
Desfazer/Refazer a condição pós-conceitual

Éric Alliez*
para Peter Osborne

RESUMO: Este artigo visa mostrar como os trabalhos de Daniel Buren e de Gordon Matta-Clark uma desconstrução ao mesmo tempo dos limites da autonomia da arte e da arquitetura. Mas se, por um lado, a crítica da autonomia da arte, que incorpora o nível exclusivo/inclusivo da crítica da arte conceitual - feita pelo "trabalho in situ" de Daniel Buren -, acaba por provocar uma situação de não-arquitetura na medida em que ele trabalha *sob* e *sobre* a arquitetura; por outro, a radicalização desta situação só se dará efetivamente nas operações feitas por Matta-Clark quando este ataca os fundamentos mesmos da arquitetura em nome de uma "anarquitectura". Comunicação apresentada na Jornada de estudos La condition postconceptuelle — De l'art contemporain que aconteceu na Universidade Paris 8, no dia 9 de maio de 2014.

PALAVRAS-CHAVE: *in situ*, anarquitectural, diagramático

RESUMÉ: Cet article vise à montrer la façon dont les travaux de Daniel Buren et Gordon Matta-Clark réalisent une déconstruction à la foi des limites de l'autonomie de l'art et de l'architecture. Néanmoins, si, d'un côté, la critique de l'autonomie de l'art, qui incorpore le niveau exclusif/inclusif de la critique de l'art conceptuel - réalisé par le "travail in situ" de Daniel Buren -, aboutit à provoquer une situation de non-architecture dans la mesure où il travaille *sur* et *sous* l'architecture; d'un autre côté, la radicalisation de cette situation ne viendra effectivement que dans les opérations réalisés par Matta-Clark, puisqu'il attaque les fondements mêmes de l'architecture au nom d'une «anarchitecture». Cette communication a été présentée dans la Journée d'études sur La condition postconceptuelle — De l'art contemporain qui a eu lieu dans Université Paris 8, le 9 mai 2014.

MOTS-CLÉS: *in situ*, anarchitectural, diagrammatique

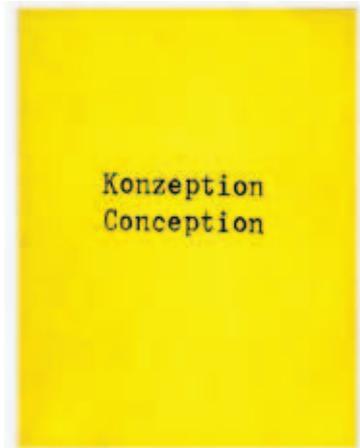
* Éric Alliez é professor da cadeira de Filosofia e Criações Contemporâneas em Arte da Universidade Paris 8, Éric Alliez foi Professor convidado da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (1988-1996). Desde 2010, é professor de Filosofia Francesa contemporânea da Kingston University. É membro fundador da revista *Multitudes*, a qual ele deixou em 2009.

1. A *condição pós-conceitual* enuncia a função constituinte da crítica da arte conceitual para uma arte = x, que conseqüentemente não vem exatamente depois.
2. Não é tanto a crítica da arte conceitual para e em si que importa, mas o nível inclusivo/exclusivo (*uma disjunção inclusiva?*) pelo qual, em tempo real, *um* Daniel Buren a eleva a um modo de fundo comum com o questionamento de todas as formas de autonomia da arte que ele *exporá*, numa desconstrução continuada dos seus “limites formais e culturais”; no “trabalho *in situ*”. Irredutível a tudo o que pôde ter sido entendido em termos fenomenológicos do *site specificity*, o *in situ* valerá como “proposição” de reabertura ontológica da arte como questão – e como efeito do deslocamento pós-conceitual da antinomia entre o modernismo e o antimodernismo duchampiano.
3. Processo que Gordon Matta-Clark levará ao seu acme ao atacar os fundamentos da arquitetura em nome de uma “anarquitectura”; a qual submeterá a sintaxe documental da arte conceitual a uma “ANARCHY TORTURE” — tal como se pode ler neste antimanifesto no formato de grade de palavras que permitem todos os cruzamentos sobre o *Wall Text*: « ANARCHY TORTURE — AN ART KIT TORTURE — AN ART DEFECTOR », etc.

