

## **MÍDIA-CIDADE: DAN GRAHAM E GORDON MATTA-CLARK**

Michel Masson / Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro

### **RESUMO**

A relação entre a arte e a cidade assumiu uma acentuada dimensão crítico-conceitual no âmbito do pós-minimalismo norte-americano, iniciado em meados da década de 1960. Este artigo tem por objetivo demonstrar que a cidade tornou-se uma condição intrínseca para a constituição de linguagens de artistas como Dan Graham e Gordon Matta-Clark, noutras palavras, uma mídia.

### **PALAVRAS-CHAVE**

Dan Graham; Gordon Matta-Clark; cidade; mídia.

### **ABSTRACT**

The relationship between art and the city took a sharp critical-conceptual dimension under the North American post-minimalism, started in the mid-1960s. This article aims to demonstrate that the city has become an intrinsic condition for the languages of artists like Dan Graham and Gordon Matta-Clark, in other words, a media.

### **KEYWORDS**

Dan Graham; Gordon Matta-Clark; city; medium.

Nascido em Urbana, Illinois, Dan Graham (1942) cresceu no subúrbio de Union County, Nova Jersey, EUA. Artista autodidata, desde cedo Graham desenvolveu um fascínio por temas relacionados ao amplo campo da cultura, contrariando a ideia de autorreferencialidade minimalista. Sem dúvida, um dos seus núcleos de interesse é a cidade. Esta é assimilada por Graham através da sua vivência tanto em Nova York quanto em outros centros urbanos<sup>1</sup>, dos filmes de Michelangelo Antonioni, Jean-Luc Godard, Elio Petri e da literatura *Nouveau Roman* francesa de Michael Butor. Em relação a arquitetura e suas teorias, Graham tornou-se um *connoisseur*. Leitor voraz sobre o assunto, o artista frequentemente se autodenomina um turista arquitetônico. Por seu turno, Gordon Matta-Clark (1943–1978) graduou-se em arquitetura pela Cornell University, Ithaca, Nova York, EUA. Filho do pintor surrealista chileno Roberto Matta com a norteamericana Anne Clark, Matta-Clark cresceu com seu irmão gêmeo nas ruas do Greenwich Village, Nova York. Pegando metrô para ir à escola, jogando beisebol nas vielas e lotes vazios, explorando edifícios abandonados com os amigos, Gordon tornou-se íntimo da cidade. Mais do que um hobby para Graham – como costuma afirmar o artista com sua habitual modéstia – ou uma simples formação de base para o Matta-Clark, para ambos a arquitetura e a cidade são referências constantes, por vezes mais ou menos diretas, em relação as quais, cada um ao seu modo, estabelece um potente diálogo crítico.

## Dan Graham

Eu pensei que a chave para a arte e a arquitetura era o planejamento da cidade.

O plano da cidade em oposição ao cubo branco.

Dan Graham<sup>2</sup>

Dan Graham iniciou sua trajetória artística em meados da década de 1960 muito por acaso. Por intermédio de amigos, tornou-se sócio da John Daniels, galeria em Nova York bastante ativa, mas de vida breve. Falido, viu-se obrigado a retornar à casa de seus pais em Nova Jersey. Durante a viagem de trem, pode observar a “nova cidade”. Dessa experiência surgiu *Homes for America*, notório ensaio fotográfico sobre as habitações em massa dos subúrbios norte-americanos publicado sob a forma de artigo na Arts Magazine.<sup>3</sup> Em seu texto, Graham analisou o desenvolvimento dos

subúrbios norte-americanos do pós-guerra, identificando um sistema genérico de permutações onde oito modelos de casas podiam ser combinados com oito opções de cores. Espécie de “solução universal”, o denominado “método californiano” transferia a lógica das indústrias de aeronaves e navios para a fabricação de múltiplas unidades habitacionais de baixo custo. Diante disso, a manobra de *Homes for America* consistiu na apropriação de sistemas de massa preexistentes para engendr-los numa complexa rede de correlações: as fotografias do artigo são imagens seriais de casas serializadas inseridas, em última instância, numa publicação igualmente produzida em série. Funcionando como elementos numa estrutura de grade segundo uma combinatória, as fotografias e os blocos de texto formam um *layout* que emula a lógica das *tract houses* sobre as quais o artigo se refere, fazendo de *Homes for America* em si mesmo uma peça de urbanismo.

Claramente, *Homes for America* estabelecia uma homologia entre a uniformidade das habitações e a escultura minimalista, demonstrando que a intencional ausência de subjetividade desta última era operativa também nos lares suburbanos, na medida em que estes refletiam uma cultura de mercado onde individualidade e escolha eram reduzidos a um sistema impessoal. Mostrando menos um “produto *standard*”



Dan Graham  
*Homes for America*, layout de revista, 1972

do que um “estereótipo mercadoria”, *Homes for America* estendia o alcance da conclusão pop à arquitetura, afirmando que esta também não escapava à lógica do consumo: as casas de Jersey eram o resultado final de uma ideologia subvertida a contrapelo. A adesão à indústria postulada pelos princípios arquitetônicos divulgados nos Congressos Internacionais de Arquitetura Moderna – CIAMs – havia sido esvaziada do seu fundamento funcionalista de origem. Destituído de programas sociais, o problema urbanístico da moradia em grande escala foi reduzido aos interesses do empreendedorismo imobiliário. Segundo Graham, o resultado foi o preenchimento de vastas áreas “mortas” sem nenhum esforço de integração com o ambiente: casas desprovidas de raízes, projetadas segundo a lógica da obsolescência programada. Ao final, tudo isso foi habilmente entronizado pelo artigo, cuja elipse lógica se completa quando o seu desfecho “trágico” se consuma: descartável como a arquitetura que apresenta, colocado numa revista mensal *Homes for America* tinha como destino ser jogado fora.

