

# DE BRONX FLOORS À DAY'S END

## O contexto da arquitetura industrial nos building cuts de Gordon Matta-Clark

*FROM BRONX FLOORS TO DAY'S END*  
*The context of industrial architecture*  
*in Gordon Matta-Clark's building cuts*

**Júlia Thomé de Oliveira<sup>1</sup>**

### Resumo

O presente artigo busca refletir acerca da relevância da utilização das estruturas industriais no percurso artístico de Gordon Matta-Clark, – sobretudo na realização de seus *building cuts* – baseando-se na relação que o artista estabelece com seu bairro de vivência, o SoHo. Para tanto, pretende-se discorrer a respeito da produção artística de Matta-Clark sob a ótica da ressignificação da arquitetura e sua relação com o contexto da arquitetura industrial, visto que o conjunto da sua obra se inicia em uma região cuja conformação urbana é pautada no reaproveitamento de edificações de fins industriais por artistas. O artigo pretende, através de uma revisão bibliográfica e conceitual, tecer um percurso desde as experiências iniciais de Matta-Clark com o corte culminando em uma breve análise do *building cut Day's End*, efetuado em um depósito de estrutura metálica abandonado na região portuária de Nova York.

Palavras-chave: Gordon Matta-Clark, corte, *building cut*.

### Abstract

*The present article aims to reflect on the relevance of the use of industrial structures in Gordon Matta-Clark's artistic trajectory, especially in the execution of his building cuts, based on the relationship the artist establishes with the neighborhood in which he lived, SoHo. To this end, the article intends to discuss Matta-Clark's artistic production from the perspective of the reinterpretation of industrial structures and his relation with the industrial architecture's context, considering that his body of work emerged in an area where the urban landscape was shaped by the reuse of industrial buildings for artistic purposes. Through a bibliographic and conceptual review, the article traces a path from Matta-Clark's initial experiments with cutting, culminating in a brief analysis of the building cut Day's End, carried out in an abandoned metal-frame warehouse in the port area of New York.*

*Keywords: Gordon Matta-Clark, cut, building cut.*

### Introdução

O presente artigo pretende apresentar uma investigação a respeito da produção artística de Gordon Matta-Clark (1943-1978) enfatizando a relevância da utilização das estruturas industriais na elaboração de seus *building cuts*, uma vez que o conjunto da sua obra se inicia em uma região cuja conformação urbana é pautada no reaproveitamento das estruturas industriais vacantes para fins artísticos. Justamente no interior de tais estruturas, que foram reestruturadas e denominadas *lofts*, ocorrem as primeiras experiências de Matta-Clark com o procedimento de corte – a exemplo da série *Bronx Floors*, entre os anos de 1972 e 1973.

Para tanto, busca-se, primeiramente, apresentar uma revisão histórica que visa fundamentar a transformação urbana específica de Lower Manhattan, expondo os fatores que permitiram o desenvolvimento de um cenário urbano impulsionado majoritariamente por artistas por meio da reapropriação das estruturas industriais, características da paisagem construída da região. Tal aprofundamento acerca do desenvolvimento histórico da região do SoHo e da relação do bairro com seu legado industrial demonstra-se primordial para refletir acerca dos *building cuts* de Matta-Clark e das discussões suscitadas por sua obra, visto que o artista se mostrava bastante envolvido na construção de uma cena artística alternativa, posteriormente reconhecida como Downtown Manhattan.

Além disso, pretende-se, através de uma revisão bibliográfica e conceitual, tecer um percurso desde as experiências iniciais de Matta-Clark com o corte, a fim de analisar seus *building cuts* como intervenções que demonstram uma progressão tanto na técnica empreendida pelo artista quanto na visão do artista a respeito da atividade de corte. Por fim, realiza-se uma breve análise do *building cut* denominado *Day's End*, efetuado em um depósito de estrutura metálica na região portuária de Nova York. O trabalho em questão trata de uma intervenção sobre uma edificação industrial desocupada que apresenta relevância ímpar no conjunto de obras de Matta-Clark: além de assinalar o momento em que ocorre um aumento considerável na escala das extrações físicas do artista, a repercussão gerada por *Day's End* acarretou em um pronunciamento redigido por Gordon em que o artista expõe a respeito do papel da arte no contexto do patrimônio industrial, um argumento central para a discussão aqui proposta.

Os *building cuts* consistem em uma série de cortes em edificações, efetuados durante o período de 1972 até 1978, que se davam em sua maioria em imóveis abandonados ou em processo de demolição, cuja sintaxe arquitetônica era modificada com o objetivo de produzir efeitos desorientadores no espaço resultante. Essa vertente da obra de Gordon Matta-Clark, que se tornaria a mais reconhecida de sua prática –, estabelece uma relação basilar com o bairro de vivência do artista: o SoHo, em Nova York. A atuação artística de Matta-Clark em edificações desocupadas, portanto, é um reflexo direto do processo de formação socioespacial da região de Lower Manhattan<sup>2</sup>, que no período de 1970 passava por um processo de desindustrialização, culminando em um elevado número de imóveis vazios.

Graduado em arquitetura em 1968 pela Universidade de Cornell, Matta-Clark desenvolveu trabalhos pautados na noção de desestabilização da ordem, desmantelando o vocabulário próprio da arquitetura e da arte por meio das extrações físicas. Uma vez que entramos em contato com sua obra, portanto, torna-se impraticável dissociá-la do diálogo constante – e transversal – que o artista propõe entre as disciplinas de arte e arquitetura. Não apenas pelo fato de tratar-se, sobretudo, de um artista que

<sup>1</sup> Arquiteta e Urbanista (UFSC/2019) e Mestre em Arquitetura pelo Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo (UFSC/2024).

<sup>2</sup> A região de Lower Manhattan compreende os bairros de Chinatown, Little Italy, Village e SoHo.





incorpora em seu fazer elementos de natureza arquitetônica, mas em especial porque as associações por ele elaboradas tendem a potencializar a relação complexa e muitas vezes contraditória entre os dois campos. Por meio dos cortes provocados por Matta-Clark, a arquitetura passa a ser percebida como objeto artístico no espaço urbano, situando a produção deste artista-arquiteto constantemente em uma “área cinza” entre as disciplinas, como pontua o pesquisador Stephen Walker<sup>3</sup>.

O crítico de arte Michael Archer manifesta, neste sentido, uma formulação crucial para o entendimento da arte contemporânea: a constatação de que, muitas vezes, o sentido de uma obra de arte não está contido nela própria, mas surge do contexto que a cerca (Archer, 2015, p. 8). O contexto em questão compreende o cenário urbano de Nova York na década de 1970. Descrita por Gordon como o “reino das necessidades desarticuladas”<sup>4</sup> fabricadas pelo mega determinismo<sup>5</sup>, a cidade enfrentava, no período

3 WALKER, Stephen. *Gordon Matta-Clark: Art, Architecture and The Attack on Modernism*. Londres/Nova York: I.B. Tauris, 2009.

4 Gordon Matta-Clark, s/d, presente em: RÍOS; LABBÉ; CENTENO, 2013, p. 130.

5 “A NEGAÇÃO COMPLETA DO MEGA DETERMINISMO COMEÇA COM O GESTO DE CADA PESSOA COMO EXTREMO OU UMA SIMPLES CELEBRAÇÃO DO SEU LUGAR” Gordon Matta-Clark, s/d, presente em: RÍOS; LABBÉ; CENTENO, 2013, p. 236. As rasuras e palavras em caixa alta foram mantidas conforme os manuscritos de Matta-Clark.

de efervescência da atuação artística de Matta-Clark, uma crise econômica que resultaria no fracasso completo das políticas sociais. As contradições presentes na realidade urbana refletiam-se, por exemplo, na construção de complexos monumentais como o World Trade Center no coração de Manhattan, ao mesmo tempo em que a população de moradores de rua atingia índices históricos.

Neste recorte, cabe ressaltar ainda a formação socioespacial particular da região de Lower Manhattan, dada por um processo de remodelação urbana fundamentalmente promovida por artistas, cujas ações de conversão das estruturas industriais em moradia e comércio inspirariam uma estratégia de desenvolvimento urbano viável para toda a cidade (Shkuda, 2016). Olga Fernandes López (2022, p. 82), inclusive, considera a virada para a década de 1970 como um momento de transição na cena artística nova-iorquina, em que novas práticas conceituais e experimentais, muitas delas coletivas, “estabeleceriam uma relação próxima a correntes que seriam identificadas posteriormente como *arte socialmente engajada*”.