*

À primeira vista, e talvez a contragosto, mas na longa duração de sua inscrição, na qual a “pintura” não é matéria estranha, a obra de Buren poderia *mesmo* ser apreendida como uma maneira de levar ao seu maior limite em termos quantitativos a ruptura com a forma operada pelos papéis cortados de Matisse e a sua expressão no visível. Sobre estes papéis cortados, que “já apareciam como fogos de artifício no campo da arte de sua época”; o próprio Buren afirma que eles “estilhaçam literalmente, caso o comparemos com os trabalhos de hoje” que fizeram sua “a ortodoxia da redução cromática sistemática” como se ali houvesse “antagonismo [...] entre pensamento e cor”; e de valorizar contra este novo academicismo minimal-conceitual da pureza o “princípio de que a própria cor é pensamento”. Retomando sua evolução a este respeito, ele salienta que “esta preocupação com a cor sempre marcou [seu] trabalho e já estava aparente desde o início” (em meados dos anos 1960) embora “‘encoberto’ pelo discurso crítico”¹ e sem dúvida também sob um intratável rigor estrutural mobilizado pela vontade de ruptura “epistemológica” com a imagem pictural do quadro e a necessidade de uma desconstrução completa da “história da arte (aquela das formas)”². Uma coisa explicando a outra, o

antiformalismo e o antiexpressionismo, que estão no princípio de toda o procedimento de Buren – e que poderiam imediatamente associá-lo à Matisse (ou a um *pensamento-Matisse* que ele, por outro lado, toma o cuidado de afastar da recepção francesa padrão que coloca Matisse “do lado da pintura-pintura”³) –, serão impulsionados até seu o limite quantitativo, fundado sobre o princípio da repetição das faixas verticais alternadas brancas/coloridas de 8,7 cm de largura. Destinada a lhe “retirar qualquer significado de ordem emocional ou anedótica”⁴, a repetição será capaz de dar “um aspecto objetivamente *diferente*” a todas suas atualizações *in situ*: “é uma repetição com diferenças [...] e pode-se até dizer que são estas diferenças que fazem a repetição”⁵. A impessoalidade diferencial, a neutralidade formal da “ferramenta visual” assim definida é o *signo* de um dispositivo que deve ser chamado de *pós-conceitual*, como um deslocamento radical da antinomia do modernismo e do antimodernismo duchampiano. Ora, esta operação pós-conceitual sobre (e sob) a pintura (e seu contexto), parece-nos, envolve *todo Buren* pela crítica tanto inclusiva quanto exclusiva da arte conceitual na qual, para ele, ela está implicada⁶ desde o texto fundador, que terá numerosas variações, na forma de “Advertência” (*Mise en garde*) (no âmbito da exposição *Konzeption/Conception* de Outubro de 1969). O fato de que a questão ultrapasse o que comumente se diz em termos de “desconstrução da retórica da pintura” é confirmado, através de Matisse precisamente, em dois trabalhos de 1973/1974 e 1976 (este último retomado em 1984).



Daniel Buren

Capa do catálogo da exposição *Konzeption/Conception* de outubro de 1969

O primeiro trabalho inscreve-se no contexto de uma exposição no *Kunstverein* de Colônia em torno da arte minimal e conceitual (“On Art: Kunst über Kunst”, Abril de 1974). Ele consistia em recobrir as vigas de concreto da galeria com longas faixas listradas verticais brancas e vivamente coloridas, de mesma largura (8,7 de cm), cujas duas extremidades brancas foram recobertas com pintura igualmente branca — de acordo com o dispositivo “imutável” qualificado por Buren como “ferramenta visual (*outil visuel*)”, mas inclinadas de modo diferente para cada lado, negando assim sua redução a um “puro conceito”⁷. Diferentes de uma viga à outra, as cores “foram colocadas seguindo a ordem alfabética das cores no vocabulário alemão”⁸, ou seja, na língua falada no lugar em que a obra é vista, e da esquerda para a direita em relação à entrada do visitante no espaço, coincidindo assim com o sentido da leitura. A discursividade das cores *das quais se fala*, para falar como Duchamp, é assim reenviada para o arbitrário do signo das cores (dos signos-cores) “indizíveis” (para falar desta vez com Buren) *que vemos*, dissociados de seus efeitos simplesmente retinianos⁹, “sobrevoar” toda a exposição como “uma espécie de festa do 14 de Julho” em virtude do contraste “muito violento”, de muito mau gosto, entre as cores vivas e “o efeito camaieú de referência cubista, que vai do branco ao preto, de todas as outras peças expostas embaixo”¹⁰. Além da autonomia absoluta das relações de cores diante da linguagem que as nomeia, esta referência ao cubismo (há muito tempo qualificada por Buren de “ordem repressiva”¹¹) reintroduz *através da faixa*¹² a relação com os “fogos de artifício” de Matisse na visualização do limite ilusionista e reificante do processo conceitual que reduz o próprio conceito a um objeto sem cor: “colocar uma ideia ‘preto no branco’ induzia de maneira quase literal a não introduzir a cor”¹³. A cor, o jogo readymade com as cores que não são menores *e que não se escolhe*¹⁴, torna-se assim o vetor de uma “pintura” *pós-conceitual* que desconstrói teoricamente a prática da pintura que ele confronta com a destruição de seu *conceito* referido a todos os seus “limites” constitutivos: sua diferença com a pintura do edifício, com a decoração e com o decorativo, seu estatuto de bem transportável e intercambiável que o integra na livre circulação das mercadorias¹⁵.