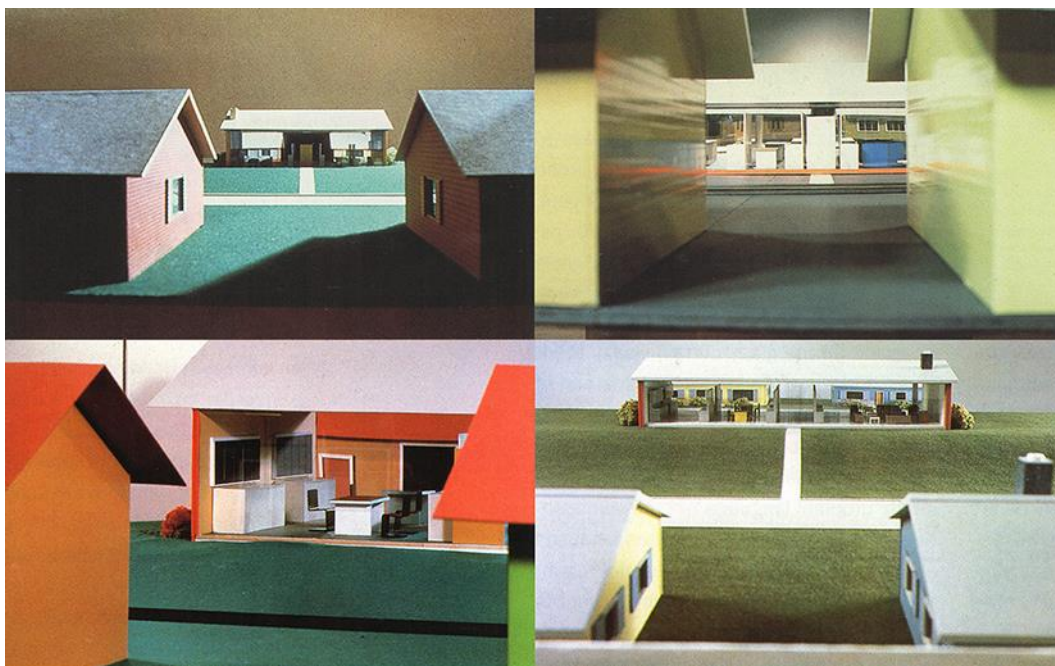
Não obstante, *Homes for America* assinalava a emergência de um novo modo de vida suburbano, baseado em casas com jardins conectadas aos grandes centros por



Dan Graham  
Video View of *Suburbia in an Urban Atrium*, 1979–1980

largas autoestradas: a *highway culture*, dos cinemas *drive-in* e *car hops*, disseminada nas costas Leste e Oeste dos Estados Unidos após a Segunda Guerra. Juntamente com a imigração de europeus, o retorno dos veteranos de guerra norteamericanos acelerou o desenvolvimento econômico, impulsionando um processo de expansão urbana em direção aos subúrbios. Áreas adjacentes a cidades como Nova York como Nova Jersey e Long Island, antes ocupadas esparsamente pela classe média baixa, sofreram uma explosão demográfica causada principalmente pela vinda de novos moradores de classe média alta. À essa cultura do subúrbio, Graham contrapõe a ideia da cultura das corporações. A partir dos anos 60, Nova York sofreu uma série de desastres econômicos que atingiram o ápice na década seguinte. Em resposta ao clima de insegurança da cidade, os edifícios corporativos adotaram a tipologia do átrio corporativo estabelecida pelos edifícios da Ford Foundation (1963–1967), em Nova York, e do Hyatt Regency Hotel (1967), em Atlanta, dos arquitetos Kevin Roche e John Portman, respectivamente: amplos espaços internos de convívio, com claraboias e jardins, controlados por sistemas de vigilância em circuito-fechado de vídeo.

Em *Video View of Suburbia in an Urban Atrium* Graham instalou uma série de monitores de TV no átrio do Citicorp Building em Nova York exibindo continuamente a imagem de uma casa situada numa paisagem do subúrbio, um vídeo um tanto monótono que lembra anúncios imobiliários. Lançando mão de uma manobra topológica, Graham conectou conceitualmente dois espaços a princípio distintos: o subúrbio e o átrio localizado no centro da cidade. Na verdade, Graham nada mais fez do que reiterar uma verdade implícita: o espaço corporativo urbano, ele mesmo “topológico”, emulava com seus jardins o mito de uma arcádia suburbana, remetendo-se ao ideal idílico prometido pela vida nos subúrbios. Em última instância, o nexos lógico da articulação de Graham sensibilizava o espaço empírico, incorporando uma audiência que via de regra pendulava entre a moradia nas cidades dormitórios e o trabalho no centro de Nova York.

