

# CIBACHROMES DE GORDON MATTA-CLARK

## Collage ou o interminável trabalho do corte

*CIBACHROMES BY GORDON MATTA-CLARK*  
*Collage or the endless work of cutting*

**Daniela Mendes Cidade<sup>1</sup>**

### Resumo

A obra de Gordon Matta-Clark (1943-1978), artista norte-americano, apresenta uma sintaxe fortemente marcada pelo corte. O corte, um dos procedimentos da collage, se transforma também em conceito operatório neste ensaio para demonstrar que, através dele, a construção passa também pela destruição. Para isso, a reflexão aqui tem como interesse as fotocollages ampliadas em Cibachromes, técnica utilizada pelo artista que marcam o gesto do corte num processo contínuo de reconstrução: o corte que antecede a ação sobre edificações abandonadas prestes a serem demolidas até o corte do corte na collage. Seria o cibachrome como desdobramentos das ações de Gordon Matta-Clark o trabalho interminável do processo de collage?

Palavras-Chave: Gordon Matta-Clark, cibachrome, collage, corte, reconstrução.

### Abstract

*The work of Gordon Matta-Clark (1943-1978), an American artist, presents a syntax strongly marked by cutting. Cutting, one of the collage procedures, is also transformed into an operative concept in this essay to demonstrate that, through it, construction also passes through destruction. For this, the reflection here is interested in the enlarged photocollages in Cibachromes, a technique used by the artist that marks the gesture of cutting in a continuous process of reconstruction. The cut that precedes the action on abandoned buildings about to be demolished until the cut of the cut in the collage. Would cibachrome as a result of Gordon Matta-Clark's actions be the never-ending work of the collage?*

*Keywords: Gordon Matta-Clark, cibachrome, collage, cut, reconstruction.*



Figura 1 - Conical Interserct (1975).

### Romper a superfície

Gordon Matta-Clark (1943-1978), artista nova iorquino com formação na Escola de Arquitetura da Cornell University nos Estados Unidos (1963-1968), com intensa atuação no campo da arte no final dos anos 60 até o final dos anos 70, passou a desenvolver uma crítica à *superfície* da arquitetura com o gesto do corte, incluindo nela questões sociais e políticas. É certo que o artista tinha uma forte preocupação social em seus trabalhos, que se reflete em uma aproximação entre arte e vida, evidenciada pelos indícios deixados em seus inúmeros projetos, desenhos e esboços. Essa realidade aponta para a tendência de o artista revelar o espaço de suas preocupações de atuação e transformação em espaço de vida, em espaço de coexistência, em espaço de habitação e de atuação.

Nas ações de Gordon Matta-Clark sobre edificações abandonadas, o corpo é fragmentado, rompido em sua unidade, assim como na fotografia. A fotografia é heterogênea por natureza, não existe uma teoria que a unifique categoricamente. Matta-Clark faz uma endoscopia no interior da arquitetura: ele não só fragmenta, como ele detalha, tanto ao cortar, quanto ao fotografar. A fotografia detalha o real, transbordando-o. É a velha ideia de *Blow-up*, de Antonioni. A fotografia é paratáxica, e falsamente sintáxica. A objetiva-faca amplia extraordinariamente o poder separador do olhar.

Na relação imagem e movimento, como forma de conhecimento do espaço, Matta-Clark dizia que as suas obras fotográficas utilizam o espaço como se fosse o seu cenário. "Terminada a obra, ela se converte em lugar, em um ponto de referência para os modos de atravessar o espaço e voltar os olhos para a obra. Mas ainda é uma maneira de olhar as pessoas quando a ocupam" (MATTA-CLARK, 1978, p. 232).

<sup>1</sup> Doutora em Arquitetura, PROPAR/UFRGS, Professora, Extensionista e Pesquisadora, Faculdade de Arquitetura/PROPAR/UFRGS, daniela.cidade@ufrgs.br



Ao se apropriar das edificações para desafiar as leis da perspectiva, Martta-Clark desmonta a lógica da construção arquitetônica. Em *Conical Inteserct* (1975) - intervenção realizada em uma das últimas edificações a serem demolidas no processo de transformação do *quartier Bouburg* em Paris durante a construção do Centro Georges Pompidou - assim como em todos os projetos realizados com o gesto do corte, depois de concluída a ação ele faz uma série de fotos de diferentes eixos de visão, filmes em alguns casos, e utiliza o procedimento da *collage* para criar uma imagem como forma de reconstrução (Figuras 1 e 2).

Os cortes de Matta-Clark, ao romperem com a lógica dentro/fora, estrutura/superfície, centro/borda, transbordam o conceito de corte como instrumento que participa do processo de construção da arquitetura. O corte acontece no cruzamento de dois ou mais acontecimentos que se encontram em um mesmo espaço, mas paradoxalmente unificam. A maneira de o artista tratar o espaço traz uma reflexão indispensável sobre o tempo. Não o tempo de permanência da experiência, ou o tempo de construção de cada fragmento, mas tempo como sobreposições de acontecimentos. O tempo de cada forma de cortar – corte no papel, corte no espaço, corte fotográfico e corte na imagem, adquire um sentido próprio.

Nas fotocollages ele retoma o corte apresentado em uma série de fotografias. O corte sobre a superfície do material fotográfico aparece como uma metáfora do ato do corte, como revelador da espessura/especificidade. Porém é no corte da arquitetura e nas fissuras a mostra que se encontra a possibilidade de trazer para o campo da arquitetura um conhecimento sobre a espessura e a especificidade da obra arquitetônica e sua contextualização.

Collage é (in)definição de definições, definição contida dentro ou fora da figura. O contorno é a definição forçada de indefinições, é conceito. Conceito é sempre contorno. Por isso, o recorte está sempre definindo não só as figuras recortadas como também tudo o que está fora do incluído. Recortar, definir, contornar significa também rejeição, aceitação, castração, eleição, convenção. A fenda provocada pelo corte magnetiza as partes seccionadas, dá orientação, sentido, significado, sexualidade, brilho. É sobre esse espaço aberto do recorte onde se dá a transformação do material da collage, da matéria, do tempo. É nele que os elementos passam a ser re-descobertos (FUÃO, 1988, p. 6).

