

DESORGANIZAÇÕES DA FORMA E DA MATÉRIA EM GORDON MATTA-CLARK

Osvaldo Fontes Filho

Letícia Tavares de Castro

Resumo: Gordon Matta-Clark (1943-1978) incorpora em suas intervenções um caráter destrutivo, motivado pelo que se arruína. Ressaltam-se, aqui, gestos de desvios de estabelecidas especificidades; protocolos para anarquizar constructos, desorientar sensações espaço-temporais. Ao focalizar alguns dispositivos de (des)montagens de Matta-Clark, este texto aponta para deslocamentos e disfuncionalidades próprios a certa poética da forma e da matéria em desorganização.

Palavras-chave: Forma. Matéria. Ruína. Entropia. Inespecificidade

DISORGANIZATIONS OF FORM AND MATTER IN GORDON MATTA-CLARK

Abstract: Gordon Matta-Clark (1943-1978) embodies a destructive character, motivated by what is the ruined. In this text, we will highlight gestures for diverting established specificities, some protocols to anarchize constructs and disorient space-time sensations. Focusing on Matta-Clark in his dismantling and deconstructions works, this paper points to sensations of displacement and dysfunctionality typical of a certain poetics of form and matter in disorganization.

Keywords: Form. Matter. Ruin. Entropy. Nonspecificity

No primeiro dia de janeiro de 1971, a pele artificial criada pelo artista estadunidense Gordon Matta-Clark explodiu. As causas permanecem desconhecidas e o artista precisou incendiar o resto da obra *Ágar*, também conhecida como *Incendiary Wafers* (1970-1971). Não é difícil especular o motivo da explosão: o artista apreciava manipular matérias instáveis, misturar substâncias orgânicas e inorgânicas, experimentar mutações da matéria a partir de “tecidos-quase-peles de vida dormente” (Lee, 2001, p. 43, tradução nossa)¹. É preciso lembrar aqui a particular atração de Matta-Clark por matérias indomesticáveis, seu interesse por imagens sem forma fixa. O artista mesmo assinala, contra uma arte conduzida formalmente, que “as coisas morrem conforme se tornam formais [...] quando uma coisa não tem mais alguma vida, ela parece ter muita manipulação pela manipulação” (Matta-Clark *apud* Leite, 2018, np).



Figura 1. Gordon Matta-Clark. *Photo-fry*, 1969. Mídia mista, 35,7 × 28,2 × 3,7 cm.
Fonte: <https://www.artic.edu/artworks/200036/photo-fry>.

¹ No original: “skinlike fabrics of dormant life”.

Tal anseio por desconstrução, não sem consequência para a ideia mesma de autonomia da arte (Alliez, 2016, p. 55), bem poderia ser emblematizado pela obra *Photo-fry* (Figura 1), de 1969: um filme Polaroid posto ao fogo se distorce, racha e as imagens que ele carregava diluem-se ao ponto da indistinção. Para Pamela Lee (2001, p. 40), autora que sistematizou pela primeira vez uma análise crítica das obras do artista, essa criação se assemelha a uma pele carbonizada. O trabalho é descrito como uma emulsão borbulhante de Polaroids e folhas de ouro, um amálgama que, segundo relatos, exalava um desagradável odor. Trata-se, no fim das contas, de uma processualidade de investida contra um suporte de indicialidades, de representações formais.

Já em trabalhos como *Splitting* (Figura 2), de 1974, e *Conical Intersect* (Figura 3), de 1975, Matta-Clark procede ao que ficou conhecido por *buildings cuts*: prédios em áreas marginais, fadados à demolição, têm seus espaços retalhados, trespassados, abrindo pontos de vista inusitados a partir de uma perspectiva desordenada. Em um dos capítulos do seminal *Formless: A User's Guide*, projeto de resistência crítica e desafio à versão convencional da história da arte moderna a partir do motivo do *informe*, Rosalind Krauss (1997, p. 191, tradução nossa) sustenta que Matta-Clark propõe “atacar o edifício como um todo, como um objeto em crise”², suas perfurações arquitetônicas, a um tempo complexas e belas, constituem aberturas inequívocas a uma experiência perceptiva arrancada de suas familiaridades:

[...] como se de repente se percebesse que não era possível diferenciar entre a seção vertical e o plano horizontal (uma indiferenciação perceptiva particularmente perigosa num pedaço de queijo suíço cheio de buracos que refletem um no outro em todas as direções), como se para aprender “o que é o espaço” fosse primeiro necessário perdermos o controle como seres eretos (Krauss, 1997, p. 191, tradução nossa)³.

