

UNIVERSIDADE DO ESTADO DE MINAS GERAIS

Programa de Pós-Graduação *Strictu Sensu* em Artes

Marília Fiúza Queiroz

OLHARES SIMULTÂNEOS:

apropriação de tempos e espaços nas obras de Gordon Matta-Clark e Michael Wesely

Belo Horizonte

2018

UNIVERSIDADE DO ESTADO DE MINAS GERAIS

Programa de Pós-Graduação *Strictu Sensu* em Artes

Marília Fiúza Queiroz

OLHARES SIMULTÂNEOS:

apropriação de tempos e espaços nas obras de Gordon Matta-Clark e Michael Wesely

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação
Stricto Sensu em Artes da Universidade do Estado de
Minas Gerais, como requisito necessário à obtenção do
título de Mestre em Artes

Orientador: Prof. Doutor Alexandre Rodrigues da Costa

Belo Horizonte

FICHA CATALOGRÁFICA

Q3 Queiroz, Marília Fiúza
Olhares simultâneos : apropriação de tempos e espaços nas obras de Gordon Matta-Clark e Michael Wesely / Marília Fiúza Queiroz. – Belo Horizonte, 2018.
122 f. il.

Orientador: Prof. Dr. Alexandre Rodrigues da Costa

Dissertação (mestrado) – Universidade do Estado de Minas Gerais

1.Fotografia 2. Arquitetura I. Costa, Alexandre Rodrigues da II. Universidade do Estado de Minas Gerais (UEMG) Mestrado em Artes.
III. Título

CDD: 770

RESUMO

A relação do sujeito com a câmara escura e os aparatos ópticos do início do século XIX contribuiu para definir um indivíduo emancipado, que se viu, pela primeira vez na história da visualidade, não só como um produtor de conhecimento, como também detentor de um corpo pesquisável. Amparado a uma visão subjetiva, esse sujeito concedeu autonomia e abstração à visão, e a sua busca por meios de representação do mundo real o levaram da câmara escura à câmera fotográfica. Diante disso, o objeto de estudo desta pesquisa são obras selecionadas dos artistas Gordon Matta-Clark e Michael Wesely, os quais, de maneiras diferentes, atuam tanto como observadores quanto produtores. Observadores no sentido de que suas obras envolvem, necessariamente, um olhar para o entorno que os cerca, seja esse um olhar fotográfico, que se constitui no registro de um espaço no tempo – ou vários tempos, como é o caso –, ou um olhar analítico direcionado ao fragmentário, ao vazio e ao descarte. E produtores uma vez que, a partir do olhar, eles elaboram imagens que dialogam, simultaneamente, com o tempo e o espaço, através de um campo visual desordenado, não-linear e fragmentado. A partir dos três eixos que unem os dois artistas – o olhar, a fotografia e a arquitetura – buscaremos entender como as instâncias de tempo e espaço, e seus desdobramentos, se manifestam dentro de suas obras. Apropriaremos-nos das questões inerentes a cada um desses campos para abrir suas obras a um conflito, de forma a desvelar pontos de atrito e de confluência entre elas. Nos referenciaremos, também, a Robert Irwin, David Hockney, Robert Smithson, Marcel Duchamp, M. C. Escher, Eadweard Muybridge, Étienne-Jules Marey, Eugene Atget, e Louis Daguerre de maneira a enriquecer a discussão em torno de suas obras como práticas do olhar, da fotografia e da arquitetura. Por meio de análises comparativas e interpretativas, desenvolveremos possibilidades de leituras de seus trabalhos sob os aspectos do tempo e do espaço, que se anunciam de maneiras próprias dentro de cada um dos campos desta pesquisa.

Palavras-chave: olhar, fotografia, arquitetura, tempo, espaço, fragmento.

ABSTRACT

The relation of the subject with the camera obscura and the optical apparatuses of the early nineteenth century contributed to define an emancipated individual who saw itself, for the first time in the history of visibility, not only as a knowledge producer but also as the possessor of a researchable body. Relying on a subjective vision, this subject conceived autonomy and abstraction to the vision and its search for means of representing the real world took him from the camera obscura to the photographic camera. Having said that, the objects of study in this research are the selected works of Gordon Matta-Clark and Michael Wesely, who act differently both as observers and producers. Observers in the sense that their works involve, necessarily, a look around their surroundings, whether that is a photographic look which constitutes a record of a space in time – or several times, as is the case – or an analytical look directed to the fragmentary, to the emptiness and to the disaster. And producers in a way that, from this look, they elaborate images that dialogue, simultaneously, with time and space, through a chaotic, non-linear and fragmented visual field. Taking as a starting point the three areas which unite both artists – look, photography and architecture – we aim to understand how the instances of time and space, and their unfolding, manifest themselves within their work. We will appropriate of the inner questions of each of these fields to open their work to a conflict, in order to unveil the divergent and convergent aspects between them. We will also refer to Robert Irwin, David Hockney, Robert Smithson, Marcel Duchamp, M. C. Escher, Eadweard Muybridge, Étienne-Jules Marey, Eugene Atget, and Louis Daguerre with the purpose of enriching the discussion around their work as practices of the look, photography and architecture. Through comparative and interpretative analyses, we will develop reading possibilities of their work under the aspects of time and space, which are announced differently within each of the fields of this research.

Key words: look, photography, architecture, time, space, fragment.

LISTA DE IMAGENS

Figura 1- <i>Câmara escura</i>	14
Figura 2 - Michael Wesely, 4.4.1997-4.6.1999, <i>Postdamer Platz</i> , Berlim.	18
Figura 3 - Michael Wesely, 6.8.1999-6.12.2000, <i>Leipziger Platz</i> , Berlim.	22
Figura 4 - Detalhe: Michael Wesely, 6.8.1999-6.12.2000, <i>Leipziger Platz, Berlim</i>	22
Figura 5 - Gordon Matta-Clark, <i>Splitting</i> , 1974.	26
Figura 6 - Gordon Matta-Clark, <i>Circus – Caribbean Orange</i> , 1978.....	27
Figura 7 - David Hockney, <i>George, Blanche, Celia, Albert and Percy</i> , London, 1983.....	29
Figura 8 - Eadweard Muybridge, <i>Horse in Motion</i> , 1878.	34
Figura 9 - Étienne-Jules Marey, <i>sem título</i> , s/d.	34
Figura 10 - Michael Wesely, 27.3.1997 – 13.12.1998, <i>Potsdamer Platz</i> , Berlim.....	35
Figura 11 - Michael Wesely, <i>Praha 13:26 – Frankfurt, 22:31</i> , 1992.....	42
Figura 12 – Louis Jacques Mandé Daguerre, <i>Boulevard du Temple, Paris</i> , 1838.	43
Figura 13 - Michael Wesely, 5.4.1997 – 3.6.1999, <i>Postdamer Platz, Berlim</i>	44
Figura 14 - Eugène Atget, <i>Porte d’Italie. - zone des fortifications - va disparaitre (chiffonniers)</i> , 1913.	48
Figura 15 – Eugène Atget, <i>Rue de la Montagne-Sainte-Genève</i> , 1925.	50
Figura 16 - Michael Wesely, <i>8 min - Dorothee von Windheim</i>	53
Figura 17 - Michael Wesely, <i>Travel Time - Praha 13:26 - Frankfurt 22:31</i> , 1992.....	54
Figura 18 - Gordon Matta-Clark, artista trabalhando no <i>Conical Intersect</i> , 1975.	60
Figura 19 - Gordon Matta-Clark, demolição de <i>Conical Intersect</i> , 1975. Paris.....	61
Figura 20 - Gordon Matta-Clark, <i>Splitting</i> , 1974.	64
Figura 21 - Gordon Matta-Clark, fotomontagem de <i>Conical Intersect</i> , 1975.....	65
Figura 22 - Gordon Matta-Clark, fotomontagem de <i>Circus-The Caribbean Orange</i> , 1978.	66
Figura 23 - Michael Wesely, 7.8.2001-7.6.2004, <i>The Museum of Modern Art</i> , New York.....	68
Figura 24 - Man Ray, <i>Criação de Poeira</i> , 1920.....	73
Figura 25 - Michael Wesely, <i>Chinese Food</i> , 1995.	76
Figura 26 - Michael Wesely, <i>the Orinoco south of the island Guajibo</i> , 1999.	76
Figura 27 - Robert Irwin, detalhe fotográfico de <i>Miracle Mile</i> , 2013.....	77
Figura 28 - Robert Irwin, <i>Miracle Mile</i> , 2013.....	77
Figura 29 - Gordon Matta-Clark, <i>Bronx Floors - 4 Way Walls</i> , 1974.....	82
Figura 30 - Gordon Matta-Clark, <i>Bronx Floors - Threshold</i> , 1974.....	84
Figura 31 - Gordon Matta-Clark, <i>Reality Properties: Fake Estates, Little Alley Block 2497, Lot 42</i> , 1974.	88
Figura 32 - Robert Smithson, <i>Partially Buried Woodshed</i> , 1970.....	90
Figura 33 - Gordon Matta-Clark, <i>Circus: Caribbean Orange</i> , 1977.	96
Figura 34 - Gordon Matta-Clark, <i>Circus: The Caribbean Orange</i> , 1977.....	96
Figura 35 - Gordon Matta-Clark, <i>Splitting - Four Corners</i> , 1974.	99
Figura 36 - Gordon Matta-Clark, <i>Splitting</i> , 1974.	99
Figura 37 - Gordon Matta-Clark, <i>Day’s End</i> , 1975.....	101
Figura 38 - Gordon Matta-Clark, fragmentos de <i>Bingo</i> , 1974.	102
Figura 39 - Gordon Matta-Clark, <i>Bingo</i> , 1974.	103
Figura 40 - Gordon Matta-Clark, <i>Conical Intersect</i> , 1975.....	105
Figura 41 - Gordon Matta-Clark, <i>Conical Intersect</i> , 1975.....	106
Figura 42 - M.C.Escher, <i>Other World</i> , 1947.....	108
Figura 43 - M.C.Escher, <i>Relativity</i> , 1953.....	110

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	8
A DESARTICULAÇÃO DO OLHAR	14
A FOTOGRAFIA COMO ARTE E REGISTRO	43
A DESMATERIALIZAÇÃO DA ARQUITETURA.....	80
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	114
REFERÊNCIAS	120

INTRODUÇÃO

Embora sejam de contextos diferentes, Gordon Matta-Clark e Michael Wesely compartilham da condição de um sujeito observador inserido em grandes centros urbanos. Isso implica entender que o indivíduo das grandes cidades não está isento das mudanças que ocorrem ao seu redor e, muitas vezes, atua como o próprio agente dessas mudanças. Transformações significativas, não apenas econômicas, sociais e políticas, mas também espaciais e temporais, já se manifestam como condição desse sujeito desde o início do século XIX. A sua inserção nas grandes metrópoles durante e após a Revolução Industrial produziu um indivíduo pautado numa sociedade que se via caminhando rumo a um novo período da história humana: a modernidade. O mundo moderno se formou diante do crescimento frenético das indústrias e das cidades com o advento da máquina a vapor; das expansões territoriais com o desenvolvimento das linhas ferroviárias; do surgimento da burguesia, das multidões, dos bulevares e das vitrines. Mas foi também uma época de rupturas, de excessos, de deslocamentos e da fragmentação dos sentidos, sendo a visão tanto o alvo como o propulsor de transições nesse período.

A relação do indivíduo com o tempo e o espaço decorrentes das transformações nas suas condições de sujeito produtor de conhecimento a partir da observação de si próprio será o ponto de partida deste trabalho. Veremos como a câmara escura e os aparatos ópticos desenvolvidos no começo do século XIX contribuíram para a formação de um novo sujeito cuja visão adquiriu corpo e autonomia, possibilitando, assim, novas maneiras de compreender e atuar no tempo e no espaço. A partir disso, analisaremos como essa nova condição se reflete nas práticas artísticas de Gordon Matta-Clark e Michael Wesely. Isso se explica pelo fato de que ambos, já no século XX, têm um trabalho que se fundamenta, de maneiras singulares, a partir de uma transgressão tanto dos preceitos de tempo quanto de espaço. Essas instâncias serão, por sua vez, abordadas dentro dos três campos de estudo que, de alguma forma, unem os dois artistas: o olhar, a fotografia e o espaço urbano. Com base nesses três campos, nos serviremos de análises comparativas e interpretações para criar pontos de convergência e de divergência entre as suas obras e, ainda, de outros artistas visuais. E por fim, procuraremos identificar e investigar como questões específicas de cada uma das três áreas se manifestam dentro das suas obras.

Gordon Matta-Clark foi um artista norte-americano formado em arquitetura, que morou e trabalhou em Nova Iorque nos anos 70. É mais conhecido pelos seus *building cuts* ou *building dissections*, realizados no formato de *site specific*, como *Splitting* (1974), *Conical Intersect* (1975)

e *Circus: Caribbean Orange* (1978), onde inseria cortes e abria fendas monumentais em construções abandonadas e destinadas à demolição. Suas ações performáticas, que também incluíam propostas bem diferentes dos *building cuts*, como *Food* (1972), *Garbage Wall* (1970) e *Reality Properties - Fake States* (início dos anos 70), eram, então, documentadas tanto em vídeo como em fotografia. Apesar de sua formação clássica como arquiteto, Matta-Clark transformava seu descontentamento em relação ao papel socioeconômico da arquitetura no que ele chamava de *anarquitectura*. Segundo Mary Jane Jacob, tal termo “propunha uma abordagem anarquista à arquitetura, marcada fisicamente por uma ruptura de convenções através de um processo de ‘desfazer’ ou ‘desestruturar’, em oposição ao de criar uma estrutura, e filosoficamente por uma abordagem revolucionária que buscou revelar e, mais tarde, atenuar os problemas da sociedade através da arte” (JACOB, 1985, p.8, tradução nossa). O seu desconforto diante do período histórico e cultural daquela época se fazem visíveis em suas obras, não só pela força e violência cunhadas na sua produção, mas também nos questionamentos que as suas intervenções urbanas suscitavam. Em *Garbage Wall* (1970), por exemplo, o artista coletou lixo que ocupava as ruas vazias do Bronx, em Nova Iorque, e o transformou em paredes que viriam a ser usadas para abrigar moradores de rua. Já nos *building cuts*, o artista fragmentava e desconstruía espaços desocupados e abandonados, questionando o fracasso da arquitetura como reflexo de uma sociedade de excessos, e expondo-os como dualidades entre formas íntegras e fragmentos, interior e exterior, cheio e vazio. Embora tenha produzido durante um curto período de tempo, devido à sua morte prematura aos trinta e cinco anos, Matta-Clark deixou um legado relativamente extenso o qual compreende não apenas os *building cuts*, mas desenhos, escritos, fotografias, vídeos, instalações e fotomontagens. Os trabalhos para análise nesta dissertação incluirão as fotografias e fotomontagens dos *building cuts* *Bronx Floors* (1972-73), *Splitting* (1974), *Bingo* (1974), *Day’s End* (1975), *Conical Intersect* (1975), *Circus: Caribbean Orange* (1978), e uma ação inacabada de nome *Reality Properties: Fake Estates* (início da década de 70).

Já Michael Wesely é um artista alemão de formação em Fotografia e Belas Artes, que atualmente mora em Berlim e possui um trabalho fotográfico com longas exposições. Entende-se por exposição fotográfica a quantidade de luz recebida pela câmera capaz de registrar uma imagem em uma superfície sensível dentro de um devido espaço de tempo. Esse espaço de tempo pode variar de milésimos de segundo a minutos, de acordo com a intenção do fotógrafo e com as condições ideais de luz. Wesely, no entanto, rompe com os parâmetros da exposição fotográfica e

produz imagens cujo tempo de exposição é de até vinte e seis meses. O fotógrafo iniciou seus estudos com longa exposição em retratos por acreditar que a essência de uma pessoa não poderia ser capturada por apenas uma fração de segundo. Logo, desenvolveu suas próprias câmeras *pinhole*¹, que o permitiram estender o tempo de exposição de minutos, no caso dos retratos, para até um ano, como no caso da série *Travel Time*, de 1992, e *Office of Helmut Friedel*, de 1996 e 1997. Diante das possibilidades de extensão do tempo e seu domínio da técnica, Wesely passou a desenvolver o que ele chamou de *exposições estendidas*. As primeiras desse tipo, cujo tempo de exposição chegou a mais de dois anos, foram feitas entre 1997 e 1999, a partir da revitalização da *Potsdamer Platz*, na capital da Alemanha – área que foi devastada durante a Segunda Guerra Mundial, e que, após a erguida do Muro de Berlim, entrou em estado de abandono e decadência. O fotógrafo também foi, posteriormente, comissionado pelo *Museum of Modern Art* de Nova Iorque, e pelo Instituto Moreira Sales, em São Paulo, para registrar, utilizando a técnica de exposições estendidas, a reforma e a construção de anexos em ambos locais. As experimentações de Wesely com as possibilidades da fotografia e da câmera se desdobraram ao longo dos anos e, como resultado, realizou também séries nas quais o orifício da *pinhole* foi substituído por uma fenda e, mais recentemente, começou a experimentar com a fotografia digital. No primeiro caso, nos referenciaremos a fotografias da série *New York Verticals* (1995) e *Humboldts Wiederkehr* (1999), e no segundo, ao trabalho comissionado pelo Instituto Moreira Sales, em São Paulo, de 2014 a 2017, muito embora não apresentemos nenhuma imagem devido à indisponibilidade. Consideraremos, ainda, para análise, a série *Pinhole Camera Portraits*, a série *Travel Time*, as exposições estendidas feitas em Berlim e, também, em Nova Iorque.

Observaremos, ao longo desta pesquisa, que Gordon Matta-Clark e Michael Wesely compartilham de um interesse pelo espaço urbano e suas transformações, e, de modo divergente, pela fotografia. Enquanto para Wesely, a fotografia se traduz como o *corpus* do conjunto de sua obra, para Matta-Clark, ela se revela como uma extensão do seu trabalho, pois o artista registrava o seu processo de desconstrução do espaço arquitetônico e, posteriormente, utilizava as imagens fotográficas para criar fotomontagens e outros tipos de documentação. O interesse de Wesely pela fotografia se apoia na apreensão do *tempo*, de forma a romper com o que é dado como

¹ *Pinhole*, literalmente, buraco de agulha, é uma câmera fotográfica artesanal confeccionada a partir dos princípios básicos da câmara escura, ou seja, um recipiente qualquer, completamente vedado da entrada de luz, e centralizado em uma de suas laterais, um pequeno e minucioso buraco. Wesely construiu sua própria *pinhole* que, no caso, corresponde a uma câmera de grande formato.

temporalidade na fotografia instantânea, ao passo que o de Matta-Clark se baseia em uma desconstrução do *espaço* pictórico dos *building cuts* ou das fotomontagens. Logo, o que ampara a escolha desses artistas é o fato de que ambos realizam leituras dos seus objetos através de um processo que se firma no tempo e no espaço e cujo objetivo comum é incitar um desmembramento da realidade. A fotografia se apresenta como um meio onde questões temporais e espaciais são intrínsecas ao seu fazer, com a qual se parte de uma delimitação do espaço, conforme as preferências de um olhar individual.

O diálogo entre tempo e espaço é central na contemporaneidade, principalmente nos grandes centros urbanos. A leitura que Matta-Clark pratica com base nesse diálogo é carregada de discordâncias e questionamentos diante da arquitetura, e particularmente, na sua cidade natal de Nova Iorque, que durante os anos 60 e 70, presenciou a proliferação de áreas desabitadas e negligenciadas pelo Estado. O espaço, para ele, se configura como o objeto de suas ações e o tempo atravessa as suas obras como um elemento que define a sua condição de referente. Já a leitura de Wesely se estabelece como um registro de um espaço ocupado, seja por uma pessoa, um trem ou edifícios, não em uma fração de segundo como dita a fotografia instantânea, mas por uma extensão temporal quase inconcebível. A manipulação do tempo, para o fotógrafo, se faz de maneira a apreender a sucessão de acontecimentos que se desenrolam em frente à sua câmera.

Esta pesquisa se desdobrará em três capítulos. O primeiro, intitulado “A desarticulação do olhar” irá situar, brevemente, a câmara escura e os aparatos ópticos, como o fenascitoscópio e estereoscópio, no desenvolvimento de um indivíduo emancipado e detentor de uma visão subjetiva, segundo Jonathan Crary (2012), e como as obras de Matta-Clark e Wesely encontram respaldo nesses acontecimentos da primeira metade do século XIX. O olhar será abordado por meio de uma perspectiva de leitura de suas obras, na qual nos apoiaremos, fundamentalmente, no Jonathan Crary e no Jacques Aumont. As fotografias de Eadweard Muybridge e Étienne-Jules Marey nos fornecerão ferramentas para estabelecer pontos convergentes e divergentes entre suas práticas, as longas exposições de Wesely e as fotomontagens de Matta-Clark. A formação de uma imagem a partir da junção de duas ou mais, separadas por lacunas, e que compunham o mecanismo dos aparatos ópticos, foi, posteriormente, explicada pela persistência retiniana ou pós-imagem retiniana. Notaremos como esse princípio está presente, de alguma forma, nas fotografias tanto de Muybridge e Marey, quanto nas de Matta-Clark e Wesely. A fragmentação do espaço pictorial de suas obras produz lacunas e induz a uma leitura descontínua, que oscila entre uma linearidade e

uma não-linearidade. E em Matta-Clark, essa condição insere as suas fotomontagens dentro do anti-conceito de *informe* de George Bataille, atribuído a uma coexistência da forma e da não-forma, no sentido de que o objeto não tem uma estrutura definida, fechada, mas flutuante, em contínua oscilação (COSTA, 2016).

O segundo capítulo, “A fotografia como arte e registro”, irá abordar as obras de Matta-Clark e Wesely dentro das questões inerentes à fotografia em si e ao seu processo. Dessa forma, nos apoiaremos em Susan Sontag, Roland Barthes, Philippe Dubois, Walter Benjamin, entre outros. Abriremos o capítulo com o que era tido como um erro para os fotógrafos na época de seu surgimento, ainda na primeira metade do século XIX. Devido a uma (ainda) longa exposição, aquilo que permanecia em contínuo movimento, não se permitia registrar na superfície sensível, e quando o fazia, o fazia apenas por vestígios. A referência de Sontag à fotografia como *pseudo-presença* e *ausência* (SONTAG, 2002, p. 16, tradução nossa) será utilizada dentro desse contexto do “erro” e que abrange, não só os primeiros daguerreótipos, como também as fotografias de Eugene Atget e, posteriormente, as longas exposições de Wesely. Os termos de Sontag, por sua vez, são uma referência ao *ter-estado-ali* de Roland Barthes, sendo que a relação entre eles e o que Philippe Dubois denominou de *referente fotográfico* se aplicará na diferenciação e na compreensão das diversas obras de Wesely, dado que o tempo é um elemento imprescindível para o seu processo de formação de imagens. Partiremos ainda de Dubois para desvelar as divergências entre o referente fotográfico para Wesely e para Matta-Clark, o que irá se configurar no papel que a fotografia exerce para cada um.

E para finalizar, iniciaremos o terceiro capítulo, “A desmaterialização da arquitetura”, com o contexto no qual os referentes arquitetônicos de Matta-Clark e Wesely se encontram. A partir dessa contextualização, estabeleceremos como se dá a prática e a atuação de ambos diante da paisagem urbana. No que diz respeito a Matta-Clark, por exemplo, situaremos a sua prática dentro dos *site specific* dos anos 60 e 70, e o que isso implica para sua obra. Os referentes arquitetônicos de Matta-Clark e de Wesely convergem entre si através de uma efemeridade em comum, e se divergem em relação à presença e interação do observador com a obra. Como aporte teórico, nos referenciaremos, entre outros, à Rosalind Krauss, Yve-Alain Bois, Jacques Derrida, Gaston Bachelard e Georg Simmel. A *desconstrução* de Derrida se fará necessária para nomear as ações de Matta-Clark nos *building cuts* e apontar para a construção de espaços heterogêneos, fragmentados e informes. O informe se apresenta, desta vez, não por uma justaposição de

fragmentos imagéticos que compõem um cenário desordenado e incoerente das suas fotomontagens, mas do desmembramento do espaço físico sobre o qual ele atua. Evidenciaremos, também, a presença da ruína nas obras de Matta-Clark a partir de uma analogia com a obra *Partially Burried Woodshed*, de Robert Smithson.

A DESARTICULAÇÃO DO OLHAR

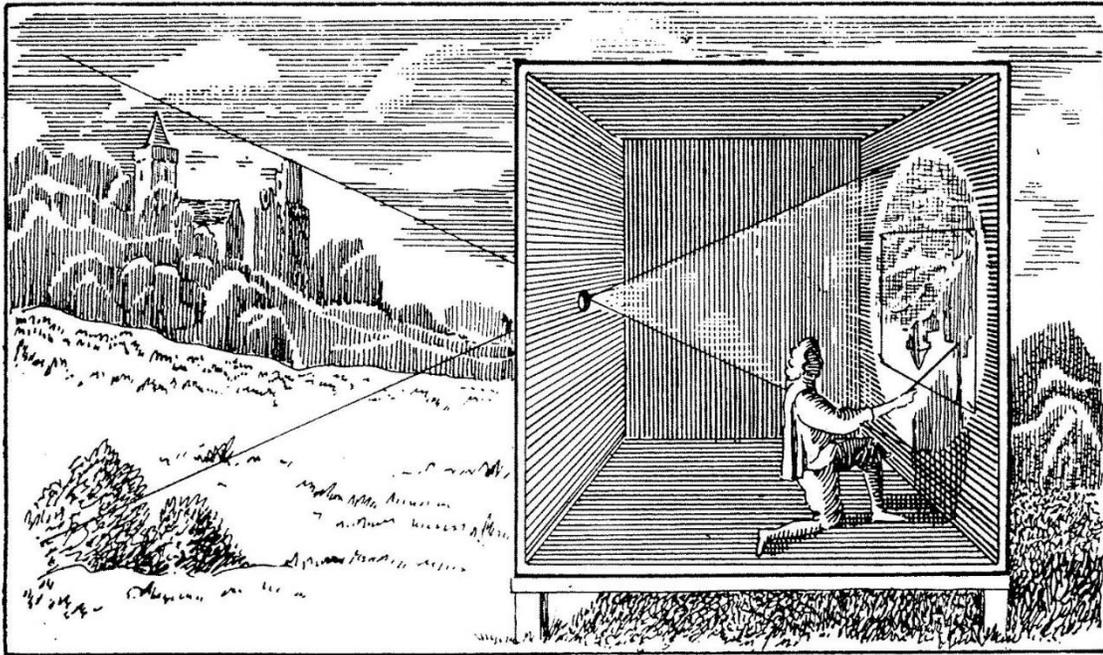


Figura 1- Câmara escura.

Disponível em: <http://garatujafotografia.blogspot.com.br/2013/07/camara-escura-o-inicio-de-tudo.html>.

A escolha de iniciar este capítulo com uma imagem de uma câmara escura se dá pelo fato de que as suas possibilidades de experiência visual se farão presente, seja de modo literal ou metafórico, durante toda esta dissertação. A câmara escura foi imprescindível na construção de uma visão subjetiva² no século XIX, que darão aporte teórico para localizar a atuação de Gordon Matta-Clark e Michael Wesely diante de suas práticas artísticas. Além disso, tal aparato se efetiva como base das *pinholes* de Wesely e, em alguns momentos, nos *building cuts* de Matta-Clark, nos quais o artista, por meio de aberturas em construções fechadas e escuras, permite que feixes de luz adentrem o espaço. Conhecido desde os tempos de Aristóteles, a câmara escura serviu de palco tanto para estudos empíricos em relação à representação do real nas artes e posicionar o indivíduo diante dessa representação e do mundo, quanto para situá-lo no centro das pesquisas científicas que

² Visão subjetiva é o termo usado por Jonathan Crary, no seu livro “Técnicas do observador: Visão e modernidade no século XIX”, para se referir à visão do indivíduo do início do século XIX, que se caracteriza por uma percepção pautada nas experiências de um sujeito observador múltiplo, autônomo e produtor de conhecimento.

se desenvolveram nas primeiras décadas do século XIX. Concebendo a modernidade dentro dos séculos XIX e XX, Jonathan Crary localiza o aparato como “um elemento do início de uma modernidade anterior, ajudando a definir um sujeito individualizado, ‘livre’ e privado do século XVII” (CRARY, 2012, p.135).

As transformações no indivíduo e nos modos de representação tiveram início no século XIX e ecoaram durante todo o século XX com as vanguardas até atingir o sujeito da pós-modernidade, período no qual Matta-Clark e Wesely, embora separados por algumas décadas, estão inseridos. Se rastreamos o contexto dessas transformações, chegaremos até a câmara, novamente, entre os séculos XVI e XVIII, na qual o confinamento do sujeito dentro do seu ambiente fechado e escuro contribuiu para o desenvolvimento da subjetivação e da individuação. A partir disso, ele se liberta dos encargos com a representação e se insere em mundo de observações e produção de verdades como consequência das pesquisas no campo da visão. O aparato, que perdurou como instrumento de representação do real durante, aproximadamente, dois séculos, cedeu lugar a fenômenos ópticos observáveis por meio do posicionamento crítico do observador no seu interior. O foco passou a ser, então, o indivíduo e a visão. Dentro desse contexto, tem-se aspectos do olhar como um desdobramento da visão que cabem à compreensão de questões relativas ao sujeito produtor de imagens, como no caso de Matta-Clark e Wesely, e ao sujeito receptor de imagens, que se fará através das possibilidades interpretativas do observador diante das obras dos dois artistas.