Na esteira das práticas artísticas contemporâneas, que visavam o extravasamento da arte para além dos espaços institucionalizados, Matta-Clark fundaria em 1973 um grupo de artistas denominado *Anarchitecture*. Com o objetivo de promover debates e trocas com relação às produções artísticas individuais, o coletivo funcionava como um fórum para artistas individuais explorarem suas ideias e questões (Walker, 2009, p. 347). O grupo promoveu encontros pelo período aproximado de um ano, que resultaram em uma exposição coletiva em 1974 no espaço de arte alternativo 112 Greene Street. Nas fotografias que compõem a exposição, nota-se a documentação de lugares “*além da arquitetura, sem arquitetura ou extra-arquitetônicos*”<sup>6</sup>, buscando evidenciar “exemplos físicos de paradoxos culturais”<sup>7</sup>. Seja através do retrato da cidade real e os reflexos de um planejamento excessivamente racional, ou de acidentes e eventos catastróficos resultantes desta mesma conjuntura, as imagens selecionadas para a exposição expõem de maneira mais alusiva os contrassensos inerentes às regulamentações presentes na vida cotidiana. Em todas as vertentes em que atua, portanto, é possível identificar em Matta-Clark uma postura fundamentalmente transgressora no sentido de subverter os eixos estruturantes da arquitetura, em um movimento constante de impor-se contra a determinação de barreiras<sup>8</sup>.

### SoHo: A remodelação das estruturas industriais e o surgimento de uma nova cena artística

No ano de 1975, ao percorrer sobre uma proposta de *building cut* em uma fábrica desativada de Milão, Matta-Clark elabora uma carta em que define sua atuação artística como tentativas constantes de “produzir pequenas rupturas nas condições repressivas do espaço geradas pelo sistema” (Matta-Clark, 1975c, p. 190). A visão de que a arte poderia ser vista como um meio de mudança social era, de forma geral, uma argumentação latente no panorama artístico da década de 1970. Isto posto, pode-se afirmar que havia uma preocupação dos artistas, sobretudo no cenário nova-iorquino,

6 Nonas (*apud* Wigley, p. 483) menciona que *Anarchitecture* não seria uma crítica em termos arquitetônicos, mas uma crítica aos termos arquitetônicos.

7 “ANARCHITECTURE É A BUSCA POR QUALIDADES PARA ALÉM DA REGRA, UMA CONSCIENTIZAÇÃO MAIS PRÓXIMA DE TODOS OS SENTIDOS COM POUCA FÉ NO EXÉRCITO DA EFICIÊNCIA E DA RESOLUÇÃO DE PROBLEMAS – PROBLEMAS RESOLVIDOS – SEM PROBLEMAS” Gordon Matta-Clark, s/d, presente em: RÍOS; LABBÉ; CENTENO, 2013, p. 296.

8 Em entrevista ao crítico de arte e arquiteto Donald Wall em 1975, quando perguntado sobre suas preocupações pessoais acerca do espaço, Matta-Clark descreve como uma “vontade de dissolver tantas barreiras limitadoras quanto achar adequado ou necessário, em todas as situações imagináveis” (Matta-Clark, 1975b, p. 148).



em manifestarem seus posicionamentos políticos – seja por meio de protestos ou de coalizões que atuassem de forma a demonstrar algum tipo de responsabilidade social<sup>9</sup>.

Neste período, a conjuntura de Nova York envolvia uma prolongada crise financeira, altos índices de criminalidade, uma crescente desindustrialização, o êxodo urbano por parte da classe média e um aumento no fluxo de imigrantes, fenômeno observado desde a década de 1960 (López, 2022, p. 85). A cena artística nova-iorquina do momento é pautada, em resumo, por uma forte descrença nas instituições e por seu envolvimento em movimentos de justiça social e ativismo político.

A fim de compreender os artistas como atores urbanos fundamentais na formação socioespacial da região do SoHo, no entanto, cabe pontuar o contexto histórico específico do bairro. Em meados do século XIX, a região passou por um processo que transformou a zona, até então predominantemente rural, em um distrito comercial. Logo depois, ocorre seu desenvolvimento como um bairro industrial a partir de uma base diversificada de empresas de setores como: porcelana, vidro, seda, cetim e madeira, além de empresas moveleiras (Shkuda, 2016).

O rápido crescimento industrial do SoHo fomentou, a partir de 1865, a construção de galpões em estrutura de ferro fundido pré-fabricado – os *cast-iron loft buildings*, que viabilizaram a execução de um número maior de pavimentos a um custo reduzido. A utilização típica das edificações incluía o primeiro andar dedicado ao espaço das lojas e os andares superiores, sem divisórias e com um amplo pé-direito, destinado ao armazenamento ou fabricação de produtos.

Já no final do século XIX, inicia-se um processo de esvaziamento do bairro, uma vez que o comércio voltado para as indústrias – como lojas de maquinário e depósitos – enfrentou dificuldades em adaptar-se às estruturas arquitetônicas do período oitocentista. Com o declínio da atividade industrial, a região de Lower Manhattan passa a ser alvo de diversos planos de “renovação urbana”. Em 1962, por exemplo, houve uma tentativa de demolir toda a estrutura industrial da área para dar lugar a um projeto habitacional para a população de classe média. Entretanto, graças à resistência promovida por figuras como Jane Jacobs e o urbanista Chester Rapkin, autor de um estudo sobre a zona industrial na região, a destruição do bairro foi freada. Segundo o relatório elaborado por Rapkin, uma das justificativas plausíveis para a preservação da área como tal seria o fato de ela servir como uma incubadora industrial vital, fornecendo empregos sobretudo para a população de baixa renda (Shkuda, 2016).

Entre as décadas de 1960 a 1980, nesse contexto, verificou-se na região o fluxo de uma comunidade artística desenvolvida a partir do Expressionismo Abstrato, que ascendeu em Nova York moldando uma nova cena *avant-garde*. Em busca de locais mais baratos para viver e produzir, os artistas encontraram no SoHo a oportunidade de morar em residências mais viáveis financeiramente e mais espaçosas do que em outras regiões da cidade, ao mesmo tempo em que poderiam organizar-se coletivamente na elaboração de projetos artísticos locais (Shkuda, 2016).

A amplitude que os espaços industriais vazios ofereciam deu início a uma nova forma de habitar, de estética minimalista: os *lofts* residenciais. Apesar de representarem uma maneira inovadora de ocupar as estruturas abandonadas, a habitação nos *lofts* era considerada ilegal devido às leis de zoneamento do bairro. Por conta dessa proibição,

<sup>9</sup> Alguns grupos organizados de artistas em Nova York, responsáveis por reintroduzir protestos populares no mundo artístico no período incluem o Art Worker's Coalition, o Women Artists in Revolution, o Ad Hoc Women Artist' Committee, o Puerto Rican Art Workers' Coalition, o Women Students and Artists for Black Art Liberation e o Black Emergency Cultural Coalition (Richard, 2019, p. 357).



Imagem 2 – Cast-iron loft building na Greene Street, n. 98. Fonte: Shkuda, 2016, p. 20.

os artistas acabaram por organizar-se de forma colaborativa, seja por conta própria ou por meio de cooperativas, com o objetivo de realizar os reparos necessários para a conversão dos espaços industriais em residências e ateliês.

Todavia, foi apenas por meio da organização política mais estruturada – com a criação de associações como a *SoHo Artists Association* que foi possível, em 1971, modificar a legislação a favor dessa população. George Maciunas foi, inclusive, um dos artistas responsáveis por organizar cooperativas sem fins lucrativos para auxiliar artistas financeiramente na compra de *lofts*, a fim de transformar os espaços industriais em ateliês e moradia.

Segundo Aaron Shkuda (2016), uma confluência de fatores foi responsável pela remodelação urbana de Lower Manhattan por artistas, que se relacionam com o momento histórico em questão. Os principais agentes propulsores deste processo teriam sido: o processo de desindustrialização que a área vinha sofrendo, o ativismo artístico, as políticas estaduais e locais, o desenvolvimento de métodos de transformação de espaços industriais vazios em residências, o surgimento de formas originais de expressão artística e mudanças na forma como a arte era exposta e vendida.

Em meio a essa agitação específica, é importante pontuar também o momento singular de efervescência social e cultural que estava ocorrendo a nível mundial, especialmente após a eclosão dos eventos de maio de 1968 em Paris. Os protestos, encabeçados em primeiro momento por estudantes, logo conquistaram a adesão dos trabalhadores e trouxeram à pauta discussões sobre temas como liberdade, progressismo e humanismo. O cenário das movimentações ocorridas na França, que tiveram repercussão global, advém de uma sucessão de eventos violentos como a Guerra do Vietnã, o assassinato de Martin Luther King e a luta contra ditaduras militares em países sul-americanos.