2 No original: “[...] to attack the building as a whole, as an object in crisis”

3 No original: “[...] as one suddenly realized that one could not differentiate between the vertical section and the horizontal plan (a perceptual nondifferentiation particularly dangerous in a piece of Swiss cheese full of holes reflecting one into the other and in all directions), as if in order to learn “what space is,” it was first necessary that we lose our grip as erect beings”.

A alusão de Krauss às sensações de *limite* e de *vertigem* observa uma pauta batailliana para a modernidade: para “aprender o que é o espaço”, Georges Bataille (1897-1962) preconizava a saída das perfumarias da arte e a frequência de situações nas quais o ser desaba literalmente de sua condição ereta. Um claro rebaixamento da arte asséptica que ilusoriamente oferece a impressão de que formas estáveis são sustentáculos da percepção do mundo. Assim, em *Conical Intersect*, o prédio parece adquirir o aspecto de “um lugar misterioso e decrépito” (Lee, 1998, p. 66), aberto a possíveis perigos, assustador como uma casa abandonada. Por força da escala dos cortes, o observador estaria diante de algo com inegável capacidade de flertar com o abismo.



Figura 2. Gordon Matta-Clark. *Conical Intersect*, 1975. Fotomontagem de duas fotografias em papel de gelatina e prata, 43,34 × 37,47 cm.

Fonte: <https://www.cca.qc.ca/en/search/details/collection/object/379723>.



Figura 3. Gordon Matta-Clark. *Splitting*, 1975. Impressões cromogênicas montadas em placa. 101,6 x 76,2 cm. Fonte: The Metropolitan Museum, Nova York, Estados Unidos da América.

Diga-se que em todos esses trabalhos de desestruturação das formas e de alteração da matéria, Matta-Clark se aproxima de um conceito-chave: a *entropia*, uma das três frentes de releitura do modernismo que *Formless: A User's Guide* (1997) propõe junto com o caos e a *desorientação*. A noção de entropia, como se sabe, refere o processo transformador a que estão submetidos os elementos do mundo. As matérias se desgastam porque necessariamente perdem energia ao longo do tempo. Indiretamente, a entropia aponta para um devir inequivocamente moderno da sensibilidade: da preservação ao dispêndio, do armazenamento à dispersão, de uma forma tectônica ao dismantelamento extático. Fato é que a entropia é conceito bastante utilizado por Robert Smithson, artista conhecido por audaciosas intervenções na natureza. Tomando emprestado um conceito da física que nomeia o grau de desordem e perda de energia em um sistema de modo a pensá-lo para a prática artística, Smithson alerta para a impossibilidade de recuperar um estado original:

a entropia é da ordem do irreversível, aponta para a obsolescência. Com o que preconizar uma intencionalidade artística motivada pelas mudanças de estado: “condensação, solidificação, cristalização, gravidade e decomposição” (Martins, 2010, p.111).

Com efeito, a entropia da arquitetura, sua inevitável perda de qualidade pela usura patrocinada por um urbanismo selvagem, não deixa de apontar inequivocamente para o esfacelamento das cidades sob o peso da concentração social. Um paradigma de caotização para a arte contemporânea em seu viés mais inconformista – “entropia e nenhum sentido [...] entregues ao mais intenso transtorno dos sentidos”, como assinala a artista Leila Danziger (2012, p. 22-23). Pode-se, pois, compreender porque, quando de sua viagem a Yucatan em 1969, Smithson não fotografe ruínas maias, mas a reforma do hotel em que ficou hospedado. Para ele, a transformação do prédio contrastava com o aspecto arruinado de sua estrutura. Na obra *Hotel Palenque* (Figura 4) é possível ver que o que o interessava era a concorrência em um mesmo edifício entre as novas intervenções e os sinais de sua decrepitude (Bois, 1997, p. 187).



Figura 4. Robert Smithson. *Hotel Palenque*, 1969. Fonte: Smithson, 1995, p. 4.