À medida que avanços são feitos nos estudos da fisiologia do homem, principalmente em relação à constituição do olho e do mecanismo do sentido da visão, o modelo da câmara escura, tanto como espaço de objetivação quanto de discurso, deixa de se apresentar como relevante. A visão subjetiva se constitui como verdade e inicia-se, então, uma busca por novas formas de objetividade. É dentro desse contexto que, por volta de 1820, surgem os primeiros estudos experimentais acerca do fenômeno da *pós-imagem* ou *persistência retiniana*. Ao ser definida por uma “presença da sensação na ausência de um estímulo” (CRARY, 2012, p. 99), a pós-imagem foi fundamental para a efetivação da visão subjetiva e para o desenvolvimento científico e óptico que se seguiu nas próximas duas décadas. Além disso, tal acontecimento trouxe a questão da temporalidade para dentro da observação, e, a partir de então, observar tornou-se um fenômeno cujo desdobramento se dá no tempo. Isto é, existe uma duração no ato de ver. Logo, apoiados no pressuposto da persistência retiniana, diversos aparelhos ópticos foram desenvolvidos entre 1820 e 1840. Dentre eles, podemos citar o diorama, implementado por Louis J. M. Daguerre no início

da década de 1820; o taumatrópio, criado por John Paris, em Londres, por volta de 1825; o fenacistoscópio, desenvolvido no início da década de 1830, por Joseph Plateau; e o zootrópio, por William G. Horner, também em Londres, em 1834. Com exceção do diorama³, os outros três instrumentos se fundamentam através de uma visão não linear de várias versões de uma mesma imagem, espaçadas entre si, em um dispositivo em movimento. O preenchimento dos espaços vazios que conectam a imagem anterior à seguinte se dá por conta da pós-imagem retiniana, o que produz uma ideia de continuidade. Já a temporalidade nesses mecanismos se faz não apenas através do fenômeno fisiológico da pós-imagem, mas também no manuseio de cada um deles, que requer uma ação de tempo e ritmo específico, de maneira que seja possível perceber a sequência de movimentos.

A temporalidade também se constituiu como fator fundamental nas longas exposições de Wesely. Enquanto na câmara escura dos séculos XVI ao XVIII, ela se instaurava através de um ato passivo de observação do sujeito diante da imagem formada à sua frente, sem que ele tivesse algum controle sobre esse processo, nos aparatos ópticos, ela se dava em função da persistência retiniana e da atuação desse sujeito no seu manuseio. O tempo necessário para que os olhos preenchessem a lacuna entre duas imagens em movimento, como no fenacistoscópio ou zootrópio, era inseparável do tempo no qual a imagem é criada. A sequência imagética criada era resultado da temporalidade do ato de ver. Em Wesely, porém, a temporalidade não está relacionada ao ato de ver como um ato involuntário e imediato dos olhos. O ato de ver, neste caso, possui uma temporalidade particular condicionada à técnica de exposição estendida do fotógrafo, cuja duração é tão longa que se perde referência quanto ao desenrolar dos eventos. Se, nas primeiras décadas do século XIX, a formação de imagem nos aparelhos ópticos resultava do ato de ver, que detém de uma temporalidade própria, em Wesely, a temporalidade desse ato, que se dá através de sua câmara, e não do seu olho, é achatada para dentro de uma única imagem. Ocorrências no período de quase dois anos, como se deu com a câmara que registrou uma parte da *Postdamer Platz*, em Berlim (na Figura 2), são comprimidas quando apresentadas em uma única fotografia. Os acontecimentos em tempo real, durante o período de formação de imagem, não estão condicionados a nenhum fenômeno fisiológico. Até porque eles se dão em um tempo demasiadamente lento e se concebem como imperceptíveis a olho nu. Logo, a temporalidade em Wesely não deriva do seu ato de olhar, mas

³ O diorama funciona como uma grande câmara escura, que abriga diversos espectadores ao mesmo tempo, que se posicionam de frente a panoramas pintados com o objetivo de observá-los.

sim do processo de formação de imagem da sua *pinhole*, que condensa todas essas ocorrências em uma única fotografia.



Figura 2 - Michael Wesely, 4.4.1997-4.6.1999, *Postdamer Platz*, Berlim.

Disponível em: <https://www.amusingplanet.com/2010/08/unusually-long-exposure-photographs-by.html>

O olhar diante da Figura 2, por exemplo, se desarticula e se perde em meio a formas e contra-formas, fragmentos visíveis e invisíveis de matéria, que sugerem muito mais uma representação de um processo do que de uma realidade. As lacunas que vemos nessa fotografia de Wesely se firmam como espaços imateriais que ora se somam, ora se subtraem em uma única imagem. Eles não se completam para formar uma imagem nítida, singular e integral, como nos aparatos ópticos, e atestam duplamente para o conceito de ruína como uma “incompletude do monumento visível” (DERRIDA, 1993, p. 68, tradução nossa) e como um acúmulo de fragmentos, de Jacques Derrida e Walter Benjamin, respectivamente. Esse acúmulo gera um excesso de ocorrências visuais, o que nos remete ao que Benjamin (1984) define como ruína no seu texto sobre o drama barroco alemão. Ao descrever a produção literária barroca, Benjamin aponta para o processo de acumulação de fragmentos do passado, que um a um, constroem um novo todo, de forma que “a visão perfeita desse ‘novo’ era a ruína” (BENJAMIN, 1984, p.200). Enquanto nos aparatos ópticos tem-se fragmentos imagéticos que, ao se justaporem, promovem um processo de materialização de uma imagem final íntegra e completa, em Wesely, a sobreposição de fragmentos acarreta não apenas um processo de materialização, como de desmaterialização também. Essa desmaterialização implica na formação de espaços imateriais e informes que impossibilitam aos olhos preenchê-los, e dessa forma, a imagem não se completa. Nos apropriando de Derrida, podemos sugerir que a imagem de Wesely “perde sua integridade sem se desintegrar” (DERRIDA, 1993, p. 68, tradução nossa), pois, de fato, o espaço não se integra como um todo, mas também não deixa de existir em função da sua incompletude. Pode-se afirmar, então, que, embora a construção da imagem do fotógrafo abranja ambos processos, é o de desmaterialização que o difere dos aparatos ópticos, uma vez que ele se designa como imprescindível na construção de um espaço fragmentado como característica da ruína. Assim, a ruína de Derrida em Wesely não se dá mediante um espaço desconstruído, no qual fragmentos de um todo atestam para uma ausência do presente, mas sim um espaço construído por um processo de materialização e, sobretudo, desmaterialização, no qual as lacunas permanecem como tal diante dos olhos, configurando esse espaço como corrompido e incompleto. Jacques Aumont sugere que essas lacunas, por onde o olhar paira, são até mais “interessante” do que quando o olhar caminha por um espaço inteiro e completo. Segundo o autor, no momento em que o olhar se encontrar “onde não há nada, nada de visível” (AUMONT, 2004, p. 97), ele se tornará um olhar intermitente, que, por se operar pela descontinuidade e interrupção, permanecerá na incerteza.

Diferentemente do que se sucedia na câmara escura, na qual o observador, embora interiorizado, era um sujeito livre e autônomo, mas que não fazia parte dos mecanismos do equipamento, na modernidade, ele é um componente essencial dos novos dispositivos ópticos. Seu posicionamento exterior e em um mesmo plano de atuação implica no manuseio dos aparatos, atividade essencial ao seu funcionamento. Por outro lado, essa necessidade do manuseio acaba por conferir, novamente, certa imobilidade a esse observador. Ele agora é um indivíduo cuja relação com o aparato se dá por um corpo imóvel diante de imagens móveis que se alternam criando a ilusão de movimento em um determinado espaço-tempo. O estereoscópio, instrumento de grande aceitação e popularidade, inventado por Charles Wheatstone e Sir David Brewster na década de 1850, seguia os mesmos princípios. Ao contrário dos seus antecessores, não produzia a sensação ilusória de movimento e sim, de tridimensionalidade. Ele posicionava duas imagens de uma mesma cena, com um pequeno desvio de ângulo entre uma e outra, de forma que fossem visualizadas através de duas lentes, como em um binóculo. Deste modo, as duas imagens acabam se justapondo e parecendo uma só, o que, segundo Martin Jay, era “a chave para uma experiência de liberação visual para Proust” (JAY, 1994, p.184). Isso se justifica na medida que:

Ao invés de reduzir a visão a uma imagem única, mas plana, a qual poderia, então, apenas ser seguida por um caos desconcertante de outras, o estereoscópio criou profundidade combinando duas imagens através de uma justaposição significativa. (JAY, 1994, p. 184)

O espaço fragmentado, composto por duas imagens monoculares, se transforma em um a partir da convergência óptica dessas imagens, assim como acontece com o olho humano. Para Crary, o diferencial do estereoscópio em relação aos anteriores consiste no fato de que “a relação do observador com a imagem não é mais com um objeto quantificado em relação a uma posição no espaço, mas antes, com duas imagens distintas, cuja posição simula a estrutura anatômica do corpo do observador” (CRARY, 2012, p. 126). O preenchimento da unidade mínima de espaço e tempo, que nos artefatos anteriores era realizado pela pós-imagem, agora se procedia, não por um processo físico de manuseio desses artefatos, mas óptico e visual.

A formação de uma imagem a partir da justaposição de outras é recorrente tanto no manuseio dos aparatos ópticos do século XIX quando nas exposições estendidas de Wesley e nas fotomontagens de Matta-Clark. Se em um primeiro momento, essa formação ocorria em função de fenômenos fisiológicos do olho, em um segundo, ela se dá em decorrência da captura de imagem

pelo processo fotográfico, no qual o fotógrafo usa uma *pinhole* e uma técnica de longa exposição que se estende por até quase três anos. A sobreposição de imagens nas exposições estendidas de Wesely, como ocorre nas séries *Postdamer Platz* e *Leipziger Platz*, ambas em Berlim, realizadas entre 1997 e 2003, se constrói a partir do movimento de corpos e matérias em um mesmo espaço-tempo, que se formam e se desintegram continuamente. Camadas disformes de matéria se aglutinam umas sobre as outras, em movimentos descontínuos e fragmentados, expondo espaços inatingíveis pelos olhos e escondendo outros, como na Figura 3. Se observarmos com acuidade um detalhe dessa imagem, agora na Figura 4, perceberemos que o nosso olhar se encontrará, ou melhor, se desencontrará, em meio aos fragmentos de imagem criados pela materialização e desmaterialização decorrente dos acontecimentos no cenário escolhido por Wesely. Há um prédio mais ao fundo, de aparência não tão nítida, indicando que, em algum momento durante a exposição, ele não esteve presente, muito provavelmente, por ter sido demolido. De certa forma, o que fica bem visível na fotografia são dois fragmentos desse prédio, como duas “torres”, que, por algum motivo, se mantiveram expostas por um tempo mais longo. Contudo, o prédio se desfaz em ruína e esses fragmentos se misturam com o entorno, enquanto que o restante cede lugar aos raios de sol que cruzam o céu, nos indicando, de fato, que, em algum momento durante a formação da imagem, aquela área deixou de ser o prédio para se tornar o céu.



Figura 3 - Michael Wesely, 6.8.1999-6.12.2000, *Leipziger Platz*, Berlim.

Disponível em: www.casanovaarte.com



Figura 4 - Detalhe: Michael Wesely, 6.8.1999-6.12.2000, *Leipziger Platz*, Berlim.

Disponível em: www.casanovaarte.com

A não-totalidade se configura, também, como uma ressonância do conceito desastre que Maurice Blanchot usou para definir uma escrita heterogênea, particionada, paradoxal e inacabada, rompendo com o sentido e a razão do discurso eurocêntrico e se opondo a uma busca pela totalidade. A incessante materialização e desmaterialização imagética na obra de Wesely anunciam o desastre como impossibilidade na construção integral e absoluta dos acontecimentos que se desdobram na paisagem urbana ao longo dos dois ou três anos propostos para cada trabalho. Diante de um campo visual corrompido por sobreposições desordenadas e descontínuas de fragmentos temporais e espaciais, Ciro Martins Lubliner, em seus estudos sobre a Escrita do Desastre de Blanchot, anuncia: “Carregando esse caráter de fala fragmentada, o desastre se torna a ruína de discurso” (LUBLINER, 2016, p.45).

Vale ressaltar que a condição de Wesely e Matta-Clark como indivíduos produtores está intimamente ligada à de, também, observadores, desde a escolha inicial do lugar onde se quer atuar ao registro dessa atuação. Assim, não é possível realizar uma análise do processo de trabalho desses dois artistas como produtores sem considerarmos a sua condição primeira de observadores. Quando digo observador, me refiro àquele como sendo o “que vê em um determinado conjunto de possibilidades, estando inscrito em um sistema de convenções e restrições”, em oposição ao espectador, que é aquele que “olha para” (CRARY, 2012, p.15). Dessa forma, antes de sujeitos produtores de imagem, Matta-Clark e Wesely são sujeitos observadores. Aumont, ao falar da relação entre o olhar do espectador e a obra, anuncia que existe uma complexidade na relação entre os dois, uma vez que a obra também parte de um olhar. Segundo ele:

[...] é a aparente perfeição do encontro entre esses dois olhares que faz o milagre, a revelação do instantâneo. Sobre o olho variável, que no século XIX é o portador desse outro olhar, [...], ele não é nem contínuo, nem, menos ainda, continuamente móvel [...]; ele inclui a possibilidade, ao menos, de variar entre intermitências, de se lançar aqui, depois ali, à custa de uma distância, de um intervalo marcado como tal, jamais eliminável. (AUMONT, 2004, pg. 97)

De acordo com Aumont (2004), o olho variável do indivíduo que produzia imagens no século XIX era o mesmo do observador⁴, o que confirma a emancipação da visão, uma vez que ele não apenas observava, como se tornou causa e consequência da sua própria observação. Esse olho

⁴ Aumont prefere o termo “espectador” ao “observador”. Diante da definição proposta por Jonathan Crary (CRARY, 2012, p.15), ater-me-ei ao termo “observador”.

variável, que habitou um corpo móvel quanto dentro da câmara escura, passou a habitar um corpo imóvel diante dos aparatos ópticos. “Olho móvel, corpo imóvel”, nas palavras de Aumont (AUMONT, 2004, pg. 54). É essa mobilidade do olho, e não do corpo, que confere a elaboração das imagens em tais dispositivos, pois como confirma Martin Jay, “o olho só consegue fazer o seu trabalho estando, quase sempre, em movimento constante” (JAY, 1994, p. 6). Como veremos no capítulo seguinte, Matta-Clark (WALKER, 2009) parece se valer dessa possibilidade de movimento para sugerir uma superioridade do olhar em relação à câmara fotográfica, no sentido de que, se tivermos o corpo humano e a câmara em posições fixas, o olhar, com pequenos movimentos laterais, é capaz de apreender mais do ambiente do que a câmara, cujo ângulo de cobertura se limita ao que está dentro do visor.

Se considerarmos, agora, o papel do olho do sujeito produtor de imagem – no caso, Matta-Clark e Wesely – para a fotografia, podemos propor que ele se firma a partir do processo. Ou seja, a fotografia, além de instrumento mediador entre o sujeito e a realidade, é também o instrumento através do qual a função do olho se manifesta e se concretiza. Para Cartier Bresson, por exemplo, a câmara operava como a extensão de seu olho⁵. O olhar, por sua vez, é delimitado pelo visor da câmara, e o indivíduo, um corpo que se movimenta no espaço. Embora delimitado, o olhar atrelado a uma câmara fotográfica não é permanentemente imóvel, mas um olhar autônomo que se permite ir e vir de modo a vislumbrar um espaço fragmentado e não-linear. Quando olhamos para as fotomontagens que Matta-Clark realiza depois das suas intervenções, como no caso de *Splitting* (Figura 5) e *Circus – The Caribbean Orange*, (Figura 6), percebemos uma pluralidade de olhares, que denotam autonomia e mobilidade do artista diante do que está à sua frente, assim como uma busca por uma totalidade de pontos de vista, de maneira a representar todos os ângulos que os olhos são capazes de ver sem o visor. A disposição das fotografias dentro das fotomontagens do artista promove uma leitura fragmentada e descontínua do espaço, nas quais a realidade é desmembrada e o todo não se confirma, se configurando, novamente, como a ruína de Derrida.

Em oposição ao que se procede nas imagens de Wesely, nas quais o olhar se perde em meio a lacunas imateriais e fragmentárias, denunciando a ruína em um espaço delimitado e único, o olhar nas fotomontagens de Matta-Clark se rompe diante de um espaço cuja delimitação é *informe*. Matta-Clark, ao recortar, colar e sobrepor fotografias, como se pode observar na Figura 5 e na

⁵ <https://www.henricartierbresson.org/wp-content/uploads/2016/12/Press-Kit-Images-%C3%A0-la-Sauvette-FHCB-GB.pdf>

Figura 6, transgride o espaço delimitado do suporte bidimensional como um espaço fechado por formas retangulares ou quadradas. A releitura de Rosalind Krauss sobre o informe de George Bataille como “uma operação que desloca ambos os termos [forma e conteúdo]” (BOIS, KRAUSS, 1997, p. 15, tradução nossa), se aplica às fotomontagens de Matta-Clark uma vez que a sua intervenção nas fotografias atua como uma operação que rompe com a forma e o conteúdo, e levam a uma representação visual incompleta e descontínua do espaço. Podemos dizer que o mesmo se sucede em Wesely, uma vez que a representação do visível não se efetua de maneira factual. A paisagem do fotógrafo ostenta uma coexistência da forma e da não-forma, nas quais o olhar se compõe de maneira fragmentada e interrompida. As linhas que entrecruzam as imagens de Wesely não se sustentam e se desintegram, formando um espaço, também, informe.



Figura 5 - Gordon Matta-Clark, *Splitting*, 1974.

Disponível em: www.metmuseum.org



Figura 6 - Gordon Matta-Clark, *Circus – Caribbean Orange*, 1978.

Disponível em: <https://curiator.com/art/gordon-matta-clark/circus-or-the-caribbean-orange>

Logo, temos nas fotomontagens de Matta-Clark, assim como o foi em Wesely, um desdobramento da concepção de justaposição de imagens que teve início com os aparatos ópticos do início do século XIX. Enquanto que em Wesely, essa justaposição se dá em decorrência do seu processo de apreensão de imagem, no qual os fragmentos de tempo e matéria se configuram de maneira inapreensível, em Matta-Clark, ela se realiza a partir da sobreposição de fragmentos fotográficos sobre uma superfície branca e neutra, de modo a compor uma única imagem informe.

Percebemos, também, a presença de incontáveis pontos de vista dentro de um arranjo igualmente informe quando nos deparamos com algumas das fotomontagens de David Hockney, as quais ele chamou de *joiners*. Os *joiners*, criados nos anos 80, consistem em um amontoado de fotografias de um mesmo local ou pessoa, figurando fragmentos de diferentes perspectivas e tempos, coladas umas sob ou ao lado das outras, de forma a criar visualmente uma representação completa do objeto fotografado. Embora muitos dos trabalhos estejam dentro de uma delimitação clássica retangular ou quadrada, outros se apresentam de maneira desordenada e descontínua, como podemos ver na Figura 7. A ruptura com o formalismo clássico aponta para um processo de abstração da forma, tanto das pessoas e ambientes fotografados, como também do contorno da imagem final. O informe se anuncia, novamente, como um deslocamento entre forma e conteúdo, visto que ambos são destituídos de sentido. Bataille, na entrada dedicada a esse anticonceito, ao criticar a necessidade da academia e da filosofia de definir e classificar tudo, anuncia que o “informe não é meramente um adjetivo com tal e tal significado, mas um termo para reduzir o status juntamente com o seu requerimento implícito de que tudo deve ter uma forma” (BATAILLE apud HOLLIER, 1993, p, 30, tradução nossa).



Figura 7 - David Hockney, *George, Blanche, Celia, Albert and Percy*, London, 1983.

Disponível em: <http://www.artnet.com>

Pode ser ainda que, nas fotomontagens, a intenção de Matta-Clark fosse de reafirmar a fragmentação e a descontinuidade dos espaços após a sua ação e enfatizar a incoerência espacial criada por ele através das fissuras e cortes proferidos contra as construções. Talvez, mais do que utilizar a fotografia para representar um espaço, o artista a utilizava, através de fotomontagens, para recriar a mesma experiência visual que se teria, de fato, ao adentrar esses espaços. Ao nos apropriar da definição de *narrativa linear* de Walker como sendo aquela na qual “uma exploração sistemática produz uma crescente clareza na direção da ‘verdade’” (WALKER, 2009, pg.75, tradução nossa), podemos dizer que os *building cuts* de Matta-Clark se manifestam como desconstruções *não lineares* do espaço, uma vez que elas se valem da desordem e da descontinuidade fragmentária para criar sua experiência visual. Assim, a incoerência espacial experimentada nas construções se reproduz em uma narrativa não-linear das fotomontagens, nas quais o olhar, ao se perder nas lacunas geradas entre fragmentos de espaço, se depara também com várias possibilidades de experiências visuais.

A exploração visual do espaço fotográfico em Matta-Clark se dá de maneira inconsistente e irregular, já que não se reconhece mais as formas, contrariando a fala de Aumont de que “um olho não erra na superfície de uma imagem” (AUMONT, 2004, pg. 85). O autor acredita que, a partir do momento que se prolonga o olhar sobre uma imagem, ele torna-se orientado. Mas mesmo que prolonguemos o tempo de contemplação nas fotomontagens, ele ainda se desintegrará dentro dessa incoerência espacial, pois o seu percurso não se constrói de modo lógico e significativo, mas de modo labiríntico. Vale a pena acrescentar que tanto a experiência cinestésica do espaço quanto a visual nas fotomontagens encontram respaldo no papel indispensável do sujeito como produtor de sentido e ressignificação diante dos acontecimentos, assim como o fora, pela primeira vez, com os aparatos ópticos do século XIX. A produção de algum sentido diante de uma leitura fracionada e descontínua de imagens só se apresenta como possibilidade coerente uma vez que o olho e a visão ganharam identidade e explicação próprias. Segundo o teórico arquitetural Jonathan Hill:

[...] a ideia de que algo está faltando... garante que o observador ou ocupante tenha um papel construtivo na formulação de um trabalho... Uma montagem de lacunas e ausências não seria chocante e então aceitável, mas permaneceria sem solução, para ser continuamente refeita por cada usuário (HILL, 1998, p. 46, tradução nossa).

Como essa incoerência espacial se manifesta em Wesely? Existe uma incoerência espacial em sua obra? Certamente que sim. Mas ela não se deriva de uma atuação diretamente física no espaço, mas de uma atuação do tempo sobre o espaço. Podemos dizer que as exposições estendidas de Wesely abrangem uma temporalidade linear e outra não-linear. A linear se refere ao processo de construção das suas imagens, que, de fato, começam em um dado momento e terminam no momento em que o fotógrafo decide fechar o obturador, e registram incontáveis ocorrências em um cenário que se desenrolam, em tempo real, frente à câmera *pinhole*. Já a não-linear se dá a partir da representação desse cenário em uma única imagem fotográfica, na qual as várias temporalidades se misturam desordenadamente, ocultando qualquer indício de sequência temporal ou micronarrativas, apresentando o que Aumont designou como “uma espécie de intemporalidade” (AUMONT, 2004, pg. 99). Assim, embora as imagens de Wesely contenham uma sucessividade temporal digna do seu processo, a simultaneidade da materialização e desmaterialização rompe com a narrativa espaço-temporal e invocam a intemporalidade.

A temporalidade também se manifesta na obra de Matta-Clark, tanto no fazer – ato de inserir cortes e fissuras nos *building cuts* – quanto no processo de registrar esse fazer em foto e vídeo. Segundo Aumont, o tempo usado na criação da obra é um tempo “criatorial”, e o tempo reproduzido dentro da obra é o “representado” (AUMONT, 2004, pg. 80). Enquanto que o tempo criatorial em Matta-Clark se constrói pelas mãos do próprio artista, por meio de intervenções físicas nas construções, para Wesely, ele é um tempo inerente ao processo fotográfico, pois a interferência do fotógrafo incide apenas no seu ato de abrir e fechar o obturador da câmera. Por outro lado, se Aumont declara que uma pintura, por exemplo, apenas representa o tempo, podemos afirmar que uma fotografia não apenas o representa, como também o contém, uma vez que a técnica se fundamenta na apreensão de um instante. Diante disso, as exposições estendidas de Wesely, de maneira mais acentuada e evidente que nas fotografias de Matta-Clark, contém o tempo na medida em que elas se formam a partir de um acúmulo de camadas temporais, cujo tempo criatorial se expande de maneira linear e o tempo representado de maneira não-linear. Em oposição a uma não-linearidade da *matéria* em Matta-Clark, no qual a inconsistência espacial se desdobra e se firma nas suas fotomontagens, a não-linearidade do *tempo* representado nas fotografias de Wesely é o que caracteriza a incoerência espacial na sua obra. Esta prerrogativa se ampara, mais uma vez, em Aumont, quando o autor se refere ao processo de criação de colagem dentro da pintura, no qual a

fotomontagem surge como um desdobramento⁶, como sendo aquele no qual há múltiplas representações dentro de apenas um espaço. Segundo ele, as fotomontagens:

[...] trazem, todas, a marca confusa na tela, mais precisa no agregado de fotos, de um tempo “criatorial” multiplicado, de uma diferenciação que a unidade de apresentação tem tendência a reabsorver, ou, mais exatamente, a transformar em diferenciação puramente *espacial*. (AUMONT, 2004, pg. 99)

A diferenciação espacial à qual Aumont se refere encontra respaldo na ideia de Jonathan Hill sobre o papel do observador na construção visual de uma imagem, visto que essa diferenciação é produzida quando o observador se encontra perante a lacunas e ausências. A partir desse princípio, é possível estabelecer uma leitura aproximando o trabalho de Wesely com o de Étienne-Jules Marey e Eadweard Muybridge, contemporâneo de Marey. Muybridge, além de artista e cientista, era também um estudioso da fotografia, dos movimentos e das questões que permeavam a visão e o olhar surgidos algumas décadas antes. Uma das suas maiores contribuições para o estudo dos movimentos, e, posteriormente, para o cinema, foi a sequência de doze fotos de um cavalo correndo, trabalho comissionado pelo milionário e então governador da Califórnia, Leland Stanford, em 1878, em uma tentativa de comprovar se as quatro patas do animal saíam ao mesmo tempo do chão durante os galopes.

Embora separados por mais de um século, Muybridge, Marey e Wesely compartilham de um objetivo em comum que é o de registrar o desdobramento de uma ação, de forma a deixar visíveis espectros dentro de um movimento que os nossos olhos são incapazes de perceber. No entanto, esses desdobramentos ocorrem em um espaço de tempo mínimo para Muybridge e Marey, como no caso de um animal se locomovendo ou um atleta saltando, e em um espaço de tempo infinitamente ampliado para Wesely, como em edificações urbanas. Ainda assim, Wesely e Marey apresentam mais similaridades do que se comparados a Muybridge. Isso porque os dois estão em

⁶ Jacques Aumont, ao estabelecer uma diferenciação entre a série e a colagem para a pintura, aponta que a fotomontagem surgiu como uma variante da colagem “à base de fotografia ou fotocópia” (AUMONT, 2004, p. 98). Embora o autor admita que colagem traga muitas referências ao cubismo, ele decide por usar esse termo em um aspecto mais amplo. Dawn Ades, em seu livro *Fotomontaje* explica que a fotomontagem teve início com os dadaístas de Berlim, após a Primeira Guerra Mundial, cuja finalidade era de se opor criticamente às hierarquias artísticas existentes e ao papel do artista. Ela ainda reitera que, enquanto as colagens cubistas da época tinham como base o desenho ou a pintura, “para os dadaístas, a fotografia ou os fragmentos fotográficos converteram-se nos principais materiais estruturados do quadro” (ADES, 2002, p. 12). Considerando a fotomontagem como uma técnica posterior à colagem e cuja base é a fotografia, ater-me-ei ao termo fotomontagem para em referir aos estudos e às citações de Aumont sobre a colagem.

busca da representação de movimento dentro de uma única imagem fotográfica, enquanto que este último (Figura 8) o faz através de uma série de imagens separadamente, dispostas lado a lado. Marey (Figura 9), na condição de cientista pesquisador, desenvolveu em 1882 a técnica da cronofotografia, que o permitia fotografar doze quadros por segundo. Wesely, por sua vez, desenvolveu também suas câmeras *pinholes* de grande formato e uma técnica própria de longa exposição jamais vista. De maneiras singulares, os registros de Marey e de Wesely são capazes de apreender várias temporalidades em uma mesma imagem. Para Joel Snyder, as cronofotografias de Marey são como “visualizações de deslocamentos traçadas a partir de unidades de tempo precisamente determinadas” (SNYDER, 1998, p.1, tradução nossa). A temporalidade, neste caso, se desconstrói e se apresenta em fragmentos de instantes de segundos, enquanto que em Wesely, as unidades de tempo se perdem em uma infinitude de instantes, nas quais presente e passado coexistem dentro de uma mesma fotografia. Devido à natureza divergente de suas técnicas, essas temporalidades se sobrepõem de uma forma mais ordenada em Marey e mais caótica em Wesely, realçando algumas partes e subtraindo outras. E é aí que se encontra o desastre de Blanchot (1986) em suas obras, uma vez que os intervalos menos visíveis nessas sobreposições levam a uma leitura fragmentada do movimento, o qual deveria se caracterizar por uma completude em termos de início, meio e fim. O acúmulo de camadas temporais nas imagens de Marey e Wesely, que ora se somam, ora se subtraem, não se sustentam e, por vezes, se desintegram em rastros no espaço, resultando em uma impossibilidade de uma totalidade. O olhar que percorre cada uma de suas imagens o faz de maneira fragmentada e descontínua. A fragmentação, tanto do espaço, quanto do olhar que por ele percorre, ecoam o desastre de Blanchot, pois denunciam um discurso imagético que se concretiza como tal através de uma descontinuidade, de uma ausência do silêncio e de uma inexistência de limite (BLANCHOT, 1986). Deste modo, mesmo que a representação do movimento na sua totalidade seja impossível em uma fotografia, pode-se dizer que a *ideia de movimento* é alcançada em Marey (Figura 9) através da sequência imagética e em Wesely (Figura 10) pelos fragmentos que se justapõem. Seus trabalhos não são, portanto, imagens em movimento, mas imagens que, pela sua essência sequencial e acumulativa, convém, visualmente, a ideia de movimento.