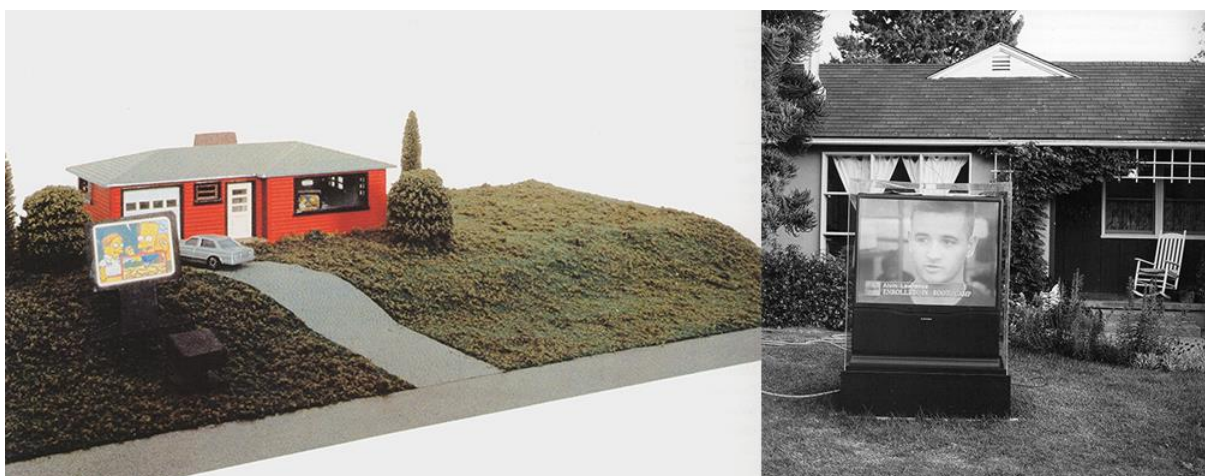


Dan Graham  
*Alteration of a Suburban House*, 1978

Em *Alteration of a Suburban House*, Graham propôs a substituição de parte da fachada de uma típica casa do subúrbio norteamericano por um pano de vidro, bem como a colocação de um espelho na parede paralela ao fundo, de modo a refletir a área social interna juntamente com o ambiente externo. Novamente, a partir de um artifício topológico, Graham mistura interior e exterior; a fachada em vidro exhibe a performance da vida doméstica diária, agenciando uma metáfora relacionada ao lugar, agora, a publicidade das autoestradas norteamericanas. O artista analisa: “Normalmente [nas autoestradas] você vê outdoors mostrando casas suburbanas ideais. Mas aqui, mesmo se você estiver no carro, está dentro da situação real” (WASIUTA, 2012, p. 109).

Segundo Graham, *Alteration* deriva diretamente de um debate arquitetônico. Ele resume: “É uma mistura de [Robert] Venturi e Mies van der Rohe. Duas pessoas que, quando eu fiz o trabalhos, estavam em conflito. Venturi estava atacando Mies, então eu quis colocar os dois juntos” (HUBER, 1997, p. 27). Unindo duas posturas arquitetônicas díspares, Graham realiza a improvável combinação da Farnsworth House de Mies, uma forma envidraçada em meio a natureza, e o interesse de Venturi em se relacionar com as casas suburbanas do entorno e os *outdoors* das autoestradas (GRAHAM, 2009, s.p.). Ao contrário do isolamento da casa de Mies situada num terreno privado, *Alteration* se insere no contexto urbano do subúrbio, contemplando

uma situação de visibilidade público-comunitária. Ao modo de Venturi, incorpora os signos e simbolismos das construções adjacentes, entretanto, menos em termos de alusão semiótica à arquitetura vernacular do que do reflexo no espelho das casas situadas do outro lado da rua. Por fim, a remoção da seção da fachada revela de maneira frontal um “arquetipo social”. É uma apresentação da estrutura familiar, das construções em frente, do espaço entre as casas.