Importaria notar, ainda, como os registros fotográficos de *Hotel Palenque* procuram o vazio como centralidade do foco. A propósito, a poeta e ensaísta Anne Carson se apropria do conceito de *decreation* da filósofa francesa Simone Weil para descrever um estado de *decriação* ou *descriação*, algo da ordem de um "agir de maneira a inutilizar o centro" (Nascimento, 2022, p. 215). Trata-se de uma operação que difere da mera destruição: um modo de "fazer com que aquilo que foi criado passe pelo incriado"; a destruição não seria mais que um processo pelo qual "aquilo que foi criado passe pelo nada" (Weil, 2020, p. 66). Assim, o centro deixa de ser o ponto de referência ou área de convergência de um olhar integrador. Seu esvaziamento aponta para uma franca fractalidade: ao perder seu centro, o espaço tende a craquelar, preenche-se de fissuras, descontinuidades e vazios. O olhar, por sua vez, é convidado a percorrê-lo em uma rítmica de deriva e descontinuidade.

Fato é que a entropia conceitualizada em Smithson encontra em Matta-Clark rentabilidade criativa ao focar o objeto no momento mesmo de sua ruína, por instabilidade da forma ou deslocamento da matéria. Os prédios perfurados, as tectônicas cortadas, o rolo fotográfico carbonizado, a pele artificial implodida, são todos resultados de atos que aspiram ao novo a partir de estruturas em estado de decomposição e degradação. A matéria arruinada interessa por ser coisa alterada, desligada das consignações de identidade e de funcionalidade.

Faz parte do caráter destrutivo abrir caminhos por entre as ruínas, aponta Walter Benjamin (1986, p. 188): "em nada vê permanências, precisamente porquê vê em todos os lugares caminhos". Vale lembrar como Tatiana Cuevas e Gabriela Rangel, curadoras responsáveis pela única exposição individual de Matta-Clark no Brasil, observam nas obras do artista a manipulação do arruinado como uma escolha por caminhos subalternizados pela voracidade moderna:

Os edifícios que tiveram intervenção de Matta-Clark não tinham identidades históricas ou culturais definidas, pois eram ruínas urbanas (ou suburbanas) sem atributos nem valor estético. Daí a importância de seu gesto alegórico efetuado em lugares destinados, por sua função e história, à desapareição. Por outro lado, esse gesto dismantela as noções do que se considera

e se valida como histórico e a ideia de monumento. Por isso, Matta-Clark nunca considerou intervir em um edifício de Le Corbusier ou Mies van der Rohe, mas sim mostrar as camadas invisíveis de formação histórica a partir de espaços anônimos, fantasmáticos e sem memória (Cuevas & Rangel, 2010, p. 33).

Com seus gestos cortantes, Matta-Clark se volta para construções anônimas, que mobiliam o tecido urbano sem veleidades estéticas. Esses espaços no limiar do desaparecimento são portadores de memórias anônimas soterradas por camadas do tempo. São espaços estratificados – *Splitting* (1974) não deixava de ser uma negação cortante de um espaço consagrado da vida moderna, a residência unifamiliar. Como mostra Benjamin, a ruína é um espaço de muitas coexistências: nela colidem a noção de passado, presente e futuro, interioridade e exterioridade. Razão porque os rasgos do artista são geradores de passagens, aproximam-se do trabalho do cupim que “corrói por dentro, redefine internamente, cria caminhos e passagens onde antes havia apenas solidez” (Petry, 2013, np).

Criando com a ruína e seus esboroamentos, Matta-Clark estabelece um diálogo com espaços vestigiais, afasta-se de obras estáticas, celebrativas ou funcionais, favorece a vida “em detrimento da monumentalização da morte” (Petry, 2013, np). Em *Splitting* (1974), uma casa suburbana condenada à demolição é dividida ao meio. A intervenção cria vestígios: a documentação dos procedimentos de algum modo possibilita uma sobrevida ao que se destinava à irrelevância. Um acontecimento racha ao meio a indiferença do olhar. Tanto em *Agar e Photo-fry* quanto em *Conical Intersect* e *Splitting*, percebe-se como o artista manipula o colapso e o desabamento da matéria, desvelando no espaço uma espécie de iminência perene. “Fazer o corte certo em algum lugar entre o apoio e o colapso”⁴, lê-se em uma nota manuscrita nos arquivos do artista. Em outra nota, encontra-se rasurada a frase: “O espaço, o ar cai atrás de você enquanto você se move”⁵ (Matta-Clark, 1969-1971), aspiração um tanto titubeante ao caminho desimpedido (do olhar?).