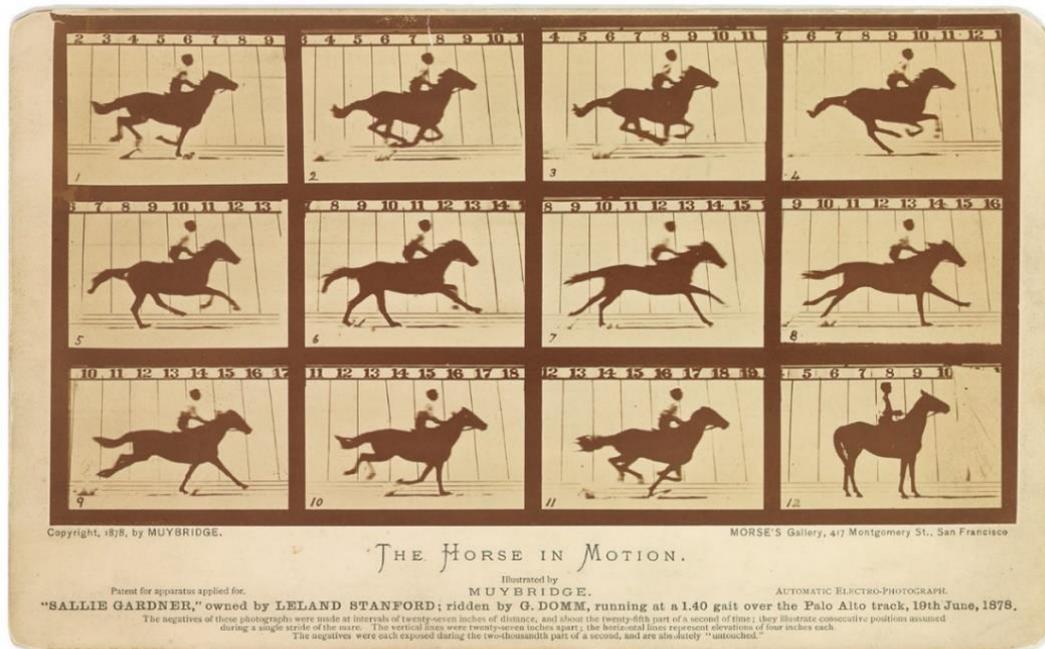


Figura 8 - Eadweard Muybridge, *Horse in Motion*, 1878.

Disponível em: <http://100photos.time.com/photos/eadweard-muybridge-horse-in-motion>

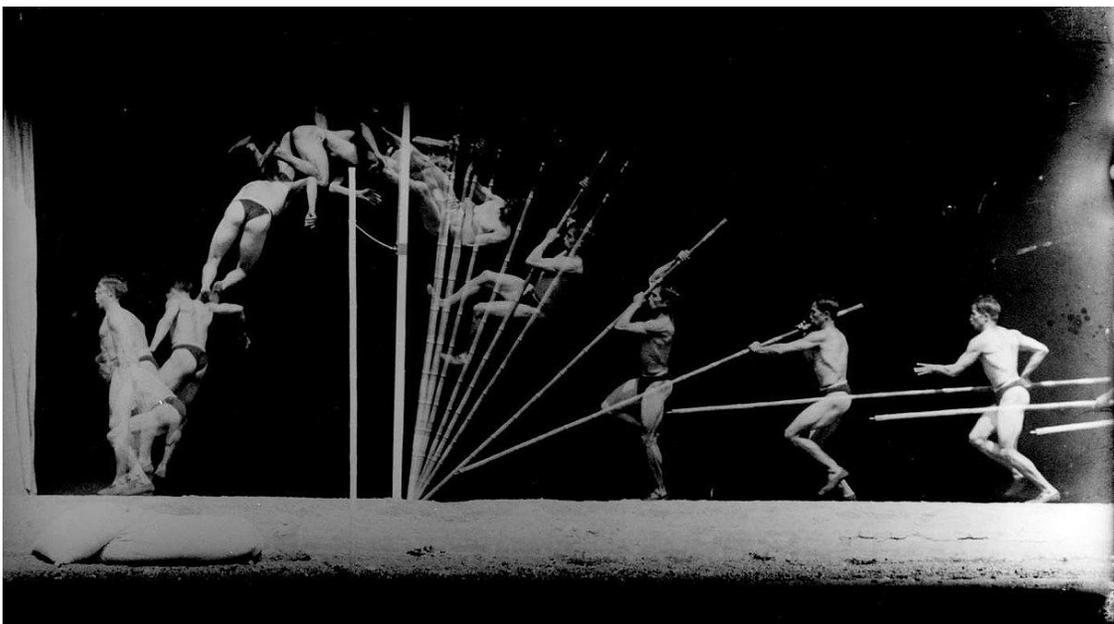


Figura 9 - Étienne-Jules Marey, *sem título*, s/d.

Disponível em: <https://www.lomography.com/magazine/332464-the-chronophotography-of-etienne-jules-marey>



Figura 10 - Michael Wesely, 27.3.1997 – 13.12.1998, *Potsdamer Platz*, Berlim.

Disponível em: http://moisdelaphoto.com/wesely_en.html

A impossibilidade da representação da totalidade de um movimento, que se opõe à premissa da fotografia como registro de um momento único, coincide, por sua vez, com a questão da representação visual daquilo que se vê, também princípio da fotografia. De fato, tanto o trabalho de Marey e Wesely como o de Muybridge consistem justamente em registrar movimentos que os olhos não conseguem ver, que “estão fora do alcance de detecção humana” (SNYDER, 1998, p.1, tradução nossa). Segundo Snyder, isso acontece não por uma *falha* no ato de observar, mas por uma *incapacidade* do olho de perceber e registrar todo o espectro de um movimento. Para Benjamin, esta incapacidade está ligada ao que ele chama de *inconsciente óptico*, pois embora se localizem fora da capacidade da visão humana, esses movimentos acontecem diante dos olhos e são, portanto, armazenados de forma mecânica e involuntária no inconsciente. Nós temos consciência de sua existência, ainda que não consigamos percebê-los. Portanto, parte da construção ou imaginação de um movimento a partir dos nossos olhos se dá por imagens retidas no nosso inconsciente, que são acessadas a partir do estímulo sequencial de outra imagem. Em outras palavras:

[...] mesmo que tenhamos alguma ideia do que envolve o ato de andar [em termos gerais], não temos ideia nenhuma do que acontece durante uma fração de segundo quando uma pessoa dá um passo. Somos familiarizados com o movimento de pegar um isqueiro ou uma colher, mas sabemos quase nada sobre o que realmente acontece entre a mão e o metal, e menos ainda como isso varia com diferentes humores. [...] É através da câmera que descobrimos pela primeira vez o inconsciente óptico, assim como descobrimos o inconsciente instintivo através da psicanálise. (BENJAMIN, 2008, p.37, tradução nossa)

O trabalho de Muybridge (Figura 8) parece ser o que mais se aproxima do seu objetivo representativo, pois mesmo que as imagens não concebam visualmente uma ideia de movimento, como se sucede em Marey e Wesely, elas documentam ações vistas em determinados instantes de tempo, que se não fossem fixadas por meio da fotografia, passariam despercebidas pelo olho humano e entrariam no inconsciente óptico. Ao contrário da cronofotografia de Marey e das exposições estendidas de Wesely, as fotografias de Muybridge são imagens únicas e nítidas de seqüências de movimentos, ao que, na época, deu-se o nome de fotografia instantânea. Phillip Prodger descreve a fotografia instantânea como “aquela na qual o começo e o fim da exposição são tão próximos um do outro que qualquer ação retratada é apresentada sem borrões ou indefinições” (PRODGER, 2003, p.32, tradução nossa). Em outras palavras, Prodger, ao se referir à proximidade do começo e do fim de uma exposição, está se referindo a uma fração de tempo ínfima. Ao

comparar as habilidades representativas da fotografia instantânea, que é o caso de Muybridge, e da cronofotografia, como no caso de Marey, Snyder reitera que

[...] com a fotografia, no entanto, nós deveríamos ser capazes de representar o que vemos e apenas o que podemos ver. Mas nós não conseguimos ver absolutamente tudo mostrado em uma cronofotografia de um homem correndo. Existe um desafio aqui à primazia da visão, à sua adequação. Marey nunca desistiu da concepção da fotografia como representação do que vemos, assim como também não desistiu da cronofotografia como uma forma de revelação do imperceptível, como o escrivão das cenas indetectáveis pelo olho humano. O observador oscila entre o que é visível ao olho nu e fotograficamente retratado e o que não é visto pelo olho, mas que é, entretanto, reproduzível pelos meios da cronofotografia. (SNYDER, 1998, p.19-20, tradução nossa)

Com base nesse argumento de Snyder, poderíamos pensar que, enquanto as imagens de Marey e de Wesely revelam o impercebível pelo olho, as de Muybridge representam o que podemos ver. No entanto, as fotografias de Muybridge também revelam o que os olhos não conseguem ver, o que contraria o argumento de Snyder, pois elas também se valem da imobilização de frações de segundos impercebíveis pelo olho humano, devido à velocidade do movimento retratado. A diferença se fundamenta no fato de que, em Marey e em Wesely, a representação dessa lacuna quase invisível não se dá através de imagens claras e fixas, mas sim em resíduos formados entre uma figura e outra. Esses resíduos geram intervalos que assumem um caráter quase fantasmagórico, de forma que, no caso de Marey, como ele próprio afirmou, “é geralmente a fase preliminar ou final que pode ser mais bem apreciada” (MAREY apud SNYDER, 1998, p.20, tradução nossa). Em outras palavras, as imagens cujo tempo de exposição é mais longo, que naturalmente se dá no início e no final de um movimento, são as de melhor visualização. Assim, pode-se dizer que o mesmo acontece com as fotografias de Wesely. As transformações ocorridas dentro de um menor espaço de tempo configuram-se de forma transparente e confusa, enquanto que as formas que se mantiveram no mesmo lugar por um período de tempo mais longo, se apresentam com traços mais escuros e bem definidos. A essas imagens de impressão mais acentuada, Marey denominou de “posições de visibilidade” (SNYDER, 1998, tradução nossa).

Aumont, nos seus estudos sobre o cinema e a pintura (2004), pontua as diferenças entre “série” e “colagem” e o que isso implica na leitura visual por parte do que ele chama de espectador. O autor declara que séries e colagens são decorrentes de uma necessidade de representação do tempo não como um instante, mas como duração. Para ele, a série é composta de imagens únicas e similares, porém não idênticas, que são dispostas sequencialmente, através das quais se tem a

sensação de estar frente a uma “micronarrativa” como resultado da reconstrução do intervalo entre imagens pelos nossos olhos. Esse intervalo, isso que falta, cuja explicação fisiológica encontra-se na persistência retiniana, é, para o autor, um efeito cognitivo, ou o que ele denomina de “efeito de diferença” (AUMONT, 2004, pg. 95). A respeito desse efeito de diferença, Aumont ressalta que existe um outro aspecto com relação ao olhar do observador que só se efetiva como possibilidade após a instauração da visão subjetiva de Crary no início do século XIX. Isso justifica não apenas a maneira de se ver imagens, mas também de produzi-las, o que nos leva à questão do olhar tanto do observador quanto do artista, pois o artista também é observador. Diante disso, Aumont reitera que:

No confronto entre duas vistas, a um só tempo, semelhantes e diferentes, o olhar ganha, com efeito, uma possibilidade nova: a de se encontrar *entre* os dois, lá onde não há nada, nada de visível. Ele se torna um olhar intermitente, um olhar com eclipses. As obras mais interessantes aqui são, aliás, as mais fracamente narrativas, as que autorizam a ida e a volta do olhar, o vaivém, a produção de uma distância, de um *intervalo* que não se esgota no simples escoamento de uma duração restituível. (AUMONT, 2004, pg. 97)

Diferentemente das séries, as colagens e as fotomontagens se estabelecem a partir da “inclusão de várias representações em uma única imagem” ou ainda do “registro do múltiplo no único” (AUMONT, 2004, pg. 98). Com base nessas definições, podemos considerar as imagens sequenciais de Muybridge como sendo uma série, já que são imagens instantâneas, dispostas uma ao lado da outra, separadas por um pequeno e sutil intervalo de tempo; e as de Marey e Wesely como fotomontagens já que se constituem de uma multiplicidade de fragmentos fotográficos aglutinados uns sobre os outros. A incapacidade de se ter a representação de um movimento na sua totalidade em Muybridge se confirma, novamente, mediante à afirmação de Aumont de que o olhar sobre as séries é um olhar intermitente, que “permanece na incerteza” (AUMONT, 2004, pg. 97). Por mais que a intenção da obra fosse de representar espectros do movimento incapazes de serem apreendidos pelos olhos, ainda sim, tanto a sua técnica como a apresentação das suas fotografias em série se exprimem não pela completude, mas por intervalos, por espaços de diferença. Deste modo, podemos concluir que trabalhos em série contém uma natureza fragmentária e descontínua por si só, e que, mesmo que o intuito seja de se fazer representar a temporalidade em termos de duração, isso poderá não ser alcançado de fato.

Já em relação às fotomontagens, estamos nos referindo não à sobreposição de diferentes tipos de matéria, mas a de diferentes instantes de tempo. No caso de Marey e de Wesely, o processo

da fotomontagem não demanda a interferência manual dos fotógrafos, uma vez que ela se instaura a partir do mecanismo de construção imagética de cada um: no primeiro, através da cronofotografia, e no segundo, de longas exposições. Se observarmos, novamente, a Figura 9, de Marey, perceberemos que a sobreposição se dá de maneira sutil e sequencial, pois as imagens não se apagam umas sobre as outras, mas se somam, criando camadas translúcidas, e conferindo, em alguns momentos, uma certa ilegibilidade nessa sobreposição. As exposições estendidas de Wesely, como podemos ver na Figura 3 e Figura 10, parecem compartilhar do mesmo tipo de sobreposição de imagens de Marey, mas a ideia de movimento não se anuncia por uma aparente sequência de ações. De fato, as ações em Wesely não apresentam nenhum indício sequencial sequer, e se justapõem de maneira desordenada e não-linear. Podemos sugerir que o processo de fotomontagem em Marey se dá através de uma síntese temporal de instantâneos, enquanto que em Wesely essa síntese se apoia em uma *intemporalidade*, segundo Aumont (2004). É possível identificar no primeiro uma sequência linear do movimento, com início, meio e fim, em oposição ao segundo, no qual a não-linearidade de eventos compõe um espaço cuja temporalidade se dá pela justaposição de inúmeros tempos passados. A confluência de fragmentos de tempos passados sobrepostos não atesta para uma sequência linear de acontecimentos. Blanchot indica que a “fragmentação é a ausência de tempo” (BLANCHOT, 1986, p. 60, tradução nossa). Assim, diante de uma síntese ou um efeito de diferença que se concebe a partir de um espaço fragmentado que aponta para a ausência de tempo, temos, então, uma intemporalidade.

Dessa maneira, podemos afirmar que a temporalidade como resultado da sequencialidade, que atua como fator divergente em Marey e Wesely, também é responsável pelo tipo de leitura que se terá diante das imagens de ambos. Embora o olho que percorre as superfícies de suas obras o faça de maneira fragmentada e descontínua, como já foi dito, nas cronofotografias de Marey a leitura ocorre de forma mais clara e coesa, enquanto que na de Wesely ela se dá de forma confusa e imprecisa. O olhar não apenas se descontinua ou se fragmenta diante das fotografias deste último, como também se perde em meio à intemporalidade. Esta reflexão se opõe à afirmação de Aumont na qual, em oposição à série, “a espécie de vaivém do olhar diante desta seria, em suma, na colagem [e consequentemente, na fotomontagem], *fixado* de uma vez por todas” (AUMONT, 2004, pg.99). De fato, um trabalho em série permite ao observador caminhar com o seu olhar por entre os cheios e vazios, sem que haja, necessariamente, um percurso específico a ser seguido, como se sucede na Figura 8, de Muybridge. Não existe uma clareza em relação à sequência das imagens em série de

Muybridge. Não é explícito onde o movimento começa ou onde termina. Até porque, por se tratarem de imagens instantâneas, o fotógrafo pode manipulá-las e reorganizá-las da maneira que lhe convém. Mas esse vaivém do olhar se aplica, contudo, às imagens de Wesely, já que elas não apresentam uma lógica temporal e nem sequencial. Portanto, seria errôneo afirmar que o olhar nas exposições estendidas de Wesely é, por fim, fixado, pois ele continua indo e vindo, de um lugar ao outro, procurando sempre por vestígios que tornem a identificação do espaço, minimamente, possível. Como a sobreposição de matéria na qualidade de espectros temporais se configura como zonas translúcidas, umas mais, outras menos, o olhar sobre a Figura 10, de Wesely, adentra espaços, ora cheios, ora vazios, em busca de significação, e acaba por perder-se em uma complexidade labiríntica.

As fotomontagens de Matta-Clark, diferentemente do que se sucede em Wesely, são frutos da manipulação do artista. O seu processo de colagem se dá, de fato, pelo agrupamento de fotografias, não apenas umas sobre as outras, mas também umas ao lado das outras, de forma a reconstruir o espaço já desconstruído pelo artista. Segundo Walker (2009), Matta-Clark parecia seguir algum tipo de princípio composicional nas suas colagens, fosse ele um ângulo ou uma perspectiva reconhecível ou uma fissura ou uma sequência de aberturas, como se pode observar na Figura 6. Enquanto a síntese imagética em Wesely se manifesta imaterialmente, através do tempo, em uma única fotografia, a de Matta-Clark se configura, materialmente, a partir da construção de um espaço visual desprovido de forma. Poderíamos afirmar que as fotomontagens de Matta-Clark se abrem para uma síntese também intemporal, visto que os espaços são reconstituídos sem nenhuma sequência lógica. O olhar que, de acordo com Aumont, deveria ser fixado de uma vez por todas nas colagens, em Matta-Clark segue o princípio composicional por ele proposto e se estende pela superfície irregular e decomposta de suas fotomontagens, em um contínuo movimento de ir e vir. Se em Wesely, ele se perde em meio a uma superfície limitada, contudo labiríntica, em Matta-Clark, ele se perde na tentativa de rastrear uma linha ou um corte que atravessa de uma imagem para a outra, e se desfaz na medida em que se depara, por fim, com uma estrutura desfigurada e irreconhecível. Enquanto que nas exposições estendidas de Wesely, o olhar se desarticula entre vestígios, entre estruturas ora sólidas, ora opacas, nas fotomontagens de Matta-Clark, ele o faz por meio de uma impossibilidade de reconstrução espacial. Nas palavras de Aumont,

[...] o próprio olhar não lida mais com intervalos, com partes ocas entre elementos da obra, e sim com uma espécie de cintilação através da qual essas superfícies estilhaçadas

ameaçam a unidade do olhar. Há alguma coisa de impossível no olhar lançado sobre uma colagem, no fato de ele próprio estar segmentado, continuamente em defasagem em relação a qualquer construção de um tempo *pleno*. (AUMONT, 2004, pg. 100)

Por outro lado, quando nos deparamos com a série de *Wesely Travel Time*, de 1992, nos atemos a um outro tipo de leitura. Para essa série, o fotógrafo instalou as suas câmeras *pinhole* de grande formato em plataformas de trem em algumas cidades da Europa e, a princípio, estabelecia como tempo de exposição aquele no qual o trem levaria para chegar na sua cidade natal, Munique, e que não ultrapassasse dois dias. Com a então recente entrada da República Tcheca para a União Europeia, *Wesely* passou a fotografar os trens partindo da estação de Praga, como podemos ver na Figura 11. O olhar, que nas exposições estendidas de Berlim se desintegrava diante da complexidade labiríntica produzida pelas camadas disformes de matéria através do tempo, agora, se perde no aparente vazio e quietude da imagem. O que, em um primeiro momento, parece ser uma estação de trem abandonada ou, no mínimo, pouco movimentada, é, na verdade, a principal estação da República Tcheca e dispõe de um fluxo constante de pessoas e trens. Como o tempo de exposição, neste caso, foi de aproximadamente dez horas, o motivo principal da foto, o trem, deixa apenas alguns rastros, sendo eles mais visíveis do lado direito do que do lado esquerdo. A aparente ausência de pessoas na foto é contestada, ao notarmos figuras fantasmagóricas nos bancos ao centro da imagem, cuja longa permanência se encarregou, por sua vez, de velar a nitidez desses bancos. Os painéis indicativos de partida e destino também se revelam inteligíveis, com exceção talvez da data, enquanto que o relógio entre eles indisponibiliza as horas, já que seus ponteiros se desfizeram com a ação do tempo.

O olhar que se atém a essa imagem de *Travel Time* o faz de maneira integral e menos inquieta do que se comparada às exposições estendidas de Berlim, muito embora, ainda se perca por entre as lacunas resultantes da desmaterialização do espaço, não por uma fragmentação incessante, mas por se tratar de um registro de uma duração em um cenário atemporal. Este último, evidenciado, acima de tudo, pelo relógio sem ponteiros, nos remete, novamente, à pseudo-presença e a ausência de Sontag, visto que ainda se encontram vestígios, tanto das pessoas sentadas no banco quanto dos trens que partiram e chegaram, sem de fato estarem presentes. Ao contrário das inúmeras sobreposições temporais nas fotografias de Berlim, que incitam a desmaterialização, criando lacunas e ausências desordenadas que delineiam todo o espaço imagético, as fotografias das estações de trem apresentam cenários estáticos que ocupam boa parte da superfície da imagem.

Assim, enquanto o olhar se desarticula e se perde nas exposições estendidas de Berlim (Figura 10), a ele é dada possibilidades de se encontrar, diante dos elementos imóveis e reconhecíveis, dentro das estações de trem (Figura 11).



Figura 11 - Michael Wesely, *Praha 13:26 – Frankfurt, 22:31*, 1992.

Disponível em: www.artnet.com

A FOTOGRAFIA COMO ARTE E REGISTRO



Figura 12 – Louis Jacques Mandé Daguerre, *Boulevard du Temple, Paris*, 1838.

Disponível em: <https://en.wikipedia.org/wiki/Daguerreotype>

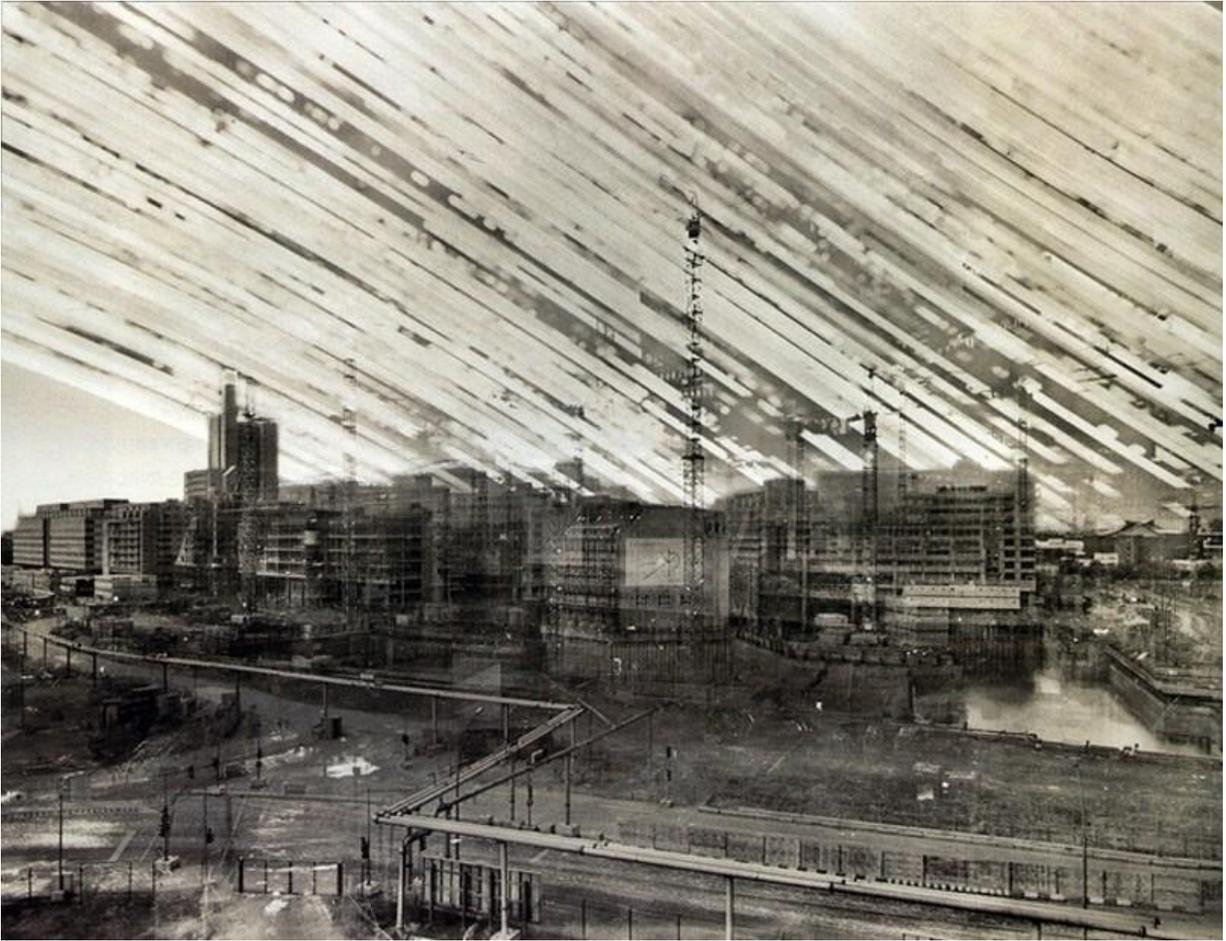


Figura 13 - Michael Wesely, 5.4.1997 – 3.6.1999, *Postdamer Platz, Berlin.*

Disponível em: <https://casanovaarte.com/?portfolio=michael-wesely>

O que essas duas imagens, que se diferem em cento e cinquenta anos, apresentam em comum? Como relacionar duas práticas fotográficas, uma então recém-inventada, ainda em fase de consolidação como meio de registro instantâneo do real, à outra que também se dá por meio da experimentação, mas em uma época na qual esse tipo de registro já não se sustenta como tal?

Partiremos dessas duas fotografias para abrir o segundo capítulo deste trabalho. Como ponto de partida, faz-se necessário apontar que ambas foram produzidas a partir de uma câmara escura construída manualmente, na qual os feixes de luz entram por um pequeno orifício e imprimem imagens em chapas sensibilizadas, sendo a primeira de cobre e a segunda de vidro. O tempo de exposição nas duas foi longo o suficiente de forma que tudo que se encontrava em movimento escapou ao registro do aparato. O cenário urbano só se deixou capturar em função daquilo que permaneceu imóvel, e assim, seus constantes fluxos desapareceram no espaço-tempo de cada imagem. O longo tempo de exposição, porém, se justifica de modo distinto em cada uma: na primeira, ele se deve a limitações técnicas próprias da tecnologia da época, enquanto que na segunda, a sua extensão prolongada partiu de uma escolha consciente do fotógrafo.

O que vemos na Figura 12 é um daguerreótipo de 1838 produzido por Louis Daguerre, também criador do diorama anos antes, e nos apresenta um registro de uma rua, ao que parece, vazia de Paris. Porém, *Boulevard du Temple* era, na realidade, um local movimentado, que abrigava diversos tipos de comércio, comerciantes e passantes. O aparente vazio é resultado do ainda longo tempo de exposição dos primeiros daguerreótipos do século XIX, que se estendiam em até trinta minutos, dependendo das condições de luz do lugar. Curiosamente, essa imagem é tida como um dos primeiros registros da presença humana, uma vez que no canto inferior esquerdo, percebe-se uma figura que permaneceu imóvel o suficiente para ser registrada pela câmera. Essa figura parece ser um homem que aguardava os seus sapatos serem engraxados. Assim como se sucede em outras fotografias da época, a ausência de pessoas em um cenário urbano parece indicar, em um primeiro momento, um lugar contemplado pelo abandono, pelo vazio e pelo silêncio. Mas é, de fato, um testemunho da ação do tempo no ato fotográfico.

Já a Figura 13, criada por Michael Wesely, se estabelece, juntamente com as outras da mesma série, a partir do que ele próprio chama de exposições estendidas, uma vez que, instigado pela possibilidade de representação de uma duração e não de um instante, o fotógrafo passou a estender o tempo de exposição cada vez mais, desafiando a técnica e o material sensível. Do

“momento decisivo” de Cartier Bresson⁷ às imagens produzidas digitalmente nos dias atuais, a fotografia afastou-se do seu papel inicial como meio de representação da realidade para adentrar o universo das imagens instantâneas e descartáveis. Wesely, no entanto, desde o início dos seus estudos sobre o tempo e o espaço, abdica das novas tecnologias e recorre às origens da fotografia. Convencido de que uma fração de tempo não é suficiente para registrar a essência de uma pessoa ou mesmo as mudanças de um lugar, o fotógrafo constrói suas próprias *pinholes* de grande formato e passa a experimentar com o tempo de exposição estendido. Ao invés de registrar um único momento, ele reúne infinitos instantes de tempo e espaço em uma mesma imagem. Como ele próprio declarou em entrevista à Sarah Hermanson Meister, “[...] eu não consigo reunir os melhores momentos, ou não consigo achá-los nas minhas provas de contato, então, é melhor reunir milhões de momentos em uma só imagem” (MEISTER, 2004, p. 9, tradução nossa). Desta forma, podemos afirmar que, desde a escolha pela *pinhole* – que já dispõe de longos tempos de exposição inerente à sua estrutura rudimentar – até a fotografia final, Wesely desafia a imediaticidade da produção de imagens na contemporaneidade, rompendo com alguns dos princípios que regem a teoria da fotografia desde o seu surgimento. Enquanto, durante a história, houve uma busca por tempos de exposição cada vez menores, capazes de capturar momentos cada vez mais fugazes, Wesely caminha na contramão, em um esforço de estender esse tempo de maneira que a sua fotografia compreenda, não um instante apenas, mas uma compilação deles, criando uma micronarrativa dos eventos que se sucedem na frente da câmera.