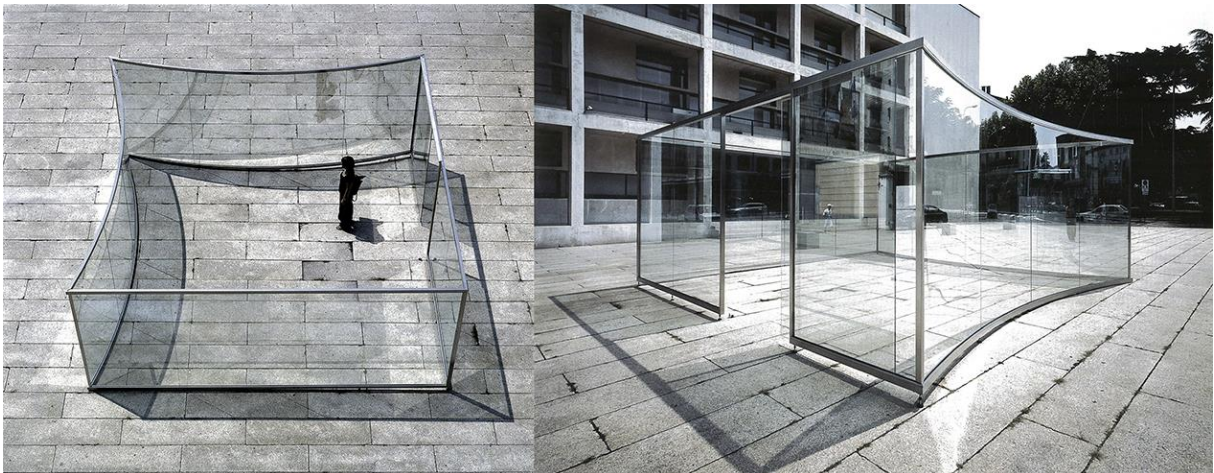


Dan Graham  
Video Projection *Outside Home*, 1978

Em *Video Projection Outside Home*, Graham mais uma vez se vale da topologia, propondo nova inversão entre interior e exterior. Para tanto, usa o recurso da televisão. O trabalho consiste no posicionamento de uma tela de grande formato – um advento do final da década de 1970 – no gramado de uma casa suburbana que transmite em tempo real a imagem daquilo que é assistido na TV pelos moradores dentro de casa. Como em *Alteration*, Graham devassa a privacidade de uma habitação, ao mesmo tempo em que descortina um perfil social, mas agora a partir da veiculação no âmbito público dos programas de TV selecionados pelos integrantes de uma família. Delineada em termos de escolhas simbólicas, as imagens assistidas privadamente explicitam a identidade de um determinado grupo, de modo análogo aos adornos de jardim típicos dos subúrbios – geralmente ornamentos *kitsch* –, verdadeiros signos convencionais que expressam simbolicamente a identidade do proprietário. De novo, a referência é Venturi, notadamente o projeto da Guild House,

casa para idosos com uma antena de alumínio dourada no telhado que simbolizava o fato da maioria das pessoas no interior assistir TV.

Iniciados no princípio dos anos 80 e desenvolvidos até hoje, os pavilhões de Graham retomam a tipologia arquitetônica inicialmente caracterizada como construção de dimensões reduzidas situada nos jardins de residências aristocráticas, e a subsume a volumes geométricos elementares abertos ou semiabertos. Além disso, a vincula à linguagem da arquitetura dos edifícios corporativos – o Estilo Internacional – a partir do uso do seu material emblemático, qual seja, o vidro em espelho duplface. Avesa a formalismos, as operações de Graham intencionam potencializar uma experiência visual cujo horizonte é o agenciamento de entrechoques conceituais – períodos históricos, áreas teóricas, morfologias: arquitetura/arte, pavilhão histó-



Dan Graham  
*Half Square/Half Crazy*, 2004

rico/arquitetura corporativa, arquitetura vernacular/arquitetura moderna, minimalismo/Estilo Internacional, figura/fundo, presente/passado, transparência/reflexividade, côncavo/convexo, interior/exterior, forma/imagem. Trata-se do paradoxo de um conceitualismo empirista, que ao fim e ao cabo, visa a um tipo de experiência social de percepção e autoconsciência fundamentado nas propriedades materiais do vidro e no ambiente da cidade. Está em jogo o infinito jogo urbano de espelhamento de fachadas trazido ao nosso alcance e escala, os corpos e olhares envolvidos coletivamente numa complexa rede de variações e acumulações ótico-fenômicas. Dentre elas, a incessante alternância da condição de transparência/reflexividade ao longo



do tempo, que contradiz a visualidade unidirecional dos edifícios corporativos.<sup>4</sup> Resumindo, Graham recupera uma estrutura de jardim para construir situações prazerosas que subvertem a cultura das corporações. Cada um de seus pavilhões é como um “Mies van der Rohe descontextualizado”, vadio, destituído do funcionalismo que estava na sua origem. Em última instância, os pavilhões são metáforas da cidade. Graham afirma: “estão ligados à teoria de [Marc-Antoine] Laugier, na qual você tem uma cabana rústica, emblemática da possibilidade utópica da cidade, em oposição à espoliação distópica da cidade industrial” (OBRIST, 2012, p. 16).

### **Matta-Clark**

Uma simples manipulação de ideias metafóricas vagamente relacionadas com uma categoria específica neste caso arquitetura.

A mobilidade social é o maior fator espacial. A maneira com que manobramos dentro do sistema determina o tamanho e o tipo de espaço no qual trabalhamos e vivemos [...].