4 No original: “making the right cut somewhere between the supports and collapse”.

5 No original: “*the space the air falls behind you as you move*”. [termos aqui destacados em itálico originalmente se encontravam tachados]



Figura 5. Gordon Matta-Clark. Impressões de *Office Baroque*, 1977. Fonte: Museu Guggenheim, Nova Iorque, Estados Unidos da América.

Merece menção o fato desse trabalho de cortes e rasgos imigrar perfeitamente para o registro da manipulação imagética que se encarrega de preservar de certo modo processualidades fadadas ao efêmero. Registre-se, aqui, a leitura descritiva que Éric Alliez oferece de *Office Baroque* (Figura 5), fotomontagem *cibachrome* de complexa disposição datada de 1977, enfatizando o reviramento da espacialidade por força de uma cinemática com ares de inquietante fantasmagoria:

superposições de planos que se emaranham de uma maneira indescritível a partir do ponto de vista não mais rigorosamente vertical: os cortes se recortam entre si, as vigas conservadas os barram suscitando ângulos de visão divergentes (por cima/por baixo) que acentuam os fenômenos (visto) de cima, portas que batem no vazio tomadas em uma “panorâmica de arabescos” que apenas podem ser vistas através da colagem em 45 graus de duas fotos... As conexões enviesadas dos negativos terminam por revirar o espaço, alucinando todas as suas direções (até fazer a fachada desmontada/remontada dançar em uma sequência de fotos tomadas de fora com vistas para o interior), as perfurações deslocadas das bordas das fotos vizinhas fazem os planos deslizarem e entrarem em fricção (como em um tempo cinemático abstrato com durações compostas), enquanto que as cores Cibachrome artificialmente montadas terminam de des-realizar a cena superexpondo – com a coreografia dos cortes/*cuttings* que não são tanto fotografados, mas fotograficamente prolongados e intensificados ou “revelados” nas montagens – a sua inquietante estranheza (Alliez, 2016, p. 63-64; grifos do autor).

Nota-se como o artista joga com os registros de processos de desrealização: ele monta, desmonta e remonta a imagem a fim de revelar na forma o mutável, o impreciso, o residual. Em qualquer de suas intervenções, nos edifícios estranhamente desventrados, na criação de uma pele viva que se autoincendeia, na manipulação de películas carbonizadas e malcheirosas, o que o artista movimenta são processualidades afeitas aos dejetos, aos restos. Quanto à documentação de tais processualidades (Figura 6), ela induz no artista uma inequívoca reflexão sobre os limites dos *media* em face da irregularidade de seus objetos e da indefinição dos espaços que registram. Com efeito, as fotografias de fachada de seus *buildings cuts* nada transparecem de planos interiores em fricção, mantém na opacidade suas conexões enviesadas, a intransitividade de suas angulações divergentes. No interior, entende-se, o que se fragiliza com a instabilidade perceptiva é a informação estética.

Na verdade, reconhece-se ali uma “matéria fora do lugar”, como a nomeia Anne Carson (2023). Talvez a sujeira seja uma forma de lhe



Figura 6. Gordon Matta-Clark. Vista da demolição da obra *Conical Intersect*, 1975. Fotografia, 26,9 x 39,9 cm, Paris, França. Fonte: <https://www.cca.qc.ca/en/search/details/collection/object/477507>.

dar um indexador. Para o pensamento grego, sempre cioso das delimitações (os Universais das disciplinas), deslegitima-se tudo quanto confunda categorias ou escamoteie formas. De fato, a sujeira desafia os limites, torna as coisas heterogêneas, atravessa barreiras que pareciam intransponíveis. Ao propor obras à beira do colapso, Matta-Clark faz de suas criações matérias à deriva, matérias que se deslocam e transformam o espaço que contaminam com sua instabilidade improvisada. Afinal ele retira o véu de funcionalidade das formas, revela por seus cortes e furos que estruturas estáticas – com aquelas da sintaxe arquitetural – podem se alterar, que o espaço é “descontínuo como se é vigarista”, para desconcerto, diga-se, dos pudicos cujo olhar se desvia “deste incorrigível que infringe as regras”, para usar dos termos conhecidos de Bataille (1970). Nesse sentido, as intervenções de Matta-Clark visam a instabilização dos espaços-abrigos, criando sensação de inquietude em lugares deserdados de seus elementos construtivos ordinários e securizantes.