Esse acúmulo de vários instantes de tempo em uma mesma imagem aproxima a fotografia de Wesely com a de Daguerre da mesma forma que a distancia. A aproximação se dá apoiada no fato de que, em ambos os casos, os fotógrafos trabalham com o acaso, uma vez que não se tem controle sobre o desenrolar dos eventos frente à câmera durante o dilatado tempo de exposição. Tudo que se encontra em movimento, escapa ao registro. Como explica Philippe Dubois,

“[...] os deslocamentos, pura e simplesmente, *não* se inscrevem na superfície sensível, ou se esfumam, diluem, apagam relativamente. [...]. Nada subsiste do tempo que passa, senão às vezes um halo, uma aura singular. [...] o movimento apaga-se por si mesmo, tudo o que se mexe, justamente, *passa*, passa além para a inscrição, desliza na película, aflora-a sem nela deixar vestígios, ou deixando poucos. O tempo resvala, desaparece. Resta apenas o

⁷ Em 1952, Cartier Bresson publicou o livro *Images à la Sauvette*, cujo título em inglês *The Decisive Moment* se refere ao instante ideal de uma fotografia, no qual tem-se a essência do momento juntamente com formas dispostas harmonicamente. Esse termo, cunhado despreziosamente, acabou definindo o que viria ser a obra de Bresson.

imóvel, o petrificado de antemão, o que já está de certa forma fora do tempo” (DUBOIS, 2015, p.181-82).

Já a distância se instaura na medida em que o trabalho com o acaso se dá, para Daguerre, como consequência das limitações técnicas do aparato da época, enquanto que para Wesely, o acaso é intrínseco ao seu fazer. Ao escolher estender as suas exposições para dias, meses e, posteriormente, anos, o fotógrafo também optou por estabelecer uma relação com o inesperado e com o acidente, que vão desde interferências climáticas a imprevistos com o próprio equipamento. É impossível prever o resultado das suas exposições. Mas, diferentemente do acaso dos daguerreótipos, que produzia imagens de cenários urbanos vazios e silenciosos, e retratos levemente borrados, denunciando uma dificuldade das figuras em permanecer paradas por longos tempos, o acaso de Wesely se configura através de um emaranhado visual decorrente dos acontecimentos que se desdobram no tempo. Essas ocorrências são o que, de fato, constroem as suas imagens, as quais, embora também atestem para uma ausência de figuras, denotam uma certa inquietude e uma ruptura com o vazio e o silêncio. Daguerre, ao anunciar a sua técnica em 1839, justificou o que seria considerado um “erro” afirmando que “poder-se-á mesmo fazer o retrato, embora, para dizer a verdade, a mobilidade do modelo apresente algumas dificuldades para que o êxito seja completo” (DAGUERRE, 2013, p. 32). Diante dessa fala, percebemos que, devido ao ainda longo tempo de exposição da daguerreotipia, o “erro” surgia como uma fatalidade do acaso ao qual os primeiros fotógrafos estavam expostos, uma vez que o mecanismo se vale da “reprodução espontânea das imagens da natureza recebidas na câmara escura” (DAGUERRE, 2013, p. 31). Wesely, por outro lado, ao adotar a câmera *pinhole* e suas particularidades, retorna às bases da fotografia e faz do que seria um erro inerente ao equipamento a sua pesquisa e o seu processo de formação de imagens.

A imagem borrada, principalmente no que se refere a figuras humanas, perdurou como resultado do acaso mesmo depois que o daguerreótipo entrou em desuso, ainda na segunda metade do século XIX. Eugène Atget, por exemplo, foi um fotógrafo que documentou extensivamente Paris entre os anos de 1890 e 1920, aproximadamente, e que, mesmo com os significantes desenvolvimentos técnicos pelos quais a fotografia estava passando na época, ainda fazia uso de longas exposições nos seus trabalhos. Isso ocasionava com que, muitas vezes, as suas imagens fossem marcadas por uma ausência eminente de pessoas em um cenário urbano, denunciada apenas por vestígios que passariam despercebidos se não fosse um olhar um pouco mais atento. E mesmo

quando o foco não era paisagem, mas sim, pessoas, os vestígios não denunciavam, necessariamente, uma ausência, mas sim uma presença que se deslocou no tempo, como podemos ver na Figura 14. Neste caso, por se tratar de uma fotografia cujo motivo eram as pessoas, não se pode dizer que a imagem é marcada apenas por indícios de suas presenças, pois elas, de fato, estão visíveis na foto. A dificuldade em obter algum tipo de êxito, como descrito por Daguerre anos antes, se concretiza pelos rostos desfigurados ou apagados dessas pessoas, que se configuram como registro de movimento. Com base na frase de Susan Sontag, “uma fotografia é ambos uma pseudo-presença e um sinal de ausência” (SONTAG, 2002, p. 16, tradução nossa), temos, nessa imagem de Atget, uma pseudo-presença uma vez que a fotografia capturou o instante em que as pessoas estavam presentes, mas agora não estão mais. O fato de que elas não estão mais na imagem denotam, igualmente, a sua ausência, e isso nos sugere que essas duas instâncias se manifestam simultânea e correlativamente em uma fotografia.



Figura 14 - Eugène Atget, *Porte d'Italie. - zone des fortifications - va disparaitre (chiffonniers)*, 1913.

Disponível em: <http://www.photography-news.com/2011/02/in-photos-remembering-french.html>

Se observarmos, agora, a Figura 15, também de Atget, perceberemos que os vestígios como resultado de deslocamento se manifestam de modo distinto. Há, na fotografia, duas esquinas de Paris, onde vê-se um café em cada. A imagem, de modo geral, se apresenta de forma bem clara e nítida, a despeito de duas figuras, levemente borradas, dentro do café à direita. Novamente, nos deparamos com um indício de movimento diante da não nitidez dessas figuras, o que nos sinaliza que o obturador da câmera permaneceu aberto o suficiente para que essas pessoas se mexessem e os seus deslocamentos se diluíssem na imagem. A presença dessas figuras na imagem atesta, mais uma vez, para a pseudo-presença de Sontag, já que elas estiveram lá naquele breve instante e agora não estão mais. Quando olhamos para a rua, porém, vemos o que parece serem marcas de algum tipo de veículo, que se prolongam tanto para a esquerda quanto para a direita, mas não o vemos. Deduzimos que possa ter havido um indo para um lado e outro para o oposto, devido à direção das linhas desenhadas na rua, aparentemente, molhada. Em razão de uma longa exposição, esses vestígios revelam uma ausência, pois nos indicam que, embora não possamos ver, algo passou por ali. Ao indicar uma ausência, elas apontam, necessariamente, para uma pseudo-presença anterior, de forma que ambos termos se configuram como algo que esteve presente, mas já não está. A diferença entre essas duas imagens de Atget em relação à frase de Sontag é que, enquanto na primeira, a pseudo-presença e a ausência se indicam por uma leitura das imagens no presente, na segunda, tais instâncias se representam, também, ainda dentro do tempo anterior no qual a fotografia foi feita. Ou seja, essas instâncias às quais Sontag se refere se manifestam em temporalidades divergentes em cada imagem. Enquanto os rostos ilegíveis da primeira apontam apenas para um registro de movimento, de maneira que o referente ainda está presente, as marcas no chão da segunda apontam para uma ausência de fato, pois o referente não se deixou registrar. Existe, aqui, um conflito entre o visível e o invisível, de modo que este último é representado pelos vestígios visíveis dentro da imagem. De toda forma, esse referente fotográfico, termo cunhado por Phillippe Dubois, é um indício de que algo se sucedeu na frente da câmera. O fato de que esse referente pode ou não estar aparente na imagem, nos remete à relação da fotografia com a semiótica, e diante da qual o autor reitera que

a fotografia, antes de qualquer outra consideração representativa, antes mesmo de ser uma imagem que reproduz as aparências de um objeto, de uma pessoa ou de um espetáculo do mundo, é em primeiro lugar, essencialmente, da ordem da *impressão*, do *traço*, da *marca* e do *registro* [...]. (DUBOIS, 2015, p. 61)



Figura 15 – Eugène Atget, *Rue de la Montagne-Sainte-Genève*, 1925.

Disponível em: <https://citysobriquet.wordpress.com/inspiration/eugene-atget/#jp-carousel-170>

Sendo assim, a fotografia – que significa, literalmente, desenhar ou marcar com a luz – possui essa qualidade inerente ao seu fazer que é, não de apenas atestar para a existência de algo sobre o qual raios de luz incidiram e se refletiram para a câmera, gravando a imagem sobre uma superfície sensível, mas também de constatar, indiretamente, através de uma marca, de um traço ou de um vestígio, que algo possa apenas ter passado pela abertura do obturador, sem se permitir ao registro. Como Dubois mesmo confirma a partir de suas leituras de Charles Sanders Peirce na semiótica, a fotografia ocupa um papel bem diferente da pintura ou do desenho (que seriam lidos como ícones) ou dos sistemas linguísticos (como símbolos); ela dispõe de uma *condição indicial*, a qual se instaura mediante uma relação física, de atestação, de autenticidade e de singularidade com a existência do objeto (DUBOIS, 2015). Essa relação se dá, fundamentalmente, pelo fato de que, se houver uma imagem impressa em uma superfície sensibilizada com haletos de prata, isso é sinal de que raios luminosos atingiram essa superfície, escurecendo os haletos. Se o escurecimento dos haletos produziram imagens reconhecíveis do mundo, isso nos indica que os raios foram refletidos a partir dessas mesmas imagens. Por fim, a formação de uma fotografia só se realiza mediante um referente que recebeu luz o suficiente para escurecer os haletos de prata e gravar a sua imagem na superfície sensibilizada dentro da câmera. Não há fotografia se não houver referente e raios de luz incidente.

Essa dualidade entre pseudo-presença e ausência de Sontag também se aplica nas longas exposições de Wesely. Em relação a Atget, o êxito em Wesely se procede de maneira inversa, uma vez que o fotógrafo se apropriou da técnica de longa exposição e seus possíveis resultados para criar o seu estilo. Ou melhor, o seu êxito se constitui apoiado nessa dualidade, que se faz visível através dos incontáveis rastros e vestígios que permeiam as suas imagens. Diante de uma dificuldade em se satisfazer com retratos que representassem a essência de uma pessoa em um único momento, a partir de uma renúncia ao preceito do “momento decisivo”, Wesely se sentiu instigado a estender o tempo de exposição, de modo a “revelar não como o sujeito é, mas como teria sido estar na sua presença” (MEISTER, 2004, p. 10, tradução nossa). O fotógrafo passou, então, a estender uma fração de segundo para alguns minutos nos seus retratos, e orientava os seus modelos a não se prenderem a uma posição fixa. O resultado pode ser visto na Figura 16, da série *Pinhole Camera Portraits*, cujo tempo de exposição, neste caso, foi de oito minutos. O rosto borrado da modelo se (des)faz em decorrência de um deslocamento em um determinado espaço de tempo. Segundo Wesely, estender o tempo de exposição em retratos se justifica não pela ideia de

se registrar um momento, mas sim, de contar uma história, ao registrar vários (MEISTER, 2004). Assim, ao estabelecer o registro de vários momentos como prática para se contar uma história dentro de uma única imagem fotográfica, Wesely rompe com a definição de fotografia de Susan Sontag como sendo “uma pura fração do tempo, não um deslocamento” (SONTAG, 2002, p.17, tradução nossa). Se considerarmos o deslocamento como sendo um movimento que se inicia em um ponto e termina em outro, podemos afirmar que as longas exposições de Wesely, nas séries *Pinhole Camera Portraits* e *Travel Time*, se constituem a partir de deslocamentos, ora mais evidentes, ora menos. Vale ressaltar que a inscrição de um movimento no espaço se efetua, simultaneamente, através do tempo. Todo movimento que se inscreve no espaço o faz através de uma certa temporalidade, mesmo que mínima. Ainda que diante de uma certa impossibilidade de se fazer registrar na superfície sensível fotográfica, como já observara Dubois, o deslocamento nos retratos (Figura 16) desliza pela película e deixa vestígios na imagem e, por isso, se exprime de forma mais evidente se comparada com a série *Travel Time*, por exemplo. O deslocamento nesta série (Figura 17) foi concebido a partir do objetivo de fotografar o tempo compreendido entre a partida e a chegada de um determinado trem, neste caso, a partir da estação de Praga. A figura central, o trem, raramente é visto; às vezes, nem mesmo em vestígios. O deslocamento, portanto, não se cumpre a partir de algo visível como nos retratos, mas a partir de uma ausência, cuja ocorrência temos consciência, muito embora não possamos vê-la. É interessante observar que essa ideia de deslocamento está presente até mesmo nos títulos dados às fotografias de Wesely, que, ao indicarem a duração da exposição, nos informam também o intervalo de tempo dos deslocamentos de cada imagem.



Figura 16 - Michael Wesely, 8 min - *Dorothee von Windheim*.

Disponível em: <https://caixaclara.wordpress.com/2009/06/17/fotografando-o-tempo-michael-wesely/>



Figura 17 - Michael Wesely, *Travel Time - Praha 13:26 - Frankfurt 22:31*, 1992.

Disponível em: www.artnet.com

Além disso, os vestígios inscritos na superfície das fotografias de Wesely decorrentes dos deslocamentos podem ser pensados, também, como referentes indiciais. Um rosto levemente desfigurado diante de um corpo totalmente dentro do foco, como se sucedia também na Figura 14 de Atget, só pode nos indicar que esse corpo esteve presente durante toda a exposição – o que Dubois denomina de *corpo literal* (DUBOIS, 2015, p. 181) – mas que o rosto se movimentou em algum momento. As fotografias da série *Travel Time*, por outro lado, nos dão não apenas indícios de movimento através de vultos e figuras indistintas, como também nos indicam que o trem, no caso, esteve ali e já não está mais. Nesse caso, os rastros e vestígios, quase invisíveis, deixados pela passagem do trem denotam, ao mesmo tempo, uma pseudo-presença, uma vez que ele esteve presente apenas até o momento de partida, e, igualmente, uma ausência, já que a plataforma permaneceu vazia na maior parte do tempo de captura da imagem. Ou ainda, eles sugerem que outros trens também possam ter chegado, permanecido por alguns minutos, e partido da estação dentro das horas nas quais o obturador da câmera encontrava-se aberto. A pseudo-presença de Sontag, que se anuncia tanto em Atget quanto em Wesely, se confirma quando Roland Barthes declara que “a fotografia [...] não é de modo nenhum uma *presença*” (BARTHES, 2013, p. 304).

Diferentemente do que ocorre com a pintura ou com a escultura, tanto o processo, que podemos chamar de *ato fotográfico* (DUBOIS, 2015), quanto o produto, sendo a *fotografia* propriamente dita, desfrutam de uma relação muito particular com o tempo e o espaço, como já vimos apontando. No que diz respeito ao produto, a fotografia se constitui somente na presença de algum referente – o modelo, o trem ou as ruas de Paris – pois estes refletirão os raios luminosos diretamente para a objetiva da câmera. Se não houver referente, não haverá a incidência de luz e, tampouco, a fixação da imagem na superfície sensibilizada. E quanto ao ato fotográfico, a imagem final nos *indica* que algo se sucedeu diante da câmera e, a partir do momento em que foi registrado, passou, então, a pertencer a um tempo anterior, deixando, assim, de existir. A fotografia é, portanto, epistemologicamente falando, um *indício* de que se vê algo que foi um dia, e que já não é mais. Diante dessas duas temporalidades, nota-se que o ato de olhar para a fotografia coloca em conflito o momento presente no qual se olha para uma imagem e a própria imagem que, agora, pertence ao passado. Roland Barthes define esse pressuposto como uma nova categoria espaço-temporal: “local imediata e temporal anterior. Na fotografia, produz-se uma conjunção ilógica entre o *aqui* e o *outrora*” (Barthes, 2013, p. 304). A partir disso, Barthes afirma que toda fotografia detém uma realidade e uma irrealidade. A irrealidade seria o *aqui*, visto que o quê se vê em uma fotografia

pertence a uma anterioridade e não ao agora. E a realidade seria o *outrora*, ou o *ter-estado-ali*, que de fato aconteceu em um dado momento. Essa definição de Barthes explica a maneira divergente na qual as duas imagens de Atget em questão lidam com a pseudo-presença, pois a primeira se materializa no *aqui* e a segunda, através das marcas do veículo invisível, no *ter-estado-ali*.

Deste modo, podemos reiterar que a fotografia se torna, ao mesmo tempo, testemunho e produto de si mesma. O *aqui* de Barthes se refere ao produto, à imagem fotográfica, ao passo que o *ter-estado-ali* faz alusão ao testemunho do ato fotográfico, uma vez que o referente é, simultaneamente, condição e evidência da existência da fotografia. Em outras palavras, ao mesmo tempo que uma fotografia só existe diante da presença do referente, este também só se firma como tal a partir da escolha do fotógrafo. A pintura, por exemplo, pode se valer do mundo real em um quadro sem que o pintor esteja, necessariamente, diante desse mundo. Já a fotografia, não. O ato fotográfico não se instaura se a câmera não estiver diante do seu referente. Para Barthes, o referente, ou melhor, o *ter-estado-ali*, é o grande “noema” da fotografia, em oposição à sua capacidade artística ou funcional (BARTHES, 2000). Essa condição indicial da imagem fotográfica, que se justifica pela relação entre o signo e o seu referente, nos remete ao que Dubois define como *imagem-ato*, na qual a existência da imagem é indissociável do ato, e vice-versa. Segundo Dubois,

[...] esse ‘ato’ não se limita trivialmente apenas ao gesto da *produção* propriamente dita da imagem [o gesto da ‘tomada’], mas inclui também o ato de sua *recepção* e de sua *contemplação*. A fotografia, em suma, como inseparável de toda a sua *enunciação*, como *experiência* de imagem, como objeto totalmente *pragmático*. (DUBOIS, 2015, p.15)

Se pensarmos na série *Pinhole Camera Portraits*, o referente é, pura e simplesmente, o modelo. O *ter-estado-ali* se confirma tanto no registro nítido desse modelo quanto nos seus movimentos, que se configuram por um deslocamento no espaço e no tempo. O fato de o modelo estar visível nos retratos, mesmo que, em algum momento, suas formas não se apresentem tão definidas e nítidas, nos indica que, durante a abertura do obturador, ele, como referente, esteve, o tempo todo, diante da câmera. Para Barthes, o referente fotográfico “não é *opcionalmente* a coisa real na qual uma imagem ou um signo se refere, mas *necessariamente* a coisa real que foi colocada diante das lentes, sem a qual não existiria a fotografia” (BARTHES, 2000, p. 76, tradução nossa). Isso quer dizer que, para Barthes, as marcas deixadas sobre o chão molhado na fotografia de Atget, e que se referem a um veículo que passou, se traduzem menos como um referente fotográfico do

que o veículo propriamente dito, caso ele estivesse presente na imagem. Assim, o trem na série *Travel Time*, cuja pseudo-presença se confirma no título e nos rastros inscritos em cada fotografia, não é tido como referente fotográfico para Barthes. Vale lembrar que, quando ele discorre sobre o referente fotográfico, está fazendo alusão à fotografia instantânea, a qual se define como aquela que “nos restitui um único instante do movimento, imobilizado, na maioria das vezes capturado no apogeu de seu percurso” (DUBOIS, 2015, p. 182). Wesely, então, ao propor fotografar um referente que não se inscreve na superfície da imagem, invalida o pré-conceito de Barthes e instaura o referente como aquele que não apenas se inscreve no espaço, mas também, no tempo.

Barthes, ao diferenciar o referente na fotografia do referente no cinema, anuncia que na fotografia, “algo *posou* na frente do pequeno buraco e permaneceu lá [...], enquanto que no cinema, algo *passou* na frente do mesmo pequeno buraco”. (BARTHES, 2000, p. 78, tradução nossa). Essa elucidação de Barthes, por um lado, aponta para uma possível limitação do autor no que diz respeito ao referente fotográfico como sendo, apenas, aquele que permaneceu imóvel diante da câmera o suficiente para ter sua imagem gravada na superfície sensível. E por outro, ela condiz exatamente com o processo de formação das imagens fotográficas de Wesely, visto que, de fato, algo passou na frente das câmeras do fotógrafo. E quando não deixa rastros especulares, esse algo que passa se dilui na imagem, de modo que, a função do referente de atestar para o *ter-estado-ali*, simplesmente não se confirma.

Como nos referir ao *ter-estado-ali* de Barthes quando não há sinais da presença do referente? O referente ou o corpo literal, como definido por Barthes e Dubois, respectivamente, não se constitui como tal na série *Travel Time*, pois o trem só se faz presente pelos vestígios deixados pelo seu movimento, e não pela sua presença, de fato. E menos ainda no que Wesely denominou de exposições estendidas de Berlim, Nova Iorque e São Paulo (ver Figura 13), que abrangem as fotografias cujo tempo de exposição se estendeu para dois ou três anos. O referente – neste último caso, prédios, andaimes, guindastes, vigas, operários – se dissolve e desaparece ao longo do tempo, e a temporalidade incutida no *ter-estado-ali* se fragmenta de maneira que inúmeros tempos passados se aglutinam em uma mesma ocorrência imagética. De fato, as ocorrências que estiveram ali em algum momento foram sobrepostas por outras mais, quase que infinitamente, de maneira que as subsequentes apagam as anteriores, deixando pouco ou quase nenhum vestígio de sua existência (daí a pseudo-presença) e desfazendo qualquer indício de temporalidade. Assim, o *ter-estado-ali* em Wesely se consuma não por uma singularidade, mas por uma pluralidade de

ocorrências e temporalidades, nos quais o referente se encontra em constante processo de materialização e desmaterialização.

E o referente na obra de Matta-Clark, como ele se procede? Se focarmos nos *building cuts*, temos um referente único e bem claro, ao contrário de Wesely. A começar pela atribuição da fotografia nas suas obras, para Matta-Clark, ela é apenas um dos meios com os quais o artista explora as suas possibilidades artísticas, enquanto para Wesely, o *corpus* do seu trabalho. As fotografias de Matta-Clark se configuram a partir de suas ações e *site specific*, como registro imagético de algo que ele acabara de realizar, como podemos ver na Figura 20. O artista atuava no espaço urbano e registrava todo o processo em foto e vídeo. Mesmo que ele anunciasse, muitas vezes, a própria imagem fotográfica como a obra em si (Figura 20), o ato fotográfico ocupava um lugar primeiro de registrar as suas ações (Figura 18). Depois de desconstruir o seu referente, abrindo buracos e dilacerando estruturas, o artista, então, fazia fotografias que, mais tarde, virariam as suas fotomontagens. Assim, o ato fotográfico para Matta-Clark se configurava, simultaneamente, de duas maneiras: uma como registro e outra como obra de arte em si. Registro por se tratar de imagens que documentam o que um dia foram as suas interferências sobre a arquitetura; e obra de arte pelo fato de que essas fotografias foram editadas, recortadas, coladas e expostas como trabalhos em si. Walter Benjamin, ao se referir à “arte como fotografia” em oposição à “fotografia como arte”, afirma que “os métodos de reprodução mecânica constituem uma técnica de miniaturização e ajudam o homem a assegurar sobre as obras um grau de domínio sem o qual elas não mais poderiam ser utilizadas.” (BENJAMIN, 1987, p. 104). O autor, ao se referir às reproduções fotográficas de obras de arte, como a pintura e a escultura, que se deram no início do século XX, reitera que, reproduzi-las, fotograficamente, dispunha de “muito mais importância” do que produzir uma fotografia “mais ou menos artística” (BENJAMIN, 1987, p. 104). No entanto, a fotografia de Matta-Clark compreenderia uma função apenas de registro, da “arte como fotografia”, se não fosse a intenção do artista de apresentá-las, também, como obra de arte, ou “fotografia como arte”, fato que não se restringiu só a ele, mas abrangeu boa parte das práticas artísticas pós-modernas. Assim, a fotografia passou a ocupar um papel duplo nas *performances* e nos *site specific* dos anos 60 e 70, pois o registro dessas manifestações artísticas se fazia necessário devido à sua efemeridade. Como essas ações se davam, na maioria das vezes, uma única vez e, muitas vezes, sem a presença de um público, a fotografia e o vídeo eram utilizados como ferramentas de registro e memória desse novo tipo de arte. Em *Conical Intersect*, por exemplo, a fotografia e o vídeo foram

utilizados para registrar tanto as intervenções de Matta-Clark, quanto para criar fotomontagens, e por fim, documentar a demolição do edifício. Esse trabalho foi comissionado pela Bienal de Paris de 1975 em um prédio do século XVII na capital francesa, que ia ser demolido para ceder lugar à construção do Centro Pompidou. Imediatamente após as interferências do artista, o prédio veio ao chão (Figura 19).



Figura 18 - Gordon Matta-Clark, artista trabalhando no *Conical Intersect*, 1975.

Disponível em: www.grahamfoundation.org



Figura 19 - Gordon Matta-Clark, demolição de *Conical Intersect*, 1975. Paris.

Disponível em: <https://ayine.com.br/blog/2/>

Importante observar que, a escolha que se faz de colocar algo dentro de uma fotografia é a mesma com que se deixa algo de fora. A seleção feita pelo olhar é, ao mesmo tempo, de inclusão e exclusão. Então, mais do que se pensar a fotografia como documento de um acontecimento, é pensá-la, também, através do que não se pode ver, por vezes, devido à escolha do fotógrafo, por outras, à limitação do próprio aparelho. Como explica John Berger, “uma fotografia, ao registrar o que foi visto, refere-se sempre, e pela sua própria natureza, ao que não é visto. Isola, preserva e apresenta um momento extraído de um contínuo” (BERGER, 2013, p.319, tradução nossa). Com referência nesse ponto de vista, Matta-Clark justifica o uso das várias fotografias para criar as suas fotomontagens pela incapacidade da câmara de abranger “a experiência completa da obra” (MATTA-CLARK apud WALKER, 2009, p.71, tradução nossa). Para o artista, a câmara se encontra em uma posição inferior em relação ao homem quanto à capacidade de apreender o todo, uma vez que com um pequeno gesto da cabeça, ou ainda, utilizando-se da visão periférica, é possível acessar ângulos que uma câmara, em uma posição fixa, seria incapaz de captar devido ao limite do visor. De fato, se observarmos a fotomontagem na Figura 21, notaremos que ela é composta de oito fotografias singulares, de pontos de vistas diferentes, as quais, se apresentadas separadamente, não abrangem todo o campo visual disponível. O que não quer dizer que a maneira com a qual elas estão dispostas, umas sobre as outras, evidencie um espaço, visualmente, lógico e coerente. Pelo contrário, já que se trata de uma superfície multifacetada, construída por fragmentos imagéticos que não se integram para formar um todo, mas sim para reforçar, como já dito anteriormente, a experiência cinestésica ao adentrar tal espaço. Dessa forma, impossibilitado de oferecer uma experiência completa do referente em uma única imagem, Matta-Clark se apropria da técnica da fotomontagem para agrupar em um mesmo campo visual, tanto o que seria incluso quanto o excluído pelo enquadramento limitado do aparelho fotográfico.

Além do mais, o referente para Matta-Clark não é apenas da “ordem fundadora da fotografia” (BARTHES, 2000, p. 77, tradução nossa), como também, em um momento anterior, foi o seu espaço de atuação. Diferentemente de Wesely, que apenas escolhe os referentes e instala as suas câmeras diante deles e deixa que a ação do tempo se encarregue das mudanças que irão compor a sua imagem, o referente fotográfico de Matta-Clark se constitui como tal somente após a sua apropriação e desfiguração pelo artista. Seu referente não é algo que se apresenta no seu estado íntegro e puro, e sim corrompido e desconstruído pelas suas mãos (Figura 18). Assim, enquanto Matta-Clark utiliza de fragmentos visuais para desconstruir, Wesely se apropria de

fragmentos de matéria e de tempo para construir o espaço nas suas fotografias. A fotografia de Wesely apresenta um entrecruzamento temporal como possibilidade de construção imagética, ao passo que Matta-Clark apresenta fotografias que desafiam uma lógica espacial, uma vez que as casas e os prédios já se encontram fissurados, recortados e dilacerados. O que Matta-Clark faz, então, ao registrar os objetos de suas ações, é reproduzir em um suporte bidimensional a mesma fragmentação de espaço e de formas, de maneira a fornecer uma imagem que aproxime o real tal como ele se apresenta. A partir das suas intervenções em edificações, Matta-Clark produz fotografias que registram, portanto, paisagens desconfiguradas, formadas por fragmentos de um todo. Diante de um espaço bidimensional visualmente construído a partir de fragmentos sobrepostos uns sobre os outros, no qual formas ora se completam, ora se desintegram, a ruína se manifesta, novamente, pela “impossibilidade de uma totalidade” (DERRIDA, 1993, p. 68, tradução nossa) característica das fotomontagens. Por mais que percebamos linhas que, em alguns momentos, se completam, de forma a sugerir uma certa coerência frente à desordem labiríntica à qual, de fato, somos expostos, as fotomontagens não se sustentam como um espaço visualmente completo e íntegro. Elas se valem de fragmentos imagéticos que, no caso de Matta-Clark, representam um espaço literal, embora arruinado, para a (re)construção de um plano irregular e particionado (Figura 21 e Figura 22).



Figura 20 - Gordon Matta-Clark, *Splitting*, 1974.

