélio Oiticica* (PHO). Disponível para consulta em: <http://www.itaucultural.org.br/programaho/>; consultado em agosto de 2015

Artigas, Vilanova. *Le Corbusier e o imperialismo*. Em: idem. Caminhos da arquitetura. São Paulo: Cosac Naify, 1999.

Associação dos Amigos da Escola Nacional Florestan Fernandes. Página da associação. Disponível em: <http://www.amigosennff.org.br>; consultado em agosto de 2015.

Attlee, James. *Towards Anarchitecture: Gordon Matta-Clark and Le Corbusier*. Londres: Tate Papers, abril de 2007. Disponível em: <http://www.tate.org.uk/research/publications/tate-papers/no-7/towards-anarchitecture-gordon-matta-clark-and-le-corbusier>; consultado em agosto de 2015.

Barthes, Roland. *O rumor da língua*. São Paulo: Brasiliense, 1988.

Barrio, Artur. *Manifesto*. Rio de Janeiro, 1969. Disponível em: http://arturbarrio-trabalhos.blogspot.com.br/2008/10/manifesto_31.html, consultado em abril de 2015

Benjamin, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

_____. *Obras escolhidas III – Charles Baudelaire um lírico no auge do capitalismo*. São Paulo: Brasiliense, 1989.

Bishop, Claire. *Antagonism and relational aesthetics*, em: October n° 110, outono de 2004. pp. 51-79

Bois, Yve-Alain; Krauss, Rosalind. *A user's guide to entropy*. Em: October 78, outono de 1996. pp. 39-88

Bonisson, Marcos. *Héliophonia* [filme]. Direção de Marcos Bonisson. Rio de Janeiro, 2002. 17 min. cor. som.

Bourriaud, Nicolas. *Estética Relacional*. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

Braga, Paula [org.]. *Fios soltos: a arte de Hélio Oiticica*. São Paulo: Perspectiva, 2008.

Brito, Ronaldo. *Neoconcretismo – vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro*. São Paulo: Cosac Naify, 1999.

Buchmann, Sabeth e Cruz, Max Jorge Hinderer. *Hélio Oiticica & Neville D’Almeida: cosmo-coca*. Rio de Janeiro: Azougue, 2014.

Bürger, Peter. *Teoria da vanguarda*. São Paulo: Cosac Naify, 2008.

Cadava, Eduardo; Connor, Peter; Nancy, Jean-Luc [orgs.] *Who comes after the subject?* Nova Iorque: Routledge, 1991.

Cocchiarale, Fernando. *Por uma genealogia do construtivismo brasileiro*. Em: Petrova, Yevgenia; Kiblitky, Joseph et. al. [orgs.]. *Virada Russa – a vanguarda na coleção do Museu Estatal Russo de São Petersburgo* (catálogo de exposição). São Paulo: CCBB, 2009. pp. 40-55

Contier, Felipe. *O edifício da FAUUSP e os materiais do brutalismo*. X seminário docomomo Brasil, Curitiba, 2013. disponível em: http://www.docomomo.org.br/seminario%2010%20pdfs/OBR_37.pdf; consultado em agosto de 2015.

Crary Jonathan. *As técnicas do observador – visão e modernidade no século XIX*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

_____. *24/7 – Late capitalism and the ends of sleep*. Londres: Verso, 2013.

Debord, Guy. *A sociedade do espetáculo – comentários sobre a sociedade do espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

Dimendberg, Edward. *The Will to motorization: cinema, highways, and modernity*. Em: *October* 73, verão de 1995. p. 90-137

Diserens, Corinne [org.]. *Gordon Matta-Clark*. Londres: Phaidon, 2003.

Eisenman, Peter e Koolhaas, Rem. *Supercrítico*. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

EXP (Research Centre for Experimental Practice at the University of Westminster). *The Archigram Archival Project*. Disponível em: <http://archigram.westminster.ac.uk/>; consultado em agosto de 2015.

Favaretto, Celso Fernando. *A invenção de Hélio Oiticica*. São Paulo: EDUSP, 1992.

Ferraz, Marcelo Carvalho [coord.]. *Vilanova Artigas*. São Paulo: Instituto Lina Bo e P. M. Bardi/Fundação Vilanova Artigas, 1993.

Ferreira, Glória [org.]. *Crítica de Arte no Brasil: temáticas contemporâneas*. Rio de Janeiro: Funarte, 2006.