Livre circulação comercial, é necessário lembrar, à qual Buren opôs-se desde 1968-1969 pelo “Certificado de aquisição que deve acompanhar cada obra em circulação.” Ele coloca nos termos de Advertência como sendo “inegável que este último [DB] deve poder manter o controle do uso que pode ser feito do seu nome” e de sua obra: proibição de reproduzir “ou deixar reproduzir por qualquer meio” e de toda “exposição pública da obra adquirida [...]

salvo autorização prévia e escrita por Daniel Buren". Tantas obrigações vinculativas às quais o adquirente subscreve reconhecendo que "ele pretende pagar por isso, efetivamente, um valor de mercado pela obra adquirida, ao qual a obra adquirida permanece principalmente estranha"¹⁶. Portanto, ela não será mais assinada com o nome de Buren, mas terá apenas um Certificado-Advertência (assinado somente com nome do adquirente) que "não prova nada senão a proveniência da obra à qual ele se refere" e *não pode em nenhuma hipótese ser um substituto da obra* a qual, ademais, "nenhum marchand, nem intermediário ou terceiros quaisquer [...] estará habilitado a autenticar"¹⁷. Mede-se aqui a diferença crítica da arte conceitual que pretendia, pela desmaterialização linguística do objeto e a redução de sua visualidade a uma *matéria cinza*, escapar ao seu estatuto de mercadoria e à sua forma (ou ao menos a seu circuito) de distribuição. (Mas e a desmaterialização do dinheiro?¹⁸ pergunta Buren.) Resulta que é necessário *voltar* à pintura em uma "pintura" pós-conceitual. Os papéis cortados de Matisse podem *também* aparecer como o alargamento mais promissor da "fissura" introduzida por Cézanne na história da arte e uma primeira saída, mesmo que demasiada "empírica" e "parcial"; à oscilação constante entre os "dois polos simbolizados por Cézanne e Duchamp" que comandam a "história da arte contemporânea"¹⁹.

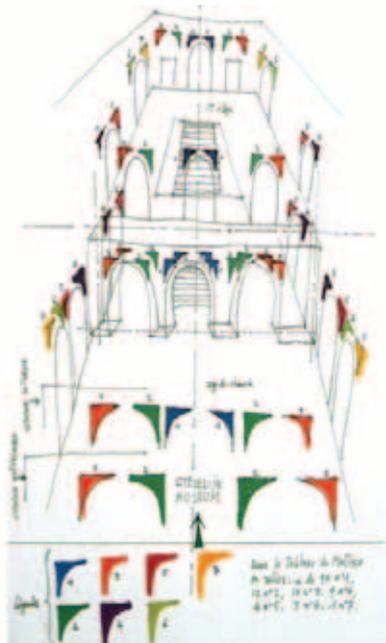
O segundo trabalho foi realizado em analogia direta ao grande guache cortado de Matisse, *O periquito e a sereia (La Perruche et la sirène, 1952)*, peça principal da coleção permanente do Stedelijk Museum de Amsterdam, da qual Buren vai se servir *como se fosse uma palheta* para interferir no espaço, após tê-la decomposto em todas as suas cores e determinado sua frequência de aparecimento. Reduzidas assim a uma pura amostragem (ou *padronização*²⁰)²¹, sete cores foram transferidas para peças listradas que coincidem com a forma de um elemento arquitetônico: aquela de dois triângulos com base curvilínea que enquadram o arco pleno das portas e dos nichos cegos. Esta intervenção destaca assim em positivo áreas exclusivamente decorativas que não têm vocação para atrair a atenção, obedecendo, ao mesmo tempo, o princípio da *incisão* ("eu faço uma incisão de formas diretamente projetadas na parede") de um desenho/recorte, considerado, ademais, "muito próximo" do "procedimento dos papéis cortados"²². As cores foram "distribuídas simetricamente e por ordem decrescente" de modo que, "como em um espelho, [elas] correspondam-se em relação ao eixo central do museu, de um lado ao outro da grande escada de entrada"²³. Mas uma vez que os dois triângulos que arrematam cada nicho são de cores diferentes, o dispositivo acaba por introduzir uma