Disponível em: www.theartstack.com

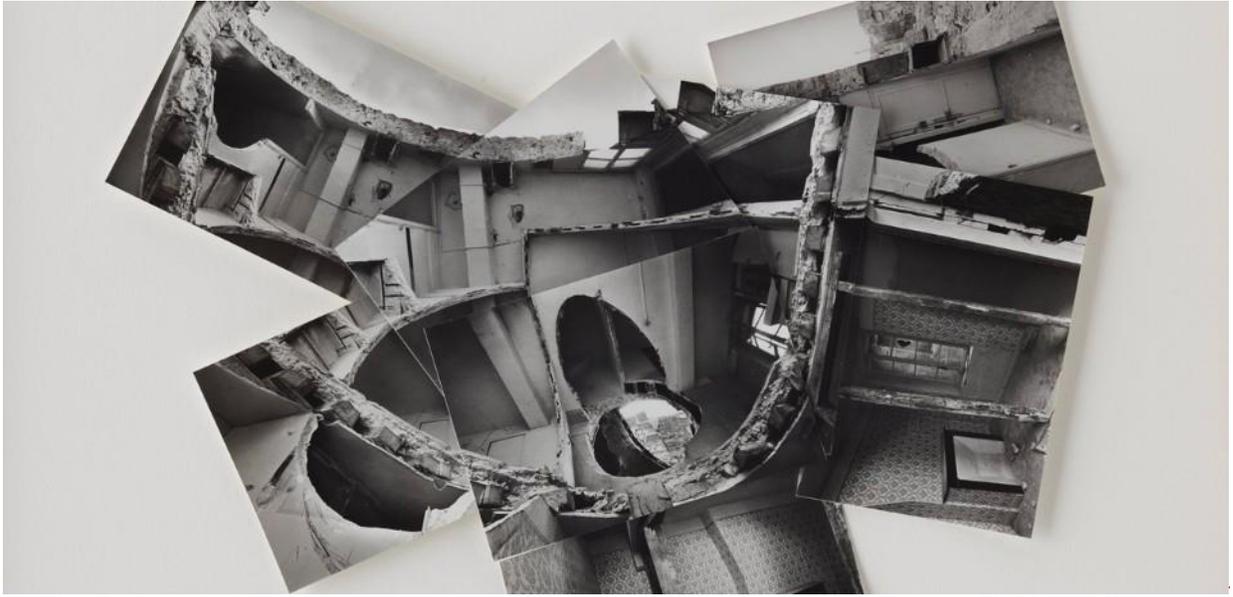


Figura 21 - Gordon Matta-Clark, fotomontagem de *Conical Intersect*, 1975.

Disponível em: www.domusweb.it



Figura 22 - Gordon Matta-Clark, fotomontagem de *Circus-The Caribbean Orange*, 1978.

Disponível em: www.moma.org

Apoiado nesses pressupostos de tempo, de registro e de memória nos quais a fotografia de Matta-Clark está incluída, pode-se dizer que eles não se aplicam, da mesma maneira, às fotografias de Wesely. Primeiro porque as fotografias de Wesely não registram um único momento, mas uma série de acontecimentos que se desdobram de minutos até quase três anos em uma única imagem. Esse é o caso da Figura 23, do Museu de Arte Moderna de Nova Iorque, cujo tempo de exposição foi de trinta e quatro meses. As suas exposições estendidas se inserem em uma categoria não pertencente aos princípios clássicos de representação da fotografia e rompem com a temporalidade do “momento decisivo”, se expandindo em infinitos fragmentos de tempo e espaço. Elas fornecem suporte para uma construção do espaço em suas imagens devido ao acúmulo de fragmentos de tempo e de matéria, apontando, novamente para a ruína de Benjamin (1984), e que se sobrepõem em camadas disformes, ora mais nítidas, ora mais opacas. Esse acúmulo de fragmentos temporais em sua obra também constitui ruína a partir do momento em que atesta para uma ausência de personagens em um cenário urbano, pois apesar de suas fotos serem de lugares por onde pessoas e veículos transitam, eles não se deixam registrar na superfície sensível. Os carros, entretanto, deixam vestígios de sua passagem contínua no mesmo lugar, através das ranhuras dos faróis que podem ser visto no canto inferior esquerdo da Figura 23. Suas fotografias, ao mesmo tempo em que apresentam imagens reconhecíveis de prédios, ruas, guindastes e árvores, todos imóveis por algum período de tempo, mostram também rastros e vestígios, de forma confusa e desordenada, daquilo que se manteve em movimento durante a longa exposição, caracterizando-as, muitas vezes, como lugares frios e vazios. Podemos, nesse sentido, nos referir a John Berger (2013), pois temos nas imagens de Wesely, tanto a representação do visível quanto a do invisível. Nas palavras do fotógrafo:

Algumas coisas são invisíveis por razões físicas – elas ocorrem muito devagar ou muito rápido para serem vistas, mas outras coisas permanecem invisíveis porque seria inapropriado olhar por muito tempo – uma invasão da privacidade de alguém. No meu trabalho, eu estou fazendo as pessoas olharem para as coisas que são geralmente quase invisíveis, pois elas acontecem de forma muito devagar para serem notadas. (MEISTER, 2004, p. 23, tradução nossa)



Figura 23 - Michael Wesely, 7.8.2001-7.6.2004, *The Museum of Modern Art*, New York.

Disponível em: www.moma.org

Os fragmentos visuais nas imagens de Wesely compõem cenários nos quais o dentro e o fora, o acabado e o inacabado, o presente e o passado se confundem, gerando formas e não-formas oscilantes em sua existência. Essa condição nos leva ao anticonceito *informe* que Georges Bataille apresenta como entrada na sessão *critical dictionary* da revista *Documents*, de 1929. Essa sessão dispunha de vários verbetes que eram apresentados de maneira aleatória e não hierárquica, com base não em seu conceito, mas em sua função e efeito. Bataille propunha a desclassificação e a desordem taxonômica, e o rompimento das fronteiras entre forma e conteúdo, de maneira que o informe atuasse como uma operação entre tais termos e não como um conceito em si (BOIS, KRAUSS, 1997). O autor, na entrada dedicada a esse anticonceito, ao criticar a necessidade da academia e da filosofia de definir e classificar tudo, o descreve como “uma aranha ou cuspe” (BATAILLE apud HOLLIER, 1974, p.30, tradução nossa).

O entrecruzamento temporal que se estabelece nas imagens de Wesely rompe com uma lógica linear do tempo na medida que vários tempos passados coexistem em um mesmo espaço-tempo. Isso se configura, mais uma vez, como parte de um caráter temporal da ruína na fotografia. Georg Simmel anuncia a sua presença como um testemunho atual de uma vida passada. Para ele, a ruína não se configura, necessariamente, como tal, a partir de fragmentos de matéria, mas de uma ligação intrínseca com o passado. Ela se firma como uma evidência presente de uma forma do passado. Conforme o autor,

a ruína cria a forma presente de uma vida passada, não relativa ao conteúdo ou aos restos daquela vida, mas relativa ao passado em si. [...] o passado com os seus destinos e transformações foi reunido neste instante de um presente esteticamente perceptível. (SIMMEL, 2011, p.23, tradução nossa)

Com base nessa concepção de Simmel, podemos sugerir que a fotografia, como representação presente de algo do passado, compreende aspectos de ruína em seu processo, uma vez que a sua existência no presente denota, necessariamente, que algo existiu no passado. A seguinte fala do sociólogo no seu texto sobre a ruína, “o passado com os seus destinos e transformações foi reunido neste instante de um presente esteticamente perceptível” (SIMMEL, 2011, p. 23, tradução nossa) se aplica à dupla temporalidade fotográfica de Barthes, o *aqui* e o *ter-estado-ali*. Dessa forma, não só a fotografia de Wesely se estabelece como ruína devido a acúmulos

de fragmentos de tempo e de matéria, mas a de Matta-Clark também, por atestar a uma existência anterior.

Os acúmulos temporais em Wesely apontam, porém, para um ponto de divergência em relação à temporalidade na fotografia dos dois artistas. Enquanto Matta-Clark registra o seu referente através de uma única imagem, que, por sua vez, detém um único tempo, Wesely o faz através de uma infinidade de movimentos e acontecimentos. A “forma presente do passado”, de Simmel, não se dá por uma única imagem, mas por várias justaposições, nas quais uma se funde à outra, numa ação contínua e simultânea de obliteração. As suas fotografias apresentam imagens, por vezes, indistinguíveis e confusas, devido a essa sucessão de tempos passados. Em relação à Figura 23, por exemplo, a nitidez dos edifícios espelhados ao fundo nos indica que a sua existência atravessou toda a temporalidade da foto, enquanto que as outras edificações vistas à frente existiram em, e a partir de, outros momentos, denotando, assim, outras temporalidades. A ruína se manifesta por uma incessante fragmentação temporal e espacial, que, por sua vez, gera um excesso de ocorrências imagéticas. O constante processo de materialização e desmaterialização, a partir do qual o todo não se concretiza em algumas partes, nos remete, novamente, à ruína segundo Derrida, que se configura por uma impossibilidade de uma totalidade. Ainda na mesma imagem, no canto inferior direito, encontram-se uma faixa meio nebulosa na diagonal e várias ranhuras de cor clara, que são, nada menos, que as luzes dos carros que passaram pela avenida, indicando, mais uma vez, a pseudo-presença de Sontag.

Assim como Matta-Clark, inúmeros artistas, a partir de 1920, aproximadamente, produziram obras que sugeriam um diálogo entre a fotografia como o mecanismo de representação do visível e da definição de índices para Dubois como sendo “signos que mantêm ou mantiveram em um determinado momento do tempo uma relação de conexão real, de contiguidade física, de co-presença imediata com o seu referente [causa]” (DUBOIS, 2015, p.61). Com o intuito de questionar, acima de tudo, o lugar da representação dentro das artes, esses artistas desenvolveram obras utilizando, simultaneamente, representações imagéticas e textuais, o que caracteriza boa parte da produção de algumas correntes artísticas pós-modernistas. E, como não podia deixar de ser, a fotografia, que historicamente sustenta um papel representacional, se viu, pela primeira vez, adentrando no terreno das artes. E com ela, as condições indiciais também. “Uma vez entendida como linguagem, a fotografia abre-se como um campo de tradução do mundo que inclui a

construção de novos mundos – nos quais representar significa uma operação de deslocamento” (MARQUEZ, 2009, p. 226).

A título de exemplo, a fotografia *Criação de Poeira* (Figura 24), de Marcel Duchamp em parceria com Man Ray, consiste em uma imagem em preto e branco que, a princípio, parece nos remeter a uma vista aérea. Mas na realidade, é uma fotografia em *close* realizada por Man Ray da obra *O Grande Vidro*, de Duchamp, que esteve por um ano exposta à ação do tempo no estúdio do artista. O que vemos na fotografia é um acúmulo de poeira sobre uma placa de vidro e algumas linhas do desenho criado pelo artista na parte inferior de objeto. A poeira não apenas se configura como um índice da passagem do tempo, mas mais que isso, “a poeira torna palpável a elusiva passagem de tempo” (OLALQUIAGA, 2011, p. 35, tradução nossa). A sua condição de existência está intimamente ligada a esse espaço-tempo sob o qual a obra esteve sujeita. Em uma analogia com o aspecto indicial da fotografia em Wesely – na qual temos a passagem do tempo representada por uma desintegração do espaço denunciada pela sobreposição imagética nas exposições estendidas, por um rosto desfigurado nos retratos e por vestígios nas plataformas aparentemente vazias das estações de trem – na *Criação de Poeira*, a passagem do tempo é evidenciada pelo acúmulo de poeira sobre a superfície de vidro. A temporalidade em Wesely, que se anuncia tanto no seu processo de formação de imagem, isto é, no ato-fotográfico, também o faz no processo de formação do seu referente fotográfico, visto que a câmera não registra um único acontecimento, mas uma malha de ocorrências temporais e espaciais. Isso o difere novamente de Matta-Clark, uma vez que a temporalidade do referente do artista é única e pontual, em oposição à incessante sobreposição de camadas temporais.

O mesmo se sucede na fotografia de Man Ray e Duchamp, dado que a temporalidade se manifesta não apenas como parte do processo de formação do referente fotográfico através do acúmulo de poeira, mas também na abertura do obturador que, no caso, foi de duas horas⁸. Partindo do pressuposto de que quanto maior a incidência de raios luminosos sobre uma superfície sensível, maior riqueza de detalhes se terá do referente fotográfico, essa longa exposição de Man Ray nos permite sugerir que o artista, assim como Wesely, tinha, por finalidade, registrar o objeto em sua totalidade, expor todos os pormenores contidos no espaço fotografado. Nas palavras do fotógrafo, “detalhes que precisam de mais tempo para serem apreciados” (MEISTER, 2004, p. 23, tradução nossa). Em relação a Matta-Clark, podemos reiterar que existe, também, uma temporalidade

⁸ Disponível em: <https://www.metmuseum.org/toah/works-of-art/69.521/>

embutida na formação do seu referente, pois as suas intervenções sobre a paisagem urbana, de forma a torná-la, posteriormente, o motivo de sua fotografia, demandou um certo tempo para se concluir. A elaboração do seu referente, assim como o foi com o acúmulo de poeira, se deu através do tempo. Mas diferentemente de Wesely, Man Ray e Duchamp, a temporalidade do seu ato-fotográfico não é da ordem de uma duração, mas de um corte do tempo:

Temporalmente, de fato [...] a imagem-ato fotográfica interrompe, detém, fixa, imobiliza, destaca, separa a duração, captando dela um único instante. Espacialmente, da mesma maneira, fraciona, levanta, isola, capta, recorta uma porção de extensão. (DUBOIS, 2015, p.161)

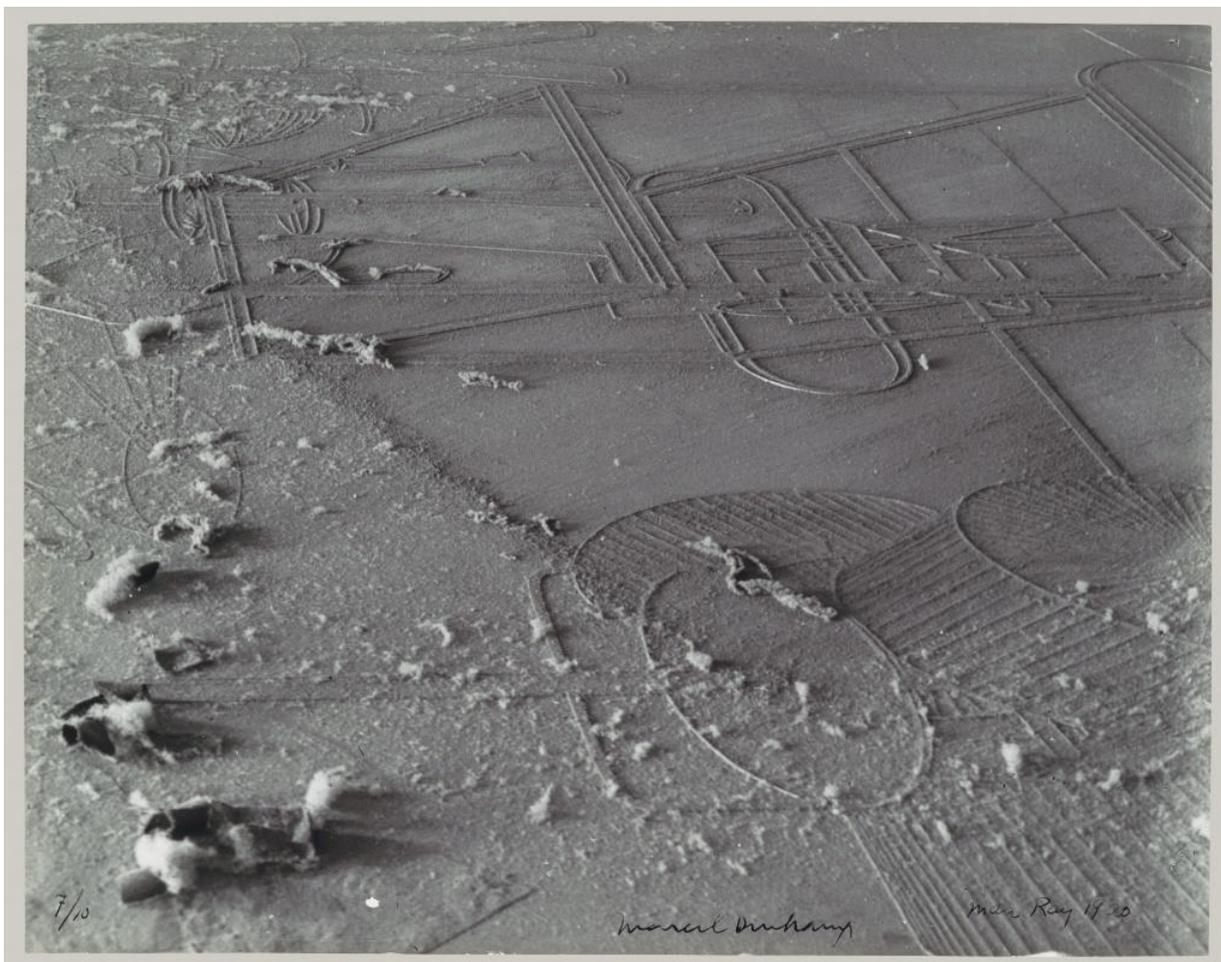


Figura 24 - Man Ray, *Criação de Poeira*, 1920.

Disponível em: www.metmuseum.org

Essa transição do paradigma da fotografia como dispositivo representacional para possibilidade expressiva e artística se deu não por questões relacionadas à técnica ou ao equipamento, mas sobretudo, pelas mudanças na maneira do indivíduo em se relacionar e perceber o mundo. Embora para autores como Walter Benjamin (1987) e Hubert Damish (2013), a fotografia tenha surgido a partir de um desejo de fixar as imagens da câmara escura, para outros, como Jonathan Crary, seu desenvolvimento está mais relacionado a uma evolução dos meios de representação visual, como foi discutido no Capítulo I desta dissertação. O autor defende, igualmente, que os processos de subjetivação da visão no início do século XIX impulsionaram o indivíduo a buscar novas maneiras de representar o mundo. Seja como for, a câmara escura foi um instrumento mediador entre sujeito e mundo visível, através do qual era possível observar imagens em movimento que, até então, só se fazia estando, de fato, diante desse mundo. Wesely, ao se apropriar de câmeras *pinhole* e longas exposições, faz ecoar o que, durante os séculos XVI e XVII, foi o modelo mais amplamente utilizado de representação da realidade.

O trabalho exposto aqui é um questionamento acerca da caixa, da câmara. Em italiano *camara* é a mesma palavra para quarto. Trabalho com as bases da fotografia, as bases da base. Nesse sentido, trata-se de uma combinação de instrumentos fotográficos muito antigos e básicos, direcionados para novos resultados através de conceitos e insights, usando o sistema fotográfico e expandindo a linguagem de sua mídia. (MARQUEZ; RENA; WESELY, 2004, p. 3)

Tendo em mente a *pinhole* como uma câmara escura na sua essência, Wesely desenvolveu também no final dos anos 90, uma câmera cuja abertura não era um pequeno orifício circular, mas uma fenda, e que foi usada para registrar as imagens da série *New York Vertical*, de 1995 (Figura 25), e *Humboldts Wiederkehr*, de 1999 (Figura 26). A transposição do orifício circular para uma fissura resultou em um desvio dos feixes de luz e, conseqüentemente, uma abstração da paisagem na qual os princípios representacionais da fotografia são, mais uma vez, transgredidos. O entrecruzamento temporal e espacial, que abrigam linhas que, ora se desfazem, ora se reforçam uma sobre as outras nas exposições estendidas, cedem lugar a uma uniformidade visual no sentido de que, agora, tem-se faixas coloridas e contínuas, que atravessam a imagem de um extremo ao outro, sem desvios nem interrupções. Embora as exposições estendidas estejam permeadas pela ideia de ruína, uma vez que as formas não se completam e o espaço não se constitui como inteiro, nessas séries em questão, o que temos são imagens absolutamente abstratas, que nos permitem

questionar os princípios básicos da fotografia como registro da realidade e a própria ideia de percepção. A Figura 26, por exemplo, se deu a partir da reconstrução por Wesely de uma viagem feita em 1799 pelos naturalistas Alexander von Humboldt e Aimé Bonpland, para fins de estudo da geografia, fauna e flora nas margens do Rio Orenoco, entre Venezuela e Colômbia (MARQUEZ, 2009). Wesely, duzentos anos depois, percorreu o mesmo caminho que os dois pesquisadores e registrou a paisagem por meio de suas *pinholes* transfiguradas. Percebe-se uma prevalência de tons de azul na metade superior da imagem, o que, provavelmente nos indica o céu, enquanto que os tons verdes na metade inferior nos sugerem as margens do Rio Orenoco. Mas isso se deve ao fato de que fomos informados que se trata da margem de um rio, caso contrário, poderíamos, facilmente, concluir que estamos frente ao que a história da arte define como pintura abstrata.

Já a Figura 25, de título *Chinese Food*, não nos fornece informações visuais claras a respeito do referente fotográfico. Não há nada na imagem que nos indique o que ela poderia vir a ser. Assim, a condição de referente fotográfico, nessas obras, se mostra questionável, pois não há condição indicial ou de temporalidade, e nem mesmo uma pseudo-presença ou uma ausência de elementos, minimamente, identificáveis. Com efeito, ao olhar para tal imagem, tem-se a impressão de estar diante de um detalhe ampliado feito a partir de uma fotografia das instalações do artista Robert Irwin, por exemplo, demonstrada nas Figura 27 e Figura 28.

Em contraste à fotografia das margens do Rio Orenoco, as fotografias da série *New York Verticals*, que podemos ver na Figura 25, se apresentam no formato vertical, o que nos indica que, possivelmente, a fenda da *pinhole* se encontrava na mesma posição, apontando para a verticalidade da cidade de Nova Iorque. Ao transfigurar o buraco de agulha, Wesely está alterando a forma como os dados são coletados e inscritos na superfície sensível. O registro do visível se materializa por uma desconfiguração dos feixes de luz que se inscrevem na superfície, desenhando formas abstrata, porém sequenciais e ordenadas. A abstração nessas séries fotográficas de Wesely se sustenta de maneira não intencional e por uma transgressão dos princípios do aparato, o que nos diz que a abstração de imagens não se dá sob o seu controle, apenas a configuração do aparato. Diante disso, podemos afirmar que a câmara escura de Wesely foi destituída da sua função primária como meio de registro do real no momento em que a sua abertura circular de agulha foi violada pelo artista, da mesma maneira em que a arquitetura foi desprovida de sua função social e econômica, de uma vez por todas, com os cortes e fissuras que Matta-Clark inseriu sobre ela.

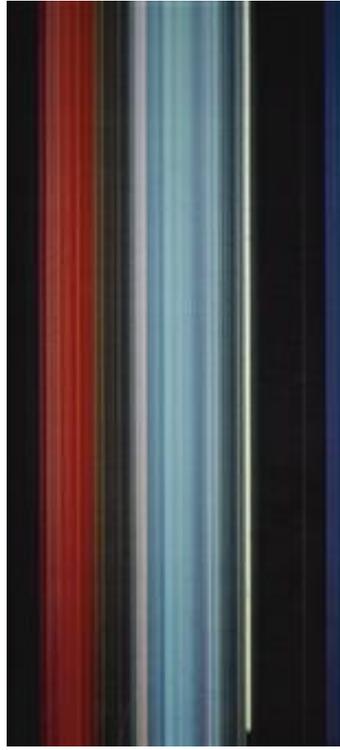


Figura 25 - Michael Wesely, *Chinese Food*, 1995.

Disponível em: www.artnet.com



Figura 26 - Michael Wesely, *the Orinoco south of the island Guajibo*, 1999.

Disponível em: www.artnet.com

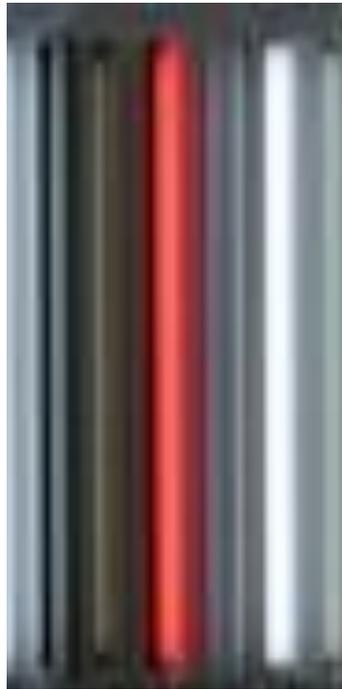


Figura 27 - Robert Irwin, detalhe fotográfico de *Miracle Mile*, 2013.

Disponível em: imagem da autora

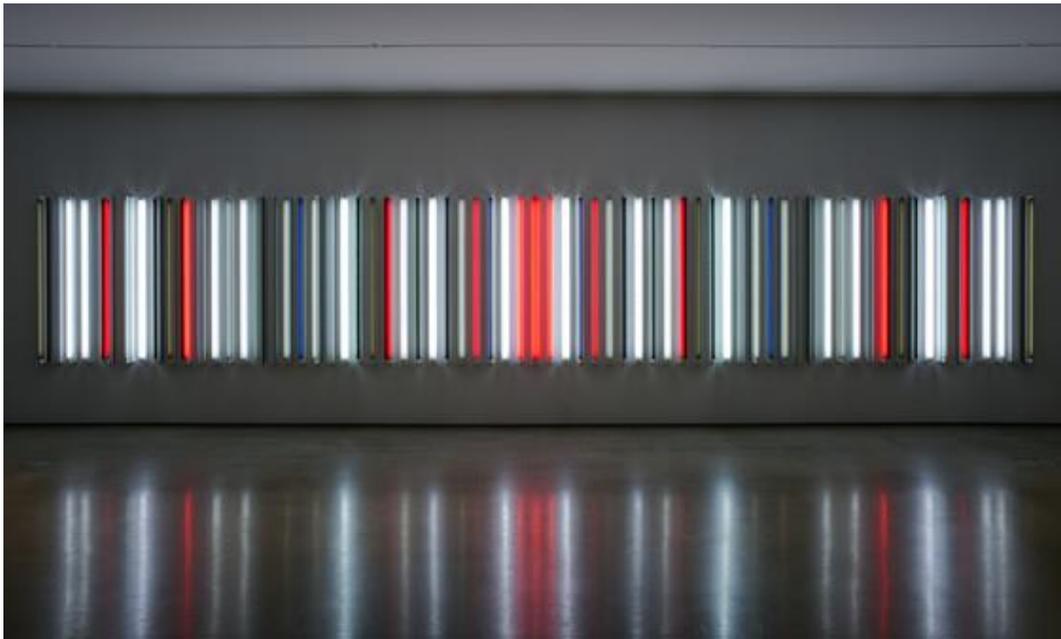


Figura 28 - Robert Irwin, *Miracle Mile*, 2013.

Disponível em: <https://collections.lacma.org/node/2157251>

As investigações acerca das exposições estendidas de Wesely tomou um novo rumo nos últimos anos. Devido à escassez de material analógico, Wesely recentemente iniciou experiências com longa exposição usando câmeras digitais. Ele já havia usado transparências coloridas em chapas de alumínio, além de chapas de vidro em preto e branco para o Museu de Arte Moderna de Nova Iorque, de 2001 a 2004. E para a série comissionada a ele pelo Instituto Moreira Sales, em São Paulo, de 2014 a 2017, além de quatro câmeras analógicas, Wesely instalou também duas digitais.

De acordo com o artista⁹, uma das principais diferenças entre as exposições estendidas analógicas e as digitais se deve ao fato de que não é possível abrir o obturador e fechá-lo depois de um ano utilizando a câmera digital. O maior tempo de exposição nessas câmeras é de dois minutos. A câmera gera, então, entre quinhentas e seiscentas imagens por dia, em um período de pelo menos um ano. Essas milhares de imagens são, no final, condensadas em uma só. Portanto, diferentemente do que acontece no processo analógico, cada uma dessas centenas de imagens se constitui não apenas como fragmento de um todo, mas como o todo em si. Cada uma funciona como fragmento único e íntegro, cuja temporalidade indica tanto movimento quanto deslocamento. Mas se comparadas ao período total de exposição, que varia de um a dois anos, a temporalidade de cada um desses fragmentos pode se enquadrar dentro da ideia de uma fração ínfima de tempo do ato fotográfico. A materialização do espaço, neste caso, se estabelece através de uma construção extremamente frágil de uma linearidade, que pode ser rompida a qualquer momento. Esta constatação designa, novamente, um caráter de ruína, pois a imagem final, na sua completude e totalidade, se encontra, iminentemente, comprometida. Em outras palavras, como cada uma dessas imagens formam arquivos únicos, Wesely pode apresentá-las como *single images* ou mesmo agrupá-las, criando ainda outras narrativas visuais. Enquanto a temporalidade na longa exposição analógica se manifesta em fragmentos do visível e do invisível que se justapõem em uma única imagem, na digital ela se evidencia, antes de tudo, na possibilidade de fragmentos palpáveis, e, portanto, absolutamente visíveis, de matéria. O que designa a natureza fantasmagórica das suas imagens fotográficas é justamente a temporalidade característica do seu fazer. O que ocorre na exposição digital é que a construção da temporalidade se dá mediante a uma fragmentação marcada e efetiva do tempo, que resulta em milhares de imagens únicas, enquanto que na analógica, o

⁹ Entrevista cedida por Michael Wesely ao Instituto Moreira Sales, em São Paulo, sobre o projeto “Câmera Aberta”, de 2017.

processo de formação de imagem se realiza de forma contínua e ininterrompível em apenas uma imagem. Dessa maneira, o processo analógico de formação de temporalidade se apresenta como único e invariável, ao contrário do digital, que pode assumir uma estrutura móvel e oscilante, de forma a construir, desconstruir e/ou reconstruir paisagens mediante a intenção do fotógrafo.