Ferreira, Glória; Cotrim, Cecília [orgs.] *Escritos de artistas: anos 60/70*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

Foster, Hal. *Recodings – art, spectacle, cultural politics*. Seattle: Bay Press, 1985.

_____. *The return of the real*. Cambridge: MIT Press, 1994.

_____. *Image building*. Em: Vidler, Anthony [org.]. *Architecture between use and spectacle*. New Haven: Yale University Press, 2008. pp. 164-179

Foster, Hal; Krauss, Rosalind; Bois, Yve-Alain; Buchloh, Benjamin H. D. *Art since 1900 – modernism, antimodernism, postmodernism*. Nova Iorque: Thames & Hudson, 2011.

Freidrichs, Chad; Fehler, Paul. *The Pruitt-Igoe myth*. [filme]. Produção de Paul Fehler et. al., direção de Chad Freidrichs. Saint Louis: Unicorn Stencil, 2011. DVD, 79 min. cor. som.

Friedman, Yona. Página pessoal. Disponível em: <http://www.yonafriedman.nl/>; consultado em agosto de 2015.

Ganz, Louise e Silva, Breno. *Lotes Vagos: expansões – ação coletiva de ocupação urbana experimental*. Disponível em: <http://lotevago.blogspot.com.br/>; consultado em agosto de 2015.

Goldberger, Paul. *The Museum that theory built*. New York Times, 5.11.1989. Disponível em: <http://www.nytimes.com/1989/11/05/arts/architecture-view-the-museum-that-theory-built.html?src=pm&pagewanted=1>; consultado em agosto de 2015.

Gullar, Ferreira. *Teoria do não-objeto*. Em: *Experiência Neoconcreta: momento-limite da arte*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

Junior, Walcler de Lima Mendes. *O sujeito-arquitecto: conflitos do discurso urbano e midiático*. Rio de Janeiro: Lamparina, 2010.

Koolhaas, Rem. *Nova Iorque delirante: um manifesto retroativo para Manhattan*. São Paulo: Cosac Naify, 2008.

Koolhaas, Rem et. al. *Mutations*. Bordeaux: arc en rève, 2001.

Lagnado, Zizette Dwek. *Hélio Oiticica: o mapa do programa ambiental*. São Paulo: FFLCH (Tese de doutorado), 2003.

Lagnado, Lisette et. al. [orgs.]. *27ª Bienal de São Paulo: Seminários*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2008.

Le Corbusier. *El Modulor*. Buenos Aires: Poseidon, 1953.

_____. *Por uma arquitetura*. São Paulo: Perspectiva, 1977.

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

Press, 2001.

Lefebvre, Henri. *O direito à cidade*. São Paulo: Centauro, 2001.

Linke, Ines e Ganz, Louise. *THISLANDYOURLAND*. Disponível em: <http://www.thislandyourlandtrabalhoseprojetos.blogspot.com.br>; consultado em agosto de 2015.

Loschiavo, Maria Cecília dos Santos e Daher, Luiz Carlos. *O Espaço da USP: presente e futuro*. São Paulo: Prefeitura da Cidade Universitária 'Armando de Salles Oliveira', 1985.

Machado, Milton. *The imaginary encounter between Hélio Oiticica and Kasimir Malevich in the open air or How an American art critic lent his innermost essence to a Dutch Curator*. Palestra realizada no INIVA – Institute of International Visual Arts, Londres, junho de 1999 (não publicada).

Mathews, Stanley. *The Fun Palace: Cedric Price's experiment in architecture and technology*. Technoetic arts: a journal of speculative research. v. 3, n. 2, 2005. p. 73-91

Matta-Clark, Gordon. *Green composition notebook with Garbage Wall instructions*. Anotações de caderno, PHCON2002:0016:025. Arquivo Gordon Matta-Clark, Canadian Centre for Architecture, Montréal.

McLuhan, Marshall. *Os meios de comunicação como extensões do homem*. São Paulo: Cultrix, 1988.

Mondrian, Piet. *Neoplasticismo na pintura e na arquitetura*; Martins, Carlos A. Ferreira [org.] São Paulo: Cosac Naify, 2008.

Montaner, Josep Maria. *Depois do movimento moderno: arquitetura da segunda metade do século XX*. Barcelona: Gustavo Gili, 2001.

Oiticica, Hélio. *Aspiro ao grande labirinto*. Rio de Janeiro: Rocco, 1986.