Uma matéria fora do lugar, instável, incontida, em perda de funcionalidade, pode desabar a qualquer momento como uma lufada de poeira. No verbete *Poeira* do dicionário crítico da revista *Documents*, verbete deveras incongruente diga-se em uma revista de artes, Bataille a descreve como uma força entrópica voraz que invade “as imensas ruínas dos prédios abandonados, dos estaleiros desertos”, preenchendo os velhos espaços de “obsessões, fantasmas, espectros, que o odor carunchoso da velha poeira nutre e intoxica” (Bataille, 1970, p. 197). Alegórica narrativa de um “pesadelo entrópico”, no dizer de Rosalind Krauss (1996, p. 98), neste verbete Bataille trata do sentimento de decomposição como inerente aos novos tempos. O movimento das formas modernas seria inequivocamente entrópico. A poeira para Bataille é espectralidade com virtude indicial: ela reafirma a existência decadente do que encobre. Há, pois, uma ambiguidade na poeira que nutre ao mesmo tempo em que intoxica. Se ela sinaliza para a precariedade inevitável da forma e da matéria, também indicia algo de atraente em toda condição disfuncional, imprevisível, proliferante. “O que realmente me excita, sustenta Matta-Clark, é o ato de desfazer” (Matta-Clark *apud* Bortolucce, 2011, p. 127). O artista não estaria, pois, engajado em sentimentos sinestésicos de abismo, de ruína, sentimentos de partilha do que se fragiliza, se rompe? A intencionalidade artística moderna não deixou de incorporar aquele procedimento “por destruições sucessivas” de que tratava Bataille (1970, p. 253) nos primórdios de uma modernidade metamórfica. Talvez não fosse infundado, aqui, retomar o batailliano motivo de uma *dialética concreta das formas*, expressão que remete ao acaso de sua alteração forçosa e repetitiva, movimento que deixa por fim em nossos suportes de expressão “somente os traços de não se sabe qual desastre” (Bataille, 1970, p. 255), como numa espécie de topologia dos vestígios, dos restos de nosso estojo de astúcias taxonômicas e representacionais.

Em tal obrar alterante das formas, o artista procura por uma deslegitimação da especificidade, uma perturbação das delimitações de seu objeto, de seu próprio gesto. O que permite remeter à perda de especificidade na arte contemporânea, ao transbordamento das categorias em obras que entrecruzam suportes, em plena expansividade das linguagens artísticas, exibindo uma intensa porosidade de fronteiras, uma perda de propriedade:

a expansividade dos meios e suportes artísticos se reconhece em práticas contemporâneas que, com operações, materiais e suportes muito diferentes entre si, foram desmantelando, detida e minuciosamente, todo tipo de ideia do próprio, tanto no sentido idêntico a si mesmo como no sentido limpo ou puro, mas também no sentido do próprio como aquela característica que diferencia, porque seria própria, uma espécie da outra (Garramuño, 2014, p. 85).

Pode-se bem dizer que, em seu espírito entrópico, as intervenções de Matta-Clark operam um inequívoco transbordamento dos limites da forma, expandindo-os a estados insuspeitos da matéria, inesperados para certa ortodoxia dos meios expositivos. Sua particular dialética concreta das formas, se assim podemos nomeá-la, desloca a matéria do seu lugar de propriedade, desaloja-a de seu espaço funcional. Acerca do processo de abrir uma fenda em *Splitting* (1974), por exemplo, ele comenta: "todo o evento me proporcionou uma nova percepção sobre o que é uma casa, uma estrutura tão sólida, movida tão facilmente" (Matta-Clark *apud* Solfa, 2009, p. 424). Pode-se, pois, assumir que as intervenções do artista constituem críticas à "noção de espaço convencional", desmantelando a "crença ingênua de que o espaço é estável e constante" (O'Neil, 2008, p. 97). O que nos remete uma vez mais à visão de Bataille do espaço como *locus* de acontecimentos críticos.

Nas obras de Picasso, sustenta Bataille (1970, p. 212), "um deslocamento das formas incita aquele do pensamento": *sui generis* dialética em que formas deslocadas da convenção, por decomposição, tornam-se formas deslocadoras para aqueles que as olham, a ponto de "atemorizar os que ainda têm a petulância de pensar honestamente". Um deslocamento das formas que promove aquele do pensamento: eis a fórmula do valor destruturante que elas podem assumir, valor de transgressão posto em jogo por toda configuração decisiva do visível. Assim, deslocar a matéria para "fora de lugar" seria também um modo de deslocar o pensamento, reconhecer a necessidade de pensar o visível na chave do instável, mesmo do rebaixado, para fora da "boa forma", de seus sentidos precisos e estáveis.