A DESMATERIALIZAÇÃO DA ARQUITETURA

Constatamos ao longo dos capítulos anteriores que as práticas artísticas de Gordon Matta-Clark e de Michael Wesely se constituem, em grande parte, a partir de um referente arquitetônico. Dessa forma, se faz necessário estabelecer um diálogo entre as suas obras, tendo como possibilidade de leitura a interdisciplinaridade que abarca a arquitetura e as artes. “A apropriação de uma arquitetura existente, dispondo-a como uma ligação conceitual e representacional com a história e a ideologia [real ou fabricada], é um gesto repetido por vários artistas contemporâneos para obter diferentes efeitos” (MORGAN, 2008, s.p.). Ainda assim, o referente arquitetônico incorpora características próprias em cada artista e assume papéis bastante distintos para cada um. Se por um lado, esses referentes se manifestam como paisagens urbanas que estão à mercê de algum tipo de transformação, por outro, essas transformações se apresentam como resultado de um processo de crescimento, desenvolvimento e urbanização das áreas escolhidas por Wesely, e de um processo de abandono, decadência e ruína para Matta-Clark. Para entender o que impulsionou, em um primeiro momento, ambos artistas a adotarem certas práticas, tendo o espaço urbano como objeto, começaremos com uma breve contextualização do primeiro *building cut* de Matta-Clark nos Estados Unidos, *Bronx Floors*, de 1972-73, e o que Wesely denominou de exposições estendidas e que tiveram início com as fotografias de *Potsdamer Platz*, Berlim, 1997.

Em 1969, Matta-Clark retorna a Nova Iorque, sua cidade natal, após ter concluído seus estudos em arquitetura, e se depara com uma cidade devastada por uma crise fiscal, econômica e social, resultado do crescimento populacional pós-guerra, da imigração, do desemprego e do deslocamento da classe média para as áreas suburbanas, deixando diversos bairros da cidade em completo estado de abandono e decadência¹⁰. Diante dessa realidade, Matta-Clark passou a desenvolver uma série de ações por esses bairros, que iam desde a apropriação de objetos encontrados pelas ruas e fotografias de grafite nas paredes a intervenções em construções desabitadas. Em *Bronx Floors*, o artista se apropriou de prédios desocupados no Bronx e abriu pequenos quadrados no chão e no encontro entre paredes. Ele, então, fotografou as aberturas, utilizou as imagens como registro, criou fotomontagens e ainda transformou esses fragmentos de chão e parede em objetos escultóricos. As aberturas na parede, as quais ele deu o nome de *Bronx*

¹⁰ Disponível em: <https://www.theguardian.com/cities/2015/may/18/welcome-to-fear-city-the-inside-story-of-new-yorks-civil-war-40-years-on>

Floors – 4 Way Wall, se fazem no limiar em comum de quatro ambientes de um apartamento, de modo que, a partir de um ambiente, seja possível ver os outros três. As aberturas foram feitas de tal maneira que não se vê só o ambiente com o qual se divide a parede, mas o outro em localização oposta. Como podemos ver na Figura 29, as formas quadrangulares se interpõem em formas cheias e vazias, fundindo o dentro e o fora, de tal maneira que o olhar por essas aberturas se dá em um movimento contínuo e infinito, uma vez que uma abertura leva à outra, que leva à outra, e assim por diante. O dentro e o fora se confundem, de maneira que um assume o papel do outro alternadamente, no que Gaston Bachelard chama de “geometria íntima” (BACHELARD, 1998, p. 221).

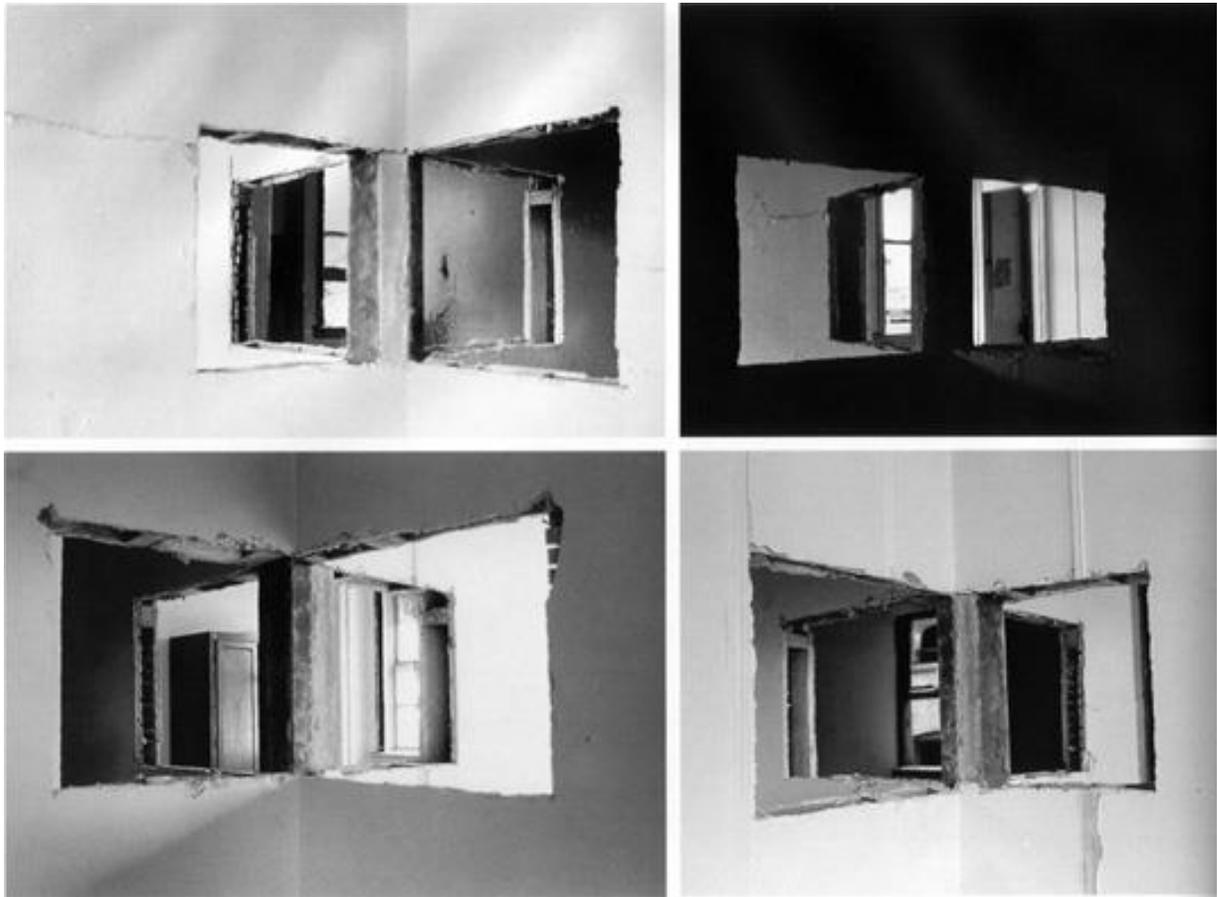


Figura 29 - Gordon Matta-Clark, *Bronx Floors - 4 Way Walls*, 1974.

Disponível em: <https://revistausina.com/2016/12/25/gordon-matta-clark-splitting-e-fotomontagens/>

Já as aberturas no chão, no limiar das portas, *Bronx Floors – Threshold*, na Figura 30, provocam um outro tipo de diálogo com o espaço, pois consistem em vãos abertos justamente no local que representa “o ponto de limite no qual seres humanos, de fato, sempre permanecem ou podem permanecer parados”, como observa Georg Simmel (SIMMEL, 1997, p. 65, tradução nossa). Para Simmel, a porta representa a estrutura que faz a ligação entre o que está dentro e o que está fora, ao contrário da parede, que apenas os separa. O fato de que se pode fechar ou abrir a porta induz à liberdade, além do sentido de proteção. Ao indivíduo, é permitido ir e vir. “[A parede] é muda, mas a porta fala” (SIMMEL, 1997, p. 65, tradução nossa). Assim, em *Four Way Wall*, Matta-Clark parece estar questionando a função da parede como estrutura de separação e isolamento, abrindo os ambientes para um diálogo e uma interação que, até então, não havia entre eles. Enquanto que em *Threshold*, ao abrir buracos no chão, na entrada e saída que compreendem o limiar das portas, ele não está apenas possibilitando diálogos entre o ambiente de cima e o de baixo, mas reforçando, duplamente, o questionamento sobre a desocupação e a inutilização do espaço arquitetônico. Não há sentido em se ter essa área de limiar na entrada de um lugar, se não se tem quem passe ou permaneça sobre ela. Os fragmentos de chão e de parede, levados e expostos posteriormente em galerias, validam esse questionamento sobre a desfuncionalização do espaço arquitetônico e apontam para a efemeridade da matéria. Diante disso, a ruína se manifesta nesses objetos, uma vez que se configuram como fragmentos de um todo e atestam para algo que já não existe, ou seja, a memória de um passado.



Figura 30 - Gordon Matta-Clark, *Bronx Floors - Threshold*, 1974.

Disponível em: <http://lemagazine.jeudepaume.org/2018/07/gordon-matta-clark-artiste-de-la-vie-urbaine/>

Por outro lado, o referente arquitetônico na obra de Michael Wesely não se procede, primordialmente, a partir de uma condição de abandono, potencializada por espaços deteriorados, inabitados e vazios, mas, sim, a partir de uma paisagem urbana em transformação. Mais do que um lugar em desuso denunciando a corruptibilidade e a deficiência da economia social e da indústria imobiliária que assolou Nova Iorque nos anos 70, o referente de Wesely se concentra em um recorte de extensas áreas urbanas que já se encontram em uma fase subsequente. *Postdamer Platz*, a título de exemplo, que compreende as primeiras exposições estendidas do fotógrafo, é uma área central de Berlim que, no início dos anos 90, tornou-se um dos mais notáveis projetos de desenvolvimento e de reurbanização da Europa. É importante ressaltar que a revitalização e modernização de Berlim nessa época sucedeu uma condição, também, de abandono e de vazio de algumas áreas da cidade após a queda do muro. Entende-se que espaços abandonados, negligenciados e obsoletos precedam os espaços que passaram por modernização e urbanização.

Nascido em Munique nos anos 60, Wesely vivenciou os conflitos políticos de sua época, e depois da queda do muro, passou a frequentar a capital. O fotógrafo já havia iniciado a sua pesquisa com longas exposições nas séries *Pinhole Camera Portraits* e *Travel Time*, como visto nos capítulos I e II, e como não pôde deixar de notar as transformações pelas quais Berlim estava passando, resolveu estender ainda mais a sua técnica de modo a registrar, não mais a essência de uma pessoa ou o tempo de deslocamento de um trem, mas os inúmeros acontecimentos contidos em um processo de reconstrução e reestruturação do espaço urbano. O objetivo de Wesely passou a ser, então, o de registrar as multiplicidades de ocorrências pelas quais uma paisagem urbana em transformação passa e que, devido à lentidão própria do processo, não somos capazes de perceber. Após as primeiras exposições estendidas de Berlim e, posteriormente, de outras cidades da Alemanha, Wesely aceitou comissões em Nova Iorque e em São Paulo para registrar, em ambos casos, paisagens igualmente relacionadas ao desenvolvimento urbano. Logo, enquanto o referente arquitetônico de Wesely se firma a partir de concepções como crescimento, prosperidade e modernização, o de Matta-Clark se configura de maneira oposta, em lugares pontuais, nos quais a condição de obsolescência e desuso advém de uma relação de negligência e desprezo. O seu referente se encontra em eminente estado de decadência e ruína, uma vez que foi destituído de suas funções primárias e exposto à ação do tempo, como em *Day's End*, ou mesmo à especulação imobiliária e à gentrificação, substituindo o velho pelo novo, como em *Splitting* e *Conical Intersect*. Vale ressaltar que essa substituição do velho pelo novo aproxima os dois artistas, uma vez que toda

as transformações urbanas que Wesely registra é calcada nesse mecanismo. Em Matta-Clark, o referente arquitetônico era dotado de questionamentos acerca da proliferação de espaços desocupados e disfuncionais, ao passo que em Wesely, ele parece se manifestar a partir de um desejo de registrar as transformações na paisagem urbana decorrentes de processos de modernização e urbanização.

Assim como outros artistas da sua época, o conjunto de obras de Matta-Clark se insere dentro da complexidade artística própria dos anos 60 e 70, na qual, a partir de uma ação, produzia-se outras possibilidades de (re)apresentação de uma mesma ideia. Essa transdisciplinaridade esteve presente durante todo o percurso de Matta-Clark como artista, uma vez que ele se valia de desenhos, esboços, escrita, objetos, *performances*, *site-specific* e, finalmente, fotografia e vídeo para registrar o seu processo de trabalho. Os outros *building cuts* que se seguiram durante os anos 70 até a sua morte prematura em 1978 foram todas registradas em foto e vídeo. Percebe-se neles – *Splitting* (1974), *Bingo* (1974), *Day's End* (1975), *Conical Intersect* (1975), *Office Baroque* (1977), *Circus: Caribbean Orange* (1978), e ainda em uma ação denominada *Reality Properties: Fake Estates* (início da década de 70) – o estado de abandono como denominador em comum. Estado de abandono, seja por um período de tempo determinado ou indeterminado, promovido tanto por uma crise econômica e imobiliária, na qual edificações se encontravam à deriva, quanto por projetos de revitalização e reurbanização incluindo a substituição do antigo pelo novo. O mais significativo, porém, é notar que essa condição nos indica o que, possivelmente, seria a raiz do questionamento de Matta-Clark diante da proliferação de espaços desocupados e disfuncionais, a começar pelo Bronx: a destituição da função primária da arquitetura como espaço de habitação e moradia. “Não era apenas uma questão de atacar prédios – não era fundamentalmente à sua estrutura que ele [Matta-Clark] queria chegar [...], mas sim atingir a função social da arquitetura” (BOIS, KRAUSS, 1997, p. 188, tradução nossa). Com relação à sua preferência por lugares abandonados e em desuso, o artista explica

a razão de ir a lugares abandonados, em primeiro lugar, é por uma preocupação profundamente enraizada com essa condição; talvez não tanto por eu poder fazer algo a respeito, mas pela sua predominância no cenário urbano ou na condição urbana. (KRAUSS, 1997, p. 189, tradução nossa)

Outra obra de Matta-Clark que se instaura dentro da transdisciplinaridade pós-modernista e que não se trata de *building cuts*, é a *Reality Properties: Fake States*, parte da qual se observa na Figura 31. Tal obra, que envolveu ações performáticas, registros fotográficos e desenhos, iniciou-se com um leilão de micro-terrenos pela cidade de Nova Iorque, em 1973. Esses espaços eram, na verdade, pequenos pedaços de terra, em lugares, muitas vezes, inacessíveis e de formato irregular, entre prédios e becos. O termo técnico vem do inglês *gutterspaces* e representa zonas de anomalia em projetos arquitetônicos, ou como definiu Matta-Clark, “propriedades que sobraram de desenhos de um arquiteto” (WALKER, 2009, p. 135, tradução nossa). O artista pagou entre \$25 e \$75 dólares por quinze desses terrenos, fotografou-os, escreveu sobre as fotografias e colecionou toda a documentação burocrática referente à sua posse. Se pensarmos na entropia como um processo de “degradação constante e irreversível de energia em todos os sistemas, uma degradação que leva a um estado de desordem continuamente crescente e de uma não-diferenciação dentro da matéria” (BOIS, KRAUSS, 1997, p. 34, tradução nossa), temos em *Reality Properties*, como explica Rosalind Krauss, um exemplo da repressão da sua manifestação no cenário urbano. Em outras palavras, esses micro-lotes já estão inseridos em uma categoria de descarte e de inutilidade inerente às falhas do sistema econômico da arquitetura. A condição de ruína a qual todo monumento e edificação estão sujeitos com a ação do tempo e do homem aponta para o processo entrópico na arquitetura, na medida que os estilhaços e fragmentos arruinados entram em estado de simbiose com o entorno no qual se encontram. Para que esses micro-lotes não se depreciassem completamente e fossem engolidos pelo processo entrópico característico da arquitetura urbana, o Estado resolveu leiloá-los, dando-lhes algum tipo de valor econômico. “A sociedade de uso produz uma grande variedade desses restos que são impercebíveis até o ponto no qual nenhum retorno [financeiro] seja alcançado”, completa Krauss (BOIS, KRAUSS, 1997, p. 228, tradução nossa). Se a arquitetura não gera retorno financeiro, ela é tida como descarte, como lixo. E era a partir desse papel inutilitário que Matta-Clark operava a sua *anarquitectura*. Ao comprar esses micro-lotes, o artista declarou, “O que eu basicamente queria fazer era designar espaços que não seriam vistos e, certamente, não ocupados” (BOIS, KRAUSS, 1997, p. 228, tradução nossa), o que indica uma certa inquietação do artista mediante o papel e o valor desses espaços abstratos e disfuncionais. Em uma outra entrevista, ele explica

A maioria das coisas que eu tenho feito que contém implicações “arquiteturais” são, na verdade, sobre não-arquitetura... anarquitectura... Nós estávamos pensando sobre vazios

metafóricos, lacunas, restos de espaços, lugares que não foram desenvolvidos...
 metafórico no sentido de que os seus interesses ou valores não foram dentro do seu
 possível uso... (WALKER, 2009, p.138, tradução nossa)

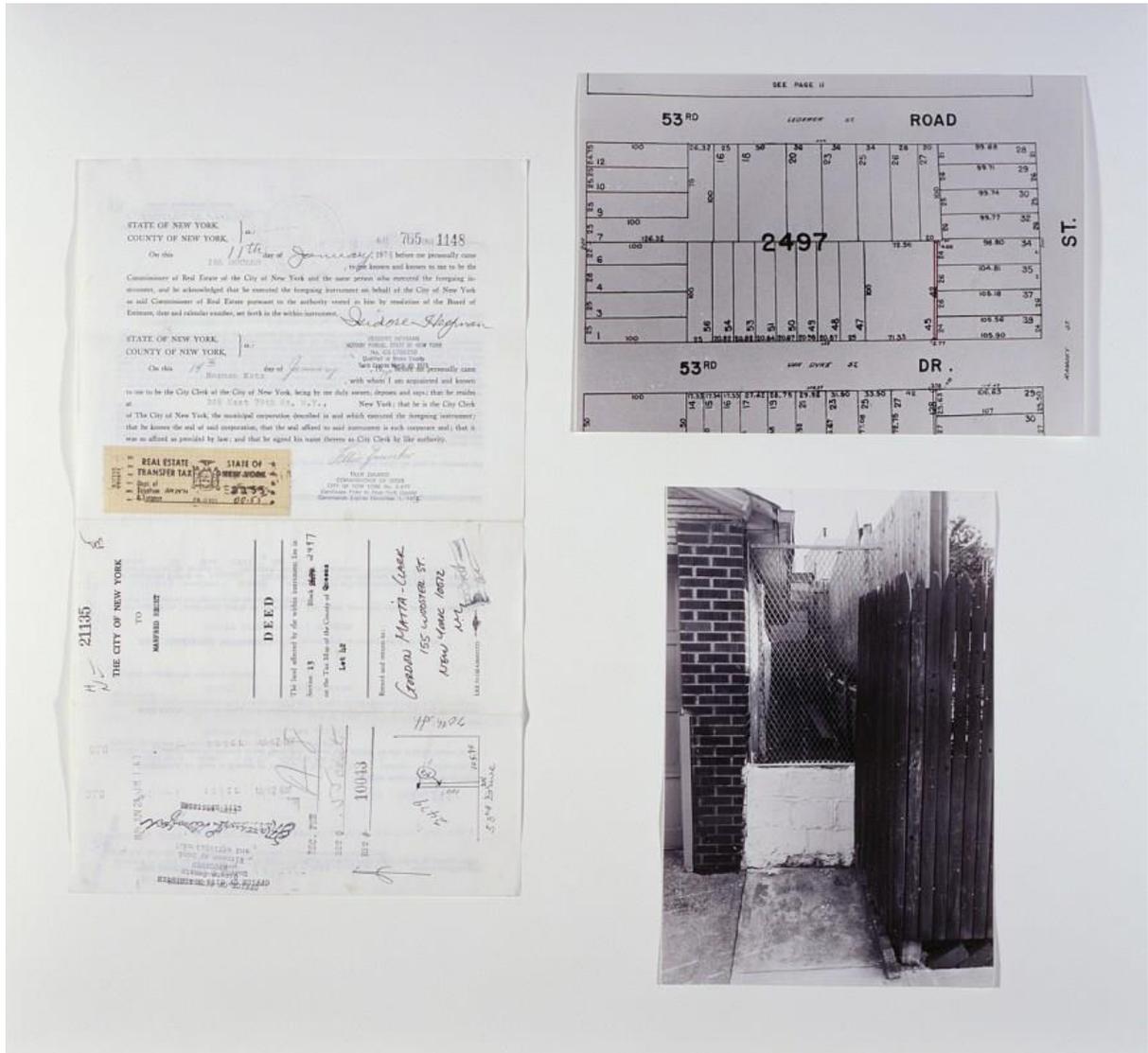


Figura 31 - Gordon Matta-Clark, *Reality Properties: Fake Estates, Little Alley Block 2497, Lot 42, 1974.*

Disponível em: <https://www.guggenheim.org/artwork/5210>

Matta-Clark, juntamente com um grupo de artistas com quem ele trabalhava, cunhou o termo *anarquitectura*, que, em uma combinação de arquitetura e anarquia, expressava a sua hostilidade ao discurso arquitetural. Embora tenha sido cunhado para nomear uma série de fotografias nas quais se veem lugares em ruínas, demolições, vidros estilhaçados e destroços de acidente, que foram expostos na *Anarchitecture Show*, em 1974, tal termo acabou entrando para o discurso das práticas anarquitecturais subsequentes do artista. Apesar de haver divergências quanto ao real significado do termo para os membros do grupo, anarquitectura pode ser definida como um movimento de questionamento e transgressão sobre o papel da arquitetura nos grandes centros urbanos e as consequências de sua sub-utilização para o espaço.

Segundo a crítica de arte Gilda Williams, uma palavra que se vincula à ideia de abandono é a ruína. Entretanto, esses “dois termos incitam reações opostas – a ruína inspira poesia, e o outro pede a demolição” (WILLIAMS, 2011, p. 94, tradução nossa). A demolição se configura, muitas vezes, como a etapa subsequente ao abandono, e isso se procede tanto nos referentes arquitetônicos de Matta-Clark quanto nos de Wesely. Existe, primeiro, uma *inação* com o abandono, com o descaso e a indiferença, para depois se ter a *ação* da demolição. A ruína, por outro lado, resulta, de fato, de uma *ação*, seja ela do homem, como em uma guerra, do tempo ou da natureza, como em um terremoto. O que está abandonado nem sempre se encontra em estado de ruína. O abandonado pode ainda estar inteiro, embora com aspectos decadentes, como se sucede com os referentes arquitetônicos de Matta-Clark. Já a ruína, necessariamente, aponta para um espaço fragmentado, desintegrado e incompleto. Williams alega que “como um fragmento, a ruína é mais carregada de sentido do que quando faz parte de um todo” (WILLIAMS, 2011, p. 95, tradução nossa). Isso explica a relevância e a força que os fragmentos dos *building cuts* de Matta-Clark têm, ao serem removidos e expostos em galerias. Prevalecem, na cultura Ocidental, o todo, o inteiro e o permanente como valores das artes e, naturalmente, da arquitetura. Porém, como Williams nos sinaliza, o fragmento parece despertar muito mais questionamentos, e até mesmo fascínio, do que o todo em si, pois a sua existência é um indício de uma ação cujo resultado é a ruína.

Foi também a partir da ideia de abandono e de entropia que Robert Smithson, grande influência para Matta-Clark, realizou *Partially Buried Woodshed*, em 1970 (Figura 32). O trabalho consiste em um montante de terra descarregado sobre uma cabana abandonada no campus da Kent State University, até a viga central se romper. Os *building cuts* de Matta-Clark se assemelham com essa obra de Smithson na medida em que ambos se constituem em uma ação de desconstruir lugares

abandonados e em desusos, gerando, assim, um processo de des-hierarquização dos elementos arquitetônicos. Se esses lugares já se configuravam como não funcionais, devido à prévia condição de abandono, a ação dos artistas serviu para reafirmar, permanentemente, a sua disfuncionalidade. Mas diferentemente das edificações de Matta-Clark, cujo desaparecimento já estava programado, a de Smithson estava condenada a um processo entrópico irreversível, o qual, por sinal, constituía boa parte de suas obras *site-specific*. As perfurações de Matta-Clark sobre seu referente geravam dum ambiente fragmentado e arruinado, mas estável e que não se sucumbia a um processo de desintegração ou de desmoronamento. Já a intervenção de Smithson sobre a cabana visou, desde o princípio, que a quantidade de terra despejada sobre ela fosse o suficiente para romper a viga central, o que resultaria no colapso inevitável da estrutura e a sua degradação pela ação do tempo. Assim, enquanto a ruína em Matta-Clark se manifesta através de uma incompletude do monumento visível, em Smithson ela se dá através da ação entrópica da natureza – nesse caso, induzida pelo artista – sobre a matéria arquitetural, processo esse que ele denominou de *des-arquiteturação* (BOIS, KRAUSS, 1997, p. 188, tradução nossa).



Figura 32 - Robert Smithson, *Partially Buried Woodshed*, 1970.

Devido ao fato de que Wesely não atua diretamente no seu referente, ao contrário de Matta-Clark, a abordagem sobre ruínas nas suas obras ocorre, novamente, de modo diferente. A ruína em Wesely se evidencia no processo de materialização e desmaterialização do seu referente, o que, em uma mesma imagem, gera um acúmulo de ocorrências, apontando, como vimos, para a ruína segundo Benjamin. Smithson se referiria a esse processo de materialização da paisagem arquitetônica de Wesely como uma “ruína em reverso”. Ele a define como sendo “o oposto da ‘ruína romântica’, porque o edifício não *cai* em ruína *depois* de construído, mas sim *ergue-se* em ruína antes de ser construído” (RAYCK, 2014, p. 75). Já em Matta-Clark, além de estar presente na maneira informe e fragmentada com a qual ele desenvolve suas fotomontagens, a ruína também se manifesta quando o artista desfigura o espaço, abrindo fendas e buracos e removendo matéria. O espaço arruinado de Matta-Clark “perde a sua integridade sem se desintegrar” e sinaliza a ruína como “uma totalidade impossível” (DERRIDA, 1993, p. 43, tradução nossa). A ruína se projeta em Matta-Clark também pela incompletude dos seus próprios projetos, algo que ele declarou inúmeras vezes (WALKER, 2009). O *Reality Properties – Fake States*, por exemplo, embora não seja um *building cut*, se constitui ruína tanto por se compor a partir de fragmentos de espaço quanto por ser, de fato, um trabalho inacabado. Se considerados isoladamente, esses fragmentos de espaço não passam de resíduos, como algo sem função utilitária e sem lugar, como que marginalizados. Ao adquirir os micro-lotes, Matta-Clark está, metaforicamente, os dando um propósito, e dessa forma, os inserindo dentro de um conceito como algo que simboliza uma totalidade. Assim, dentro de um todo, esses fragmentos de espaço passam a ter algum significado, mesmo que apenas, simbolicamente. Pois como afirma Ciro Martins Lubliner, “o *fragmento* busca a sua força no que lhe falta, o *todo*” (LUBLINER, 2016, p. 15).

Nota-se, também, a presença de um componente efêmero em ambos referentes, ainda que se manifestem de maneiras distintas em cada um dos artistas desta pesquisa. No caso de Wesely, a efemeridade se dá pelo processo de transformação do espaço urbano no qual o fotógrafo instala as suas câmeras, ou seja, no seu próprio *referente*. Embora pareça um pouco contraditório pensar em efemeridade em construções arquitetônicas – uma vez que elas são projetadas para durar – existe uma condensação da temporalidade em Wesely que se faz representar pela simultaneidade de movimentos em camadas que se sobrepõe. Ora, se temos de dois a três anos de acontecimentos, relativamente visíveis, dentro de uma única imagem, podemos afirmar que a materialização e desmaterialização produzem uma certa efemeridade visível dentro dessa imagem. Já no de Matta-

Clark, ela se evidencia, acima de tudo, na sua *prática artística*, que por sua vez, está condicionada a um processo de desaparecimento programado das edificações. Nas obras *Splitting*, *Conical Intersect* e *Circus: Caribbean Orange*, por exemplo, a temporalidade da obra estava associada à demolição agendada dos edifícios. Em *Splitting*, a casa foi demolida após três meses apenas; mas a construção de *Conical Intersect* foi imediatamente após as intervenções do artista, como vimos na Figura 19. Contrariando os preceitos clássicos de que a obra de arte – no caso, pintura e escultura – assim como a arquitetura, deveria ser algo estável e durável, a efemeridade da obra de Matta-Clark estava condicionada ao desaparecimento imanente do seu referente arquitetônico. E, dessa forma, de modo a questionar e reforçar essa efemeridade contraditória na arquitetura, Matta-Clark desenvolveu a sua prática anarquitectural também de modo efêmero. Similar às obras de Robert Smithson, que também trabalhava com a efemeridade, os *building cuts* de Matta-Clark eram ações pensadas especificamente para cada lugar. Além de atos performáticos em si – que por sua vez, possuíam uma temporalidade própria, pontual e programada – essas ações eram criadas de acordo com especificidades técnicas, como dimensão, material e condições climáticas próprias de cada lugar, e que “não poderiam ser removidas sem ser destruídas”, como declarou o artista norte-americano Robert Barry em uma entrevista em 1969 (KWON, 1997, p. 86, tradução nossa). A esse tipo de arte, específica para cada lugar, deu-se o nome de *site-specific*. Existe uma relação indissociável entre a obra e o lugar para o qual ela foi feita, na qual a primeira é determinada e regida pela segunda. Portanto, se o lugar, em algum momento, deixa de existir, a obra de arte também. Miwon Kwon, ao descrever a oposição dos artistas da época em relação à idealização modernista de um espaço para a arte puro, absoluto e permanente, reitera que

[...] as aspirações neo-vanguardistas de exceder as limitações dos meios tradicionais, como a pintura e a escultura, assim como as suas configurações institucionais; o desafio epistemológico de relocar o significado de dentro do objeto de arte para as contingências do seu contexto; a reestruturação radical do sujeito de um modelo antigo Cartesiano para um fenomenológico de experiência viva corporal; e o desejo auto consciente de resistir às forças da economia de mercado capitalista, que circula obras de arte como bens materiais transportáveis e permutáveis – todos esses imperativos juntaram-se no novo vínculo da arte com a realidade do local. (KWON, 1997, p. 86, tradução nossa)

Michael Wesely, ao contrário, não desenvolveu suas obras *para* cada lugar, mas sim, *a partir* de cada lugar. À medida que Matta-Clark questionava e transgredia as tradições formais e puristas do modernismo, Wesely questionava e transgredia os princípios da fotografia. Enquanto o

lugar para Matta-Clark não pode ser removido ou destruído, o que implicaria no desaparecimento da obra, Wesely parte do processo de destruição e reconstrução desse lugar para dar fundamentos à sua obra. O referente arquitetônico de Wesely, como um espaço no qual lugares desaparecem e outros aparecem, é o que compõem o diferencial do seu trabalho.