_____. *conglomerado newyorkaises*. Coelho, Frederico e Filho, César Oiticica [orgs.]. Rio de Janeiro: Beco do Azogue, 2013.

Oliveira, Flavia Santos de. *Lembretes desmoralizantes. Matta-Clark entre atos e traços*. Rio de Janeiro: PUC-Rio (tese de doutorado), 2013.

OMA. Página do escritório. Disponível em: <http://www.oma.eu/>; consultado em agosto de 2015.

Peabiru TCA. Página da organização. Disponível em: <http://www.peabirutca.org.br>; consultado em agosto de 2015.

Projeto Hélio Oiticica. Página da instituição. Disponível em: <http://www.heliooitica.org.br/home/home.php>; consultado em agosto de 2015.

Rajchman, John. *Thinking Big. (John Rajchman Talks with Rem Koolhaas)*. Em: Artforum no. 33, Dec, 1994, pp. 46-55 e 96-102.

Rangel, Gabriela e Cuevas, Tatiana [orgs.]. *Gordon Matta-Clark: Desfazer o espaço* (catálogo de exposição). São Paulo: Museu de Arte Moderna, 2010.

Roberts, Sam. *When the city's bankruptcy was just a few words away*. (matéria de jornal) New York Times, 2006. Disponível em: http://www.nytimes.com/2006/12/31/nyregion/31default.html?_r=1&ref=nyregion&oref=slogin; consultado em junho de 2015.

Ross, Kristin. *Henri Lefebvre on the Situationist International*, em: October 79, inverno de 1997. pp. 69-83

Rossetti, Eduardo Pierrotti. *Riposatevi: a Tropicália de Lucio Costa na III Trienal de Milão*. Disponível em: <http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/06.068/388>; consultado em agosto de 2015.

Sadler, Simon. *The situationist city*. Cambridge: MIT Press. 1998.

Salomão, Waly. *Hélio Oiticica: qual é o Parangolé? e outros escritos*. Rio de Janeiro: Rocco, 2003.

Schumacher, Brian James. *Potential of the city: the interventions of the Situationist International and Gordon Matta-Clark*. San Diego: University of California (dissertação de mestrado), 2008.

Sennett, Richard. *The conscience of the eye*. Nova Iorque: W. W. Norton & Company, 1992.

Smithson, Robert. *Um passeio pelos monumentos de Passaic, Nova Jérsei*. Sussekind, Pedro [trad.]. Em: Arte & Ensaios – Revista do Programa de Pós-graduação em Artes Visuais EBA/UFRJ, Rio de Janeiro, n. 19, 2009. pp. 163-167

_____. *Entropy and the new monuments*. Disponível em: http://www.robertsmithson.com/essays/entropy_and.htm, consultado em: julho de 2015.

Solomon, Holly. *Field trip to Gordon Matta-Clark's 'Splitting' house* [filme]. Direção de Holly Solomon. Nova Iorque, 1974. 33 min. preto e branco. som. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=IHuzeswiTv8>; consultado em agosto de 2015

USINA_ctah. Página do escritório. Disponível em: <http://www.usina-ctah.org.br>; consultado em agosto de 2015.

Valentin, Andreas. *Invenção, experimentação, proposição: a gênese de uma obra*. Disponível em: <http://www.callmehelium.com/3-2-escritos-andreas.html>; consultado em agosto de 2015

Vários; GFAU. *Corredor das Humanas: a poesia que poderia ter sido e que não foi*. São Paulo: GFAU, 2009.

Walker, Stephen. *Gordon Matta-Clark – art, architecture and the attack on modernism*. Nova Iorque: I. B. Tauris, 2009.

Ward, Frazer. *Gray Zone. Watching Shoot*, em: October 95, inverno de 2001. pp. 115-130.

Wisnik, Guilherme. *Dentro do nevoeiro: diálogos cruzados entre arte e arquitetura*. São Paulo: FAUUSP (tese de doutorado), 2012.

_____. *A construção da convivência e do conflito*. Folha de São Paulo, São Paulo, 05 de julho de 2015. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/ilustrissima/2015/07/1651020-a-construcao-da-convivencia-e-do-conflito.shtml>; consultado em agosto de 2015.

Xavier, Alberto [org.] *Depoimento de uma geração*. São Paulo: Cosac Naify, 2003.