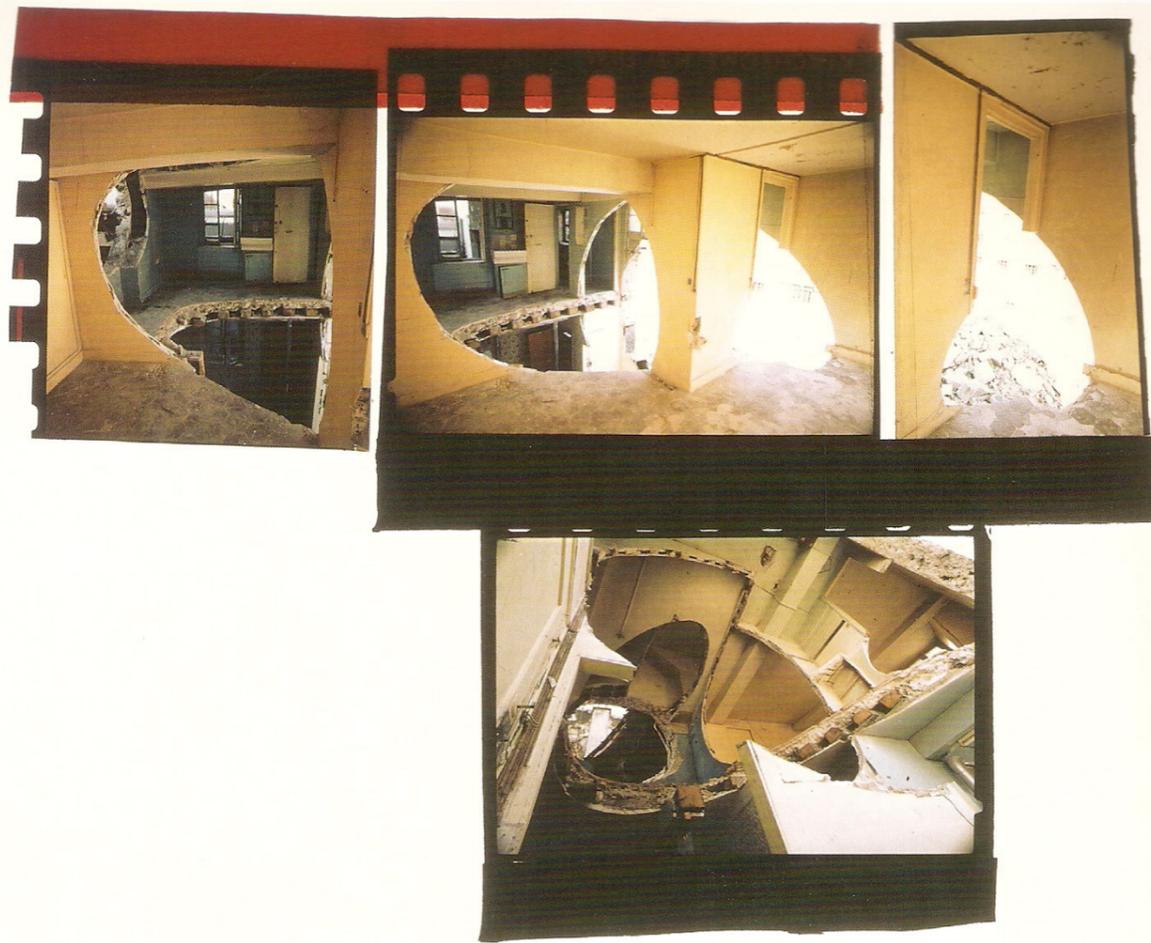
Para Fuão, o ato do corte, os fragmentos, os encontros, a cola e a continuação são movimentos que caracterizam o ato criativo da collage. No entanto, ele ressalta que é o corte, no sentido de capturar, selecionar a imagem, o recurso básico da *collage*: “todo o recorte é uma captura, no sentido estrito de que o objeto é raptado pela imagem” (FUÃO, 1992, p. 88). Nesse entendimento, o gesto do corte utilizado por Matta-Clark se afirma de muitas formas: gráfica - o desenho como linha de corte; literal e mecânica - o corte na edificação; fotográfica ou filmica- o corte do corte; na manipulação das sobras - o corte na imagem do corte.

Neste ensaio, a reflexão sobre os cortes de Matta-Clark visa aproximar um processo fotográfico, os cibachromes com o processo da collage. No processo de criação do artista os restos das suas ações sobre as edificações, que são os registros, fotografias, filmes, diapositivos, são utilizados para a realização de um trabalho que demonstra o interminável corte, procedimento que marca tanto a obra do artista, quanto um dos princípios da collage.

Matta-Clark cortava as tiras de diapositivos em 35mm com um tipo de faca muitas vezes resultando pedaços com bordas irregulares. Os fragmentos escolhidos para compor uma collage poderiam ser, tanto essas formas mutiladas, como as sobras dos seus recortes. Além dos fragmentos fotográficos, ele utilizava no arranjo com pequenas peças, característica do filme utilizado, partes ainda menores e fitas adesivas. No entanto, o procedimento realizado sob a mesa de luz é uma parte do processo. As collages caracterizam-se como sobras, pois depois de realizadas elas são ampliadas em papel fotográfico. As fotografias é que passam a fazer parte do processo da realização da obra de Matta-Clark (Figuras 3).

Matta-Clark começou a fazer cibachrome em 1975, com a ajuda de seu amigo John Birmigham. Conforme Briony Fer (2007), quando Matta-Clark se mudou para o loft da 20th Street, ele mesmo construiu um quarto escuro, onde ele e Birmigham ampliavam as collages. Após descoberta e dominada a técnica, ele realizou novas impressões de projetos anteriores. Ao possibilitar a impressão diretamente do filme positivo, o cibachrome possibilitava uma grande qualidade e durabilidade da profundidade da cor com uma tecnologia avançada até para os dias de hoje. Cibachrome permitiu Matta-Clark trabalhar em grande formato também em trabalhos fotográficos.

Bill Viola (apud MÉRIEDIEU, 2005) disse nos anos 80 do século passado que pressentia o “fim da era da câmara obscura”, que se caracterizava, segundo ele, por uma estética dominada pela incidência dos raios luminosos e da perspectiva renascentista. A imagem fotográfica se transformava, segundo ele, para algo mais próximo daquilo que era antes do renascimento, ou seja, uma imagem mental, um fantasma, e não mais um corte no tempo, uma ação suspensa, um efeito de luz. Platão, segundo Agambem (2007, p. 131-155), falava da *pintura interior*, definida como uma metáfora, que foi retomada mais tarde por Freud. Platão fala de uma substância em nossa



alma que seria como uma cera, em alguns mais abundante, em outros menos, em alguns dura, em outros mole. Tudo o que vimos ou ouvimos ficaria nessa superfície sensível, como uma emulsão fotossensível, uma gelatina fotográfica, que imprime uma imagem sem a matéria, como o cibachrome, ampliação de um positivo de grande formato da redução da matéria na imagem fotográfica – cibachrome uma imagem sem matéria – o fantasma do objeto cortado, como a cera que recebe a marca do anel sem o ouro.

O fantasma medieval, herdado de Platão, também se forma assim nessa ausência da coisa percebida. O fantasma então estaria ligado a todos esses pontos, como uma espécie de centro da constelação psíquica: à linguagem, à memória, à sensação, ao intelecto e ao sonho. A palavra talvez não consiga transmitir isso tudo.

Aristóteles, conforme lembra ainda Agambem (2007), já falara desse fantasma que aparece durante o sonho. Ele diz que aqueles movimentos, aquelas marcas produzidas pelas sensações permanecem nos órgãos do sentido não só durante a vigília, mas também durante o sonho, assim como a flecha continua se movendo mesmo quando se separou do arco que a pôs em movimento. E a adivinhação no sonho, tão cara à Antiguidade, tão cara à Idade Média, explica-se graças a esses fantasmas dos sonhos que nos levam a realizar, uma vez despertados, as ações que costumamos associar inconscientemente a eles, ou, então, com a maior receptividade da fantasia, durante o sono ou o êxtase, aos movimentos externos.

Tanto na Idade Média como na obra de muitos artistas contemporâneos, o fantasma se converte em uma experiência extrema da alma, na qual ele pode levar-se até o limite deslumbrante do divino, ou então se precipitar no abismo vertiginoso da perdição e do mal - a beleza do demônio, por exemplo. Uma recorrência da Idade Média era curiosa: tratava-se de atrair o olhar pelo efeito do medo e de desatar esse nó da armadilha

usando a estratégia da palavra, da voz. O *mise-en-abîme*, que foi a marca de Dante em *A divina comédia*, ao confundir o escritor-relator com o personagem tentado pelos pecados capitais e o maquiavelismo do bem e do mal- o mesmo *mise-en-abîme* que Pierre Mabilie - precursor dos construtivistas, retoma lá pelos anos 40 como o espelho, como um reflexo, como uma imagem invertida, que nega a separação do material e do imaterial, para revelar assim a proximidade e a analogia entre as representações mentais e os objetos, entre o homem e o cosmos. Isso explicaria por que tanto a Idade Média como a Contemporânea foram e são tão “idólatras” e, ao mesmo tempo, tão “iconoclastas”.