Com seus deslocamentos e arruinamentos, Matta-Clark não deixa de indicar modos de pensar através de linhas de deriva, de fragmentação, em uma potencialidade crítica ainda útil no entendimento de um gasto ou excesso (da forma, fundamentalmente) que permanecem como critério predominante da modernidade contemporânea. Mesmo porque, como se afirmou acima, o que parece estar em foco aqui é uma particular sensibilidade ao caráter destrutivo com que Benjamin caracterizou certa modernidade, modo de romper limites e recriar outras vias e/ou cenários para uma vontade matérica sem veleidades estéticas.

À guisa de conclusão, talvez se possa tirar algumas observações de cunho metodológico da perspectiva aqui evocada de uma intenção de exaurir a forma e de deslocar a matéria de suas funcionalidades e conveniências. Aquele que se aventura pelo vasto e diversificado arquivo do artista, digitalizado e disponibilizado *on-line* pelo Canadian Centre for Architecture, perceberá de imediato o aspecto disjuntivo de sua obra, vertida em uma heteróclita experimentação em diferentes suportes. De certo modo, a condição fragmentária de suas anotações, dispostas majoritariamente em notas soltas, invariavelmente garatujadas, ressoa suas produções retalhadas e dispersas. Matta-Clark seria, pois, notório representante de uma inespecificidade que bem caracteriza a arte contemporânea, o que nos obriga a um passeio por diferentes suportes e modos expressivos, ao sabor de uma intencionalidade em deriva. Ora, como nos lembra Didi-Huberman (2015, p.133), é necessário olhar para os restos que sobrevivem nos arquivos, “restituindo-os em uma montagem, a única capaz de oferecer uma ‘legibilidade’ [*Lesbarkeit*].” .

Esse movimento de montagem que parece se exigir no resgate de alguma legibilidade, semelhante àquele que o próprio artista fazia em suas colagens, permite conjecturar que Matta-Clark talvez esteja propondo imagens (forçosamente dialéticas) que sobrevivem, que emergem como fósseis sobreviventes de alguma catástrofe moderna da forma. E sabe-se como tal interesse pelos restos “faz emergir um contrarritmo, ritmo de tempos heterogêneos sincopando o ritmo da história” (Didi-Huberman, 2015, p. 127). Os “restos” encontrados no arquivo do artista são como que “uma ‘formação’ sobrevivente repentinamente tornada visível na cesura - na fratura - aberta” (Didi-Huberman, 2015, p.127). Bem sabe o filósofo que a imagem abriga potências e fragilidades, pois

que abriga uma espécie de colisão (dos tempos). Não parece ser sem interesse observar essa dialética no artista que nos parece incorporar o espírito destrutivo de que fala Benjamin, um espírito de instabilidade junto ao arruinado. Raúl Antelo (2008) nos lembra, ademais, a circularidade das ruínas que vêm *paripassu* com certa hegemonia do anacronismo no pensamento histórico moderno em sua atração pela “instável conciliação do mais alto e do mais baixo”(Antelo, 2008, p. 9). Talvez se possa então convocar para Matta-Clark as mesmas características que o ensaísta reserva a artistas do heteróclito: o fracionamento, a mistura, a “incoerência íntima das intenções” dando a cada ruína da matéria “o máximo de sua intensidade”; a multiplicidade como lei, a heterogênea contradição de elementos, a multipolaridade de intenções, um descompromisso com a consistência (Antelo, 2008, p. 5).

Insista-se, por fim, no fato de todo obrar parecer marcado, nos tempos presentes, pela urgência em fazer falar “um tempo que resta entre o tempo e seu fim: nem o tempo cronológico nem o escatológico (apocalíptico), mas um resto, o tempo que resta entre esses dois tempos” (Ferreira, 2022, p. 8). Se as ruínas, para Benjamin, são um convite para sentir o tempo é porque o tempo dos restos não deixa de ser uma confluência de tempos, e o olhar, promessa de encontro, ou melhor, uma disposição à tensão disjuntiva dos tempos. Não é a lição de Agamben (2016, p. 80), que a modernidade parece procurar por um tempo que se contrai e explode em indeterminação? A forma em ruína de Matta-Clark parece, pois, apontar para uma intermitência congênita à contemporaneidade, algo como a promessa de uma arquiesscritura dos tempos, leitura dos tempos acumulados em camadas que a urgência do presente movimentam sem cessar. Afinal, as formas não são simplesmente reflexos de um tempo, como mostra a morfologia dialética de Didi-Huberman, mas, antes, “os restos – risíveis ou sublimes – de um conflito em ação no tempo” (Didi-Huberman, 2013, p. 90).