Anexo I Cronologia Gordon Matta-Clark¹

1943 Gordon Roberto Echaurren e John Sebastian Matta nascem em Nova Iorque no dia 22 de junho, filhos de Anne Clark e do pintor surrealista Roberto Matta. Anne Clark e Roberto Matta se divorciam poucos meses depois do nascimento de seus filhos gêmeos. Em 1944 Anne viaja com seus filhos para o Chile para conhecerem os avós paternos e retornam a Nova Iorque um ano depois. Em 1948 eles viajam a Paris para Gordon se tratar de tuberculose e permanecem lá até 1949. Em 1951 Anne Clark se casa com Hollis Alpert.

1962 Gordon entra na **Escola de Arquitetura da Universidade de Cornell** em Ithaca, Nova Iorque. Em 1962 vai para a França estudar Literatura Francesa na Universidade de Paris-Sorbonne por um ano.

1968 Recebe o **diploma** de Arquitetura da Universidade de Cornell.

- realiza o *Memorial for Marcel Duchamp*, na Universidade de Cornell e *Rope Bridge*, na represa de Ithaca.

1969 Conhece **Dennis Oppenheim** e **Robert Smithson** na exposição *Earth Art*, realizada na Universidade de Cornell. Se muda para Nova Iorque onde aluga um *loft* na 131 Chrystie Street. Projeta e reforma o *loft* da **98 Greene Street** para Holly Solomon.

- realiza as obras *Deflation*, em Cornell, *Agar*, em seu *loft*, *Christmas Piece* na 98 Greene Street e *Photo-Fry*.

1970 Ajuda Jeffrey Lew a organizar a galeria alternativa *112 Greene Street Gallery*.

- realiza as obras *Incendiary Wafers* em seu ateliê, *Garbage Wall* na St. Mark's Church em Nova Iorque e *Museum* na *Bykert Gallery* em Nova Iorque.

1971 Muda-se para um *loft* no 28 East 4th Street com **Carol Goodden** com quem abre *Food* pouco depois no mesmo ano. Viaja com Jeffrey Lew para a América do Sul no inverno. **Muda seu nome para Gordon Matta-Clark**. Organiza o movimento de **boicote à Bienal de São Paulo**.

- realiza as obras *Tree Dance* no Vasar College em Nova Iorque; *Cherry Tree* e *Time Well* na *112 Greene Street Gallery*; *Pig Roast* no *Brooklyn Bridge Event* em Nova Iorque e *Untitled* no Museu Nacional de Bellas Artes em Santiago do Chile.

1972 Muda-se para um *loft* no 155 Wooster Street.

- realiza as obras *Hair*, *Open House* na Greene Street entre os números 98 e 112, *Fresh Air Cart* na Wall Street, *Dumpster Duplex* em frente à *112 Greene Street Gallery*, *Wallpaper* e realiza os cortes dos **Bronx Floors** (1972-1973). Realiza os vídeos *Open House*, *Fresh Air*, *Automation House*, *Fresh Kill* e *Sauna View*.

1973 Viaja para a Itália para se encontrar com Carol Goodden que viajava com a companhia de dança de Trisha Brown.

- realiza as obras *Pier In/Out* no Pier 14 em Nova Iorque, *Graffiti Truck* e *Photoglyphs* em *Alternatives to Washington Square Show* em Nova Iorque, *Reality Properties: Fake Estates*, *Infraform* em Milão e *A W-hole house* em Gênova na Itália. Realiza o filme *Food*.

1974 Viaja para a França e para a Itália com Susan Ensley.

- realiza as obras *Splitting* em Englewood e *Bingo* nas Cataratas de Niagara. Realiza a exposição do grupo *Anarquitectura* na *112 Greene Street Gallery*. Realiza os vídeos *Clockshower*, *Splitting* e *Bingo*.

¹ cronologia extraída e editada de Diserens, Corinne [org.]. *Gordon Matta-Clark*. pp. 218-223 [tradução nossa]

1975 Depois de cortar o Píer 52 para *Day's End* Matta-Clark tem o pedido de prisão decretado em Nova Iorque e viaja para Paris.

- realiza as obras *Untitled Wall and Floor Cutting* na *Galleria Salvatore Ala* em Milão na Itália, *Hammer and Sycle* na *Galleriaforma* em Gênova e *Conical Intersect* na rue Beaubourg 22-29 para a 9ª *Biennale de Paris*. Realiza os vídeos de *Day's End* e *Conical Intersect*.