dissimetria na simetria, desudando-a de maneira tão violenta que as altas cimalthas do museu parecem de um branco quase imaculado, sendo destacadas por grandes nichos cegos que enquadram as telas. (O trabalho não será repetido à toa, em 1983, no mesmo museu de Amsterdam sob o título *Kaléidoscope*.) A maneira como o museu enquadra(-se) e expõe as obras, terminando por fazer da “exposição de uma exposição” a obra de arte por excelência, é ela mesma exposta e voltada contra o museu pela função crítica *des-enquadrante* do dispositivo. Como que clinicamente, ela é relançada numa topografia como *after Matisse* quando Buren projeta “decorativamente” sobre todas as paredes do museu as cores-de-Matisse desterritorializadas “em objetos parciais plurívocos, moleculares, que se dividem ou se multiplicam incessantemente, escapando assim à hierarquia como o contrário do objeto inteiro (a tela por excelência) que a implica e, por isso, submete-a à ilusão de um todo harmonioso e acabado”²⁴. Porque é também *a exposição da exposição* (ou da “entrada”) *no museu* do grande papel colado de Matisse, “explodindo em cor”²⁵ e radicalmente estranho por sua decoratividade (“superior”) tanto à forma-objeto do quadro quanto à qualquer exposição puramente museológica²⁶, que é portanto mostrada e des-mostrada pelo anonimato calculado da “ferramenta visual” com listras que empregam ao pé da letra o seu uso espacial decorativo menos nobre e mais comum. “O papel estético do Museu” é denunciado ali por contraste como “ponto de vista único (cultural e visual) a partir do qual as obras podem ser apreendidas”²⁷ e mais geralmente como o “*revelador comum*”²⁸, essencialmente *conservador*, de toda forma de arte ao que for *equivalente*, quando qualquer pintura ou não-pintura (Matisse) ou objeto-readymade (Duchamp) funcionar como “decoração” de um *suporte* cuja presença é tão mais real que é ignorada quando ela expande invisivelmente seu ponto de apoio “idealista” sobre “todo objeto transportado” ou transportável, ou sobre “qualquer discurso [...] que se inscreva no lugar Museu”²⁹.

Consequentemente, a crítica do sistema Museu/Galeria é acompanhada de uma crítica complementar da “função do atelier” como “lugar *fixo* de objetos obrigatoriamente *transportáveis*” e “butique [do] prêt-à-porter a expor [...] como *objeto manipulável* ao infinito e por *qualquer um*”. Esta crítica do atelier faz parte do circuito museu/galeria onde as obras, mais do que *serem expostas*, vão *ser alojadas* (“e o que é alojado não está próximo de *se estabelecer*?”) e leva, na sua “abolição”³⁰, até os promotores minimalistas/conceituais do Mito Duchamp. (Lembremos que o “instalador de papel parisiense” — como Donald Judd qualificava Buren

— realmente foi uma criança pós-conceitual na costas do Minimalismo e da arte conceitual durante sua famosa intervenção, proibida pelos defensores de um e da outra, no Guggenheim Museum: *Pintura/Escultura*, 1971).

Mas o “signo-ferramenta” não se limita a tornar visível o lugar onde ele desenvolve-se (*site specificity*) e/ou a produzir a crítica (a *crítica institucional*), mas torná-lo opaco tomando como base a passagem da insignificância (do signo-objeto) à assignificância do signo esvaziado da sua última significação = *grau 0 da pintura* pela matéria visual que está suficientemente liberada dele para apresentar, a quem quiser ver, *todas as circunstâncias* de sua visualização. De um signo ao outro, não é difícil antecipar que a dialética – que é *colocada* entre a ferramenta visual e sua *situação* que se torna o acidente em relação ao lugar (em todos seus componentes) – vai reter o acidente como a própria “proposição” do *in situ* e ser animada por uma tensão diagramática eficaz dos efeitos que vão *trans-bordar* as “cores” do projeto assim lançado. Tornando-o clinicamente mais *imprevisível* – e menos imediatamente *legível* em uma perspectiva crítica.