É o entrecruzamento de temas comuns a duas eras - a medieval e a contemporânea - a confissão, as penitências, os mártires, as musas, o duplo, a morte e o sono como morte, a leitura do destino a partir da contemplação dos astros e das runas, e das vísceras, o lugar do veneno e o lugar da cura, a arte e a dor, a autobiografia, a ascensão divina, o rito de possessão demoníaca, o transe estático, todas as migrações teóricas da cultura medieval para a contemporaneidade, presentes no modelo do labirinto como ideia primordial, emblema e modelo.

Assim, a fotografia contemporânea possui um elemento “purificador” muito próximo daquilo que Aristóteles, citado por Agambem (2007), considerou como causa de um efeito purificador sobre as emoções que nós sentimos no nosso cotidiano – a catarse. Dormindo e sonhando com essa fantasmologia medieval, expiando seus males, preparando-se como Hieróclites para, caso aconteça algum evento trágico, eu já esteja devidamente preparado, vivendo e morrendo por antecipação, para neutralizar qualquer surpresa de uma possível tragédia, o descobrimento de crime perfeito, imaginando dor e sofrimento antes que eles aconteçam, penitenciando, preparando-se para melhor cair no abismo e não haver danos, sentindo-se atraído por esses medos, por essas armadilhas visuais que provocam uma letargia de prisioneiro e que só a palavra, a voz em sua autonomia, desata. A palavra catarse aparece na obra desses artistas como efeito purificador.

E foi pensando sobre o pó que pousa sobre um livro antigo, o pó do tempo que é transportado para os livros, o pó que só existe nos livros, o pó que se desprende dos cortes de Matta-Clark e que ele se refere inúmeras vezes como o transitório, o pó da arqueologia, das cavernas, dos sótãos, e que remete a Mondzain (2003), e nos fantasmas dos artistas. Ela pergunta: Se toda a imagem é o resultado de um luto, de um trabalho de separação, de preparação, de antecipação, então como se constituirá a legitimidade e o senso de julgamento sobre esses *objetos icônicos*, esses cibachromes, se eles são o resultado de um processo emocional, de uma paixão, de um envolvimento?

Mondzain se refere a esses dois arquétipos empregados desde a Idade Média e que se repetem de diversas maneiras na literatura até os dias de hoje. Em o “rei nu” e o “pintor do quadro invisível”, o estratagema é atrair o olhar para uma superfície, um plano de inscrição, por um estratagema qualquer - em Matta-Clark o corte - e de desfazer esse nó e essa angústia pela demonstração. Pode-se dizer que a crítica dura e absolutamente devastadora que Matta-Clark sofreu na Europa durante a ação *Conical Intersect* (1975), por violar um espaço que ainda poderia ser habitável, vem desse princípio, desse tabu, conforme ele mesmo afirma em entrevista a Kirschner. Matta-Clark afirma na mesma entrevista que o ataque duríssimo que sofreu por violar o espaço doméstico - a profanação desse espaço - vem desse princípio: “há alguns tabus muito aperfeiçoados que já estão incorporados ao conceito do edifício, da casa, e que também afetam a questão do que se pode fazer com ele, ou do que não se fazer com ele” (MATTACLARK, 1978, p. 231).

Para Agambem, profanar não significa simplesmente abolir e cancelar as separações, mas aprender a fazer delas um novo uso, a brincar com elas. A sociedade sem classes não é uma sociedade que perdeu ou aboliu toda a memória das diferenças de classe, mas uma sociedade que soube desativar seus dispositivos, a fim de tornar possível um novo uso, para transformá-las em meios puros. (AGAMBEM, 2007, p. 66). Assmann, ao se referir à obra de Agambem no prefácio de *Profanações*, diz que é através dela que se pode resistir a tudo, que se pode tentar uma nova política, um novo ser humano, uma nova comunidade, pensando e promovendo o avesso da vida nua, a potência da vida, e a vida humana como potência de ser ou não ser. De alguma maneira, para Assmann, toda a obra de Agambem – e poder-se-ia dizer por consequência a de Matta-Clark – é procurar devolver à comunidade aquilo que historicamente foi subtraído do uso comum, pela sacralização (no caso de Agambem) e pelo abandono, pelo pó (no caso de Matta-Clark). Diz:

Profanar - conceito originalmente romano- significa tirar do templo (fanum) onde algo foi posto, ou retirado do uso e da propriedade dos seres humanos. Por isso, a profanação pressupõe a existência do sagrado (sacer), o ato de retirar do uso comum. Profanar significa assim tocar no consagrado para libertá-lo (e liberar-se) do sagrado. Contudo, a profanação não permite que o uso antigo possa ser recuperado na íntegra (o grifo nosso), como se pudéssemos apagar impunemente o tempo durante o qual o objeto esteve retirado do seu uso comum. O que se pode fazer é apenas um novo uso (ASSMANN, 2007, p.10).

E continua:

Assim, por exemplo, apoiando-se em Benjamin, para quem o capitalismo é visto como religião, Agambem insiste em apresentar 'a profanação do improfanável' como a 'tarefa política da geração que vem': trata-se de libertarmos-nos da asfixia consumista em que estamos metidos, e se trata, ao mesmo tempo, de afastar-nos da sacralização do eu soberano de Descartes e chamar a atenção para o impessoal, o obscuro, o pré-individual da vida de todos nós (ASSMANN, 2007, p.10).

Agambem salienta a importância e o significado da ação de profanar:

O que está realmente em questão é, na verdade, a possibilidade de uma ação humana que se situe fora de toda relação com o direito, ação que não ponha, que não execute ou que não transgrida simplesmente o direito. Trata-se do que os franciscanos tinham em mente quando, em sua luta contra a hierarquia eclesiástica, reivindicavam a possibilidade de um uso de coisas que nunca advém propriedade. E talvez "política" seja o nome dessa dimensão que se abre a partir de tal perspectiva, o nome do livre uso do mundo. Mas tal uso não é algo com uma condição natural originária que trata de restaurar. Ela está mais perto de algo de novo, algo que é resultado de um corpo-a-corpo com os dispositivos do poder que procuram subjetivar, no direito, as ações humanas. Por isso tenho trabalhado recentemente sobre o conceito de "profanação" que, no direito romano, indicava o ato por meio do qual o que havia sido separado na esfera da religião e do sagrado voltava a ser restituído ao livre uso do homem (AGAMBEM, 2005, p.7).

## Fotografia e collage

Breton usará a imagem do labirinto para falar do recorte fotográfico, pois essa forma de estruturação do espaço também escapa da lógica convencional das justaposições. A fotografia tem a capacidade de colocar em xeque os modos de produção da imagem, da ideia de autor ou sujeito criador. A escrita surrealista estaria próxima da ideia da fotografia, porque traz ela a ideia do texto latente, inconsciente e surpreendente de formação autônoma da imagem. Breton confere à fotografia o mesmo papel transgressor da escrita. Lautreamont sempre dizia que a *collage* rompe com a barreira da criação individual, apropriando-se das ideias dos outros.

Matta-Clark se apropria literalmente das edificações para, além de se apropriar das ideias dos outros, utilizá-las como ato crítico transformado em construção concretizada no contexto temporal e assim, transformando também o contexto espacial.

Para reconstruir essa relação espacial que não existe mais como espaço concreto, é preciso utilizar-se da ideia de automatismo de afloramento de uma imagem latente com mensagens contraditórias, que aproxima o processo de *collage* fotográfica da alucinação, do estranhamento, da desambientação.