Ao citar Rosalind Deutsche, Kwon nos informa que existem dois tipos de *site-specific*: o *integrativo*, no qual a obra interage com o local de forma harmoniosa, unificada e coerente, e o *interruptivo*, que funciona como uma intervenção crítica na ordem existente do local (KWON, 1997). Diante disso, podemos afirmar que os *building cuts* de Matta-Clark são de cunho interruptivo, uma vez que o criticismo que ampara a sua obra não se manifesta apenas na desestabilização do espaço sobre o qual ele atua, mas também na natureza violenta das suas intervenções. Ao inserir cortes e abrir fendas sobre as construções, ele não apenas desconstrói o espaço, como igualmente os dissecar e os expõe. O ataque que Matta-Clark profere sobre a arquitetura é, simultaneamente, um ataque aos paradigmas modernistas de estabilidade, completude, autonomia e relação hierárquica entre o espectador – como aquele que apenas “olha para” (CRARY, 2012, p.15) – e a obra de arte. Na definição de Mark Wigley, arquitetura seria “a figura da adição, da camada estrutural, um elemento apoiado pelo outro. Não é apenas a adição da construção ao solo, mas uma série de camadas montadas” (WIGLEY, 1997, p. 11, tradução nossa). Isso quer dizer que, quando sugerimos que a natureza da intervenção como *site-specific* de Matta-Clark é interruptiva, pois se concretiza como uma intervenção crítica da ordem do lugar, estamos afirmando que essa intervenção se constitui através de rupturas dessas camadas estruturais às quais Wigley se refere. Ao estabelecer uma relação entre o papel da estrutura na construção e na arquitetura, Jacques Derrida – que desenvolveu uma relação intensa com a arquitetura durante parte da sua vida e da sua produção filosófica, esclarece que

[...] a noção de estrutura refere apenas ao espaço, ao espaço geométrico ou morfológico, a ordem das formas e locais. Estrutura é, primeiramente, de um trabalho orgânico ou artificial, a unidade interna de uma montagem, a *construção*; um trabalho é governado por um princípio unificador, a *arquitetura* que é construída e feita visível em um local. (DERRIDA apud WIGLEY, 1997, p. 18, tradução nossa)

Outro componente vital para a obra de Matta-Clark, assim como em boa parte das práticas artísticas dos anos 70, e que a diferencia de Wesely, é a presença e a interação do observador com a obra. “Ele esperava por uma participação ativa e contínua das pessoas”, afirma Stephen Walker

(WALKER, 2009, p. 27, tradução nossa). É essa participação que produz sentido e ressignifica a obra. Claro que estamos falando de múltiplos sentidos, uma vez que são múltiplas interpretações e entendimentos, que só se realizam uma vez que o sujeito também é múltiplo. A visão subjetiva, defendida por Crary, se respalda na formação do observador pós-moderno como aquele que não apenas olha, mas que interage física e intelectualmente, de maneira particular. Walker sugere uma analogia entre os *building cuts* de Matta-Clark com a câmara escura dos séculos XVI ao XVIII, uma vez que eles questionam a disposição tradicional do indivíduo em relação ao que ele está vendo. “Eles reintroduzem o observador como parte da representação, demonstrando as relações existentes entre a posição do observador e o espaço ou objeto que ele observa” (WALKER, 2009, p. 23, tradução nossa). Como é o caso de *Circus: Caribbean Orange*, o *building cut*. Esse *site-specific* foi comissionado pelo Museu de Arte Contemporânea de Chicago em um prédio residencial de três andares que logo seria transformado em galerias adjacentes. Matta-Clark esculpiu, então, três esferas enormes de aproximadamente seis metros de diâmetro na estrutura do prédio com o intuito de criar um espaço no qual artistas, visitantes e as pessoas responsáveis por guiar o público pudessem interagir com a obra¹¹. Contudo, a interação do público com o espaço desconstruído se dava de forma ambígua, causando ora estranhamento e um senso de desorientação, ora familiaridade. Esta última efetuava-se pelo reconhecimento de particularidades do espaço, enquanto que o primeiro se dava devido à incoerência espacial causada pelas fendas e cortes proferidos sobre as estruturas. Se observarmos as fotografias representadas nas Figura 33 e Figura 34, perceberemos uma profunda desestruturação do senso de orientação no espaço, se não fosse pela figura humana registrada na parte superior de ambas imagens. Às atividades de desfamiliarização do espaço através da desestruturação do senso de orientação, Matta-Clark chamou de *violação discreta*. As fotografias feitas da intervenção denotam um espaço reconstruído por fragmentos, o que impede a sua compreensão de modo integral e completo – incidindo, novamente, na concepção do espaço como ruína e na rejeição ao caráter formal do modernismo. A respeito dessa experiência, talvez um pouco desconcertante, do público com *Circus: Caribbean Orange* – e que provavelmente vale para os outros *site-specific* também, Matta-Clark explica:

[...] o que [os visitantes a *Circus: Caribbean Orange*] poderiam se identificar em termos de atividade artística é esse tipo de violação discreta do seu senso de valor, senso de orientação. Isso tem se tornado [uma questão] maior; quero dizer, o corte é a atividade e

¹¹ <http://www.thevisualist.org/2015/03/gordon-matta-clark-circus-the-caribbean-orange/>

assim por diante, mas a ideia verdadeira não é essa. Então, eu acho que as pessoas precisam de pouco – precisam de maçanetas e portas cortadas, coisas do tipo, para se agarrar, como uma forma de associar isso com algo que lhes é familiar... (WALKER, 2009. p. 13, tradução nossa).



Figura 33 - Gordon Matta-Clark, *Circus: Caribbean Orange*, 1977.

Disponível em:

<https://www.mfah.org/art/detail/16533?returnUrl=%2Fart%2Fsearch%3Fq%3Dchasanoff%26show%3D30>



Figura 34 - Gordon Matta-Clark, *Circus: The Caribbean Orange*, 1977.

Disponível em: <https://paddle8.com/work/gordon-matta-clark/14768-circus-or-the-caribbean-orange>

A desfamiliarização de um espaço familiar provocada pela violação discreta de Matta-Clark implica discursar sobre a memória e uma experiência anterior. Isso se dá porque grande parte das construções sobre as quais o artista interferiu eram espaços cuja função era de habitação ou moradia. Embora compreendam sentidos diferentes, ambas se relacionam com a palavra construção.¹² Martin Heidegger afirmou que “moradia e construção estão relacionadas como fim e meio” (HEIDEGGER, 1997, p. 95, tradução nossa). Assim, quando Matta-Clark projeta incisões sobre uma construção, ele está, necessariamente, violando um ambiente cuja função perpassa pela ideia de dar abrigo e acolher o indivíduo. Francisco Vitalle, em uma releitura de Derrida, parece concordar com Heidegger quando anuncia que “moradia é o fim e a essência da arquitetura” (VITALLE, 2010, p. 220, tradução nossa). Sabe-se que desde a época de Platão, a arquitetura é associada com a lei da casa, do grego *oikos*. Para Derrida, a “última fortaleza da metafísica” (DERRIDA, 1997, p. 309, tradução nossa). Vitalle (2010), ao discorrer sobre arquitetura como política, faz uma diferenciação entre espaço e lugar. Segundo ele, espaço não é como um amontoado de lugares, mas sim uma instância de relações e trocas individuais e coletivas. A política na arquitetura se faz presente no momento em que essa última é tida como um lugar de proteção, fechado, interior, que habita famílias. A casa e a habitação se manifestam como lugares de interioridade, intimidade, fortemente ligados ao indivíduo e ao coletivo. São formas duráveis, tradicionais, resistentes, não apenas no aspecto físico, mas no aspecto histórico e filosófico também. No sentido de proteção, separa o interior do exterior, que é estrangeiro e estranho a nós, desconhecido e ameaçador. Logo, ter abrigo e acolhimento pela arquitetura propicia a criação de vínculos afetivos com o lugar e, dessa forma, o desenvolvimento de uma história. Gaston Bachelard (BACHELARD, 1997) defende que a casa é como um lugar de memórias e devaneios. Ao se adentrar em uma casa nova, evoca-se memórias antigas, de outras casas, da infância, e tudo é revivido novamente. Essa recordação, porém, não funciona como uma história linear das memórias do passado, e sim como uma mistura de imaginação e memória. Dessa forma, a experiência espacial desconcertante que se tem ao interagir com os *building cuts* de Matta-Clark, além de questionar as dualidades do dentro e fora, permanente e efêmero, presença e ausência, aciona, também, o imaginário a partir de uma tentativa de reconstrução do espaço fragmentado, e a memória a partir de uma experiência anterior. Logo, a desfamiliarização do espaço induzida pelas violações discretas está diretamente ligada à entre memória e imaginação.

¹² Em inglês *building*. Optei pela correspondente *construção*, uma vez que ela tem um sentido mais abrangente.

Não por acaso, boa parte do referente arquitetônico de Matta-Clark eram casas ou prédios residenciais. Além das edificações abandonadas no Bronx, em *Splitting* (1974), por exemplo, a intervenção do artista se deu em uma casa no subúrbio de New Jersey que estava destinada à demolição como parte de um projeto de renovação urbana. O destino final da casa nos aponta para uma condição anterior de abandono. Matta-Clark dividiu a casa ao meio, abrindo uma única fenda nas duas paredes laterais e no teto, passando por todo o interior da estrutura, e removeu os quatro cantos superiores da construção. O projeto foi filmado e fotografado, e os fragmentos retirados dos cantos, expostos na John Gibson Gallery em Nova Iorque, como podemos ver na Figura 35. *Splitting* foi o primeiro trabalho no qual a intervenção do artista se deu também nas paredes externas da construção, permitindo que o sol invadisse o espaço escuro de maneira única, por feixes lineares de luz (Figura 36). Essa estrutura concreta e durável, fechada em si, da qual Vitalle fala, é desafiada quando Matta-Clark expõe o interior da construção à luz exterior através da fissura. Ao abrir uma fenda na estrutura externa da casa e permitir que a luz invada um espaço antes dominado pela escuridão, cria-se um diálogo entre o interior e exterior que até então não acontecia. Uma relação de invasão, como algo não permitido, uma vez que os únicos elementos facilitadores dessa relação, dentro do projeto e planejamento original da arquitetura, são as portas e as janelas. A respeito da dualidade entre interior e o exterior, Bachelard comenta que “são ambos íntimos; estão sempre prontos a inverter-se, a trocar sua hostilidade” (BACHELARD, 1998, p. 221).



Figura 35 - Gordon Matta-Clark, *Splitting - Four Corners*, 1974.

Disponível em: <https://www.sfmoma.org/artwork/2001.411.D>



Figura 36 - Gordon Matta-Clark, *Splitting*, 1974.

Disponível em: <https://revistausina.com/2016/12/25/gordon-matta-clark-splitting-e-fotomontagens/>

A busca por uma maneira de fazer a luz entrar em um espaço desprovido dela se repete um ano depois em *Day's End*, um galpão abandonado no píer 52, na beira do Rio Hudson, em Manhattan. O artista inseriu cortes em uma das paredes, no teto e no chão da estrutura, criando aberturas semicirculares, em busca de luz e de água. Nesse caso, a relação entre elementos do interior com os do exterior se deu não apenas através da entrada da luz no ambiente escuro, mas também pela presença da água que se encontrava embaixo do galpão. Mais uma vez, o artista criou uma relação de violação entre elementos do interior com o do exterior, pois o objetivo era de que tanto a luz quanto a água – elementos externos – se fizessem presentes no interior da construção vazia. Pode-se dizer que, assim como em *Splitting*, a luz, de fato, invadiu o espaço, se projetando no chão e reproduzindo a mesma forma semicircular da abertura na parede. Se observarmos a Figura 37, podemos perceber uma representação metafórica da câmara escura em *Day's End*, pois a luz adentra um ambiente escuro por um orifício e incide sobre uma outra superfície. Essa analogia aproxima Matta-Clark de Wesely, embora a câmara escura desempenhe papéis distintos para cada um deles. Em Matta-Clark, ela é concebida através de uma relação metafórica com o objeto, enquanto que em Wesely, ela é anunciada mediante uma relação real com instrumento de trabalho do fotógrafo, a câmara *pinhole*.

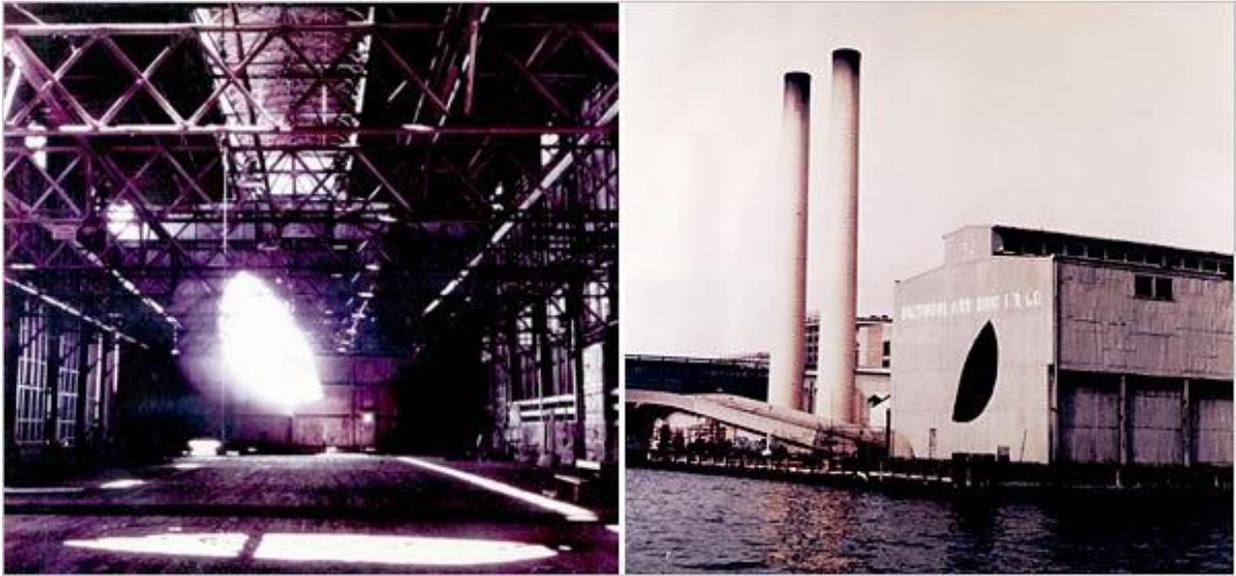


Figura 37 - Gordon Matta-Clark, *Day's End*, 1975.

Disponível em: <https://www.nytimes.com/2007/03/03/arts/design/03matt.html>

Ainda no aspecto da relação entre interior e exterior, também em 1974, Matta-Clark realizou outra intervenção em uma casa de subúrbio de Nova Iorque, também, abandonada. *Bingo* (Figura 39) foi projetada a partir de uma divisão da fachada da casa em nove retângulos iguais, de modo que se parecesse com uma cartela de jogo de bingo. Oito desses retângulos foram removidos, deixando apenas o central, que nas palavras de Yve-Alain Bois, “permaneceu no lugar como um sobrevivente absurdo de algum cataclismo” (BOIS, KRAUSS, 1997, p. 191). Os fragmentos da fachada foram, mais uma vez, usados como objetos escultóricos. O posicionamento desses objetos no chão, como podemos ver na Figura 38, possibilita a interação do observador com a obra, na qual ele pode circular por entre as partes e interagir tanto com o interior quanto com o exterior. Já para a fachada da casa, no tempo ao qual ela ficou exposta antes de ser demolida, a retirada desses fragmentos a insere, de maneira ainda mais evidente, no contexto da exposição de uma interioridade íntima à um exterior desconhecido. Se temos a estrutura da casa como símbolo de proteção do interior íntimo, pessoal e familiar, contra o exterior ameaçador, hostil e desconhecido, ao arrancar as paredes de uma casa, Matta-Clark sinaliza e reforça que essa relação não passa de uma metáfora. Que a casa, assim como todas as outras construções, não é uma “fortaleza”, mas sim uma estrutura dotada de certa fragilidade, e da mesma forma que o homem a projetou e a ergueu, ele também a destrói e a derruba.



Figura 38 - Gordon Matta-Clark, fragmentos de *Bingo*, 1974.

Disponível em: <http://www.oxfordartonline.com/page/Unit-8-Lesson-4>

Em outras palavras, a arquitetura é um produto cujo começo e fim estão condicionados à ação do homem. A violação discreta à qual Matta-Clark se refere ao falar da perda do senso de orientação do observador ao adentrar as suas obras, se faz também, mas de maneira indiscreta, com a construção em Bingo. Ao remover as paredes externas de uma das fachadas da casa, abrindo o seu interior à exposição, ele está, novamente, violando o espaço da construção. Ele o faz de várias maneiras – quando o invade, quando o fragmenta e quando evidencia o seu interior íntimo – e não apenas quando desconfigura o senso de orientação do observador. Se compararmos *Bingo* com *Day's End* e *Splitting*, temos, pela primeira vez, uma relação de *troca*, e não de *invasão*, entre interior e o exterior. Isto é, em oposição às duas últimas, em *Bingo*, não é só o interior que é invadido pelos elementos que vem de fora, mas também o exterior, que, agora, está exposto ao que vem de dentro. As paredes, que se encarregariam da separação entre esses campos, já não o fazem.



Figura 39 - Gordon Matta-Clark, *Bingo*, 1974.

Disponível em: <https://www.artforum.com/print/200306/anthony-vidler-on-gordon-matta-clark-4877>

O mesmo acontece em *Conical Intersect* (1975), na Figura 40, mencionado no capítulo II. Suas ações nesse trabalho consistiam em cortes circulares na estrutura interna do edifício, criando uma abertura em espiral, em um ângulo de 45°, que vai de uma das paredes externas, para dentro, até o teto, permitindo com que se veja, do lado de fora, na rua, toda a estrutura interna da construção e a complexidade espacial criada pelo artista no seu interior. Mais uma vez, Matta-Clark rompe com os ideais modernistas e abre a construção para um conflito ao romper com as barreiras do fora e do dentro. O que era considerado um espaço de intimidade se encontra agora exposto. Citando Bachelard, novamente, o “espaço íntimo perde toda sua clareza. O espaço exterior perde o seu vazio” (BACHELARD, 1998, p. 221). Contudo, a vista que se tem do lado de fora do funil espiralado perfurado pela estrutura do prédio não se compara com a incoerência espacial criada pela fragmentação desse espaço uma vez que se está do lado de dentro. Como podemos ver na Figura 41, a violação discreta de Matta-Clark produziu um espaço completamente fragmentado e desorientador, onde, de fato, mais uma vez, não se tem senso de orientação. O artista explica

Geralmente, o que me interessa é fazer um gesto que, de maneira bem simples, complica a área visual na qual estou trabalhando. Olhar através do corte, olhar para as margens do corte, deveriam criar, claramente, uma nova noção de espaço. Mas o corte também deve revelar uma porção do sistema da construção existente, simplesmente como aquela que existe (WALKER, 2009, p. 15, tradução nossa).



Figura 40 - Gordon Matta-Clark, *Conical Intersect*, 1975.

Disponível em: <https://www.artforum.com/print/previews/200701/gordon-matta-clark-12276>



Figura 41 - Gordon Matta-Clark, *Conical Intersect*, 1975.

Disponível em: <http://www.espacohumus.com/wp-content/uploads/>

Diante da fala de Matta-Clark a respeito da criação de “uma nova noção de espaço”, constatamos que a sua violação discreta não objetivava apenas a desconstrução e a desfiguração de um espaço, invalidando o senso de orientação do indivíduo, mas, acima de tudo, produzir um *novo* espaço. Essa constatação nos indica que, ao desconstruir, Matta-Clark também construía, o que nos remete ao conceito de *desconstrução* de Derrida. O filósofo, que foi convidado pelo arquiteto francês Bernard Tschumi para participar da concepção do Parc La Villete, em Paris, elucida que a desconstrução da arquitetura não significa, necessariamente o ato de desconstruir e romper com as estruturas por meio da subversão da sua unidade e estabilidade, mas de criar uma nova arquitetura não submissa à sua funcionalidade clássica, e que produza novas maneiras de pensar e de interagir com o ambiente. De uma forma ou de outra, a violação discreta de Matta-Clark tinha exatamente esse objetivo, mesmo se tratando de um espaço fragmentado e etéreo como resultado de suas desconstruções. Nas palavras de Derrida

[Desconstrução] não é simplesmente a técnica de um arquiteto que sabe como desconstruir o que já foi construído, mas uma investigação que aborda a própria técnica, a autoridade da metáfora arquitetural e assim, constitui a sua própria retórica arquitetural. Desconstrução não é simplesmente – o que o seu nome parece indicar – a técnica de uma construção ao reverso quanto é capaz de conceber para si a ideia de construção. (DERRIDA apud WIGLEY, 1997, p. 36, tradução nossa)

A ausência de senso de orientação demonstrada nas fotografias de *Conical Intersect* e *Circus: The Caribbean Orange* (Figura 33, Figura 34 e Figura 41), nos remetem a algumas gravuras de Maurits Cornelis Escher, nas quais o artista utiliza da matemática para desconstruir espaços tridimensionais dentro de um suporte bidimensional. Vale ressaltar que, enquanto tanto o espaço arquitetônico quanto o fotográfico de Matta-Clark são espaços de experiências literais, as gravuras de Escher compõem um espaço de experiência fictícia. Portanto, o que nos leva a sugerir uma aproximação entre os dois se dá em termos, puramente, visuais dos suportes bidimensionais em ambos. Dito isso, insinuamos que o trabalho de Escher, assim como o de Matta-Clark, “complica a área visual”, pois anula as referências de uma leitura lógica do espaço. Ele utiliza de uma desconfiguração da lógica espacial para produzir no observador inquietação e estranhamento. Ambos se valiam da matemática para desconstruir um espaço, embora Matta-Clark realizasse suas desconstruções em plano tridimensional e Escher em um bidimensional. Matta-Clark agia sobre um espaço já existente e o desfigurava, ao contrário de Escher, que projetava novos espaços já

desfigurados. Se colocarmos as Figura 41 e Figura 42 lado a lado, veremos o tanto que elas possuem elementos visuais semelhantes. Ambas projetam um ambiente interior dotado de uma espacialidade incoerente, onde formas circulares se abrem por todos os lados, criando diálogos entre o dentro e o fora, entre diferentes planos internos e gerando, por fim, uma imagem na qual não se sabe qual o lado inferior ou qual o lado superior.

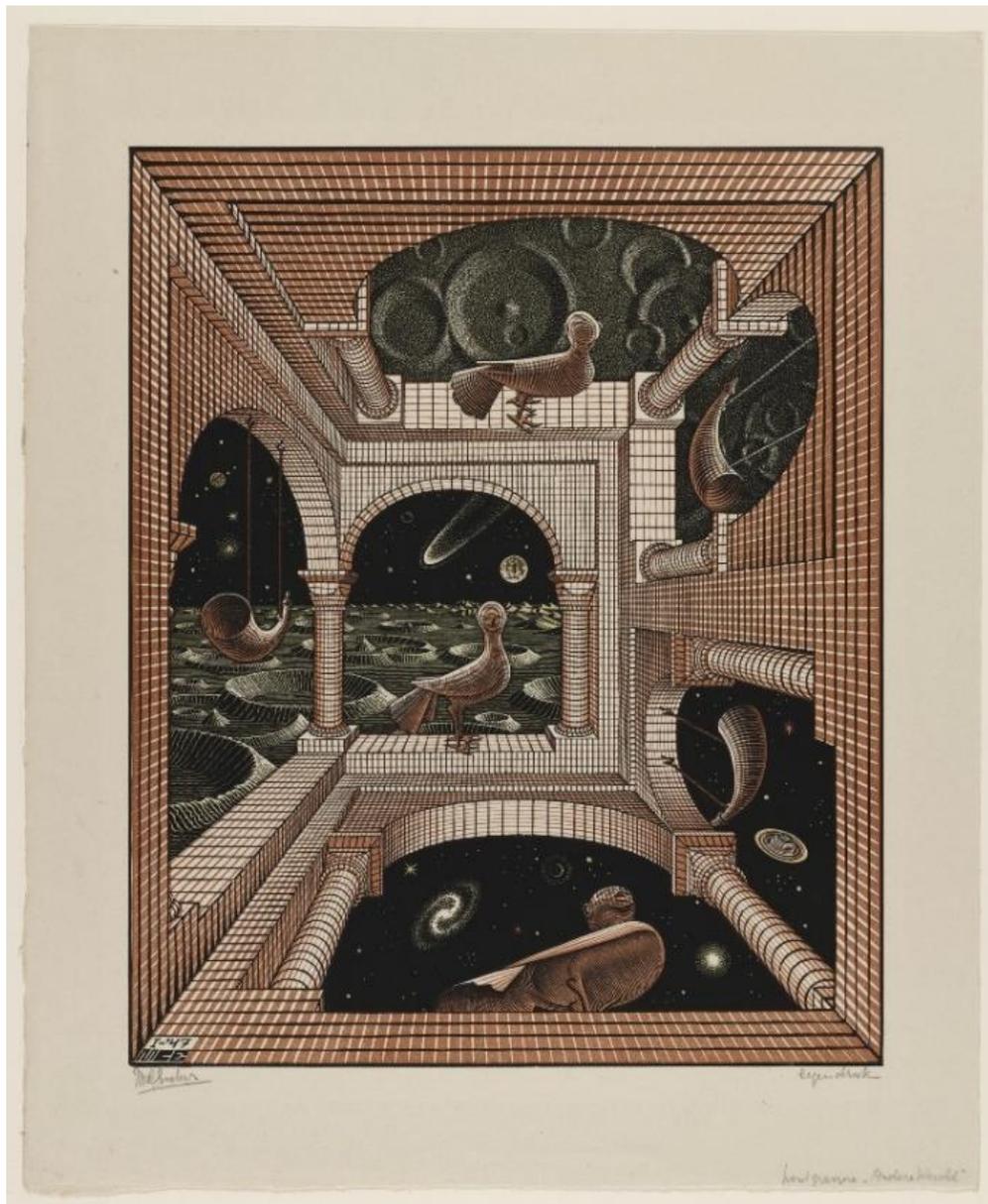


Figura 42 - M.C.Escher, *Other World*, 1947.

Disponível em: <https://www.moma.org/collection/works/61544>

O mesmo senso de desorientação acontece quando nos deparamos com as imagens das Figura 34 e Figura 43, nas quais temos um ambiente interno dentro de uma construção, no qual notam-se escadas, aberturas e formas circulares atravessando o plano da imagem. Na de Matta-Clark, há uma escada no canto inferior que, à primeira vista, não se sabe se está subindo ou descendo. Apenas quando localizamos a figura humana, é que nos damos conta de como nos orientar pelo espaço. Já na de Escher, há múltiplas orientações, com múltiplas escadas que, ora descem, ora sobem, ora estão de cabeça para cima, ora de cabeça para baixo; e ainda, diversas figuras humanas que ditariam qual a orientação do espaço. Porém, por se tratar de um desenho, o artista possui a liberdade de jogar com as várias possibilidades de representação arquitetural dentro de um mesmo plano, o que o permite projetar um espaço irreal. É interessante observar que Matta-Clark, ao violar e desconstruir as edificações, constrói um espaço que é, ao mesmo tempo, disfuncional e literal. A “irrealidade” no seu trabalho pode ser vista nas suas fotografias e fotomontagens, muito embora a experiência nesses suportes bidimensionais seja também literal. E nesses casos, o irreal se configura a partir do real. O seu trabalho consiste em usar a matemática para desconstruir e, então, construir, ao passo que o de Escher, em construir desconstruindo.