Daniel Buren
Esboço para Kaleidoscope

Sobre o trabalho *in situ* de Buren, Bernard Blistène escreve que “não é tanto um trabalho *com* a arquitetura, mas ‘*sobre*’ e ‘*sob*’ a arquitetura” no sentido de que Buren não trabalha “tanto para a arquitetura quanto a despeito e às custas dela, e [...] o que ele não elabora não é tanto uma meta-arquitetura mas uma não-arquitetura”³¹. Uma não-arquitetura sem dúvida, mas que não ataca *diretamente* a arquitetura em seus “limites formais e culturais” uma vez que a análise e a desconstrução destes (“e não um ou o outro”) são o fato de uma crítica “institucional” *da arte* (endereçada a esta última³², e não à arquitetura como tal). Atacar, ao contrário, os limites da *própria* arquitetura, confrontá-la no ponto *clínico* (ou entrópico) de seu colapso material e levá-la até o ponto *crítico* do colapso ideo-lógico de sua economia — isso foi a primeira função do antitrabalho arquitetônico= “*anarquitetônico*” de Gordon Matta-Clark que pressupõe a destruição da “obra (*work*)” (do edifício abandonado destinado à sua destruição, levando com ela todas as intervenções da arte da qual ele será menos o “site” do que o “non-site” e a *sede*). A afirmação do caráter social (“*to deal directly with social conditions*”³³) desta destruição transformada em desconstrução (*unbuilding*) por *cortes* (*cut out, cut up, cut away, cut through...*) aplicados ao edifício em uma ontologia experimental do espaço urbano vale diretamente como ruptura com a Land Art (“*literally like drawing on a blank canvas*”³⁴) e com a Arte Conceitual (“*Rather than using language, using walls*”³⁵). *Des-fazer a parede* para liberar performativamente e de modo efêmero o espaço social de seus “limites arquitetônicos”³⁶ e de sua dialética opressiva do privado/público: é neste novo sentido que Gordon Matta-Clark poderá empregar o termo de “não-arquitetura”³⁷ para marcar a dimensão crítica de seus projetos no que diz respeito à *função social da arquitetura* que é contrainvestida, ao mobilizar toda sua semiogênese capitalista (que é, sob a alcunha de “urbanismo”, o plano de consistência real da arquitetura).

Dito isso, torna-se necessário rapidamente esboçar um *duplo jogo* de consequências *pós-conceituais*.

1/ Se a “não-arquitetura” implicada pelos cortes opera criticamente em um edifício que nunca está “nu” mas semiologicamente estratificado (analisável ao longo de uma *verdadeira investigação*, até seu “abandono”) no meioambiente sem fora do qual ele participa como site/non-site, o non-site deverá, como tal, ser clinicamente elevado a um estado *socialmente* “anarquitetônico”. Longe de qualquer “solução” (ou/e “*end product*”³⁸), ele não propõe um uso alternativo à compartimentação do espaço, mas o diagrama com uma nova *enunciação*