O labirinto como forma privilegiada de percurso-impasse foi uma constante em todas as culturas e períodos, e não se apresentou de forma igual ao longo da História. As formas, o traçado, a relação com o centro e a lógica matemática, assim como a questão temporal, estão relacionadas com as circunstâncias da experiência do sujeito. Portanto, a estrutura arquetípica do labirinto "reflete o modo de pensar o mundo porque reflete o modo como o homem se adapta à forma do mundo" (ECO, 2002, p. 14). A *collage* era uma prática plástica comum na poética surrealista e dadaísta: a canibalização dos jornais, das fotos, das imagens impressas, de reproduções de todos os gêneros. O desmembramento de corpos e o rearranjo de seus fragmentos em novas formas são práticas que revelam também uma espécie de antropofagia. A *collage* figura em uma das formas mais diretas dessa *antropofagia estética*, pois em seu desenvolvimento procede-se essencialmente o corte e a assimilação. Para Ottinger (1998), a *collage* remete ao canibalismo porque ela tem a tendência de confundir os registros formais e semânticos mais diversos e heterogêneos. Seu método é por essência aditivo e assimilacionista:

Se a *collage* de Magritte segue efetivamente uma estética "canibal", no sentido que Lévi-Strauss e Oswald de Andrade dão a esse termo, é porque ela visa à absorção, à fusão de categorias julgadas heterogêneas ou contraditórias. Michel Foucault analisou detalhadamente a hibridação originada, nos quadros de Magritte, da proximidade e das justaposições das palavras com as imagens. Os quadros com palavras, introduzidos em 1927 com *La Clef des Songes* (a chave dos sonhos) procedem também da lógica da *collage* (OTTINGER, 1998, p. 267).

Ele lembra que raros foram os pintores que praticaram esse canibalismo semântico como Matisse, que fazia, segundo ele, "colagens pintadas à mão". E conclui:

Como fará com a *collage*, Magritte tardará a retomar essa afinidade de sua arte com o espírito das metamorfoses. Em 1950, pinta uma série de quadros dedicados à representação de petrificações que afetam objetos, animais e personagens. As metamorfoses pertencem a um mundo marcado por um princípio de continuidade entre as coisas e os seres, entre os seres e o cosmos. Esse mundo

é o dos gregos antigos, dos pitagóricos para quem a metamorfose é apenas uma forma prematura de meta psicose. É também o mundo dos índios iroqueses, para quem o aprendiz de feiticeiro, destinado a cantar para os componentes de seu grupo, deveria comer os passarinhos novos, beber a água das cascatas mais ruidosas, a fim de se aproveitar de suas virtudes musicais. O mundo das metamorfoses é o mundo dos magos e dos feiticeiros. É o mundo dos poetas que trocaram as facas dos antropófagos pelas tesouras necessárias para suas colagens (OTTINGER, 1998, p. 269).

É o mesmo princípio da prática plástica de Matta-Clark, que se apropria da qualidade dos corpos arquitetônicos, a fim de aproveitar suas virtudes e transformá-las. Poder-se-ia dizer que Matta-Clark realiza suas *collages*, primeiramente utilizando-se do próprio material da arquitetura e de seu contexto. Aqui reside sua principal aproximação com o Dadaísmo: o desafio à rigidez da linguagem como devoração das convenções.

A metáfora da corporeidade acompanha a melancolia do planeta Saturno (versão latina do devorador deus Chronos) e carrega a metáfora da devoração. Há uma estrutura de carne, um corpo, que perpassa do começo ao fim: algo devora/algo é devorado. Aqui entram algumas questões que surgem no trabalho de Matta-Clark, ligadas à questão da melancolia. Por que o melancólico fala de seu próprio vazio? Estará ele morto? Pode um vivo estar morto? O melancólico não é aquele que perdeu seu caminho, sua casa, seus próximos? A melancolia não é a oposição ao desejo? É possível executar uma obra sem desejo? O melancólico não parece mergulhado em uma imanência, enquanto o artista busca a transcendência? Lembro aqui do artista francês Opalka, que há décadas pinta quadros e fotografa depois o seu rosto, a cada dia que passa. A melancolia aí é representada. A melancolia aí é purgada. E aqui lembram-se de todos os artistas que trabalham com a noção do arquivo, como Rosângela Rennó, ou Arthur Bispo do Rosário, com a criação de um inventário, um mundo paralelo, um infra ordinário de Georges Perec. Eles se alimentam, eles engolem, como saturno, essas coleções, esses pedaços de vida, esses fragmentos de um espaço arquitetônico, de uma construção, projetando restituir aí uma vida, talvez na eternidade, como imaginou Arthur Bispo. Tudo se inscreve na criação de uma memória, à qual se refere Didi-Hubermann, quando cita Benjamin: memória como atividade de busca arqueológica, lugar onde os objetos encontrados nos falam mais de outro objeto. Como na exumação de um corpo enterrado depois de muito tempo no deserto (DIDI-HUBERMANN, 2000).

As operações realizadas por Matta-Clark são subtrativas e, como o ato fotográfico, cortam, engolem partes do corpo da realidade. Um conhecimento íntimo do corpo da arquitetura resulta desse corte com bisturi efetuado na “carne” do mundo. Janelas, paredes e imagens fotográficas são engolidas para incitar o espectador a uma endoscopia do espaço da arquitetura. “O que há além da superfície do edifício?” (MATTA-CLARK, ca. 1970, p. 89).

O jogo de desmontagem, busca do conhecimento pela remontagem, enfrentamento de pontos de vistas opostos, características presentes nas *collages* de Matta-Clark, são as mesmas que surgem na arquitetura a partir dos cortes desse artista, pois o mais revelador no percurso de conhecimento do seu trabalho foi o ato do corte sobre as edificações como um ritual antropofágico.

Em entrevista concedida à Kirshner, ele lembra o fato de nunca ter exposto seus trabalhos fotográficos (ainda que inúmeras retrospectivas após a sua morte fossem consagrar espaços cada vez maiores à sua obra fotográfica). Ele ressalta a importância da

fotografia e do ato de cortar em sua poética:

Gosto muito da ideia de cortar - da mesma maneira que corto edifícios. Gosto da ideia de que o processo sagrado do enquadramento fotográfico seja igualmente violável. E creio que transpus minha maneira de tratar as estruturas à minha maneira de tratar as fotografias. Essa convenção rígida, muito acadêmica, literária, que existe em torno da fotografia, não me interessa. Bem, não é que não me interesse, mas creio que, para o que eu faço, é necessário romper com ela. Comecei tentando usar múltiplas imagens para procurar captar a experiência completa da obra. São tentativas de ‘ir descobrindo’ o que há no espaço. Basicamente, são caminhos para atravessar o espaço. Tu passas através de inúmeros caminhos; podes percorrê-los movendo apenas a cabeça, ou, simplesmente, os olhos, que desafiam a câmara. Já se sabe que é muito fácil enganar uma câmara, superar uma câmara. Com o campo de visão periférica do olho, qualquer movimento leve da cabeça nos daria mais informação do que a câmara teria nos dado (MATTA- CLARK, 1978, p. 232).

Para Krauss (1990), a especificidade da fotografia reside na dimensão física, e não somente metafórica da luz. A fotografia aparece como a possível materialização, condensação e precipitação do corpo imponderável da luz. Nadar dizia que a fotografia dá ao homem o poder de criar, ele próprio, a seu modo, ao materializar o espectro impalpável, aquele que some numa fração de segundos da superfície do espelho, num *frisson* no interior da bacia do revelador (KRAUSS, 1990, p. 19).

O que a fotografia retém do real é como um esqueleto, ou um ossário luminoso. Essa luminosidade que se encontra escondida, oclusa no interior das dobras, a fotografia a revela. Trabalhando entre as sinuosidades e as superfícies, entre os cheios e os vazios, ela trabalha à moda dos escultores: “a sombra é fugidia”, dizia Nevelson. “Eu apenas a paraliso e lhe dou uma substância sólida. Eu fico contente que uma sombra possa ter um peso, uma substância e uma forma como o resto” (NEVELSON apud MÈREDIEU, 1994, p. 30).