Dentro do recorte norte-americano, observa-se neste período o ápice da contracultura, bem como o surgimento de formas alternativas de vivência coletiva, a exemplo do movimento *hippie*. Os artistas da década de 1970, portanto, moldaram a sua própria comunidade em Nova York imbuídos pelos ideais de movimentos sociais como a reivindicação por direitos civis para a comunidade afro-americana, o feminismo e um forte senso de descrença nas instituições (Yee, 2011, p. 13). Segundo Richard (2019, p. 352) o estilo de vida no SoHo era descrito como “conscientemente utópico,



com aspirações conceituais, interpessoais e contraculturais ao mesmo tempo”, cujos proponentes foram “pioneiros no movimento dos espaços alternativos e ajudaram a desenvolver uma ocupação teatral e participativa do espaço da rua para a arte”. A artista Laurie Anderson, membro do *Anarchitecture*, descreve a conjuntura da seguinte forma:

Nova York no início dos anos 70 era como Paris nos anos 20. Eu fazia parte de um grupo de artistas/pioneiros que incluía Gordon Matta-Clark, Gene Highstein [sic], Susie Harris, Tina Girouard, Richard Nonas, Dickie Landry, Phil Glass, Keith Sonnier e muitos outros escultores e músicos. Nós frequentemente trabalhávamos nas peças uns dos outros e os limites entre as formas de arte eram soltos. [...] Nós estávamos muito conscientes de que estávamos criando uma cena completamente nova (mais tarde conhecida como “Downtown”) (Anderson *apud* Yee, 2011, p. 17).

Ainda de acordo com Shkuda (2016), a comunidade artística do SoHo modificou fundamentalmente a maneira como os artistas passaram a ser percebidos como atores urbanos. É neste período, com a remodelação da região como um reduto cultural e artístico, que se destacam os chamados *artist-run spaces*, espaços autônomos de produção de arte cuja origem remonta aos movimentos de contracultura, ao pensamento situacionista e ideias anarquistas de grupos ativistas<sup>10</sup>.

No contrafluxo das instituições vigentes no mercado de arte tradicional, os espaços culturais geridos pelos próprios artistas despontaram, materializando o ideário coletivista e alternativo na esfera da produção artística. O objetivo destes ambientes era propiciar total liberdade de criação, oferecendo flexibilidade para abarcar as mais variadas formas de expressão sem necessidade de mediação institucional. Neste sentido, o próprio reaproveitamento das estruturas predominantes na região contribuiu sobremaneira para o tipo de arte ali produzida: a estrutura de pés-direitos amplos, por

exemplo, permitiu aos artistas, escultores e dançarinos ampliar consideravelmente a escala de seus trabalhos (Shkuda, 2016).

Entre os espaços alternativos mais reconhecidos do SoHo estava a galeria de arte 112 Greene Street, fundada por Jeffrey Lew e Alan Saret<sup>11</sup>, cuja reforma da estrutura arquitetônica original, datada de 1884, contou com o auxílio de Matta-Clark. Seria justamente neste espaço que Gordon desenvolveria tanto suas primeiras obras *site-specific*, em 1971, quanto importantes exposições e performances nos anos posteriores<sup>12</sup>.

Os *lofts*, desse modo, tornaram-se um símbolo arquitetônico da cena artística nova-iorquina do período. Segundo Shkuda (2016), por razões práticas e estéticas, os artistas mantinham seu ambiente interno o mais aberto possível:

Os artistas aproveitaram as plantas livres para criar apartamentos de designs inventivos, em que salas de estar, estúdios, quartos e cozinhas fluíam uns para os outros. Muitas vezes, o banheiro era o único cômodo com paredes. Tal permeabilidade também encorajou um design minimalista que condizia com as sensibilidades artísticas dos residentes do SoHo, bem como com seu orçamento. [...] Da mesma forma que as galerias de arte encontrariam o espaço ideal para seus propósitos, os *lofts* residenciais utilizavam o amplo espaço das paredes e do chão para exibir obras de arte de grandes dimensões ou múltiplas pinturas (Shkuda, 2016).

Inserido na mesma dinâmica coletivista do SoHo, pontua-se o surgimento do restaurante *FOOD* na 127 Prince Street em setembro de 1971, originado a partir de uma proposta realizada por Matta-Clark à artista Carol Goodden. Em conjunto com Tina Girouard, Suzanne Harris e Rachel Lew, Goodden adquiriu a lanchonete hispânica *Comidas Criollas*, um estabelecimento em falência, reformulando-a totalmente. Na etapa de reforma, Matta-Clark foi encarregado de projetar o interior do restaurante e seu mobiliário, utilizando majoritariamente materiais reaproveitados.

O restaurante, gerido pelos artistas fundadores, provou-se inovador em muitos aspectos, como seu layout interno que mantinha a cozinha aberta para a visualização dos clientes. Rapidamente, *FOOD* tornou-se um ponto de encontro por meio da realização de eventos como o “*The Sunday Night Guest Chef Days*”, que convocava artistas para realizarem jantares-performances<sup>13</sup>. A atmosfera casual do estabelecimento o converteu em um importante eixo para reuniões e discussões entre artistas, e sua popularidade estimulou, inclusive, a participação do público geral na cena artística do SoHo (Jordan, 2017, p. 45).

A motivação do negócio era baseada na premissa de apoiar a comunidade de artistas do centro de Manhattan, ofertando refeições a preços muito abaixo do mercado, bem como oportunidades de emprego através de contratos temporários. De acordo com Goodden<sup>14</sup>, o local oferecia alta flexibilidade quanto à carga horária e à jornada de trabalho, fator que levou *FOOD* a apoiar cerca de 300 funcionários durante o período de sua existência até meados de 1974.

<sup>11</sup> Lee, 2000, p. 60.

<sup>12</sup> A primeira exposição solo de Matta-Clark ocorreu na 112 Greene Street, assim como a exposição do grupo *Anarchitecture* em 1974.

<sup>13</sup> Keith Sonnier, Robert Rauschenberg, Richard Landry e Donald Judd são alguns dos nomes que performaram em *FOOD* (Lee, 2000, p. 71).

<sup>14</sup> *apud* Morris, 1999, p. 28.

<sup>10</sup> Nunes (2013, p. 81) cita, por exemplo, o Provos, grupo proveniente da Holanda que esteve ativo entre 1965 e 1967 e as ZATs (Zonas Autônomas Temporárias) originadas do texto homônimo de Hakim Bey, pseudônimo do escritor libertário Peter Lamborn Wilson.





Na conjuntura do final da década de 1960 e início da década de 1970, portanto, o bairro do SoHo passa a ser considerado um microcosmo com relação às dinâmicas de transformação global do período (Ursprung, 2011, p. 140). A constituição dessa dinâmica de circuito independente de produção e circulação de arte no bairro serviu para fomentar a construção de uma identidade local de forte cunho artístico. Inseridos nesta conjuntura, os artistas atestam, da mesma forma, tanto uma atitude de resistência frente às forças do mercado imobiliário – vide as pressões ocorridas ao fim da década de 1960 pela destruição de grande parte do bairro para a construção da rodovia *Lower Manhattan Expressway* – quanto uma alternativa viável de sobrevivência e dignidade para esse núcleo de moradores, em sua maioria negligenciados pelo poder público.

Os fatores citados acima, portanto, diferenciam a cena artística emergente do SoHo, que tinha Gordon como centro<sup>15</sup>, de outros círculos de arte, inclusive do mesmo período. É inegável a importância da apropriação do patrimônio industrial da região e de sua readequação a um novo momento histórico no desenvolvimento da identidade do bairro, que persiste até os dias de hoje. Seja através da influência direta na obra de Matta-Clark, uma vez que as estruturas industriais serviram de base de conhecimento técnico para que Gordon efetuasse seus primeiros cortes – ou como parte do cenário

<sup>15</sup> Laurie Anderson *apud* Yee, 2011, p. 17.

de construção de seu bairro de vivência – representadas por locais emblemáticos como *FOOD* e a 112 Greene Street, ou até mesmo nos *lofts* de artistas em que o grupo *Anarchitecture* se reunia e realizava seus debates, as tipologias arquitetônicas oitocentistas foram fundamentais para a constituição artística do SoHo e, por consequência, de Gordon Matta-Clark.