1976 Mandado de prisão é derrubado e Gordon Matta-Clark volta para Nova Iorque. **Morre seu irmão gêmeo Batan.** Conhece **Jane Crawford**.

- realiza a cenografia *The Shaggy Dog* para Mabou Mines em Nova Iorque e *Window Blow-out* na exposição *Idea as model* no IAUS em Nova Iorque. Realiza os vídeos *City Slivers* e *Substrait (Underground Dailies)*, além de participar de diversas exposições coletivas.

1977 Viaja pela Europa e pelos Estados Unidos para realizar diversos projetos. Muda-se para um *studio* no 20 East 20th Street. Recebe uma bolsa da Fundação Guggenheim.

- realiza as obras *Descending steps for Batan* na *Galerie Yvon Lambert* em Paris, *Jacob's ladder* na *Documenta 6* em Kassel, *Office Baroque* na Antuérpia na Bélgica e desenvolve o projeto para o *Resource Center and Environmental Youth Program for Loisaída* em Nova Iorque. Realiza os vídeos *Jacob's ladder*, *Sous-Sols de Paris* e *Office Baroque*.

1978 Se casa com Jane Crawford em maio. **Morre de câncer** no pâncreas no dia 27 de agosto.

- realiza a obra *Circus-Caribbean Orange* em Chicago e participa de diversas exposições coletivas nos Estados Unidos e na Europa.

Anexo II Cronologia Hélio Oiticica¹

1937 Nasce, no dia 26 de julho, Hélio Oiticica, primeiro filho de **José Oiticica Filho** (1906-1964) – engenheiro, professor de matemática, entomólogo e um dos mais importantes fotógrafos brasileiros do seu tempo – e de **Ângela Santos Oiticica** (1903-1972), no Rio de Janeiro. Seus irmãos César e Claudio nascem em 1939 e 1941, respectivamente. Em seus primeiros anos, Hélio Oiticica e seus irmãos não frequentam a escola oficial. Em casa, têm aulas de matemática, ciências, línguas, história e geografia, com o pai e a mãe. Mas sua formação intelectual é também fortemente influenciada pelo avô **José Oiticica** (1882-1957), conhecido filólogo, professor, escritor, anarquista e editor do jornal *Ação Direta*.

1947 José Oiticica Filho ganha bolsa da Fundação Guggenheim, e a família reside durante dois anos em Washington DC, onde ele trabalha no *United States National Museum – Smithsonian Institution*. Hélio e seus irmãos frequentam pela primeira vez uma escola oficial (Thomson School). A família visita museus e galerias de arte.

1950 Em julho, a família Oiticica volta ao Rio de Janeiro.

1953 Visita a **II Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo** (dezembro-janeiro), organizada por Mário Pedrosa, que apresenta salas especiais de Paul Klee (1879-1940), Alexander Calder (1898-1976), Piet Mondrian (1872-1944) e Pablo Picasso (1881-1973).

1954 Com seu irmão César, começa a estudar pintura com Ivan Serpa (1923-1973), no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro.

1955 Entra em contato com o **Grupo Frente** e participa da segunda exposição do Grupo no Museu de Arte Moderna. O encontro com a artista **Lygia Clark** (1920-1988) e com os críticos de arte **Ferreira Gullar** (1930) e **Mário Pedrosa** (1900-1981) acontece provavelmente nesse período.

- Início de suas **pinturas geométricas** abstratas em guache sobre cartão.

1956 Continua sua produção de guache sobre cartão e no mês de dezembro começa a trabalhar em uma série de 27 obras também em guache sobre cartão e que ele intitula de **Secos**.

1957 Participa com Ivan Serpa (1923-1973), Aluísio Carvão (1920-2001), César Oiticica (1939), Alberto Pinedo e Henry Dobbin da organização do Instituto de Arte Infantil, escola primária com ênfase no ensino das artes plásticas. A escola situada na rua Lins de Vasconcelos (nº 39) funciona até 1959. Comparece com César Oiticica ao evento Noite de Arte Concreta na União Nacional dos Estudantes (UNE) que acontece paralelamente à *I Exposição Nacional de Arte Concreta*, no Ministério da Educação, Rio de Janeiro. Morre José Oiticica, no dia 30 de junho. - Continua a produção dos **Secos** até o mês de fevereiro e dá início à produção da série de guaches em cartão denominada, posteriormente por ele, de **Metaesquemas**, em texto de 1972.