A imagem fotográfica fornece peso e figura à sombra. A dupla ação da luz, no momento da tomada da foto e da impressão no papel fotográfico, seguida pela fixação da imagem na obscuridade do laboratório fotográfico, repousa sobre uma sábia manipulação do material luminoso. Trata-se, a cada vez, de dosar e de avaliar a dupla (e a inversa) quantidade de sombra e de luz que vai entrar e se infiltrar nessas películas tão sensíveis e tão profundas do material fotográfico.

A própria maneira pela qual é descrito o processo de fixação química da imagem fotográfica, os materiais utilizados na preparação das placas (mercúrio, sais de ouro e de prata) - tudo isso relembra as operações de ordem da alquimia, porque a luz funciona como *matéria-prima* do fotógrafo. Pode-se fazer aqui uma metáfora de ordem monetária: ouro, prata, metais preciosos, mas também moeda sonante, atestando a dimensão material da fotografia - e da luz - e sua consequente validade e convertibilidade na troca entre o signo fotográfico e seu referente. O trabalho do fotógrafo é como aquele do alquimista: trata-se de transformar em ouro tudo aquilo que existe em imaginação dentro da câmara escura. Uma das primeiras experimentações de Matta-Clark, *Photo-fry* (1969), fragmentos de emulsões de fotografias *pollaroid* cozidas, apresenta uma relação com a alquimia e com a transmutação de metais em ouro. Essa mesma metáfora é utilizada no processo de transformação da arquitetura por meio do corte.

A arquitetura, assim como a imagem fotográfica, pode ser iluminada pelo seu interior, e por transparência. Não são os objetos que são reproduzidos nos trabalhos de manipulação por solarização de Man Ray, por exemplo, mas seu esqueleto, seu ossário interior. A matéria parece imergir do caos da forma. A imagem muda se metamorfoseia, transforma-se em mancha, halo, contorno ou massa indistinta.

Para Baque (1998) é o fato de a fotografia revelar o imaterial e o espectral que a leva ser constantemente vista como uma recusa ao estatuto da matéria. Um reflexo desprovido de corpo, de carne ou de matéria. Mas essa percepção desconhece alguns elementos, como os sais de prata, e os diferentes substratos do suporte fotográfico, que são suscetíveis de todas as transformações. Fotógrafos como Lucas Samaras e Tom Drahos fornecem “carne e sangue” à imagem fotográfica, com manipulações, imagens fantasmáticas, dando corpo à luz, assim como Matta-Clark nas suas *collages*.

Foi a partir dessas reflexões iniciais sobre a fotografia, da sua manipulação como contribuição para o conhecimento da arquitetura, que se começou a ter interesse pelo trabalho de Matta-Clark, inicialmente pelas *collages* e *cibachromes*. No entanto, ao percorrer seu processo de trabalho, as *collages* abriram um outro caminho de investigação que não pode excluir o ato de cortar, principalmente o recurso do corte como revelador da espessura, não só da fotografia de prata que aparece constantemente no trabalho de Matta-Clark, mas principalmente da arquitetura. A fotografia é o meio para chegar à arquitetura.

O corte em suas *collages* e *cibachromes* hoje permite uma aproximação entre a fotografia e a arquitetura, pelo fato de revelar as camadas, as passagens e as especificidades dos meios. A partir dessa ideia, o corte como ação apropriativa, como devoração da qualidade do outro, adquire um duplo sentido: um como ação da assimilação, do conhecimento e reconhecimento da arquitetura, e outro como crítica do lugar.

Dessa forma, o remanejamento espacial depois do ato do corte pelas *collages* convida o espectador a refletir sobre a relação entre o sujeito e a construção, entre construção e sentido da arquitetura. Sendo assim, a crítica à arquitetura não consiste apenas na crítica à superficialidade. De acordo com Rouillé:

Ao abrir as construções à luz, as trocas entre interior e exterior e a circulação do olhar os recortes desconstruem as normas da arquitetura, ao mesmo tempo em que produzem efeitos visuais esclarecedores. Mas, sobretudo porque sempre executados em edifícios prometidos à demolição suas obras são totalmente efêmeras, condenadas a um transformar-se em um dejetivo, a uma desaparecimento certa, sob a ação de uma inevitável entropia. É essa transformação futura tão longe de todas as pretensões de toda a arquitetura que é ligada à perenidade e que vem afirmar a *anarchitecture*, o que reafirma a obra fotográfica e os filmes de Matta-Clark (ROUILLÉ, 2005, p. 533).

Poder-se-ia dizer que a *collage* de Matta-Clark vai além da *collage* formalista, a cubista, ou a da surpresa, conforme classificou Fabris (2004). A *collage* formalista é a cubista, preocupada com as questões pictóricas, com a forma e a estrutura. A *collage* da surpresa é a *collage* dadaísta, *collage* do maravilhoso, da desambientação e da estrutura labiríntica. A *collage* da surpresa é também a *collage* surrealista, aquela que subverte a realidade. Não é uma simples montagem fotográfica que se utiliza de fragmentos fotográficos para compor um todo. Estes partem do princípio de que o observador já conhece os códigos visuais e culturais, e que a justaposição traz o novo sentido, em um processo de adição/subtração dos sentidos anteriores desses códigos. Max Ernest não usa a expressão foto-montage, mas sim *collage*- fotográfica.

Os *cibachromes* de Matta-Clark caracterizam-se como um terceiro tipo de *collage*, em que o corte e o interior do corte dão a terceira dimensão. O plano projetivo único, em que as imagens são projetadas e se faz a representação da arquitetura e o projeto, é rompido e transforma-se num plano múltiplo de experiência espacial.

Matta-Clark nesse sentido foi o precursor de uma geração de artistas que recusaram a forma tradicional da fotografia – ampliações em tamanho padrão, exibidas em molduras com vidro, alinhadas nas paredes do museu. Ao utilizar-se do recurso da imagem dentro da imagem, Matta-Clark criava em suas *collages* um movimento de *mise-en-abîme* que, de alguma forma, se referiam à própria imagem (Figs. 4, 5 e 6).