### **Bronx Floors: A genealogia do corte**

Conforme exposto anteriormente, a familiaridade de Matta-Clark com o corte em edifícios iniciaria, principalmente, por meio de seu auxílio nas renovações de *lofts* para ele mesmo e seus amigos. Em abril de 1972, inclusive, Gordon descreve-se como “uma espécie de empreiteiro” em uma carta endereçada a seu pai, Roberto Matta<sup>16</sup>. No verão de 1971, o artista realizaria uma experiência envolvendo corte em estruturas no *loft* de sua namorada, na East 4th Street, descrita por Wigley (2018, p. 52) como um “teste caseiro”. Por meio de um corte contínuo na parede, o artista segmentou uma fatia na estrutura que foi, posteriormente, deslocada levemente do restante da parede, criando um efeito de desestabilização espacial<sup>17</sup>.

Ainda no mesmo ano, Matta-Clark escreve uma carta ao Departamento de Imóveis de Nova York em busca de edifícios abandonados na região do Bronx, Brooklyn e Lower Manhattan<sup>18</sup>. Não obtendo resposta, o artista passaria, a partir de 1972, a realizar uma variedade de cortes de maneira ilegal em edifícios, com assistência de Carol Goodden e Manfred Hecht<sup>19</sup>. Esse período exploratório, que compreende os anos de 1972 e 1973, seria reconhecido pela alcunha de *Bronx Floors*, momento em que o artista ensaia diferentes visualizações na tentativa de ultrapassar as barreiras espaciais através da operação de extração.

Lee (2000, p. 77) aponta que, nestas explorações, o princípio guia de Gordon parece estar mais relacionado à portabilidade das seções e aos equipamentos disponíveis ao artista – motivo pelo qual as seções extraídas eram geralmente retangulares. As incisões, em *Bronx Floors*, limitam-se ao ambiente interno das edificações, e são acompanhadas de registros fotográficos que não apenas documentam o processo de realização, mas também agem como dispositivo que visa reforçar a adicionar mais elementos à confusão espacial ocasionada pelo corte.

As porções extraídas, por sua vez, funcionavam como uma arqueologia da arquitetura, revelando as camadas construtivas dos elementos. Para Wigley (2018, p. 61), as extrações de *Bronx Floors* “revelam a vida interna escondida das estruturas e todas as camadas que escondem essa anatomia, não apenas os padrões e texturas das superfícies que formam o pano de fundo da vida doméstica cotidiana, mas suas espessuras, suportes e conexões”. Ned Smyth, artista e amigo de Matta-Clark, que o auxiliou nas intervenções, fornece um relato que nos permite compreender as circunstâncias em que, muitas vezes, os imóveis se encontravam:

<sup>16</sup> *apud* Wigley, 2018, p. 45.

<sup>17</sup> Wigley, 2018, p. 52.

<sup>18</sup> “Em consideração aos muitos edifícios condenados na cidade que aguardam demolição, me parece possível colocá-los em uso durante esse período de espera. [...] Como artista, eu faço esculturas usando os subprodutos da terra e das pessoas. Estou interessado em transformar áreas não aproveitadas como blocos de entulho, terrenos baldios, lixões, etc., em áreas belas e úteis” (Matta-Clark, 1971c, p. 54).

<sup>19</sup> Lee, 2000, p. 73.





Os espaços eram incríveis. Famílias tinham vivido lá com pouco dinheiro e tinham sido expulsas, os proprietários querendo se livrar dessas pessoas e vender [os imóveis] para ganhar muito dinheiro [...]. Naquela época você entrava e eram como pequenos museus. [...] No South Bronx você cortaria quatro, cinco, seis camadas de linóleo. Então você chegaria provavelmente ao piso original, então o contrapiso, a viga, as amarrações, o teto com gesso. [...] Essas peças não eram realizadas com cuidado, mas você podia ver as camadas e [Gordon] amava isso. [...] Ele não parecia ligar para a aparência delas, ele apenas adorava sua crueza (Smyth, 2016, pp. 181-183).

Analisando em retrospecto o período das primeiras extrações, Matta-Clark admite visualizar o corte como uma operação, antes de tudo, analítica, na medida em que questiona a superfície “como algo que é facilmente aceito como um limite” (Matta-Clark, 1974, p. 97). O artista aparenta demonstrar, nas primeiras experiências com os cortes em estruturas, uma preocupação muito mais ligada aos aspectos materiais da operação, definindo o corte como um conceito funcional<sup>20</sup>:

Inicialmente eu também queria ir além das coisas visuais. É claro, existem consequências visuais ao corte, certamente à extração, mas era o limiar entre o que estava sendo visto que me interessava muito, se não mais, do que as vistas que estavam sendo criadas [como] camadas, os estratos, as diferentes coisas sendo cortadas. Revelar como uma superfície uniforme é estabelecida. A maneira mais simples de criar complexidade era uma das principais preocupações aqui, sem precisar fazer ou construir nada (Matta-Clark, 1974, p. 97).

A partir de 1972, o artista entraria na segunda fase da exploração *Bronx Floors*. Neste momento, Mak Wigley (2018, p. 113) descreve que o objetivo de Matta-Clark seria “maximizar os efeitos ópticos do corte – aprofundando o entrelaçamento físico-fotográfico”. É neste sentido que Wigley (2018, p. 139) propõe analisar os *building cuts*

<sup>20</sup> “É tanto a ideia do corte quanto sua construção funcional que me interessam” (Matta-Clark, 1974, p. 97).



de Matta-Clark como um único experimento contínuo, e não como obras independentes. Sob esta ótica, é possível apreender que, à medida em que vai adquirindo experiência no processo de corte, o artista passa a descobrir novas maneiras de empreender modificações na estrutura arquitetônica. É possível notar que, em primeiro momento, os objetivos principais de Gordon residem principalmente em provocar modificações materiais nos elementos preexistentes. A partir de tal concepção, fica evidente uma compreensão do corte como um procedimento predominantemente físico.

No entanto, com o desenvolvimento e progressão dos *building cuts*, acompanhados do aumento na escala das intervenções, as extrações passam a abarcar uma relação que extrapola a modificação física das figuras geométricas no espaço. Segundo Hertz (2006, p. 14), a partir do momento em que inicia a realização dos cortes em residências<sup>21</sup>, Matta-Clark passa a direcionar sua atenção não apenas ao deslocamento das peças do todo, mas também realiza um movimento de “expor à vista pública o que estava escondido”. É sob tal perspectiva que são abarcadas relações que não dizem respeito apenas à estrutura organizacional dos elementos que constituem os edifícios, mas também às relações sociais, culturais e econômicas que envolvem a arquitetura e a localização de cada uma das edificações escolhidas.

Conforme apontado por Wigley (2018, p. 90), é como se o experimento de Matta-Clark residisse em demonstrar o quanto um edifício pode ser desmembrado sem que tal alteração seja de fato notada pelo senso comum, uma vez que as edificações abandonadas ou prestes a serem demolidas costumam passar despercebidas no cotidiano de uma grande metrópole como Nova York. O corte, portanto, no período em que Gordon atua sobre os imóveis esvaziados do SoHo, se mostra para o artista como uma ferramenta de questionamento acerca do abandono por parte do poder público de um conjunto arquitetônico característico, fruto do processo histórico da região. Wigley (2018, p. 103) coloca, ainda, que os cortes de Matta-Clark não deveriam ser vistos como um ato radical, mas vislumbrados como a documentação das condições urbanas – estas sim, radicais – as quais tais edificações estariam submetidas.

<sup>21</sup> A tríade de *building cuts* que Matta-Clark realizaria em edificações residenciais consiste em: *A W-Hole House*, em novembro de 1973, *Splitting* – sua obra mais reconhecida, em março de 1974 e *Bingo* em agosto de 1974.



Em entrevista a Donald Wall para a *Arts Magazine*, Gordon utiliza uma expressão de sua autoria para descrever as qualidades que procura ao buscar estruturas para suas intervenções – o *non-u-mental*:

Eu busco estruturas que possuam certo tipo de identidade histórica e cultural. Mas o tipo de identidade que eu estou procurando tem que ter uma forma social reconhecível. Uma das minhas preocupações é com o *non-u-mental*, ou seja, uma expressão do lugar-comum que possa contrariar a grandeza e pompa das estruturas arquitetônicas e seus clientes que se autoglorificam. [...] O fator determinante é o grau por meio do qual minha intervenção pode transformar a estrutura em um ato de comunicação. (Matta-Clark, 1975a, p. 212)

O desejo de transformar estruturas em atos de comunicação e de incorporar a conjuntura urbana nos mais diversos níveis levaria Matta-Clark a expandir a abrangência do procedimento de corte para além da escala residencial, partindo para trabalhos com envolvimento mais ativo do entorno urbano. A decisão, como indica uma correspondência<sup>22</sup> de Matta-Clark a Malitte Matta, também possui um cunho estratégico, uma vez que, segundo o artista, a crise habitacional em Nova York no período estava incontrolável<sup>23</sup>.