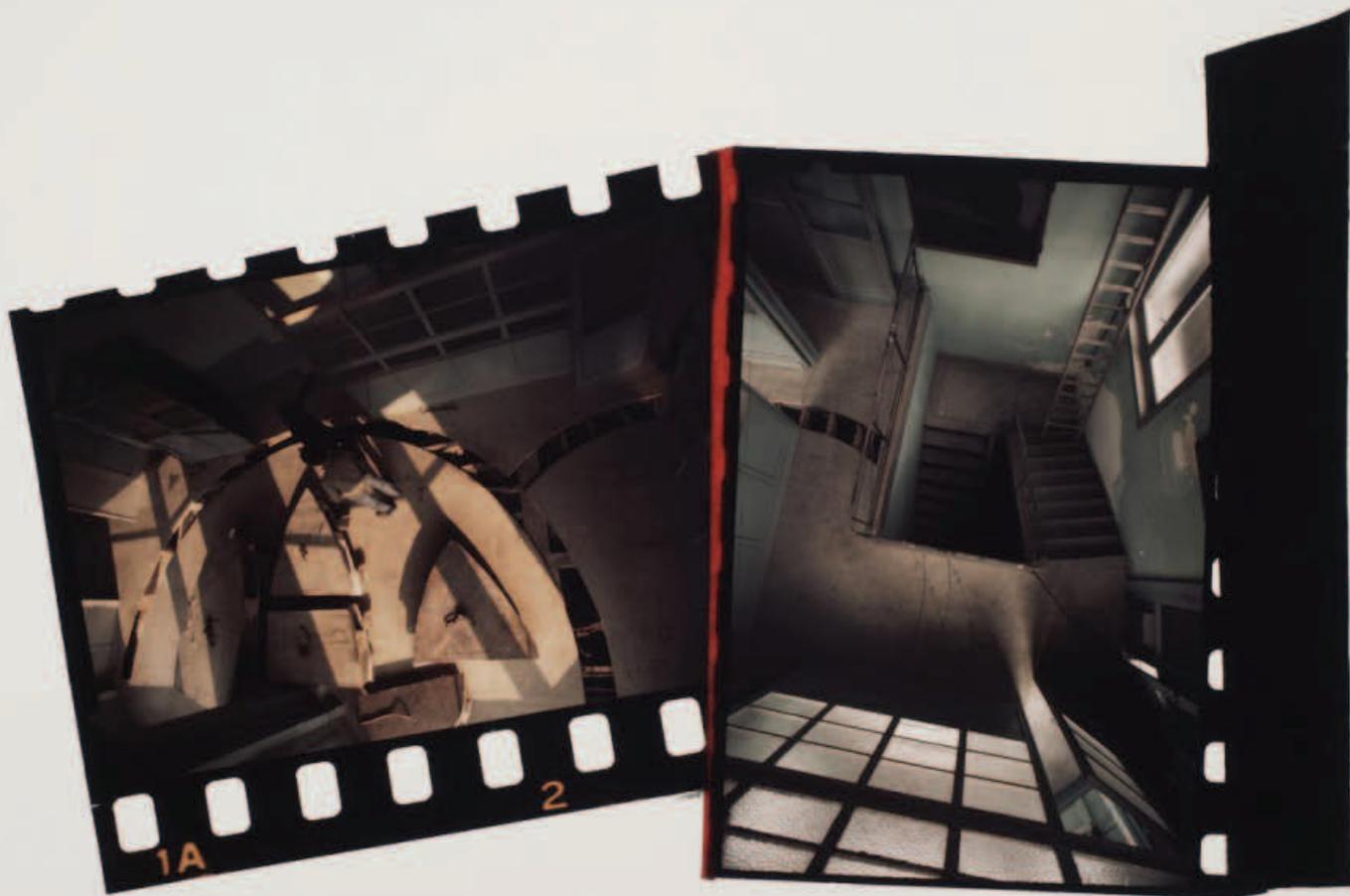
espacial a partir dos “vazios metafóricos, interstícios, espaços abandonados, lugares que ainda não foram explorados³⁹”; e que fazem, todavia, referência ao espaço real onde nos deslocamos: como a “pontuação desestrutural (*destrutural punctuation*⁴⁰)” de um “espaço-movimento (*movement-space*)” tornado “significativo” pelas “interrupções” cotidianas que o animam⁴¹. A lição da arte conceitual é registrada aqui para ser levada à sua mais alta potência em um movimento de socialização que passa pela sua radical desfenomenologização.

2/ A ontologia espacial trazida pela anarquitectura *desloca* a pluralidade dos seus meios de expressões (físico-arquitetônico, evento-performativo, fotográfico, fílmico...) em uma re-construção, diferencialmente articulada e explodida de sua matéria enunciativa trazendo um alcance “transcategorial” a seus *recortes* — arriscando uma palavra que atravessa de uma maneira *cut-up* os recortes ambientais de Matisse pelo corte *do campo da arte* (ao qual é historicamente associado *Duchamp do signo*). Pois não é a multiplicidade dos modos de espacialização que é próprio a Matta-Clark: esta participa da des-ontologia conceitual e de suas sequências *non-sites specifics* (pensando em Robert Smithson ou Dan Graham); é seu agenciamento em forma de des-montagem vertiginosa que, mais “significativamente”, reenvia as fotomontagens (que podem integrar ou *esculpir* fragmentos de películas foto ou de filme) ao *choque experimental* dos edifícios cortados (ao qual o visitante não poderia escapar, sob risco de “cair nos cortes [praticados por Matta-Clark] (*falling through his cuts*⁴²)”). Mas este último é totalmente desterritorializado em procedimento semelhante de desmultiplicação dos planos de corte que aparecem como o produto do que Matta-Clark denomina “*spatial drawing*” e que deve ser concebido como um radical e diagramático *desfazer (a imagem — da) escultura que inclui sua crítica pela arte conceitual*. Pois um e outro estão fechados ao projeto de uma “arqueologia viva (*living archeology*⁴³)” da fábrica social da cidade (Matta-Clark diz e escreve “*urban fabric*”: o tecido urbano).

Pois, decididamente, será necessário a hipercomplexidade das fotomontagens cibachrome de grande formato às quais Matta-Clark, então, entrega-se para nos projetar *através de Office Baroque* (Antuérpia, 1977) e de suas 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 “panoramica 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*. Mais distante possível de toda fenomenologia (do corpo vivido), é então um corpo totalmente des-territorializado pela força de desorientação espaço-temporal amplificada pelo processo trans-media – ao qual o observador é confrontado (e que não pode ignorar *off site*) – que é mobilizado e que *anima* o espaço *mis en abyme* com sua energética abstrata-concreta.