As intervenções de Matta-Clark, como se quis mostrar aqui, são demonstrativas de uma intencionalidade artística afeita a tais disjunções conflituais na própria imanência da matéria, sem o consolo das conjunções explicativas. Nas peças de ágar de Gordon Matta-Clark, as substâncias se fermentam, são levadas para além das fronteiras de sua estabilidade. Ora, haveria aqui, que se falar de uma implicação política:

a forma e a matéria que se tornam outras, que atravessam fronteiras. É um desfazer de fronteiras, uma alteração das formas, um deslocamento da matéria: ruína dos lugares fixos, das identidades estritas, das funcionalidades consignadas. É para o que se quis aqui apontar, em termos estéticos, mas com dividendos também políticos e epistemológicos. Restaria a se falar da responsabilidade moral e ética de tal formalismo radicalizado, mas tal foge do escopo do presente texto.

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. **O tempo que resta**: um comentário à Carta aos Romanos. Tradução: Davi Pessoa e Claudio Oliveira. Belo Horizonte: Autêntica, 2016.

ALLIEZ, Éric. Desfazer/refazer a condição pós-conceitual. **Revista Poiésis**, n. 27, jul. 2016, p. 56-71.

ANTELO, Raúl. Rastros: ruínas de ruínas. **Revista Boca de sapo**, 2008. Disponível em: https://www.academia.edu/38007875/ANTELO_Rastros_ruinas_de_ruinas. Acesso em: 15 abr. 2024.

BATAILLE, Georges. **Œuvres complètes**. Tomo I. Paris: Gallimard, 1970.

BENJAMIN, Walter. **Documentos de cultura, documentos de barbárie**: escritos escolhidos. Tradução: Celeste H. M. Ribeiro de Sousa et al. São Paulo: Cultrix/Edusp, 1986.

BOIS, Yve-Alain; KRAUSS, Rosalind. **Formless**: a User's Guide. Nova York: Zone Books, 1997.

BORTULUCCE, Vanessa Beatriz. O espaço na obra Interseção Cônica, de Gordon Matta-Clark. **Revista de História da Arte e da Cultura**, Campinas, n. 16, p. 113-129, jul.-dez. 2011. Disponível em: <https://econtents.bc.unicamp.br/inpec/index.php/rhac/article/view/15442>. Acesso em: 29 abr. 2024.

CARSON, Anne. **Sobre aquilo em que eu mais penso**. Tradução: Sofia Netrovski. São Paulo: Editora 34, 2023.

CUEVAS, Tatiana; RANGEL, Gabriela (orgs.). **Gordon Matta-Clark**: desfazer o espaço. Catálogo. São Paulo: Museu de Arte Moderna, 2010.

DANZIGER, Leila. Robert Smithson. In: **Três ensaios de fala**. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2012.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Diante do tempo**: História da arte e anacronismo das imagens. Tradução: Vera Casa Nova, Márcia Arbex. Belo Horizonte: UFMG, 2015.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **A imagem sobrevivente**: História da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg. Tradução: Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.

FERREIRA, Josimar. Atlas de poeira: memória, imagem, metamorfose. **ARJ – Art Research Journal**, Revista de Pesquisa em Arte, v. 9, n. 1, 2022

GARRAMUÑO, Florencia. **Frutos estranhos**: sobre a inespecificidade na estética contemporânea. Tradução: Carlos Nougué. Rio de Janeiro: Rocco, 2014.

GORDON MATTA-CLARK COLLECTION. **Canadian Centre for Architecture**. Montreal, Quebec, 2024. Disponível em: <https://www.cca.qc.ca/en/archives/370196/gordon-matta-clark-collection>. Acesso: 05 mai. 2024.

LEE, Pamela M. **Object to be Destroyed**: the Work of Gordon Matta-Clark. Cambridge: MIT Press, 2001.