Neste processo de ampliação da escala de seus trabalhos, em que os edifícios são tratados como “complexos culturais em um tecido social determinado”<sup>24</sup>, *Day's End* apresenta-se como um projeto fundamental no aprofundamento do percurso do artista. Com essa intervenção, Gordon expande os *building cuts* para os espaços públicos da cidade, lidando ao mesmo tempo com as vantagens e consequências de ter, pela

22 MATTA-CLARK, Gordon. Carta para Malitte Matta de Milão, Itália, 31 de outubro de 1975. In: OWENS; URSPRUNG, 2022, pp. 176-177.

23 “Parece que minha intenção de ficar longe das estruturas residenciais por um tempo é uma decisão especialmente apropriada aqui, local onde a crise habitacional está fora de controle, com ações em massa para salvar a integridade político-social de certos bairros populares.” Gordon Matta-Clark em carta para Malitte Matta In: OWENS; URSPRUNG, 2022, pp. 177.

24 Escrito de Matta-Clark para a Bienal de Paris, de título “Etant d’art locataire, Beaubourg”, 1975. In: OWENS; URSPRUNG, 2022, pp. 188-189.

primeira vez, um trabalho tão exposto ao contexto urbano.

### ***Day's End*: Uma celebração ao sol e à água na região portuária industrial**

À medida em que Matta-Clark elabora e desenvolve, portanto, seus *building cuts*, pode-se dizer que o artista atentaria cada vez mais para as qualidades não-formais inerentes ao procedimento do corte, inclusive formulando com mais profundidade a respeito deste aspecto; para Wall<sup>25</sup>, por exemplo, o artista descreveria que, por meio do “dualístico hábito de centralização e remoção”, emergiria um aspecto “socialmente relevante” da atividade de corte: “estou direcionando minha atenção para o vazio central, para o espaço que, entre outras coisas, poderia ser entre o *self* e o sistema capitalista americano”<sup>26</sup> (Matta-Clark, 1975a, p. 211). Na mesma entrevista, Gordon descreveria que o ato de “desfazer um edifício” seria uma forma de se posicionar contra determinados aspectos das condições sociais estabelecidas, tais como “o estado de enclausuramento pré-condicionado não apenas pela necessidade física, mas pela indústria que deflagra caixas suburbanas e urbanas” (Matta-Clark, 1975a, p. 210).

Após a realização dos *building cuts* em residências, Matta-Clark perseguiu uma intensa busca por edifícios para realizar intervenções ao longo do ano de 1975. No mês de janeiro, o artista enviou uma série de cartas que explicitam suas intenções em utilizar, inclusive, as torres do *World Trade Center* como local de exibição de arte para o grupo *Anarchitecture*<sup>27</sup>. Em um empenho que se demonstrou exaustivo, Matta-Clark chegou a propor colaborações com agentes imobiliários e até mesmo uma fábrica de explosivos, sugerindo parcerias que pudessem beneficiar tanto o artista quanto as empresas em questão.

Nas ocasiões em que redige tais documentos, o artista elabora a respeito de sua própria prática artística e discorre, mais especificamente, a respeito dos *building cuts*, descrevendo-os como uma atividade que o permite “reorganizar e reestruturar o espaço dos edifícios”:

Como escultor, tenho trabalhado na reorganização e reestruturação do espaço dos edifícios – recentemente, as imagens que criei pareceram destrutivas para algumas pessoas. Embora o trabalho destruía até certo ponto, ele é feito com algum refinamento para permitir que outros experimentem e entendam a arquitetura como a alteração violenta dos edifícios como arte. (Matta-Clark *apud* Wigley, 2018, p. 436)

Minha ideia é assegurar os edifícios que aguardam demolição e ‘reestruturá-los’, produzindo uma experiência espacial emocionante ao mesmo tempo que se induz a sensibilidade escultural e refinamento ao processo de demolição. (Matta-Clark *apud* Wigley, 2018, p. 437)

25 O trecho em questão, assim como ocorre com outros, não está presente na transcrição da entrevista de 1975, sugerindo que Matta-Clark havia pedido a posterior inclusão de determinados trechos em decorrência de sua experiência em Milão. Não foram encontrados, no entanto, registros que demonstrem as datas exatas da entrevista e dos envios dos excertos adicionais por parte do artista.

26 Matta-Clark prossegue discorrendo sobre uma “esquizofrenia em massa em que nossas percepções individuais estariam sendo constantemente subvertidas pela mídia industrialmente controlada, o mercado e os interesses corporativos” (Matta-Clark, 1975a, p. 211).

27 “Como a energia do nosso grupo funciona a partir da arquitetura como referência metafórica, o uso dos espaços do World Trade Center seria uma oportunidade maravilhosa de contribuir com alguns *insights* positivos dentro da nova escala e complexidade do Centro” (Matta-Clark, 1975d, p. 124).





De acordo com Wigley (2018, p. 441), o sentimento de Matta-Clark no momento era marcado por um “desespero que se seguiu à conclusão dos três cortes em casas – uma sensação confusa de isolamento que se tornara muito intensa nos primeiros meses de 1975”. Ainda que tenha recebido uma resposta positiva do vice-presidente da companhia de explosivos<sup>28</sup>, Gordon não obteve êxito em conseguir, de fato, edifícios para realizar intervenções em Nova York, Houston, Los Angeles e Chicago, apesar de seus intensos esforços.

Seria apenas no final de julho daquele ano que Matta-Clark realizaria um novo trabalho, em um contexto e escala até então inexplorados pelo artista: o *building cut* *Day's End* foi um projeto realizado em um galpão da região portuária de West Village, em Lower Manhattan. Enquanto encarregava-se dos preparativos para uma viagem a Paris no mês de setembro, ocasião em que elaboraria um projeto para a Bienal, Gordon decidiu intervir na estrutura do píer às escondidas<sup>29</sup>. O píer de número 52, em frente ao rio Hudson, constituía um depósito de estrutura metálica aparentemente construído por volta de 1870, alugado por diversas empresas no período pós-guerra, mas que naquele momento encontrava-se em situação crítica de abandono.

Segundo Lee (2000, p. 119), o desuso da região portuária de Nova York na década de 1970 é um fenômeno que está relacionado às mudanças nas prioridades econômicas da cidade, bem como ao surgimento de novas tecnologias de transporte e ao processo de descentralização urbana. O desinteresse por parte do poder público por aquela região da cidade causou sua apropriação por parcelas marginalizadas, sobretudo a população *queer*, que a utilizava como ponto de encontro e convivência. Consequentemente, a

28 O vice-presidente J. Mark Loizeaux respondeu Matta-Clark em 5 de fevereiro de 1975, elogiando o trabalho do artista, uma vez que ele contrariava a ideia de que a demolição seria a “antítese dos esforços estruturais, criativos e artísticos” (*apud* Wigley, 2018, p. 438). Joan Kee (2019, p. 116), por outro lado, coloca que o receito de que uma “potencial responsabilidade pudesse superar qualquer publicidade positiva de uma colaboração com Matta-Clark pode explicar porque tantas de suas cartas solicitando apoio de empresas e desenvolvedores foram rejeitadas”.

29 Kee (2019, p. 116) relata que, alguns meses antes de trabalhar em *Day's End*, Matta-Clark tentou, por vias legais, alugar o píer da cidade, provavelmente por recomendação de seu advogado Jerald Ordover. Segundo o advogado, alugar a estrutura legalmente poderia ajudar a conseguir apoio financeiro do galerista Holly Solomon (Kee, 2019, p. 116). Matta-Clark, no entanto, não obteve resposta por parte das autoridades.

zona portuária passou a ser constantemente estigmatizada pela imprensa como local inseguro e com altas taxas de incidência de crimes<sup>30</sup>.

Esta, no entanto, não seria a primeira ocasião em que Matta-Clark trabalharia com as estruturas industriais da região portuária de West Side: em 1971, o artista realizou uma performance no Píer 18 como parte de uma exposição organizada por Willoughby Sharp, em que se dependurava de cabeça para baixo sobre uma pilha de detritos presente na estrutura. Em 1973, período em que efetivava *Bronx Floors*, Gordon realizou a extração de uma seção retangular de parte da fachada do Píer 14, originando a intervenção *Pier In/Out*. Dois anos mais tarde, em *Day's End*, o artista atuaria novamente na região, desta vez dando seguimento à exploração dos *building cuts* ao propor uma sequência orquestrada de cortes que envolvia a estrutura por completo.