Matta-Clark<sup>5</sup>

Tal como Graham, Matta-Clark respondeu as transformações urbanas ocorridas em Nova York nos anos 60-70 ocasionadas pelo cenário de depressão econômica. Em função das dificuldades financeiras, as indústrias foram desaparecendo ou se transferindo para áreas suburbanas em busca de custos mais baixos, deixando vazios alguns setores da cidade. No final da década de 1970, sem recursos para reformar os edifícios em péssimo estado de conservação, a New York City Housing Authority – entidade local encarregada da moradia – decidiu usar o desenvolvimento imobiliário para impulsionar a revitalização das finanças da cidade, reformulando as leis de zoneamento. Denominadas Artists in Residence (A.I.R.), as novas leis passaram a permitir que os artistas ocupassem os antigos armazéns na área ao sul da Houston Street, posteriormente conhecida como SoHO.<sup>6</sup> Esse período foi interessante para a cidade, pois em meio a depressão e a ruína, emergiu uma cultura de arte alternativa. Uma série de lugares para performances foram criados, tais como The Kitchen e Artists Space.<sup>7</sup>

Matta-Clark tomou parte nesse ambiente artístico-cultural. Em 1970, Gordon e Alan

Saret contribuíram com Jeffrey Lew para a instalação da primeira galeria cooperativa no SoHO, conhecida por seu endereço: 112 Greene Street.<sup>8</sup> Ponto privilegiado de convívio social, a Greene Gallery ou 112 Workshop foi um espaço sem fins lucrativos, gerenciado por artistas segundo um modelo alternativo de gestão cultural.<sup>9</sup> Privilegiava-se um estado de abertura e anarquia criativa: as portas permaneciam abertas permitindo que a comunidade artística local nascente usasse o espaço como quisesse. Além de Matta-Clark, lá exibiram Tina Girouard, Suzanne Harris, Larry Miller, Richard Nonas, Alan Saret, Richard Serra, Rachel Wood, entre outros. Em 1971, junto com Carol Goodden, Suzanne Harris, Tina Girouard e Rachel Lew, Matta-Clark abriu o restaurante Food que, mais do que simplesmente servir comida barata, era um lugar onde eram promovidos eventos artísticos e performances. Durante os dez anos em que esteve aberto, o espaço serviu de ponto de encontro de artistas, que lá podiam trabalhar, cozinhando ou limpando – Mark di Suvero, Donald Judd, Robert Rauschenberg, Michael Goldberg foram chefs convidados –, e assim, levantar fundos para realizar exposições ou performances.<sup>10</sup>



Matta-Clark  
*Dumpster Duplex*, 1972

Em larga medida, as propostas de Matta-Clark envolviam ações e projetos voltados para a sociabilidade criativa, os quais não raras vezes chamavam a atenção para

problemas da vida urbana: *Meltig Bricks* (1970), a feitura de tijolos, utilizando um fogareiro de propano e garrafas de vidro, na frente de indigentes, com a intenção de que estes reutilizassem a técnica na construção de moradias mais duradouras; *Garbage Wall* (1971), um muro construído com lixo que deveria servir para as “atividades caseiras” dos grupos marginalizados; *Casa-cesta*, um dispositivo de moradia para ser carregado nas costas; jardins “relâmpago”, que deveriam ser executados em lotes vazios por mutirões na calada da noite; *Dumpster Duplex* (1972), a construção de uma estrutura labiríntica – três corredores com várias divisórias e passagens – situada entre os números 98 e 112 da Greene Street, feita a partir de uma caçamba industrial de lixo e fragmentos arquitetônicos – portas e pedaços de madeira recuperados de demolições –, que evocava a questão da moradia das populações de rua. O filme *Open House* registrou parte do processo de construção da “casa” e a performance de ocupação no dia chuvoso da abertura, que incluiu Matta-Clark e seus amigos dançando com guarda-chuvas, entre eles Carol Goodden, Tina Girouard, Suzanne Harris, Barbara Dilley e Keith Sonnier.



Matta-Clark  
*Still de Program One: Chinatown Voyeur, 1971*

Há ainda projetos de Matta-Clark como *Reality Properties: Fake States* (1973), a reunião das escrituras e dos mapas de localização de minúsculos lotes de terra – restos do processo de rezoneamento do Queens – comprados por Matta-Clark num leilão; *Window Blow-Out* (1976), a documentação fotográfica das vidraças quebradas de edifícios residenciais de South Bronx<sup>11</sup>; *Chinatown Voyeur* (1971), vídeo feito a partir da janela de um apartamento em Chatham Square, Nova York, que efetua um tour pelo *skyline* de Chinatown e em alguns interiores domésticos. Entretanto, a tendência de Matta-Clark foi trabalhar de maneira não isolada, integrando-se efetivamente em comunidades,<sup>12</sup> de modo a formular propostas que respondessem aos anseios de recuperação tanto da infraestrutura como da vida de grupos sociais desprivilegiados. Nesse sentido, Gordon desenvolveu o *Projeto Loisaída* (1977) – interrompido por sua morte precoce aos 35 anos –, que intencionava transformar um edifício abandonado do SoHo num centro de recurso e programas para a juventude mediante o intercâmbio ativo do artista com os moradores. Em meados dos anos 70, Matta-Clark começou a realizar uma série de incisões em edificações desocupadas, com ou sem autorização, geralmente condenadas à demolição por programas de planejamento urbano. Estudando o vocabulário formal de estruturas peculiares, o artista buscava se integrar numa situação no último minuto e para tentar reorganizá-

la, devolvendo-a como um tipo alternativo de expressão<sup>13</sup>. Sua atividade envolve confronta-se empiricamente com a edificação exercendo uma ação física que libera áreas previamente escondidas, estabelecendo novas relações entre superfícies e vazios que animam a geometria: cortar, remover, reordenar; estabelecer diferentes e precisas interseções com vistas a rearticular unidades volumétricas preexistentes;