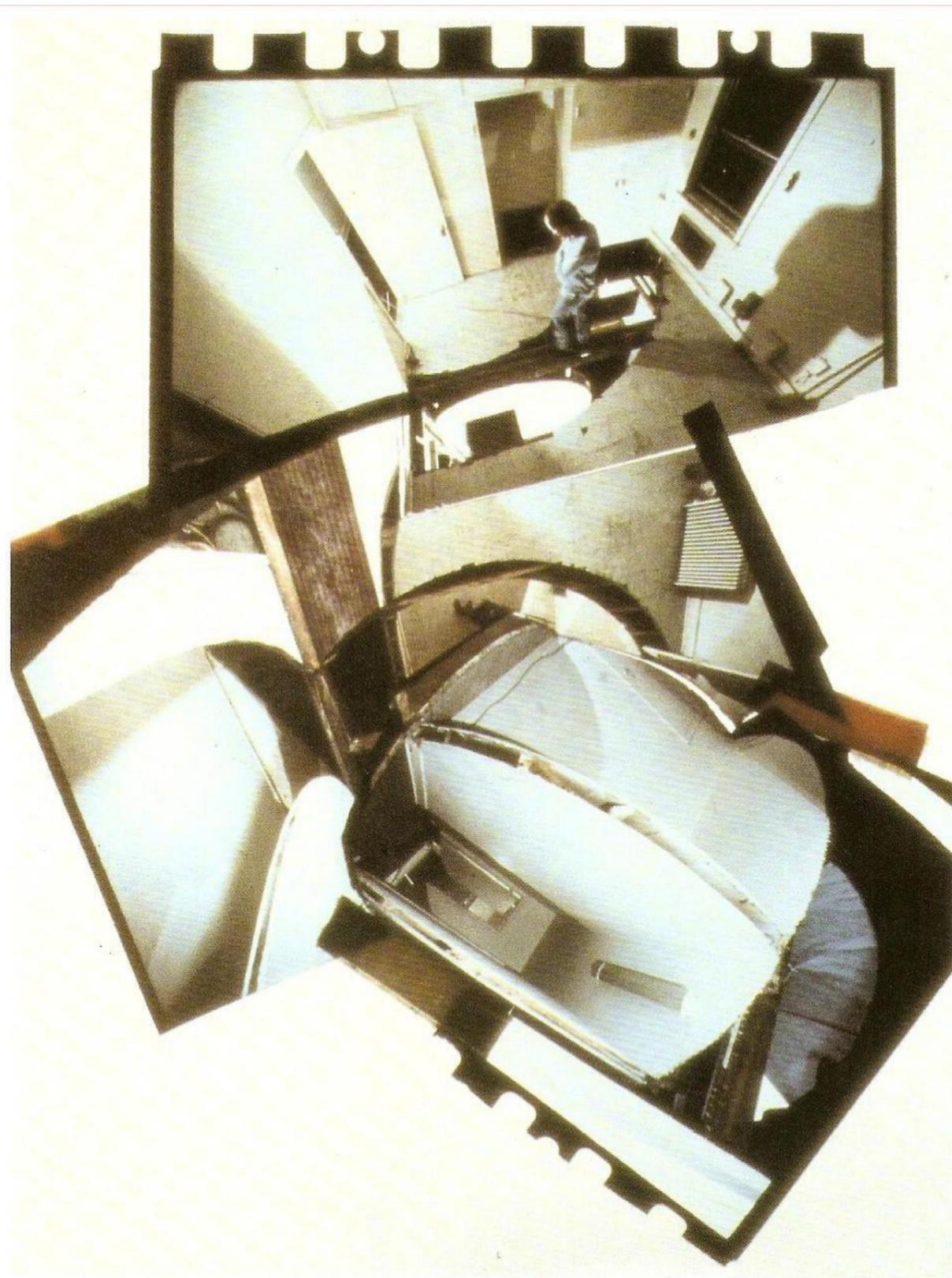
### O interminável trabalho do corte

O ato de cortar abrindo um espaço para chegar a outro produz uma certa complexidade que implica na percepção da profundidade. Provavelmente me interessam mais os aspectos de estratificação que as vistas inesperadas se são geradas com as extrações. Não penso na superfície, nem somente a borda, mas a espessura, a superfície cortada que revela todo o processo autobiográfico de sua construção. Há um tipo de complexidade que surge ao tomar uma situação que em outras circunstâncias seria completamente normal e convencional, ainda que autônoma, e defini-la, retraduzi-la em leituras sobrepostas e múltiplas de suas condições passadas e presentes (MATTA-CLARK, 1976, p. 63).

O trabalho do corte, depois das decupagens realizadas por Matta-Clark por meio da fotografia, vai além do caráter documentário. As ferramentas de corte como meio utilizado por Matta-Clark também apresentam a característica de remontar uma história, abrindo ao público o seu processo. Não é uma história linear, mas uma história do acontecimento, do processo. O projeto artístico de Matta-Clark se caracteriza como uma visão total do processo de exportação que está na base da fotografia contemporânea, cujas apropriações são recorrentes. Ele explora o meio fotográfico exatamente nas fronteiras flutuantes entre arte e arquitetura. E faz um comentário sobre o estatuto da fotografia documental, ao tomar diversas imagens a partir de pontos de vista diferentes. Dessa forma, ele também realiza um jogo de espelho e abismo, uma imagem dentro das imagens, que exaltam e ultrapassam a sua qualidade de fixação de uma imagem. No entanto, ele vai além disso, pois a fotografia não nos dá uma resposta, ela impõe um enigma.

Os cortes de Matta-Clark apresentam-se associados a uma gestualidade ampliada da ação sobre os edifícios que cortados já expressam o sentido *collage* e continuam em constante estado de transformação após a utilização da imagem fotográfica também como *collage*. Há sempre a relevância do gesto performático, seja ele em seu estágio inicial sobre uma folha de papel em branco, seja na amplidão do corte com a serra, o no retorno à miniatura com a faca sobre o diapositivo. Antes disso há a intenção, marcada por um movimento de separação, de ferida, de marca, de devastação, de ruína, sobretudo a partir de um restabelecimento da continuidade rompida. Há, pois, toda uma bipolaridade nos gestos do corte, a mesma bipolaridade presente na ruína: uma angústia da destruição, da morte, seguida por uma possibilidade de reconstrução, de sublimação. Uma angústia da queda iminente e uma elaboração de unidades rompidas bruscamente pelo corte, como tentativas possíveis de costurar feridas infringidas pela separação.

Figura 4 - Circus-Caribbean Orange, 1978, cibachrome, 104x78,7cm.



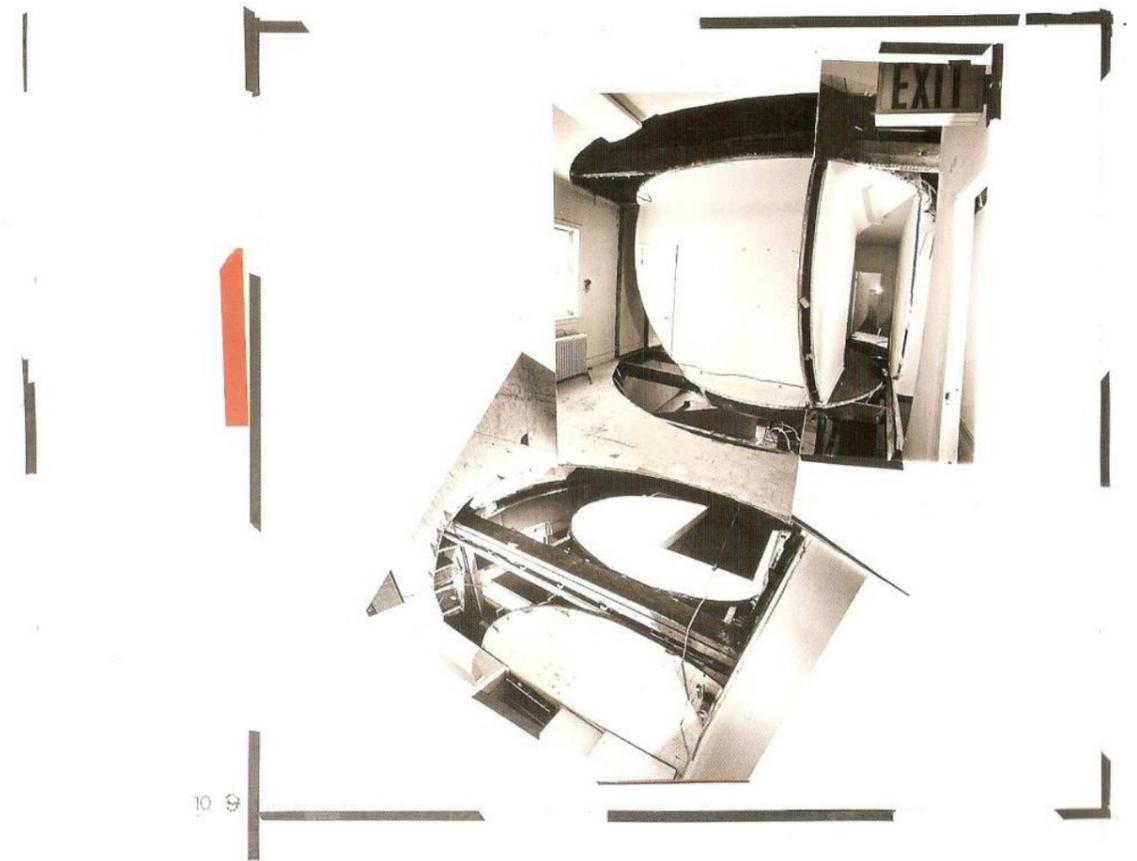
O processo de destruição da arquitetura começa assim que nascemos. Sua *surda presença* aqui é revelada através do corte como uma fissura no sentido apresentado por Deleuze (2009): um corpo que carrega a ferida na sua espessura e profundidade. O processo de demolição e o de reconstrução afastam o medo da morte. A metáfora da morte é latente em toda a imagem, sobretudo na fotografia, pela presença e pela ausência. A fissura na profundidade do corpo – arquitetônico e fotográfico – ampliada por Matta-Clark, e o silêncio que se estabelece.