A recusa do *snapshot* à qual Matta-Clark foi conduzido por toda sua prática, e que o leva cada vez mais a não utilizar planos fixos senão (des)montando-os e artificializando suas cores, deixando visível ao mesmo tempo as perfurações das películas (dependendo da *de-monstração* ou da des-definição destas fotos com respeito à sua função indicial e documentária), marca também o maior distanciamento da “retórica da indiferença” própria ao fotoconceitualismo da qual ele pôde adaptar à folha de estilo para desviá-la de seu uso. (Pensar-se-á, mais particularmente, sobre o agenciamento fotográfico preto e branco de *Reality Properties: Fake Estates* [1974]: estas minúsculas parcelas de terreno nas margens da calçada ou entre dois imóveis adjacentes existentes na cidade e que Matta-Clark adquiriu. Ele apresentara as fotografias documentais acompanhadas do título de propriedade com seu nome e uma planta dos lugares). Na verdade, a imagem não é mais desfeita do exterior e por neutralização de todos seus efeitos não documentais. Ela é desfeita pela precipitação do observador no *splitting* des-multiplicado de um “interior” tornado assim *inabitável* pela projeção em forma de montagem hiperconstrutivista dos *cuttings desconstrutivos* dos edifícios que se tornam estes quase-corpos que o canibaliza ao desterritorializa-lo “*around and in the round*” (de acordo com a expressão de Briony Fer⁴⁴). Pois este “*round*” foi tão *visivelmente manipulado* que ele perturba até a presença daquele *ter-estado-ali* que é ligado à fotografia: ela não é mais a forma-signo de uma *irrealidade real* que organiza — fosse isso como o que *resta* — o acesso ao estar-ali “natural” dos objetos no espaço, mas a força-signo de uma *real irrealidade* a qual todo



Office Baroque, 1977

Silver dye bleach print (Cibachrome)

83.8 x 109.2 cm. Cortesia da David Zwirner Gallery

dispositivo do *unbuilding* desmontou a gênese, implicado nisso a organização do território *do presente* em termos de “ruínas iminentes”. Não é esta iminência que está totalmente em jogo na perda de referência (“indicial”) das fotografias (de “*throw-aways*”⁴⁵) cuja montagem vale por de-monstração crítica do seu non-site *You have to walk*, na pós-história que é a nossa (a pós-história como história do non-site), e diante destas fotomontagens que sabem nos encontrar ali nos reanimando com seu quase-corpo? Compreende-se, então, porque era necessário a subversão meta-física da ótica fotográfica nas fotomontagens que contradizem a suposta transparência do médium para re-presentar um espaço que não se dá senão para nos perder no “círculo” de suas desconstruções e de sua destruição programada que barra seu “acesso”: (“*You have to walk*” (*through*), repete incessantemente Matta-Clark — *but we can’t (get in), and he knows it.*). Ao excluir qualquer “*snapshot scenic work*”; “desafiando a qualidade de objeto próprio da escultura” (mesmo alargada⁴⁶), é o *engajamento* nesta inacessibilidade que é, em última instância, fotomontada e que nos é proposta como *desmontagem de uma arquitetura elevada à sua potência pós-conceitual*.

O que se verifica pela radicalização de *Office Baroque* que abre espaço para sua última intervenção: *Circus* ou *The Caribbean Orange* (Chicago, 1978). Tudo se passa como se, por uma transdução, ao mesmo tempo diagramática e cinestésicamente sensível, o edifício passasse para uma nova (quarta) dimensão na qual ele tivesse apenas espaços negativos em colisão de escalas e sem mais nenhum eixo perpendicular para manter de pé o monumento. É este efeito de espaço com curvatura variável do *nonument* que será experimentado como nunca pela complexidade das fotomontagens que Matta-Clark chama agora de “*photo-works*” no sentido, explica-nos, de que “*elas utilizam a obra como uma espécie de cena [para si próprios e] para isso (They use the piece as [a] kind of stage for it*⁴⁷)”. A autonomia selvagem dos *photo-works* (“*they use...*”) obtida pela “colagem e montagem (*collaging and montaging*)” apropria-se, assim, da ruptura anarquitetônica que elas cenografiam, começando por violar o princípio sacrossanto (“documental”) do enquadramento fotográfico: “*I like very much the idea of breaking — the same way I cut up buildings. I like the idea that the sacred photo framing process is equally ‘violatable’*⁴⁸”. Engajando uma desterritorialização maquínica absoluta do espaço do qual não se sabe definitivamente mais nem o que é nem onde está, o des-enquadramento da (contra)-fotografia expropria em seu benefício os cortes do site/non-site tornados *meios* da fotomontagem, excluindo qualquer documentação de um percurso