Gordon Matta-Clark, Bingo, 1974

enfim, criar vazios dinâmicos. Seu *modus operandi* está relacionado à surpresa, envolve a ausência de total controle sobre a situação em curso: há variações imprevisíveis em relação ao resultado. Matta-Clark simplesmente entra num lugar e o altera tal como uma perfeita parceria de dança. Ao fim, as ressonâncias críticas de seu gesto iconoclasta: condenadas à substituição por formas dominantes, as edificações são convertidas em contra-monumentos emblemáticos do progresso entrópico da cidade.

Para além do simples formalismo, os cortes de Matta-Clark são analíticos, operativos<sup>14</sup>, são indissociáveis do amplo processo urbanístico de destruição, construção e realocação. Nesses termos, a seção transversal de *Splitting* (1974) efetuada numa típica casa suburbana situada em Englewood, Nova Jersey, é a metáfora da separação de uma comunidade antes integrada.<sup>15</sup> Outro exemplo é *Bingo* (1974). Nesse trabalho, Matta-Clark divide a fachada lateral de uma casa em nove segmentos e removendo-os um por um, com exceção da seção central, deixando à mostra o interior de uma residência em Niagara Falls, típica cidade pequena norteamericana situada no Estado de Nova York. Lembrando *Alteration of a Suburban House* de Graham – que aludia à cultura do *outdoor* e exibia um arquétipo social –, os cortes de Matta-Clark revelavam uma divisão do espaço padronizada, isto é, a condição

habitacional que dominava as zonas periféricas aos grandes centros, bem como remetem a um aspecto da cultura local. O título remete ao jogo comum naquela comunidade. Sob essa ótica, o processo de remoção dos elementos seccionados a partir da malha inscrita na fachada pode ser visto como o anverso do procedimento de preencher os quadrados numerados na cartela de bingo.<sup>16</sup> Tendo em vista que a casa situava-se num terreno envolvido em disputa judicial, ao colocar a descoberto o que havia debaixo, a remoção das nove seções pode ser vista como uma comparação entre a chicana legal travada nos tribunais e os movimentos do popular jogo de tabuleiro.<sup>17</sup>

### **A cidade como mídia**

O ponto de contato das linguagens de Matta-Clark e Graham é o plano urbano. Na prática de ambos os artistas, independentemente do suporte adotado, a cidade é menos um aspecto transversal ou denominador comum do que o próprio veículo expressivo: numa palavra, a mídia. Para além da concepção modernista de Clement Greenberg, assentada na ideia de uma tendência autocrítica que levou a autodefinição das disciplinas artísticas a partir da circunscrição de cada uma às especificidades de seus meios, Matta-Clark e Graham trabalham no âmbito do que Rosalind Krauss denominou de “condição pós-mídia”, um regime de mídias complexas que se definem menos pelo específico/idêntico/puro do que pela diferença. Nos termos desses artistas, a cidade torna-se uma mídia agregada que se autodefine pelo que lhe é distinto.

Olhada como um todo, a obra de Matta-Clark não cessa de evidenciar-se como um peculiar trânsito no campo formado pela interseção entre o fenômeno urbano e a arte, sintetizado pelo artista no conceito de anarquitectura. Matta-Clark, é verdade, por vezes assume a cidade como mídia de maneira bastante literal, convertendo os elementos arquitetônicos – paredes, pisos, tetos – em suporte material para um embate físico *quasi*-escultórico. Ao fazê-lo, Matta-Clark redefine o meio “escultura” através do diálogo crítico que estabelece com a arquitetura em seu território. Por seu turno, Graham não aborda o espaço num nível agressivo, tampouco executa direta ou fisicamente qualquer ação sobre ele; sua posição é a do projetista, entendida menos como um arquiteto do que um articulador, propositor ou estrategista concei-

tual, que vive de assimilar informações fornecidas pela cidade e as reprocessar sob a forma de trabalhos. Constantemente, Graham adota o “urbano” como instrumento, ferramenta teórica que constitui um sistema próprio, cujo horizonte é a superação da metafísica: a supressão do pensamento dualista e a reconciliação das antinomias. A cidade é o meio através do qual Graham opera intelectualmente, abrindo espaço de manobra via articulações conceituais críticas que exigem modos de materialização diversos; é uma referência constante e dinâmica em sua linguagem experimental, uma matriz teórica para sua inteligência operativa, “um ponto de identificação que não é espacializado e sim intelectualizado”<sup>18</sup>. Nesses termos, o plano urbano torna-se uma informação manejável, um *topos* insituável e imaterial; o conteúdo de um *modus operandi* mental. Diferentemente de tal postura mais distanciada e teórica, Matta-Clark estabelece um envolvimento de ordem prática e afetiva com a cidade<sup>19</sup>, que leva em conta uma espécie de idealismo enérgico, indissociável do processo comunitário e familiar de reconstrução do SoHO. Se Graham explora as condições de recepção público-coletivas do museu e da cidade, aspirando a uma arte de alcance público que respira ares igualitaristas, Matta-Clark cria redes de interações que envolvem espectadores, amigos ou simples transeuntes, lançando mão de dinâmicas sociais no plano público da coletividade, diluindo os limites entre arte e vida cotidiana.