Apesar de possuir uma configuração geométrica composta por cortes aparentemente simples do ponto de vista formal, *Day's End* é a obra do artista que apresentou a maior dificuldade de execução até aquele momento<sup>31</sup>. A intervenção era composta por um total de cinco aberturas, localizadas tanto no interior da estrutura – o corte no chão, por exemplo, permitia a visão do rio na porção interna do píer –, quanto no teto e nas fachadas exteriores. Ao contrário das incisões anteriores, porém, os desenhos de Gordon para o píer possuíam formatos circulares ou ovóides.

A abertura mais pronunciada localizava-se na fachada oeste da edificação: um talho em formato amendoado que consistia na maior fonte de luz no interior do armazém. Convertendo a obra em uma “celebração ao sol e à água”<sup>32</sup>, o corte em questão tornou-se o mais emblemático e representativo do trabalho, uma vez que tornava o píer visível mesmo a muitos metros de distância. Essa abertura em particular teria servido de inspiração para o título da intervenção<sup>33</sup>, uma vez que a abertura permitia mapear “o curso do sol ao longo do dia, iniciando com um fino arco de luz por volta do meio dia que aumentava gradualmente até a luminosidade plena no anoitecer” (Lee, 2000, p. 127).

Em correspondência a Malitte Matta, Gordon reforça que a sensação ocasionada pelos cortes no interior da estrutura a conferiam uma atmosfera sagrada, mencionando que havia transformado a estrutura de aço em um “templo de sol e água”<sup>34</sup>. Holly Solomon, que adentrou o píer após a realização dos cortes, corrobora o viés das associações ao mencionar que visualizar a peça pela primeira vez o lembrou dos “primeiros momentos de ver um Michelangelo, de estar em uma catedral com arcobotantes e vitrais de luz”<sup>35</sup>. Neste ponto, ocorre apontar a ironia presente nas descrições que assemelham o *building cut* a uma basílica cristã, dotando-a de uma aura sagrada que seria, paradoxalmente, derivada de ações ilícitas do artista – a ocupação e o corte realizados ilegalmente na estrutura.

O grande número de menções a *Day's End* nas correspondências enviadas por Matta-Clark durante o ano de 1975 tratam de evidenciar o entusiasmo do artista com o andamento do projeto, que seria o primeiro a apresentar não apenas uma ampliação da escala dos *building cuts* como também sua maior visibilidade e integração ao tecido

30 O'Neill, 2008, p. 96.

31 Lee, 2000, p. 123.

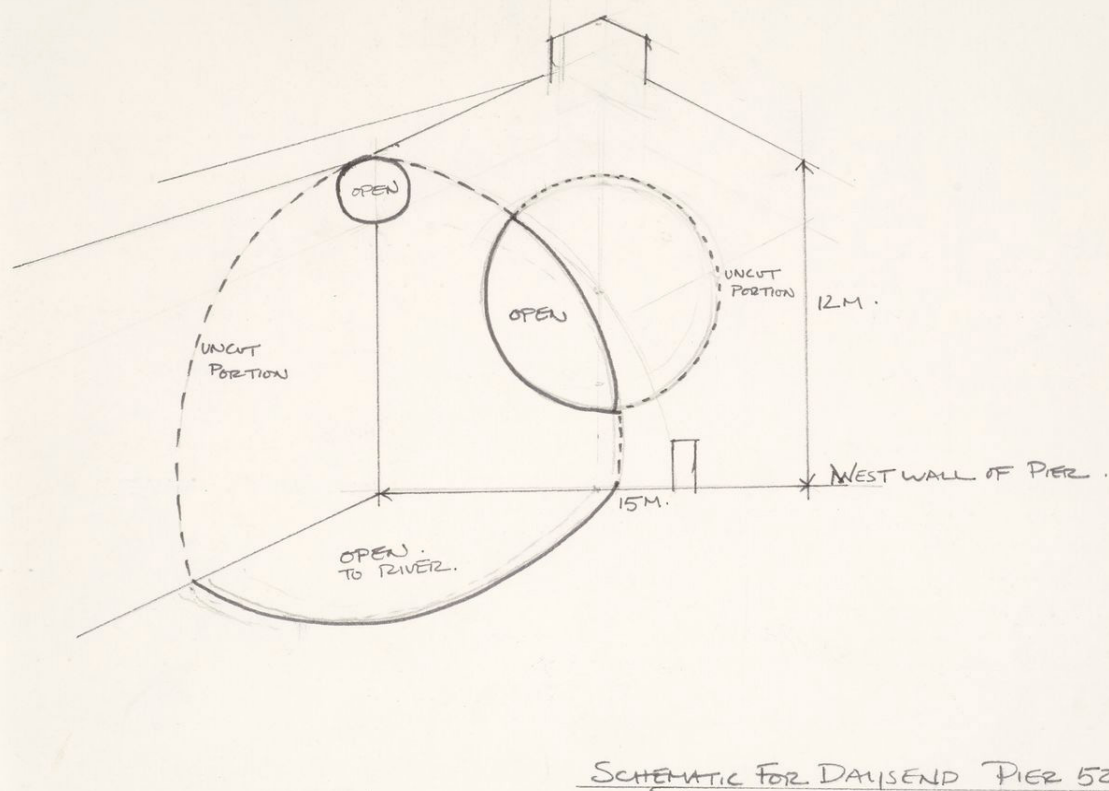
32 Matta-Clark em carta à Helga Retzer, setembro de 1975, em: OWENS; URSPRUNG, 2022, p. 172.

33 Também chamada de *Day's Passing* ou *Day's Ending*. Segundo nota de Gordon: “UMA INTERAÇÃO DA PASSAGEM DIÁRIA DO / SOL COM OS IMPULSOS DA MARÉ DO RIO ABAIXO” (Matta-Clark *apud* RICHARD, 2019, p. 137).

34 Carta de Matta-Clark a Malitte Matta, 13 de agosto de 1975, em: OWENS; URSPRUNG, 2022, p. 169.

35 Solomon *apud* Lee, 2000, p. 130.





SCHEMATIC FOR DAYSEND PIER 52

urbano, uma vez que a intervenção estava localizada na porção central de Nova York. Através de uma carta ao curador Jean-Hubert Martin datada de 18 de agosto de 1975, descobrimos que a visita pública era, inclusive, um dos principais objetivos de Matta-Clark com a obra<sup>36</sup>. Na visão do artista, isso seria possível porque, ao contrário dos *building cuts* anteriores, a estrutura do píer 52 não estava prevista para ser demolida.

O desejo de Matta-Clark, no entanto, não chegaria a ser cumprido com *Day's End*: a poucos dias de finalizar por completo a intervenção, as ações do artista foram descobertas e chegaram ao conhecimento das autoridades locais. De acordo com a historiadora de arte Joan Kee, autora da obra *Models of Integrity: Art and Law in Post-Sixties America*, Matta-Clark teria praticado, ao efetuar os cortes no píer, os crimes de invasão de propriedade e dano criminoso de segundo grau – este último um delito mais grave segundo a Lei Penal do Estado de Nova York, caracterizando um dano intencional à propriedade alheia com potencial sentença de até sete anos de prisão. Em correspondência enviada para Roberto Matta datada de 1971, Gordon já havia expressado a existência de um conflito de interesses latente com as autoridades da zona portuária, quando havia tentado “utilizar o espaço da cidade para promover esculturas com a comunidade”: “Tentei utilizar o píer à beira-mar para outras atividades, mas depois de uma rodada de conversas educadas e sem esperanças com as autoridades municipais, fui expulso”<sup>37</sup>.

36 “Estou terminando um novo trabalho importante na não-tão-nova Nova York, no Pier 52 à beira do rio Hudson. Foi a maior e mais incrível diversão que já tive – desta vez [a obra] estará disponível para as pessoas passearem e verem em primeira mão, em setembro e outubro.” Carta de Matta-Clark ao curador Jean-Hubert Martin, 18 de agosto de 1975, em: OWENS; URSPRUNG, 2022, p. 170. Já em janeiro de 1975, em uma das diversas cartas enviadas a Matta-Clark na busca por estruturas para intervir, o artista já destacava que a possibilidade de visita pública seria um aspecto de seu interesse: “Entre os meus objetivos está tornar a experiência real das alterações em edifícios disponível para as pessoas, seja por meio de um edifício condenado à demolição que possa durar um tempo a mais ou por meio de uma encomenda em um espaço ocupado”. Carta de Matta-Clark a Sidney Lewis, 21 de janeiro de 1975, em: OWENS; URSPRUNG, 2022, p. 124.