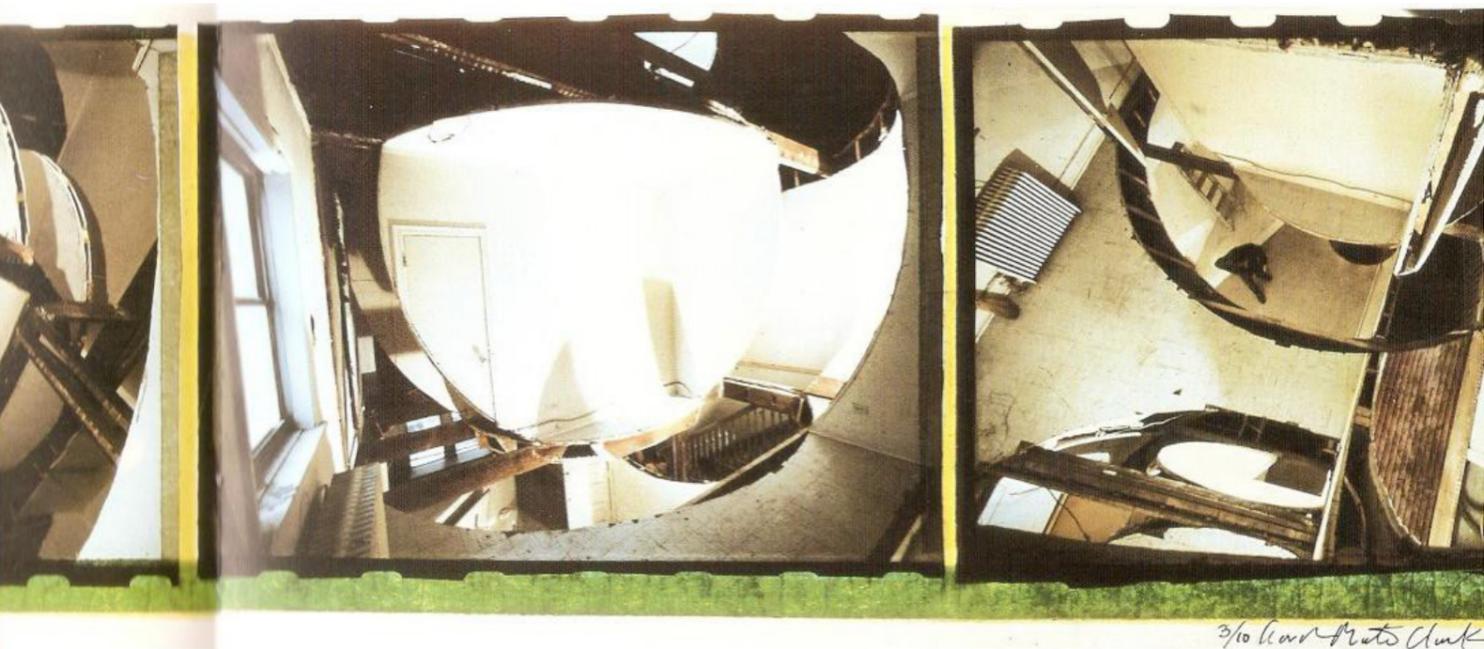
Matta-Clark parte do pressuposto de que o espectador carrega em si um conceito prévio de espaço e de reconhecimento desse espaço, de habitação, de lugar, de interior e exterior. Ao romper a superfície e expor a espessura do corte sem acabamento, tanto no espaço quanto na fotografia e nas fotomontagens, Matta-Clark provoca uma crítica à estabilidade da arquitetura e ao próprio sentido de espaço habitável. Um novo significado, um silêncio surge nessas justaposições, pelo reconhecimento inverso, pelo buraco, pelo vazio, e, sobretudo, pelo jogo da montagem e desmontagem: processo de criação e de destruição possíveis pelo ato do corte no objeto arquitetônico. O espaço adquire um significado de ambiguidade que altera a lógica do sentido.

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

O corte caracteriza-se como elemento revelador da espessura/especificidade de uma rede de significados. Como na parábola de abertura do filme “O cão andaluz”, de Luis Buñuel, os cortes de Matta-Clark revelam a espessura da arquitetura. Em um pesadelo surrealista, revelam-se as camadas de construção, as estratificações. Tudo isso remete ao conceito de especificidade dos meios. Especificidade etimologicamente provém de espécie, que significa caráter; de categoria, qualidade, natureza; da qualidade daquilo

Figura 5 - Circus-Caribbean Orange, 1978, cibachrome, 50,8x101,6cm.





que é específico, como a especificidade de um meio como a arte, a fotografia e a arquitetura, e o que pode revelar a espessura desse meio.

A produção de Matta-Clark aponta para um caráter de processo contínuo que não se esgotou na sua última manifestação artística denominada *Circus - Caribbean Orange*, realizada alguns meses antes de sua morte, em 1978. Por isso, essa obra é considerada simultaneamente síntese e parte de todo um processo que possibilita uma interligação com projetos anteriormente realizados. Portanto, considerá-la-ei como um processo que se expande no tempo, permitindo uma abordagem que a encara em permanente estado de questionamento.

Em 1978, seis meses antes de sua morte, Matta-Clark realizou *Circus-Caribbean Orange* (1978), único projeto feito especificamente a pedido de um museu que inicialmente não seria demolido, onde Matta-Clark trabalhou durante alguns dias do mês de janeiro em uma construção do tipo *brownstone* de três andares na East Ontario Street anexa ao Museu de Arte Contemporânea em Chicago.

#### Reconstrução: sobreviver no silêncio

Michaux (1979) salienta as forças antagônicas que o artista utiliza para que ele possa progredir em seu processo de criação: ao enfrentar inúmeros obstáculos que a ele se apresentam, a figura maior da criação aparece como um percurso descendente interminável pelo universo subterrâneo, cuja realidade não pode ser alcançada se não por meio de violentas ações de destruição.

Martelar, serrar, raspar, lixar, retirar, furar o papel, desenhar são movimentos que Matta-Clark utiliza como que em uma guerra de libertação, cujo objetivo é a liberdade, e o preço a pagar é a ruína. Prisioneiro de suas próprias impossibilidades e totalmente preocupado em superar aquilo que o limita, o poeta, o artista, é o vanguardista de seu próprio campo de batalha, um operário demolidor de seu próprio canteiro de obras. Essa imagem demonstra bem que a criação artística é um trabalho de força destinado à liberação de algo. Como se fosse um edifício, sem janelas, sem escadas, sem portas, a obra a ser conquistada se apresenta como uma sucessão de estruturas duras e obscuras.

Como único meio de avançar nesse universo de resistências, Bouchier cita a metáfora de Michaux para localizá-lo nos métodos de ataque às estruturas, na demolição de paredes, enfim, para retirar tudo o que obstrua a paisagem a fim de se reencontrar o espaço do vazio. Isso sem nenhuma finalidade específica que não seja o desejo de ver o que está por trás, o que está escondido. E ela pergunta: "o que destrói o artista, se não uma parte dele mesmo, se não sua memória, sua biografia?" (BOUCHIER, 2006, p. 184).

Michaux (1979) salienta as forças antagônicas que o artista utiliza para que ele possa progredir em seu processo de criação: ao enfrentar inúmeros obstáculos que a ele se apresentam, a figura maior da criação aparece como um percurso descendente interminável pelo universo subterrâneo, cuja realidade não pode ser alcançada se não por meio de violentas ações de destruição.