## Notas

<sup>1</sup> Graham trabalha em Nova York num estúdio na Spring Street, Little Italy. Por conta da sua projeção internacional, desde a década de 1980 Graham vem conhecendo cidades em diferentes países.

<sup>2</sup> OBRIST, Hans Ulrich. *Dan Graham. Hans Ulrich Obrist. The Conversation Series 25*. Köln: Verlag der Buchhandlung Walther König, 2012, p. 26 e p. 113.

<sup>3</sup> Na verdade, por decisão do editor da revista, somente o texto foi publicado. No lugar das fotografias de fotografias Graham, foram colocadas fotografia de Walker Evans. Os conhecidos *layouts* de *Homes for America* foram criados posteriormente pelo artista.

<sup>4</sup> Por conta da diferença de luminosidade, nesses edifícios o vidro em espelho dupla-face permite a visualização apenas no sentido interior/exterior, e não vice-versa

<sup>5</sup> CUEVAS, Tatiana; RANGEL, Gabriela (Org.) *Desfazer o Espaço: Gordon Matta-Clark*. Rio de Janeiro: Paço Imperial, 2010, p. 14 e p. 15.

<sup>6</sup> CRAWFORD, Jane. “Gordon Matta-Clark uma comunidade utópica: o SoHO na década de 1970.” In: CUEVAS, Tatiana; RANGEL, Gabriela (Org.) *Desfazer o Espaço: Gordon Matta-Clark*. Rio de Janeiro: Paço Imperial, 2010, p. 46.

<sup>7</sup> Graham procurou recuperar o espírito de tais espaços em *Two-Way Mirror Cylinder Inside Cube and Video Lounge* (1986-91), projetado para o terraço da DIA Foundation, Nova York.

<sup>8</sup> Sobre a galeria, ver: FIORI, Jessamyn. *112 Greene Street: The Early Years, 1970-1974*. Nova York: David Zwirner, 2012.

<sup>9</sup> Embora tal modelo fosse uma resposta às sóbrias estruturas institucionais da época, ele utilizava recursos da agência federal National Endowment for the Arts.

<sup>10</sup> CRAWFORD, Jane. "Gordon Matta-Clark uma comunidade utópica: o SoHO na década de 1970." In: CUEVAS, Tatiana; RANGEL, Gabriela (Org.) *Desfazer o Espaço: Gordon Matta-Clark*. Rio de Janeiro: Paço Imperial, 2010, p. 52.

<sup>11</sup> Convidado por Andrew MacNair para participar da mostra *Idea as Model* no Instituto para Estudos de Arquitetura e Urbanismo (IAUS), Matta-Clark inicialmente pensou em realizar um corte em pequena escala em uma das salas de seminários do Instituto. Porém, na véspera da abertura, Matta-Clark apareceu com uma espingarda de chumbinho emprestada por Dennis Oppenheim e perguntou a MacNair se poderia atirar em um par de janelas. Levando em conta que as janelas já se encontravam rachadas e que poderiam ser utilizadas como suporte para as fotografias de Matta-Clark, MacNair concordou, não sem arrependimento. Para completar a instalação, Matta-Clark quebrou todas as janelas no andar do edifício situado na West 40th Street onde funcionava o Instituto, num gesto de protesto contra a ideologia representada pela instituição: a desatenção da arquitetura moderna em relação aos edifícios decadentes. Seu trabalho foi removido e as janelas substituídas antes da recepção. Ver LEE, Pamela M.. *Objet to be Destroyed: The Work of Gordon Matta-Clark*. Massachusetts: The Mit Press, 2001, p. 115-16.

<sup>12</sup> No final de 1975, Matta-Clark realizou um projeto para a Salvatore Ala Galleria, no município de Sesto San Giovanni, distrito industrial de Milão. Lá, tomou contato com jovens radicais que haviam ocupado uma fábrica com a intenção de convertê-la num centro comunitário, e assim evitar que fosse derrubada para construção de um complexo arquitetônico que alimentaria a especulação imobiliária. A experiência foi determinante para o artista. Ao retornar para os Estados Unidos, através da organização Sweat Equity, Matta-Clark comprou um edifício em estado lamentável em Lower East Side. A seguir, organizou um grupo de artistas para ensinar técnicas de construção aos jovens do bairro e assim ajuda-los a reformar o edifício, cuja propriedade seria depois transferida para eles. Sua intenção era ajudar-lhes a vender o edifício para investir na construção de outro imóvel. Ver CRAWFORD, Jane. "Gordon Matta-Clark uma comunidade utópica: o SoHO na década de 1970." In: CUEVAS, Tatiana; RANGEL, Gabriela (Org.) *Desfazer o Espaço: Gordon Matta-Clark*. Rio de Janeiro: Paço Imperial, 2010, p. 56.