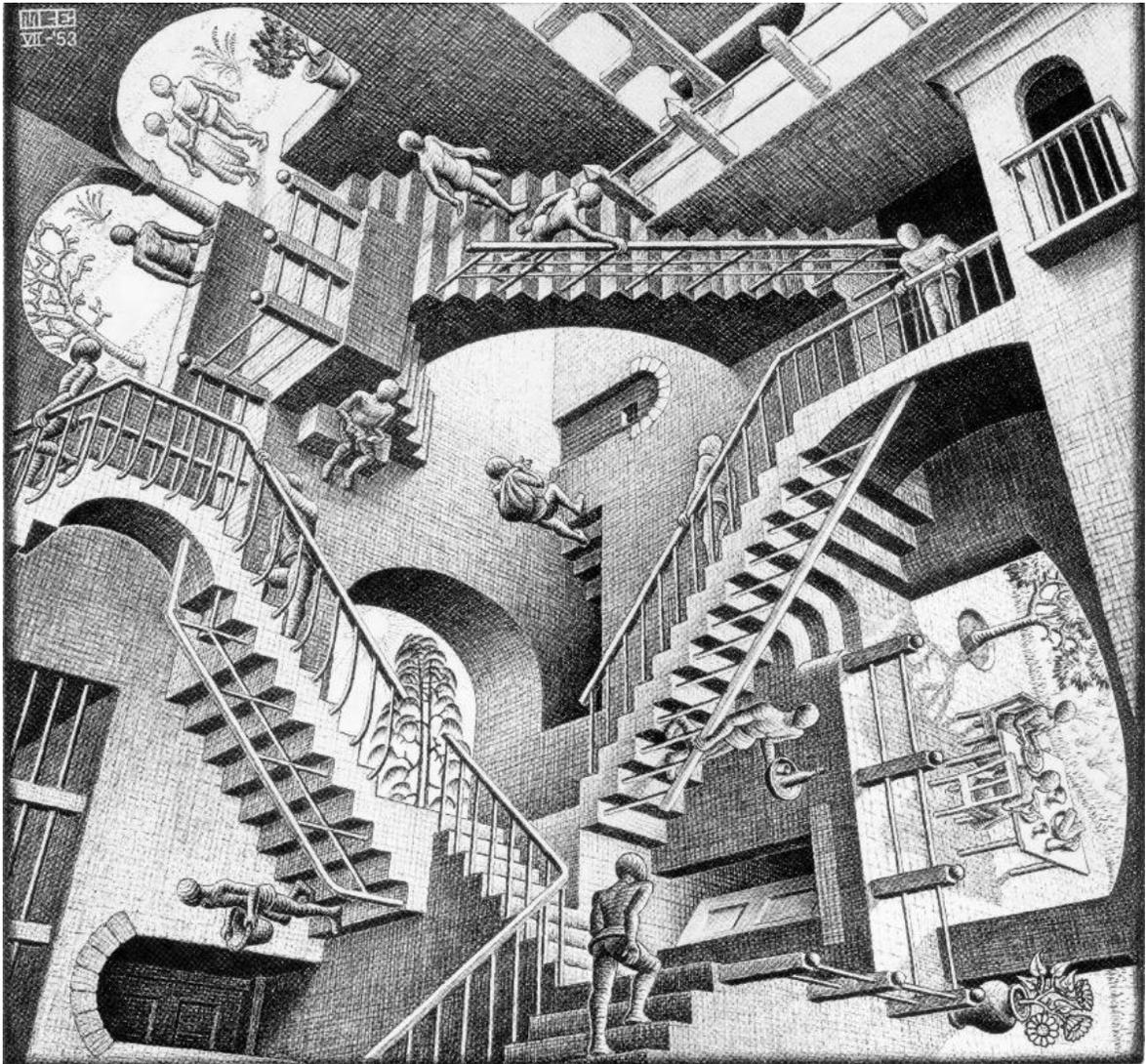


Figura 43 - M.C.Escher, *Relativity*, 1953.

Disponível em: <https://obenedito.com.br/fragmentacao-social/>

Das suas inúmeras definições da arquitetura, existe uma que alega que ela é a extensão do homem, o “ideal humano, o superego” (BOIS, KRAUSS, 1997, p. 185, tradução nossa). Existem diversos estudos que sugerem, desde a Roma Antiga, com Vitruvius, que a arquitetura é uma representação abstrata do corpo do homem na sua rigidez, unidade e autoridade. Anthony Vidler, no seu texto “Arquitetura Desmembrada” (VIDLER, 2011), sinaliza um retorno à representação do corpo humano na arquitetura pós-moderna. Mas, esse corpo, ao contrário do que o foi para as tradições humanistas de centralidade e estabilidade, agora se apresenta como um corpo fragmentado, desmembrado e dividido, como que um reflexo da própria sociedade. Embora Vidler esteja se referindo à arquitetura no seu sentido mais primário, que é o de projetar e construir um ambiente, podemos facilmente trazer essa apropriação da prática da arquitetura para uma leitura da prática de Matta-Clark. Primeiramente, por ele ser também um artista e arquiteto pós-moderno que, assim como outros artistas e pensadores de sua época, manifestava várias inquietações a respeito do sistema social, econômico e político no qual ele estava inserido. Enquanto arquitetos como Coop Himmelblau e Bernard Tschumi (VIDLER, 2011) se mostravam engajados em projetar espaços que transgredissem todas as teorias da arquitetura como acomodação, domesticidade e harmonia, Matta-Clark desconstruía os espaços existentes que um dia ostentaram essas características e agora não mais. Além disso, ao passo que os arquitetos projetavam, e ainda projetam, espaços vinculados a uma certa longevidade, os de Matta-Clark, como já foi dito, possuem uma efemeridade incorporada ao seu processo de trabalho. Logo, quando Matta-Clark fragmenta seus espaços, destituindo-os de sua harmonia e sua integralidade original, criando formas orgânicas, positivas e negativas, nas quais interior e exterior se fundem, ele está agindo em conjunto com o que parecia ser um impulso de transgressão dentro das artes em geral da época, sejam elas as artes visuais, a arquitetura ou a filosofia. Como Vidler esclarece

[...] o que parece ser literalmente tentativas superficiais e ‘pictoriais’ de desmembrar o corpo clássico, percebemos uma tentativa deliberada de abordar questão do status do corpo na teoria pós-moderna, não apenas na aparência externa do trabalho, mas nos seus procedimentos internos. (VIDLER, 2011, p. 63, tradução nossa)

Não por acaso, o primeiro artigo da *Critical Dictionary* foi a respeito da arquitetura. Georges Bataille também a via como a metáfora do homem, mas não como indivíduo, e sim como sociedade. Para ele, a arquitetura era “a expressão da natureza verdadeira das sociedades”, de forma

que, “um ataque à arquitetura é, necessariamente, como se fosse, um ataque ao homem” (BATAILLE apud BOIS, KRAUSS, 1997, p. 17, tradução nossa). Bataille era, essencialmente, contra tudo que tivesse forma. Para ele, o maior problema dos acadêmicos é que eles queriam dar forma às coisas. Daí a sua analogia do informe com o cuspe – algo de contorno, forma e cor indefinido. Consequentemente, a sua hostilidade contra a arquitetura se baseia no fato de que projetar é, essencialmente, dar forma às estruturas. E isso implica em regulamentações e normas daquilo que é planejado e, conseqüentemente, do sistema em si. Novamente, é possível estabelecer paralelos entre o pensamento de Bataille e a obra de Matta-Clark, uma vez que o seu trabalho consistia, justamente, em deformar as estruturas, obliterando-as de maneira a produzir experiências espaciais que subvertessem a lógica e o sentido, ou as normas do sistema. Podemos sugerir que o estranhamento e desfamiliarização com o espaço por parte do observador não tenha respaldos apenas no não-reconhecimento daquele, mas também pelo fato de que, ao atacar a arquitetura, Matta-Clark está atacando os sistemas de organização e estabilidade que nutrem as sociedades. Desconstruir e fragmentar uma casa, expor os seus limites interiores e exteriores, abrir o seu lugar de memória e revelar o seu espaço íntimo ao de fora, se faz sentir no âmago de cada indivíduo que visita as suas obras, pois essas são questões, essencialmente, humanas. Com efeito, pode ser que parte do incômodo de Matta-Clark pelo abandono e desuso de tais espaços se deva por uma afronta primeira ao homem, por denotar, também, seu estado de desamparo e impotência diante dos eventos sociais, políticos e econômicos de sua época. Como reiterou Vidler, “o corpo em desintegração é, em um sentido bastante real, a imagem da noção do progresso humanista em desordem” (VIDLER, 2011, p. 63, tradução nossa).

A relação das obras descritas neste capítulo com a leitura do conceito de informe feita por Rosalind Krauss se fundamenta no fato de que Bataille, ao cunhar o termo no seu anti-dicionário, não estava preocupado com a forma e nem o conteúdo, mas com “a operação que desloca ambos termos” (BOIS, KRAUSS, 1997, p. 15, tradução nossa). Mesmo que Matta-Clark planejasse quais formas ele usaria para violar discretamente as construções, o resultado dessa intervenção criava fragmentos disformes de matéria, o que levava ao aniquilamento do senso de orientação no espaço. Logo, diante de um espaço disforme, no qual não se reconhece as formas, o observador se encontra, em um primeiro momento, em estado de desorientação, e em um segundo, como objetivava o artista, de criação de um novo senso de espaço. Em termos de conteúdo, o artista trabalhava com material comum do cotidiano. Com isso, podemos afirmar que, de fato, o que o interessava era,

primeiramente, a *operação* entre o espaço e as não-formas que resultariam do desmantelamento das construções. Se o resultado dessa operação é um espaço constituído de formas indefinidas, desordenadas e negativas, surge, portanto, um espaço informe. A falta de sentido e lógica nesse espaço o qualificam como um espaço informe. E mais, ao invalidar a forma e o conteúdo, Matta-Clark está, novamente, transgredindo tradições modernistas, assim como os “atos de sabotagem [de Bataille] sobre o mundo acadêmico ou o espírito do sistema” (BOIS, KRAUSS 1997, p. 16, tradução nossa).

Quando Bataille fala que “o projeto é a prisão da qual [ele] desejaria escapar”, ele o faz de maneira que, para o autor, a metáfora da arquitetura é a prisão, ao contrário da casa para Bachelard. Arquitetura é projetar, é projeto. O projeto do homem é idealista. Se a arquitetura é uma extensão do homem, o homem, em si, é um projeto. E se a arquitetura se faz através de projetos, o homem é projeto e prisão ao mesmo tempo. Dito isso, ao atacar a arquitetura, Matta-Clark está afrontando também o que Bataille considera como projeto, e conseqüentemente, se libertando da prisão na qual projeto e homens estão incarnados.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este trabalho surgiu com o intuito de estabelecer um diálogo entre os artistas Gordon Matta-Clark e Michael Wesely, de modo a localizar pontos de convergência e divergência nas suas obras. Para tal, estabeleceu-se, em um primeiro momento, o que viria a ser os elementos conectores de suas práticas. Nos deparamos, então, com as instâncias do tempo e do espaço, e os campos do olhar, da fotografia e da arquitetura. Certificou-se de que, tanto o tempo como o espaço, permeiam, de maneiras diferentes, a literatura que abrange as três áreas em questão e que parecem se entrecruzar em vários momentos. Isso se justifica pelo fato de que a fotografia se vale do olhar para delimitar um espaço no tempo; de que a *pinhole* de Wesely se comporta como uma câmara escura, que, no século XIX, contribuiu com os processos de subjetivação da visão, refletindo, simultaneamente no observador e no sujeito produtor de imagem da contemporaneidade; e de que tal aparato, por sua vez, se anuncia, metaforicamente em alguns *building cuts*, e da mesma forma que Matta-Clark inseria fendas nos prédios, permitindo que a luz entrasse, Wesely assim o fez na sua câmara *pinhole* para registrar as paisagens do Rio Orenoco. Logo, convencionou-se o olhar, a fotografia e a arquitetura como o tema dos três capítulos desta dissertação, nos quais as obras dos dois artistas seriam analisadas tomando como base as relações entre espaço e tempo, e seus possíveis desdobramentos, dentro desses três campos.

Faz-se necessário apontar que, ao longo do processo de escrita, percebemos que Matta-Clark e Wesely estão presentes de maneira similar no capítulo “A desarticulação do olhar”, enquanto que, no capítulo “A fotografia como arte e registro”, tem-se a predominância de Wesely e no último, “A desmaterialização da arquitetura”, a de Matta-Clark. Isso se deve ao fato de que a obra de Wesely é, essencialmente, fotográfica, ao passo que a de Matta-Clark é transdisciplinar e se fundamenta, essencialmente, a partir da sua relação com o espaço urbano. Enquanto para Wesely, a fotografia se exprime como o meio e o fim, para Matta-Clark, ela consiste apenas no fim, como uma extensão de suas ações, uma vez que o espaço urbano e a arquitetura se configuram como o meio para a sua prática. O espaço arquitetônico ocupa o lugar de referente fotográfico para Wesely e a fotografia o *corpus* do seu trabalho. Para Matta-Clark, o espaço arquitetônico se configura como a sua obra, que, só após a sua intervenção, se torna o seu referente fotográfico. A arquitetura se traduz para Wesely como um espaço em constante transformação, o que o instiga a desenvolver maneiras de apreender todas as ocorrências desse espaço dentro de uma única imagem fotográfica. Para Matta-Clark, por outro lado, ela se tornou um produto, economicamente e

socialmente, fracassado, e que, devido à sua formação, se apresenta como cenário de inconformidades e questionamentos. Dito isso, as questões pertinentes aos estudos da fotografia foram mais evidentes nas análises das obras de Wesely, enquanto que as questões da arquitetura, nas obras de Matta-Clark. E no que se refere ao primeiro capítulo, procuramos evidenciar perspectivas de leituras de suas obras nas quais o olhar não se constrói de maneira linear e lógica, por espaços harmônicos e coerentes, mas sim nas quais ele se desconstrói e se desfaz na medida em que incide sobre narrativas descontínuas e oscilantes nas obras dos dois artistas.

Ao partir da experiência visual proporcionada ao sujeito observador do início do século XIX com os aparatos ópticos, chegamos à temporalidade como fundamental no processo de formação de uma imagem pelo olho, a partir da sobreposição de outras duas ou mais. Vimos que, tanto a obra de Wesely quanto a de Matta-Clark compreendem, de alguma forma, esse processo. Na de Wesely, a sobreposição imagética está presente em todas as obras analisadas neste trabalho, enquanto que na de Matta-Clark, elas se anunciam, apenas, nas suas fotomontagens. A temporalidade aparece, também, como o elemento principal do processo de formação de imagens para Wesely, uma vez que a justaposição de fragmentos imagéticos nas suas fotografias se sucede através do tempo e no qual a única interferência do fotógrafo sobre esse processo se dá ao abrir e fechar o obturador de sua câmera. Em Matta-Clark, por outro lado, essa justaposição se manifesta mediante à criação das fotomontagens, processo que demanda a interferência direta do artista. Em relação à temporalidade do ato fotográfico de cada artista, para Matta-Clark, ela se constrói a partir de um tempo único próprio da fotografia instantânea, ou seja, o registro de apenas um momento no passado. Em Wesely, porém, ela se constrói através de um acúmulo de vários tempos passados, de maneira desordenada e não-linear, o que, segundo Jacques Aumont, pode ser definido como uma *intemporalidade* (AUMONT, 2004).

Agora, ao passo que para Wesely, a temporalidade é inerente à sua *técnica*, para Matta-Clark, ela se revela através da efemeridade das suas *ações* e da sua *obra*. Ou seja, a técnica de longa exposição de Wesely se desenvolve, fundamentalmente, a partir de uma construção que se firma através de uma temporalidade estendida, na qual camadas de tempo e matéria se somam e se subtraem em um processo contínuo de sobreposição. Em Matta-Clark, porém, a temporalidade se confirma a partir da efemeridade inerente às suas ações, que, assim como as *performances* artísticas características de sua época, ocorrem, pontualmente e em um dado momento e lugar. Os seus *building cuts* também se encontram em uma condição efêmera, no sentido de que, ao contrário dos

preceitos clássicos da obra de arte como algo durável e eterno, eles estão condenados à demolição. Nesse sentido, a ideia de efemeridade nos levou a relacionar o trabalho de Matta-Clark com o de Robert Smithson pelo viés de uma arquitetura entrópica, na qual a cabana soterrada de terra, os micro-lotes, e os *building cuts* se encontram em um processo eminente de desintegração e desaparecimento, cuja origem é o próprio meio em que eles se encontram. Logo, Matta-Clark, como meio de questionar, não só a desfuncionalização da arquitetura como espaço de habitação e moradia, como também de romper com os paradigmas modernistas acerca do papel do artista e da obra de arte, se apropria de algo que já está fadado ao desaparecimento e o transforma no cerne de sua obra.

No que diz respeito à sobreposição de fragmentos imagéticos, as exposições estendidas de Wesely acumulam inúmeras camadas impalpáveis de matéria e tempo, que se desfazem umas sobre as outras, dentro de uma única fotografia. Já em Matta-Clark, a sobreposição se dá por fragmentos palpáveis de matéria que o artista recorta e cola sobre e ao lado uns dos outros para criar as fotomontagens. Assim, enquanto Wesely sobrepõe imagens em um sentido *vertical*, Matta-Clark o faz em um sentido *horizontal*. A sobreposição vertical produz um espaço visual incoerente e caótico, mas dentro de uma única imagem delimitada pelo formato do material fotográfico. A disposição horizontal resulta, por sua vez, em uma imagem informe e descontínua, a qual se define diante do conflito entre a forma e não-forma, o que se define pelo anti-conceito de informe, de George Bataille. Podemos encontrar essa mesma referência quando nos referimos, por exemplo, aos *joiners*, de David Hockney. Vimos, também, que essa deformação do espaço bidimensional, através da técnica de fotomontagem, se configura como uma representação, em um outro suporte, do que, de fato, se constituía os *building cuts*: espaços igualmente informes, incompletos, dotados de entrecruzamentos de cheio e vazio, dentro e fora, interior e exterior.

Ao passo que os aparatos ópticos suprimiam, por meio do movimento, as lacunas entre imagens, com o objetivo de se evocar uma linearidade no processo de construção da imagem, nos trabalhos de Wesely e Matta-Clark, essas lacunas são criadas, justamente, para instigar no observador uma leitura descontínua e fragmentada do espaço visual. Esse mesmo efeito pode ser visto nas fotografias de Eadweard Muybridge e Étienne-Jules Marey, muito embora a intenção dos dois fotógrafos pesquisadores fosse a de compreender as nuances do movimento. Em todos os casos, o olhar intermitente se perde em meio às lacunas, à não-linearidade e à incompletude, e, assim, se firma na ruína de Jacques Derrida como um espaço que nunca será total e completo. Essa

concepção de ruína vale tanto para uma leitura do espaço visual das longas exposições como das fotomontagens.

No que concerne à apropriação do espaço, temos em Matta-Clark a sua maior expressão, uma vez que Wesely não se apropriava do espaço e, sim, da sua *pinhole*. Ao abrir buracos e fendas nas construções, Matta-Clark não apenas as desfigurava e as desestabilizava, mas também as abria para possibilidades de troca entre o interior e o exterior, entre o dentro e o fora, entre o cheio e o vazio. Temos, em algumas de suas obras, uma metáfora da câmara escura, na medida que feixes de luz penetram o espaço interior escuro por entre frestas e orifícios. O interior é, dessa forma, invadido pelo que vem de fora. Em outras obras, contudo, o desmanche e a retirada das paredes externas induzem não a uma relação de invasão do dentro pelo fora, mas sim, a uma troca, onde tanto o interior quanto o exterior se encontram abertos e expostos, mutualmente, nos levando à poética de Gaston Bachelard (1993) sobre os espaços.

Essa troca, que se constitui como base para as violações discretas de Matta-Clark, nos remete, ainda, ao aniquilamento do senso de orientação do espaço, o qual o artista tinha a intenção de provocar no observador de sua obra. Ao contrário da obra de Wesely, que não requer a interação das pessoas para que ela adquira outros significados, Matta-Clark esperava que as pessoas se interagissem com os seus *building cuts*, fossem ainda antes de sua demolição, ou mediante os fragmentos de chão e parede que ele expunha posteriormente. Através das suas fotografias, podemos constatar que a desconstrução e a fragmentação do espaço arquitetônico criam espaços surreais e desorientadores, onde, de fato, não se tem senso de orientação. Isso o aproxima das gravuras de M. C. Escher que, igualmente, se fundamentam na construção de um espaço ilógico e irracional, no qual o observador perde referência em relação ao que sobe e desce, ao que está em cima e em baixo.

Enquanto o referente fotográfico para Wesely se materializa através de movimentos e transformações no espaço, e que se concebe como tal no decorrer de um tempo estendido, o de Matta-Clark se configura como um lugar cuja transformação se deu de maneira pontual, anterior ainda ao seu registro pela fotografia. Similarmente, os seus referentes arquitetônicos também apresentam características divergentes. O referente arquitetônico de Matta-Clark está inserido em um contexto de abandono e de descaso, e o de Wesely, em um de urbanização e modernização, embora ambos compartilhem de um mecanismo de substituição do velho pelo novo. Dessa forma, nada mais justo do que condicionar a técnica e a ação ao que o referente suscita em termos de

possibilidades de atuação, visando algo que possa produzir sentido. Seja pelo movimento de um corpo humano, pelo deslocamento de um trem de uma cidade para outra, ou pela reconstrução de um prédio, o trabalho de Wesely parece não pretender levantar, diretamente, questionamentos e críticas a respeito dos acontecimentos que nos cercam e que, na maioria das vezes, passam despercebidos pelo olho humano. Mas sim, registrar, de maneira singular, a multiplicidade de acontecimentos e mudanças que constituem narrativas individuais e coletivas. Munido disso, o trabalho do fotógrafo parece se fundamentar em uma transgressão dos princípios da fotografia que incluem o “momento decisivo” de Bresson, um corte no lugar de um orifício redondo na sua *pinhole*, e até mesmo, o que é considerado longa exposição dentro da fotografia. Sobre esse último, que era tido como uma limitação técnica no século XIX e cujo resultado borrado e indefinido apontava para um “erro”, Wesely estabelece esse “erro” como o elemento principal da concepção de sua obra.

Estudar a obra de Matta-Clark, por outro lado, é se ater, também, ao período histórico no qual o artista estava inserido, pois dissecar prédios e casas, removendo partes, fragmentando estruturas, inserindo fissuras, fazendo disso um objeto de arte, apontam para uma insatisfação e uma hostilidade em relação ao sistema econômico no qual as artes e arquitetura se encontram. Logo, ao atacar a arquitetura, Matta-Clark não estava só atacando o homem, como afirmou Bataille (BOIS, KRAUSS, 1997), mas também as convenções e formalidades do sistema que regia as artes e a arquitetura da época. Matta-Clark desconstruía edificações por um processo de violência fragmentária, ao mesmo tempo que arquitetos praticantes conterrâneos projetavam também pensando na desconstrução do espaço formal da arquitetura. Nas artes, um pouco antes, vimos os dadaístas alemães introduzindo as fotomontagens como crítica às colagens cubistas, ao papel do artista e às vanguardas dominantes. Dito isso, sugerimos que o uso de fotomontagens para representar um espaço multi-facetado não se deu por acaso, pois a disposição das suas fotografias sobre o papel acentua, ainda mais, a desfiguração e fragmentação do seu referente arquitetônico.

Por fim, a simultaneidade de olhares proposta no título procura abranger o papel de Gordon Matta-Clark e Michael Wesely como indivíduos observadores e produtores de imagens e as possibilidades de leitura das suas obras. O olhar, que passou por mudanças significativas no início do século XIX através da subjetivação da visão, se constitui de maneira particular no tempo e no espaço ao longo da história da visualidade e encontra respaldo nas questões que permeiam os campos da fotografia e da arquitetura. Esses olhares simultâneos, sempre em movimento e

transformação, não se definem de maneira isolada, particular e fechada, mas coexistem em um campo onde o limite entre um e outro é informe e translúcido, permitindo, sempre, possibilidades de diálogos.

REFERÊNCIAS

ADES, Dawn. *Fotomontaje*. Barcelona: Editorial Gustavo Gile S.A., 2002.

ATTLEE, James. Towards Anarchitecture: Gordon Matta-Clark and Le Corbusier. In: *Tate Papers, Tate's Online Research Journal*, London, n.7, Spring, 2007. Disponível em: <http://www.tate.org.uk/research/publications/tate-papers/07/towards-anarchitecture-gordon-matta-clark-and-le-corbusier>

AUMONT, Jacques. *O olho interminável [cinema e pintura]*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

BACHELAR, Gaston. *A Poética do Espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

_____. Poetics of Space. In: LEACH, Neil. *Rethinking Architecture: A Reader in cultural theory*. London and New York: Routledge. 1997.

BARTHES, Roland. *Camera Lucida*. Translated by Richard Howard. London: Vintage, 2000.

_____. Retórica da Imagem. In: TRACHTENBERG, Alan (Org.). *Ensaio sobre fotografia: de Niepce a Krauss*. Lisboa: Orfeu Negro, 2013.

BENJAMIN, Walter. Alegoria e drama barroco. In: BENJAMIN, Walter. *Origem do drama barroco alemão*. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. p.181-258. São Paulo: Brasiliense, 1984.

_____. *Magia e Técnica, Arte e Política: Ensaio sobre literatura e história da cultura*. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. v.1, 3.ed., São Paulo: Brasiliense, 1987.

BERGER, John. *Understanding a photograph*. Edited and introduced by Geoff Dyer. London, England: Penguin Books, 2013.

BLANCHOT, Maurice. *The writing of the disaster*. Translated by Ann Smock. Lincoln, University of Nebraska Press, 1986.

BOIS, Yve-Alain, KRAUSS, Rosalind. *Formless: a user's guide*. New York. MIT Press, 1997.

BRESSON, Henri Cartier-. *The Decisive Moment*. New York: Simon and Schuster. 1952.

COSTA, Alexandre Rodrigues. Interrupções incessantes: o dilaceramento da forma em *Cent mille milliards de poèmes*, de Raymond Queneau, *Tom, Tom, the Piper's son*, de Ken Jacobs, e *Patterns*, de Gerhard Richter. In: *ARS*. Ano 15, n.29, p.200-215. [sl]. 2016. Disponível em: <http://uemg.academia.edu/AlexandreCosta>

CRARY, Jonathan. *Técnicas do observador: visão e modernidade no século XIX*. Tradução de Verrah Chamma. Rio de Janeiro: Contraponto. 2012.

DAGUERRE, Louis Jacques Mandé. Daguerreótipo. In: TRACHTENBERG, Alan (Org.). *Ensaio sobre fotografia: de Niepce a Krauss*. Lisboa: Orfeu Negro, 2013.

DAMISH, Hubert. Cinco Notas para Uma Fenomenologia da Imagem Fotográfica. In: TRACHTENBERG, Alan (Org.). *Ensaio sobre fotografia: de Niepce a Krauss*. Lisboa: Orfeu Negro, 2013.

DERRIDA, Jacques. *Memoirs of the blind: the self-portrait and other ruins*. Translated by Pascale-Anne Brault and Michael Naas. Chicago and London: The University of Chicago Press, 1993.

_____. Point De Folie—Maintenant L'architecture. In: LEACH, Neil. *Rethinking Architecture: A Reader in cultural theory*. London and New York: Routledge. 1997.

DILLON, Brian (Ed.). *Ruins – Documents of Contemporary Art*. Whitechapel Gallery: London; The MIT Press: Cambridge, Massachusetts, 2011.

DUBOIS, Philippe. *O ato fotográfico e outros ensaios*. Tradução de Marina Appenzeller. 14 ed. Campinas, São Paulo: Papirus, 2012.

HEIDEGGER, Martin. Building, Dwelling and Thinking. In: LEACH, Neil. *Rethinking Architecture: A Reader in cultural theory*. London and New York: Routledge. 1997.

HOLLIER, Denis. *Against Architecture: The Writings of Georges Bataille*. Translated by Betsy Wings. London, England; Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 1993.

JACOB, Mary Jane. *Gordon Matta-Clark: A Retrospective*. Chicago: Museum of Contemporary Art, 1985.

JAY, Martin. *Downcast eyes: the denigration of vision in the Twentieth-Century French thought*. Berkeley, Los Angeles and London: University of California Press, 1994.

MORGAN, Jessica. A arquitetura como arte e a arte como arquitetura. In: LAGNADO, Lisette. *27ª Bienal de São Paulo – Seminários*. São Paulo: Cobogo, 2008.

KWON, Miwon. One Place after Another: Notes on Site Specificity. In: *October 80*, Institute of Architecture and Urban Studies, p. 85-110. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, Spring, 1997.

LEACH, Neil. *Rethinking Architecture: A Reader in cultural theory*. London and New York: Routledge. 1997.

LUBLINER, Ciro M. *Fragmento, Escrita do Desastre e Testemunhos da Desrazão*. 2016. 122 f. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa. Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016. Disponível em: <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8156/tde-10032016-134051/pt-br.php>

MARQUEZ, Renata Moreira. *Geografias portáteis [manuscrito]: arte e conhecimento espacial*, 2009. 248 f. Tese (Doutorado) – Programa de Pós-Graduação em Geografia do Instituto de Geociências da Universidade Federal de Minas Gerais, Minas Gerais, 2009. Disponível em: <http://www.geografiaportatil.org/>

MARQUEZ, Renata; RENA, Natacha; WESELY, Michael. 2004. Conversações sobre arquitetura e fotografia. *Revista AR. Coronel Fabriciano*. n. 1, p. 03-05, 2004.

MEISTER, Sarah Hermanson (Org.). *Michael Wesely Open Shutter*. New York: The Museum of Modern Art, 2004.

OLALQUIAGA, Celeste. Dust. In: DILLON, Brian (Ed.). *Ruins – Documents of Contemporary Art*. London: Whitechapel Gallery; Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 2011.

PRODGER, Phillip. *Time stands still: Muybridge and the instantaneous photography movement*. New York: Oxford University Press, 2003.

SIMMEL, Georg. The Ruin. In: DILLON, Brian (Ed.). *Ruins – Documents of Contemporary Art*. London: Whitechapel Gallery; Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 2011.

SNYDER, Joel. Visualization and Visibility. In: GALISON, Peter; JONES, Caroline A. *Picturing Science, Producing Art*. London, England: Routledge, 1998.

SONTAG, Susan. *On Photography*. 3 ed. London, England: Penguin Books, 1977.

RAYCK, Diego. Ruína programada. In: *Arte&Sensorium – Revista Interdisciplinar Internacional de Artes Visuais da Unespar/Embap*. Paraná. vol.1. n.2. Dez, 2014.

TRACHTENBERG, Alan (Org.). *Ensaio sobre fotografia: de Niepce a Krauss*. Lisboa: Orfeu Negro, 2013.

VITALE, Francisco. Jacques Derrida and the politics of architecture. In: *SAJ – Serbian Architectural Journal*. Serbia. vol.2. n.3. 2010. Disponível em: https://www.academia.edu/15215569/Jacques_Derrida_and_the_Politics_of_Architecture. [SAJ. SERBIAN ARCHITECTURAL JOURNAL vol. 2 2010 N 3](https://www.academia.edu/15215569/Jacques_Derrida_and_the_Politics_of_Architecture)

WALKER, Stephen. *Gordon Matta-Clark: art, architecture and the attack on modernism*. London, New York: I.B.Tauris, 2009.

WIGLEY, Mark. *The architecture of deconstruction: Derrida's Haunt*. 5 ed. Cambridge, Massachusetts, London, England: The MIT Press. 1997.

WILLIAMS, Gilda. It Was What It Was: Modern Ruins. In: DILLON, Brian (Ed.). *Ruins – Documents of Contemporary Art*. London: Whitechapel Gallery; Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 2011.