Mais do que uma referência relevante a partir do uso da rede e da ideia da obra como processo, esse trabalho nos remete às duas questões importantes para a análise do processo do corte em *Circus-Caribbean Orange*: o corte como instrumento de criação e o estabelecimento de uma crítica ao espaço interior com relação ao contexto externo. Dessa forma, poderíamos dizer que o corte de Matta-Clark se caracteriza como um gesto que se expande para além da estrutura arquitetônica, como nos *cibachromes*. O gesto do corte no processo de Matta-Clark é um gesto em permanente estado de transformação: do suporte, do meio, da ferramenta, do espaço, do tempo.

Os *cibachromes* e as fotografias no interior do interminável trabalho do corte são como o silêncio de um corpo arquitetônico esquecido, abandonado, mutilado.

Quando Matta-Clark morreu, em agosto de 1978, aos 35 anos, vítima de câncer no fígado, ele deixou uma rica memória pessoal traduzida em ações e trabalhos. Sua obra foi preservada pelas anotações de seus projetos, pelas fotografias, e ele será sempre lembrado por seus cortes e pela sua atitude interrogativa quanto ao espaço e lugar.

Mas uma das questões mais importantes desenvolvidas por Matta-Clark talvez tenha sido o estatuto da fotografia em seu trabalho como artista, um estatuto tanto de documentação como de obra final com os cortes, material que ficou para a posteridade. A obra torna-se visível através e por intermédio da imagem fotográfica, incluindo o processo de sua execução, e as características que especificam a fotograficidade, expressão cunhada por Soulages (2005). A sensibilidade e a sedução das superfícies trabalhadas, a possibilidade de reprodução e o processo de luto nestas perdas acabam inevitavelmente por acontecer quando o obturador é disparado. A partir dali nada será como antes. São perdas infinitas que produzem, ainda segundo Soulages, restos infinitos. Mas Matta-Clark não usa a fotografia para falar da fotografia, mas da arquitetura, das perdas e dos restos infinitos. Matta-Clark utiliza a fotografia para expressar a perda da obra e o conseqüente processo de luto: o luto pelo momento construído e arquitetado pacientemente, que foi perdido ou destruído. Isto porque suas ações aconteceram no próprio terreno onde a arquitetura tinha o destino de não permanecer, a não ser através de imagens fotográficas.

Didi-Hubermann (2001, p. 9) diz: "as coisas da arte começam muitas vezes ao contrário das coisas do mundo. A vida começa por um nascimento, uma obra pode começar sobre o império da destruição: reino de cinzas, recurso do luto, retorno de fantasmas, necessária aposta sobre o esquecimento". Eu diria que as coisas da arquitetura deveriam começar pelas coisas da vida. E a vida começa com um rompimento.

Em entrevista no ano de 1978, alguns meses antes da morte de Matta-Clark, Kirshner lhe pergunta como começaria a descrever o seu projeto para *Circus-Caribbean Orange*. “Começaria no princípio? No primeiro piso?” Perguntou ela. E Matta-Clark responde perguntando: “onde está o princípio?” (MATTA-CLARK, 1978).

O corte como ato e prática poderia ser um meio através do qual o artista luta contra a angústia de todas as perdas, sejam elas a morte ou as transformações urbanas. O trabalho interminável do corte substituiria a realidade do desaparecimento pela satisfação imaginária de uma presença eterna, ao abrigo de todas as transformações. As collages de Matta-Clark, cortadas e autopsiadas por um processo de integração inversa, lembram a eminência de um vandalismo sobre a cidade, onde o ato mais importante é salvar os pedaços para ativar a memória: cataclismas, desastres imobiliários, que retomam o conceito de sublime negativo de Deleuze, aglomerações fotográficas que unem arte e arquitetura em um campo sem limites, como uma rede, um tecido de itinerários espaço-temporais.

Mas a fotografia, o corte, os pedaços de edificações não se afirmam por eles mesmos: eles interagem e se afirmam nesta vasta rede de lugares, nos espaços público-privados da paisagem urbana contemporânea.

O experimentalismo, marca da obra de Matta-Clark, estabelece uma dilatação dos limites da arquitetura, abrindo-os para as fronteiras do território da arte. Partamos do princípio de que os destinatários da arquitetura do século XX – os atores sociais - não eram sequer considerados. Imaginemos a arquitetura como um sistema fechado em si mesmo. Os cortes de Matta-Clark aparecem como rompimento dessa lógica, sabotar a arquitetura. Sabotar a construção, para introduzir o silêncio dos cibachromes, o processo contínuo do corte e da collage.

## Referências

AGAMBEN, Giorgio. *Profanações*. São Paulo: Bontempo, 2007.

BOUCHIER, Martine. *L'art n'est pas l'architecture: hierarchie, fusion, destruction*. Paris: Archibooks, 2006.

DELEUZE, Gilles. *Lógica do sentido*. São Paulo: Perspectiva, 2009.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Connaissance par le kaleidoscope*. In: *Études Photographiques*, Paris, maio 2000. n. 7. Paris: Société Française de Photographie, 2000.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Génie du non-lieu: air, poussière, empreinte, hantisse*. Paris: Les Éditions de Mûnuit, 2001.

ECO, Umberto. In: SANTARCANGELI, Paolo. *El libro de los laberintos*. Madri: Siruela, 2002.

FER, Briony. *Celluloid Circus: Gordon Matta-Clark's color cibachromes*. In: SUSSMAN, Elisabeth. *Gordon Matta-Clark: You are the measure*. New York: Whitney Museum of Art, 2007. Catálogo da Exposição.

FUÃO, Fernando Freitas. *Ruínas: a fotografia como fragmento da arquitetura*. 1988. Disponível em: <https://fernandofuao.blogspot.com/2012/11/ruinas.html>. Acesso em: 12 maio 2023.

FUÃO, Fernando Freitas. *Arquitectura como collage*. Tese de Doutorado. Escuela Técnica Superior de arquitectura de Barcelona, UPC, Barcelona, 1992.

KRAUSS, Rosalind E. *Le photographique*. Paris: Macula, 1990.

MATTA-CLARK, Gordon. *My understanding of art*. In: MOURE, Gloria. *Gordon Matta-Clark: obras y escritos*. Barcelona: Polígrafa, 2006, p.204. Texto mecanografado, ca. 1975c.

MATTA-CLARK, Gordon. *Disecciones de edificios de Gordon Matta-Clark*. In: MOURE, Gloria. *Gordon Matta-Clark: obras y escritos*. Barcelona: Polígrafa, 2006. Entrevista concedida a Donald Walls em maio de 1976.

MATTA-CLARK, Gordon. *Entrevista con Gordon Matta-Clark*. IN: DISERENS, Corinne. *Gordon Matta-Clark*. Valência: Instituto Valenciano de Arte moderna, 1999. p 313-325. Entrevista concedida a Judith Russi Kirshner em 1978.

MÈREDIEU, Florense de. *Histoire matérielle & immatérielle de l'art moderne*. Bordas: Paris, 1994.

MÈREDIEU, Florense de. *Arts e nouvelles Technologies*. Paris: Larousse, 2005.

MICHAUX, Henri. *La Vie dans les plis*. Paris: Puf, 1979.

OTTINGER, Didier. *Retrato da fêmea louva-a-deus como heroína sadiana*. In: *Fundação Bienal de São Paulo*. XXIV Bienal de São Paulo: Núcleo Histórico: antropofagia e histórias de canibalismo. v. 1. São Paulo: A Fundação, 1998. Catálogo.

ROUILLÉ, André. *La photographie*. Paris: Gallimard, 2005.

SOULAGES, François. *A Fotograficidade*. In: Porto Arte n. 22, p. 18-36. Porto Alegre: PPGAVI, maio 2005.