37 Carta de Matta-Clark a Roberto Matta, 1 de abril de 1971, em: OWENS; URSPRUNG, 2022, p. 173.



Após a repercussão das ações de Gordon em *Day's End*, o acesso à obra foi vetado: as autoridades alegaram que não seria seguro para o público adentrar a estrutura após a efetivação dos cortes. Houve, por outro lado, grande movimentação por parte do círculo artístico de convívio de Matta-Clark, que continuou acessando a intervenção e escrevendo resenhas a respeito da ação em revistas de arte, na tentativa de promover a apropriação do trabalho e mantê-lo “em algum tipo de domínio público”<sup>38</sup>. Em carta a Wolfgang Becker, da Galeria Neue, Matta-Clark relata seu descontentamento em ver que os meses dedicados à realização dos cortes resultaram em um confronto com as autoridades, ocasionando a proibição do acesso ao edifício e ao trabalho. No texto, Gordon demonstra a frustração de ter suas reais intenções de proclamar o uso de áreas subutilizadas da cidade encobertas pela burocracia de um sistema que visualizava suas ações artísticas como meros atos de vandalismo. O artista demonstra sua indignação com as atitudes das autoridades, defendendo a obra como “uma generosa doação de uma obra de arte para uma cidade decadente”<sup>39</sup>.

Na iminência de ser responsabilizado por meio de uma ação judicial, Matta-Clark aproveita-se do fato de que participaria da próxima Bienal de Paris para partir antecipadamente para a cidade, em uma espécie de autoexílio. Segundo Kee (2019, p. 122), as preocupações de Gordon naquele momento não residiam tanto em uma possível punição, mas no julgamento público em geral, que muitas vezes já possui uma visão preconcebida da classe dos artistas como um bando de “renegados inconsequentes”. As autoridades de Nova York, em decorrência das acusações, entraram em contato com Jerald Ordoover, advogado de Gordon, que pediu a cooperação do artista para redigir uma declaração escrita que pudesse ajudar a justificar sua defesa<sup>40</sup>.

38 Carta de Matta-Clark a Wolfgang Becker, 8 de setembro de 1975, em: OWENS; URSPRUNG, 2022, p. 173.

39 *Ibidem*.

40 Na década de 1960, Ordoover era uma espécie de assessor do mundo da arte nova-iorquina, representando artistas e galeristas como Leo Castelli e Carl Andre (KEE, 2019, p. 116). As instruções



Matta-Clark elabora, então, em dezembro de 1975, um importante texto que, conforme menciona Lee (2000, p. 123), pode ser interpretado tanto como “um gesto de autodefesa quanto uma deliberada provocação aos que interpretam e fazem cumprir a lei”. A resposta polêmica, que divergia do caminho conciliatório desejado por Ordovery, ao mesmo tempo que condiz com as atitudes e posicionamentos de Matta-Clark, inicia com uma declaração<sup>41</sup> do artista sobre seu entendimento sobre arte:

Minha compreensão da arte em um contexto social é a de um ato humano essencialmente generoso e uma tentativa individualmente positiva de encontrar o mundo real por meio da interpretação expressiva. O valor da arte a partir do quanto ela oferece e às vezes floresce, em nosso sistema, está tão intimamente relacionado às crenças ocidentais nos direitos individuais de livre expressão que se pode falar com precisão do estado da arte como uma medida do estado de liberdade em nossa sociedade. É sobre tais convicções fundamentais que abordo meu trabalho, esperando aqui esclarecer através de uma discussão sobre a intervenção artística no tecido urbano de Nova York tais convicções (Matta-Clark, 1975e, pp. 184-185)

O trecho em específico é significativo para apreender a visão de Matta-Clark sobre a responsabilidade social da arte. No entanto, segundo Richard (2019, p. 359), a passagem em questão deve ser compreendida a partir do contexto que a provoca: a tentativa de resistir à punição das autoridades municipais. Segundo a autora, em outras ocasiões, a mensagem que Gordon transmite a respeito da contribuição dos artistas para a luta social adquire um tom diverso – mais familiar a Matta-Clark, que pode ser exemplificado a partir do seguinte excerto, extraído de um dos trabalhos do artista:

ATRAVESSANDO OS LIMITES  
[...]  
A ALEGRIA DE SE SAFAR  
UMA DEVOÇÃO COMPLETA A ESCAPAR  
ATRAVESSANDO SE MOVENDO  
ESCAPANDO (Matta-Clark *apud* Richard, 2019, p. 361)

No entendimento de Richard (2019, p. 362), é justamente no limiar entre os dois textos que podemos situar o posicionamento de Matta-Clark, na consideração da arte como um “vetor de ruptura social produtiva”. A perspectiva do artista apontaria, assim, para a direção de uma liberdade que não se caracteriza por ser “centralmente planejada, mas em um espírito de *alegre transgressão*” (Richard, 2019, p. 361). É justamente em termos de “espírito” que Gordon visualiza uma semelhança entre sua arte e o dadaísmo, uma expressão que apresenta forte relação com seus métodos de escrita: “A devoção do dadaísmo à imaginativa ruptura da convenção é uma força libertadora essencial. Não consigo imaginar como o Dada se relaciona estilisticamente com meu trabalho, mas em espírito ele é fundamental”<sup>42</sup>.

de Ordovery a Matta-Clark teriam sido no sentido de “ampliar as intenções artísticas e relacioná-las com suas teorias sobre arte e esse tipo de arte. Com efeito, que seja uma declaração que aparentará uma cooperação, mas não oferecerá a eles uma confissão perante o mundo” (RICHARD, 2019, p. 361).

41 No livro “*Gordon Matta-Clark: An Archival Sourcebook*”, o texto de 1975 ganha o título “In Defense of Pier 52”. Em outras fontes bibliográficas, o mesmo escrito pode ser referido como “My understanding of art...”, frase que inicia a declaração original de Matta-Clark.

42 Matta-Clark, 1975a, p. 213.

Conforme aponta Kee (2019, p. 123), *Day’s End* representaria, para Matta-Clark, de que forma ações não mercantis poderiam tornar-se uma solução à administração municipal fracassada, uma vez que a obra compreende um “uso mais otimizado de recursos do que a negligência disfarçada de não uso”. Apropriando-se de uma arquitetura que sofria um processo de abandono irrefutável, Matta-Clark intenciona, com sua arte, que “os cidadãos, e artistas em particular, tivessem a oportunidade de realizar o que o Estado e suas instituições haviam falhado em fazer” (Kee, 2019, p. 123). De volta ao texto em que promove a defesa de *Day’s End*, Gordon prossegue sua declaração incitando uma discussão a respeito do abandono de estruturas que poderiam ser conferidas ao uso público, bem como a negligência das autoridades responsáveis:

Entre as condições com as quais meu treinamento e inclinação pessoal me ensinaram a lidar, estão a negligência e o abandono. Essas são palavras que, quando aplicadas a crianças ou a seres humanos de qualquer idade, evocam um profundo apelo ao alarme e retificação; no entanto, quando ocorrem em proporções massivas por todo o ambiente urbano, evocam apenas a ambivalência e inação burocrática ou jurídica. [...] No meio desse estado de coisas, parece estar dentro dos direitos de um artista ou qualquer outra pessoa entrar em tal local com o desejo de melhorar a propriedade, de transformar a estrutura no meio de seu horrível estado criminoso em um lugar de interesse, fascínio ou valor. Também por conta da óbvia negligência, não há razão pela qual uma pessoa imagine que haja um proprietário ainda interessado em tal propriedade, apenas um lote abandonado que precisa ser limpo e reordenado para mais usos positivos possíveis (Matta-Clark, 1975e, p. 185).

Richard detecta, sob este ponto de vista, que as ações de Matta-Clark adquirem potência na medida em que reivindicam a favor do “direito de violar normas”. A autora pontua que “romper, seja fisicamente, *voyeristicamente* ou linguisticamente, com o estado de questões estabelecidas, é aproveitar-se da prerrogativa do artista como um antagonista cultural” (Richard, 2019, p. 419). Este movimento ambicionado por Matta-Clark representaria, mais do que um feito individual, um convite à coletividade para impor-se contra a determinação de barreiras – no caso de *Day’s End*, um acesso negado da população ao espaço público, à arquitetura e à arte. O tópico pode estender-se tanto aos limites fisicamente estabelecidos quanto ao conjunto de barreiras sociais e econômicas, inibições e restrições. “há tanta coisa em nossa sociedade que pretende intencionalmente a negação: *negar a entrada, negar a passagem, negar a participação*” (Matta-Clark, 1975a, p. 217).

Sobre a declaração enviada pelo artista, não existem registros de algum tipo de resposta ao texto de Gordon por parte da cidade de Nova York, e sobre ele não recaiu qualquer tipo de responsabilização com a Justiça. Apesar do clamor de Matta-Clark em manter sua intervenção aberta ao livre acesso do público, outros registros apontam que em fevereiro de 1976 a estrutura ainda permanecida interditava, em uma atitude que Gordon define como um “absurdo burocrático”<sup>43</sup>.