1958 O ano marca o fim da sua produção dos *Metaesquemas* e o início da série de **Pinturas brancas**.

1959 Lygia Clark e Ferreira Gullar convidam Hélio Oiticica para participar do **Grupo Neo-concreto** do Rio de Janeiro. A série *Branca* evolui de pinturas em cartão para pinturas a óleo sobre tela e compensado. Realiza obras monocromáticas que incluem pinturas triangulares em vermelho e branco e também a série **Invenções**. Inicia o grupo de **Bilaterais**.

¹ cronologia extraída e editada do Projeto Hélio Oiticica, disponível em: <http://www.heliooitica.org.br/biografia/bioho1930.htm>; consultado em agosto de 2015.

1960 Começa a trabalhar no Museu Nacional como auxiliar técnico de José Oiticica Filho.

- Prossegue trabalhando na série *Invenções* (1959-1962) e *Núcleos*, inicia a produção dos **Relevos espaciais** (1960) e começa a conceituar seus projetos com a participação do espectador.

1961 Mário Pedrosa escreve o texto “Os projetos de Hélio Oiticica”. Continua trabalhando na série *Invenções* e nos *Núcleos*.

- Realiza o **Penetrável PN1** e a maquete do **Projeto Cães de Caça**, composto de cinco penetráveis, mais o *Poema enterrado* de Ferreira Gullar e o *Teatro integral* de Reynaldo Jardim.

1962 Continua produzindo *Núcleos*, classificando-os em *Pequeno Núcleo*, *Núcleo Médio* e *Grande Núcleo*.

1963 Encontro com a fotógrafa francesa Desdémone Bardin (1929-2001). Nos anos seguintes, ela fotografa grande parte da produção artística de Hélio Oiticica, seu cotidiano com amigos no morro da Mangueira e na quadra da Escola de Samba Estação Primeira de Mangueira.

- Começa a produção de **Bólides** criando a primeira de suas estruturas manuseáveis, o *B1 Bólide-caixa 1*.

1964 Morre José Oiticica Filho, no dia 26 de julho. Levado pelo escultor Jackson Ribeiro começa a frequentar a Escola de Samba Estação Primeira de Mangueira e, entusiasmado pelo samba, torna-se passista, integra-se na comunidade do morro ficando amigo de Nildo, Miro, Jerônimo, Mosquito, Rose, Maria Helena, e muitos outros.

- Morre Manuel Moreira (1941-1964), mais conhecido como Cara de Cavalo, executado pela polícia, na cidade de Cabo Frio, no Rio de Janeiro.

- Continua a produção de *Bólides* e concebe o primeiro **Parangolé**. Os três primeiros da série seriam tenda, estandarte e bandeira. O **Parangolé P4 capa 1** viria a ser a primeira capa como proposição para a cor no corpo.

1965 Em junho, recebe carta de Paul Keeler que se apresenta como amigo de Sérgio Camargo (1930-1990) convidando-o para exposição de 15 artistas, entre os quais, Soto, Cruz Diez, Gabo, Calder (1898-1976), Chillida e Sérgio Camargo. Solicita também fotos de obras e textos de Hélio Oiticica para serem publicados no Signals Newsbulletin. Em 12 de agosto, por ocasião da exposição *Opinião 65*, no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, considerada um marco na história da arte brasileira, provoca grande polêmica quando é proibido de desfilar, com passistas da Mangueira, seus *Parangolés* nas dependências do museu. Revoltado, Hélio Oiticica se retira e faz o desfile no jardim, sendo então aplaudido por artistas, jornalistas, críticos e público presente. Em 22 de dezembro, começa a trabalhar como telegrafista na Empresa Brasileira de Radio Difusão (Radiobrás).

- Prossegue trabalhando na série *Invenções* (1959-1962) e *Núcleos*, inicia a produção dos **Relevos espaciais** (1960) e começa a conceituar seus projetos com a participação do espectador.

1966 Recebe o Prêmio Banco do Estado da Bahia no valor de Cr\$ 2.000.000,00 (dois milhões de cruzeiros) por suas pesquisas em arte ambiental na I Bienal Nacional de Artes Plásticas da Bahia.

1967 Em 15 de fevereiro dá-se o início de sua correspondência com Guy Brett, quando começam os entendimentos para a exposição na Galeria Whitechapel, em Londres.