LEE, Pamela M. On the Holes of History: Gordon Matta-Clark's Work in Paris. **October**, Cambridge, v. 85, p. 65–89, 1998. Disponível em: <https://doi.org/10.2307/779183>. Acesso em: 17 abr. 2024.

LEITE, Juliana Cerqueira. **Explosão repulsiva**. São Paulo: Pivô, 2018. Disponível em: https://www.pipaprize.com/wp-content/uploads/2023/04/Juliana-Cerqueira-Leite-Blog-Piv%C3%B4_PT-Juliana-Cerqueira-Leite.pdf. Acesso em: 15 abr. 2024.

MARTINS, Tatiana. Queda do Solar de Smithson: ficção, disrupção e entropia. **Arte & Ensaios**, v. 21, n. 21, p. 108–115, 2010. Disponível em: <https://revistas.ufrj.br/index.php/ae/article/view/51539>. Acesso em: 26 abr. 2024.

MATTA-CLARK. **Escritos no caderno de 1969-1971**. Gordon Matta-Clark Collection, documento PHCON2002:0016:026:012, arquivo GMC-CA, Montreal.

O'NEILL, Elena. Ideias-em-forma: intervenções de Gordon Matta-Clark. **Revista Artes & ensaios – Pós-Graduação em Artes Visuais EBA/UFRJ**, Rio de Janeiro, v. 17, n. 17, p. 95-103, 2008. Disponível em: <https://revistas.ufrj.br/index.php/ae/article/view/52115>. Acesso em: 03. mai. 2024.

NASCIMENTO, Julia Raiz. **Que tipo de Whitness Comtitude seria essa?** Traduzindo os ensaios de Anne Carson. Tese (Doutorado). Universidade Federal do Paraná, Programa de Pós-Graduação em Letras: PR, 2022. Disponível em: <https://acervodigital.ufpr.br/xmlui/bitstream/handle/1884/80487/R%20-%20T%20-%20JULIA%20RAIZ%20DO%20NASCIMENTO.pdf?sequence=1&isAllowed=y>. Acesso em: 05 jan. 2025.

PETRY, Fernando Floriani. Arquivos em ruínas, ruínas de arquivos. **Amerika**, Rennes, np., dez. 2013. Disponível em: <http://journals.openedition.org/amerika/4210>. Acesso em: 02 mai. 2024.

SMITHSON, Robert. **Robert Smithson**: the Collected Writings. Los Angeles: University of California, 1996.

SMITHSON, Robert; WAKEFIELD, Neville. Insert Robert Smithson Hotel Palenque 1969–1972, **Parkett**, Zurique, v. 43, np, 1995. Disponível em: https://monoskop.org/images/e/e7/Smithson_Robert_1972_1995_Hotel_Palenque_1969-1972.pdf . Acesso em: 10 mai. 2024.

SOLFA, Marília. Arte, arquitetura e transformações urbanas na obra de Gordon Matta-Clark. **Encontro de História da Arte**, Campinas, SP, n. 5, p. 420–426, 2009. Disponível em: <https://econtents.bc.unicamp.br/eventos/index.php/eha/article/view/4037>. Acesso em: 8 mai. 2024.

WEIL, Simone. **O peso e a graça**. Tradução: Leda Cartum. Belo Horizonte: Chão da Feira, 2020.

Oswaldo Fontes Filho é doutor em Filosofia pela FFLCH-USP, com pós-doutorado na UNESP de São José do Rio Preto. Atualmente, é Professor Associado no Departamento de História da Arte da Escola de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da UNIFESP, onde é responsável pela cadeira de Filosofia da Arte e Estética. É autor de diversas publicações em que investe modelos transdisciplinares de trato com as processualidades artísticas e o pensamento especulativo em Estética e em História da Arte.

Email: osvaldo.fontes@unifesp.br

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-2358-3902>

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/4167849706894566>

Letícia Tavares de Castro é assistente de curadoria de arte e formanda em História da Arte pela Universidade Federal de São Paulo com uma pesquisa em Gordon Matta-Clark, contemplada com bolsa PIBIC/CNPq. Colaborou na curadoria de diversas exposições recentes. Atualmente, é estagiária no Núcleo de Pesquisa e Curadoria da Pinacoteca de São Paulo. Ministra, ainda, oficinas no Sesc 24 de maio e no Sesc Vila Mariana.

Email: ltcastro@unifesp.br

ORCID: <https://orcid.org/0009-0000-4304-3201>

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/9943935373334157>