A intervenção no píer sinaliza, portanto, um importante marco com relação aos *building cuts* de Matta-Clark. Em especial, por permitir ao artista manifestar explicitamente o viés político de suas intervenções, um atributo já latente nos trabalhos de Gordon,

43 “Essa contradição entre vandalizar meu trabalho – torna-lo apto (seguro) para a circulação pública enquanto o mantém fechado ao público faz de sua história um retrato notável do absurdo burocrático”. Carta de Matta-Clark à Wolfgang Becker, 2 de fevereiro de 1976, em: OWENS; URSPRUNG, 2022, p. 199.



mas que se tornaria também parte indissociável dos *building cuts*. Ao visualizá-los novamente sob a ótica de Wigley (2018, p. 139), ou seja, como um experimento em curso, poderíamos afirmar que nos cortes realizados em residências o sistema a ser desmantelado era representado pelos elementos físicos de fronteiras: portas, janelas, fachadas, chão, teto.

Por outro lado, a obra do Píer 52 participa do período em que Matta-Clark ataca as contradições visíveis do sistema de planejamento urbano e as instituições que o amparam – um pensamento já detectável no grupo *Anarchitecture* – por meio das extrações físicas. Em entrevista à Judith Kirshner, em 1978, o artista se referiria ao corte como um “importante mecanismo de desenho capaz de redefinir situações espaciais e componentes estruturais (Matta-Clark, 1978, p. 281).

A questão formal, no entanto, não deve ser analisada despida de um contexto social, pois, conforme vimos, ao romper a sintaxe estrutural dos edifícios, o artista atinge também todo o sistema que a produz; um sistema que abrange relações urbanas, sociais, históricas, culturais e econômicas. Os edifícios, para Matta-Clark, representam um tipo de “microevolução, ou algum tipo de expressão totalmente internalizada de um desenvolvimento total genético ou evolutivo (Matta-Clark, 1978, p. 299). Esta visão, somada às experiências do artista na dinâmica cultural de Nova York, reforçam a ideia de que o corte trata de desfazer, igualmente, estruturas compostas por relações muito mais complexas e imbricadas de desatar.

Neste ponto de vista, a partir de uma perspectiva ampliada do corte, ganha força a visão da obra de Matta-Clark sobre edifícios abandonados como um ato essencialmente político, que visa estabelecer um posicionamento não apenas a respeito da ressignificação do patrimônio industrial, mas uma resistência contra a “obsessão higienista em nome de uma remodelação que varre o pouco que existe de um passado americano para dar lugar a calçadas e estacionamentos” (Matta-Clark, 1978, p. 282).

Situados, portanto, no contexto geral da arquitetura e planejamento urbano, os *building cuts* de Gordon atingem questões latentes ao espaço urbano, como o esvaziamento dos centros, gentrificação e políticas habitacionais e de preservação sem, no entanto, ignorar o contexto individual de cada edificação. No caso de *Day's End*, a arquitetura dos espaços públicos e ambientes de convívio social é questionada por meio de cortes que potencializam outras possibilidades de conformação espacial e de readequação do uso de edificações históricas a um uso mais condizente com a realidade contemporânea do espaço urbano.

## Referências

ARCHER, Michael. *Art since 1960*. 3. ed. Londres: Thames & Hudson, 2015.

KEE, Joan. Claims for Defiance: Gordon Matta-Clark's Domains: Art for the Taking. In: KEE, Joan. *Models of Integrity: Art and Law in Post-Sixties America*. Berkeley: University of California Press, 2019. Cap. 3. p. 116-125.

LEE, Pamela M. *Object To Be Destroyed: The Work of Gordon Matta-Clark*. Cambridge: The MIT Press, 2000.

LÓPEZ, Olga Fernández. Partisan Dilemmas Between Activism and Socially Engaged Art: Situations In Loisaída at the end of the Seventies. *Artl@S Bulletin*, [S.l.], v. 11, n. 1, pp. 82-94, Spring 2022.

MATTA-CLARK, Gordon. Entrevista concedida a Liza Bear, “*Gordon Matta-Clark - Splitting: The Humphrey Street Building*”, publicada na revista *Avalanche*, no. 10 em dezembro de 1974. In: OWENS, Gwendolyn; URSPRUNG, Philip (ed.). *Gordon Matta-Clark: An Archival Sourcebook*. Berkeley: University of California Press, 2022, pp. 95-104. Entrevista de 1974.

MATTA-CLARK, Gordon. Entrevista concedida a Donald Wall, ‘Gordon Matta-Clark’s Building Dissections’, publicada na revista *Arts Magazine*, vol. L, no. 9, maio de 1976, pp. 74-79. In: OWENS, Gwendolyn; URSPRUNG, Philip (ed.). *Gordon Matta-Clark: An Archival Sourcebook*. Berkeley: University of California Press, 2022, pp. 208-217. Entrevista de 1975a.

MATTA-CLARK, Gordon. Transcrição da entrevista concedida a Donald Wall, ‘Gordon Matta-Clark’s Building Dissections’. In: OWENS, Gwendolyn; URSPRUNG, Philip (ed.). *Gordon Matta-Clark: An Archival Sourcebook*. Berkeley: University of California Press, 2022, pp. 135-153. Entrevista de 1975b.

MATTA-CLARK, Gordon. Proposal to the Workers of Sesto San Giovanni, Milan. In: OWENS, Gwendolyn; URSPRUNG, Philip (ed.). *Gordon Matta-Clark: An Archival Sourcebook*. Berkeley: University of California Press, 2022, pp. 189-190. Carta de 1975c.

MATTA-CLARK, Gordon. Carta à Robert Lendenfrost, do programa de Arte e Design do Wolrd Trade Center, Nova York, 21 de janeiro de 1975. In: OWENS, Gwendolyn; URSPRUNG, Philip (ed.). *Gordon Matta-Clark: An Archival Sourcebook*. Berkeley: University of California Press, 2022, pp. 124-125. Carta de 1975d.

MATTA-CLARK, Gordon. In Defense of Pier 52. In: OWENS, Gwendolyn; URSPRUNG, Philip (ed.). *Gordon Matta-Clark: An Archival Sourcebook*. Berkeley: University of California Press, 2022, pp. 184-186. Escrito de 1975e.

MATTA-CLARK, Gordon. Entrevista com Judith Russia Kirshner, publicada em 1993. In: OWENS, Gwendolyn; URSPRUNG, Philip (ed.). *Gordon Matta-Clark: An Archival Sourcebook*. Berkeley: University of California Press, 2022, pp. 292-309. Entrevista de 1978.

NUNES, Kamilla. *Espaços Autônomos de Arte Contemporânea*. Rio de Janeiro: Editora Circuito, 2013.

O’NEILL, Elena. “Ideias-em-forma: intervenções de Gordon Matta-Clark”. *Revista Artes & Ensaios – Pós-Graduação em Artes Visuais EBA/UFRJ*. Ano XV, n. 17, pp. 95-103. Rio de Janeiro, 2008.

OWENS, Gwendolyn; URSPRUNG, Philip (ed.). *Gordon Matta-Clark: An Archival Sourcebook*. Berkeley: University of California Press, 2022.

RICHARD, Frances. *Gordon Matta-Clark: Physical Poetics*. Oakland: University of California Press, 2019.

RÍOS, Mónica; LABBÉ, Carlos; CENTENO, Martín (ed.). *Art Cards/Fichas de Arte: Gordon Matta-Clark*. Santiago: Sangría Editora, 2013.

SHKUDA, Aaron. *The Lofts of SoHo: Gentrification, Art, and Industry in New York, 1950-1980*. Chicago: University of Chicago Press, 2016.



URSPRUNG, Philip. Anarchitecture: Gordon Matta-Clark and the Legacy of the 1970s. In: YEE, Lydia. *Laurie Anderson, Trisha Brown, Gordon Matta-Clark: Pioneers of the Downtown Scene*. Londres / Nova York: Prestel, 2011, pp. 133-141. Catálogo.

WALKER, Stephen. *Gordon Matta-Clark: Art, Architecture and The Attack on Modernism*. Londres/Nova York: I.B. Tauris, 2009.

WIGLEY, Mark. *Cutting Matta-Clark: The Anarchitecture Investigation*. Zurique: Lars Müller Publishers, 2018.

YEE, Lydia. When the sky was the limit. In: *Laurie Anderson, Trisha Brown, Gordon Matta-Clark: Pioneers of the Downtown Scene*. Londres / Nova York: Prestel, 2011, pp. 13-27.