- Realiza os penetráveis **PN2** e **PN3** que compõem a obra **Tropicália**, exposta no Mam, Rio de Janeiro, na mostra “Nova objetividade brasileira”. Concebe o **Éden**, conjunto de penetráveis e proposições supra-sensoriais que seriam expostos em 1969, na Galeria Whitechapel, em Londres.

1968 A bandeira **Seja marginal seja herói**, de Hélio Oiticica, exibida no show de Caetano Veloso (1942) na boate Sucata no Rio de Janeiro é apreendida provocando a interdição do espetáculo pela Polícia Federal. Viaja para Londres, no dia 3 de dezembro, para montar a exposição

da Galeria Whitechapel.

- Continua produzindo parangolés, bólides e penetráveis. Em 4 de agosto *Apocalipopótese*, evento idealizado e realizado por Rogério Duarte e Hélio Oiticica ocorre no Aterro do Flamengo, contando com a participação de vários artistas, entre eles, Antonio Manuel, Lygia Pape, Sami Mattar, Raimundo Amado, Torquato Neto e com passistas das Escolas de Samba Mangueira, Portela, Salgueiro e Vila Isabel.

1969 Realiza exposição individual na Galeria Whitechapel em Londres. A mostra tem curadoria do crítico de arte Guy Brett (1942) e seria denominada por Hélio Oiticica de *Whitechapel experience*. É indicado para a Sussex University, Brighton, como artista residente.

1970 Retorna ao Rio de Janeiro, no dia 1º de janeiro. Viaja para Nova Iorque onde expõe os *Ninhos* na exposição *Information*, com curadoria de Kynaston McShine, no Museum of Modern Art. Ganha bolsa da Fundação Guggenheim e **instala-se em Nova Iorque** na 2nd Avenue nº 81.

1972 Morre, no dia 27 de outubro, Ângela Santos Oiticica. Conhece Quentin Fiori.

- Realiza o filme em Super-8 *Agripina é Roma – Manhattan*.

1973 Cria o conceito de quasi-cinema.

- Inicia *Neyrótika* (série de slides). Inicia a série *Cosmococa – Programa in progress: CC1 Trashiscape; CC2 Onobject; CC3 Maileryn; CC4 Nocagions; CC5 Hendrix – War*, em parceria com Neville D’Almeida. Conceitua o *Conglomerado*, que reuniria todas as experiências contidas em *Newyorkaises* (sua produção em Nova York).

1974 *CC6 – Coke head’s soup*, com Thomas Valentin; *CC7*, com Guy Brett, projeto não-concluído; *CC8 – Mr. D*; *CC9 – Cocaoculta; Renô Gone*, com Carlos Vergara (não-concluído). Projeto dos penetráveis *Stonia* e *Shelter Shield*.

1975 Dentro do conceito quasi-cinema faz *Helena inventa Ângela Maria*, série de slides que evocam a célebre cantora popular brasileira dos anos 50.

1977 Inicia nova série de penetráveis chamados de *Magic square* e também os objetos *Topological ready-made landscapes*.

1978 Volta para o Rio de Janeiro e instala-se no Leblon na rua Carlos Góes. Conceitua o *Ready constructible*. Faz as maquetes para os penetráveis *Magic square 2* e *5*; Realiza o penetrável *Tenda-luz* para o filme *O gigante da América*, de Júlio Bressane. Instala duas apropriações no banheiro do seu estúdio às quais denomina ‘Experiência do mito-desmitificado’ – *Avenida Presidente Vargas-Kyoto-Gaudi* e *Manhattan brutalista – objet semi-mágico-trouvé*.

- Manifestação coletiva: 12 de novembro – *Mitos vadios*, organizada por Ivald Granato em terreno baldio na rua Augusta, São Paulo.

1979 Muda-se para a rua Ataulfo de Paiva no Leblon.

- Conceitua seu último penetrável *Azul in azul*. Manifestação coletiva: 18 de dezembro – *Acontecimento poético urbano 1 / Caju-Klemania*, Rio de Janeiro.

1980 Conclui a maquete do penetrável *Invenção da luz*, iniciado em 1978. No dia 22 de março, **sofre um acidente vascular cerebral e morre** sete dias depois na Clínica São Vicente, no Rio de Janeiro.

- Manifestação coletiva – *Acontecimento poético urbano 2 / Esquenta para o Carnaval*, no Morro da Mangueira.