<sup>13</sup> GORDON MATTA-CLARK: DILEMMAS. A RADIO INTERVIEW BY LIZA BEAR, MARCH 1976. In: MOURE, Gloria. *Gordon Matta-Clark: Works and Collected Writings*. Barcelona: Ediciones Polígrafa, 2006, p. 265.

<sup>14</sup> GRAHAM, Dan. "Gordon Matta-Clark". In: DISERENS, Corinne. *Gordon Matta-Clark*. Londres: Phaidon Press, 2003, p. 201.

<sup>15</sup> A casa seccionada situava-se em Englewood, Nova Jersey, área antes ocupada por moradores de classe alta que, devido as mudanças econômicas, decidiram pôr abaixo suas residências para construir moradias de classe média.

<sup>16</sup> JACOB, Mary Jane (Org.). *Gordon Matta-Clark: A Retrospective*. Chicago: Museum of Contemporary Art, 1985, p. 74.

<sup>17</sup> Entre 1920 e 1960, o exército americano e a companhia Hooker jogaram toneladas de resíduos químicos tóxicos no Love Canal, poluindo um terreno que foi posteriormente recoberto com terra e doado pela empresa à Junta de Educação das Cataratas do Niágara. Residências foram construídas próximas à área adquirida pela Junta. Através da ArtPark, Gordon recebeu uma das casas selecionadas para demolição a partir de uma ação legal. Ver CRAWFORD, Jane. "Gordon Matta-Clark uma comunidade utópica: o SoHO na década de 1970." In: CUEVAS, Tatiana; RANGEL, Gabriela (Org.) *Desfazer o Espaço: Gordon Matta-Clark*. Rio de Janeiro: Paço Imperial, 2010, p. 55.

<sup>18</sup> CHARRE, Alain. "Unplaceable Architecture". In: CHARRE, Alain; MACDONALD, Marie-Paule; PERELMAN, Marc. *Dan Graham*. Paris: Éditions Dis Voir, 1995, p. 23.

<sup>18</sup> Agradeço a observação de Analu Cunha com respeito a afetividade de Matta-Clark em relação a cidade.



---

## Referências

- BROUWER, Marianne (Org.). *Dan Graham: Works, 1965-2000*. Düsseldorf: Richter, 2001.
- CHARRE, Alain; MACDONALD, Marie-Paule; PERELMAN, Marc. *Dan Graham*. Paris: Éditions Dis Voir, 1995.
- CUEVAS, Tatiana; RANGEL, Gabriela (Org.). *Desfazer o Espaço: Gordon Matta-Clark*. Rio de Janeiro: Paço Imperial, 2010.
- DAN GRAHAM: MIRROR COMPLEXITIES. Entrevista realizada por Robert Enright e Meeka Walsh em 3 de outubro de 2009. In: *Border Crossings*. Acessado em 01 de junho de 2014, <http://bordercrossingsmag.com/article/dan-graham-mirror-complexities>.
- DISERENS, Corinne. *Gordon Matta-Clark*. Londres: Phaidon Press, 2003.
- GORDON MATTA-CLARK: DILEMMAS. A RADIO INTERVIEW BY LIZA BEAR, MARCH 1976. In: MOURE, Gloria. *Gordon Matta-Clark: Works and Collected Writings*. Barcelona: Ediciones Polígrafa, 2006.
- HUBER, Hans Dieter (Org.). *Dan Graham: Interviews*. Ostfildern-Ruit, Germany: Cantz Verlag, 1997.
- INTERVIEW WITH DAN GRAHAM BY MARK WASIUTA. In: BUCKLEY, Craig; WASIUTA, Mark. *Dan Graham's New Jersey*. Zürich: Lars Müller Publishers; New York: Columbia University GSAPP, 2012.
- JACOB, Mary Jane (Org.). *Gordon Matta-Clark: A Retrospective*. Chicago: Museum of Contemporary Art, 1985.
- KRAUSS, Rosalind. *A voyage on the North Sea – Art in the Age of the Post-Medium Condition*. Nova York: Thames and Hudson, 1999.
- LEE, Pamela M.. *Objet to be Destroyed: The Work of Gordon Matta-Clark*. Massachusetts: The MIT Press, 2001.
- MOURE, Gloria. *Gordon Matta-Clark: Works and Collected Writings*. Barcelona: Ediciones Polígrafa, 2006.
- OBRIST, Hans Ulrich. *Dan Graham. Hans Ulrich Obrist. The Conversation Series 25*. Köln: Verlag der Buchhandlung Walther König, 2012.

## Michel Masson

Doutor em História (2014) pela PUC-Rio, com estágio de doutorado na GSAPP, Columbia University, Nova York, EUA. Mestre em Design (2003) e especializado em História da Arte e da Arquitetura do Brasil (2005) pela PUC-Rio. Graduado em Arquitetura e Urbanismo (1999) pela FAU/UFRJ. Atualmente é professor colaborador da PUC-Rio. Em suas pesquisas, dedica-se à relação entre a arte contemporânea norteamericana e brasileira e a cidade.