Reality Positions: Fake Estates, "Staten Island," Block 1224, Lot 12, 1978

Collaged gelatin silver prints, deed, and documents

113 x 74.9 cm. Cortesia da David Zwirner Gallery

em tensão ótico-cinestésica. Os visitantes são, eles próprios, tomados *in situ* nos meios de produção de um tal dispositivo dos quais se tornam um componente. E é, exatamente, o que se vê nas fotomontagens cibachrome de películas nas quais as figuras humanas, suspensas nos espaços incertos, não são mais portadoras de um campo de visão (des)contínuo, ou de qualquer possibilidade de penetração do espaço que elas compartilhariam conosco. Elas não são mais do que índices das manipulações de escala e as testemunhas da inabitabilidade do não-lugar que se abre diante delas em planos-cortes sobredesmultiplicados pela justaposição das fotos e pela rotação das fitas adesivas coloridas em torno delas⁴⁹. No que talvez seja o mais característico do cibachromes de *Circus*, composto da montagem na vertical de duas fotografias cuja junção abaula o espaço, ao mesmo tempo que o cinde com um corte ultrafino na junção, percebe-se, duplicada pela cesura do *cut-up*, a faísca de um *flash* dissimulando o fotógrafo⁵⁰. Pelo espelho que é assim colocado à nossa frente, ele se coloca no nosso lugar no “tempo real” que é este ao qual ele nos introduz no “círculo” entrópico da operação. Se “círculo” significa “círculo” na linguagem “dislética” de Matta-Clark, é um “Circo de inverno (*winter circus*)” que tem do Sul⁵¹ apenas a textura colorida e quase gelatinosa nos distintos lugares das ampliações em cibachrome, com as franjas de cores que eles organizam e sobre as quais estão dispostos: o que Matta-Clark chama um “novo vocabulário da cor”, que ele pretende “desenvolver como parte integrante de seu trabalho”⁵².

Notas

1 BUREN, Daniel, *Au sujet de... Entretien avec Jérôme Sans*, Paris: Flammarion, 1998, p. 176-177 (as citações anteriores são retiradas destas páginas).

2 Daniel Buren, *Repères* (1970), BUREN, Daniel. *Les Écrits 1965-2012, vol. 1 : 1965-1995*. Sous la direction de Marc Sanchez. Paris : Flammarion : 2012, p. 144 ; p. 150. (A partir de agora esta obra virá abreviada como DB1).

3 Daniel Buren, *Entretien avec Bernard Marcadé* (1986), DB1, p. 1146. Buren opõe a esses Franceses “estrangeiros [que], ao contrário, veem no trabalho de Matisse elementos que dependem da ideia, do *pensamento*” (grifo nosso). Permitindo-nos acrescentar que nosso *Pensamento-Matisse*, vinte anos mais tarde, é exceção que confirma esta “regra” (cf. E. Alliez, J.-Cl. Bonne, *La Pensée-Matisse*, Paris, Le Passage, 2005).

4 Daniel Buren, *Mise en garde* (1969), DB1, p. 82.

5 *Ibid.*, p. 84. Impossível aqui de não assinalar a convergência com o pensamento deleuziano tal como se formula em *Différence et répétition*, publicado em 1968.

6 Ver a formulação particularmente sintética que Buren propõe em uma entrevista de 1991: “A questão muito inteligente e interessante da dita arte conceitual [...], é recolocar o objeto em questão. [...] A única diferença em relação a mim, é que penso que este questionamento deve ser feito pelo viés do objeto, e certamente não através de seu desaparecimento”, cf. *Buren par la bande* (1991), DB1, p. 1734.

7 O que é devidamente evidenciado no texto para o catálogo da exposição, cf. Daniel Buren, *À propos de...*, DB1, p. 354-55 (com foto de Daniel Buren, *Mot à Mot*, Paris, Centre Pompidou, Éditions Xavier Barral, Éditions de la Martinière, 2002, C 96 / Couleur).

8 Daniel Buren, *Au sujet de...*, *op. cit.*, p. 175. Este procedimento alfabético será rapidamente generalizado por Buren.

9 Cf. Daniel Buren, *Au sujet de...*, *op. cit.*, p. 180: “Há razão para se desconfiar dos ‘danos’ da cor, a começar pelos efeitos retinianos contra os quais Duchamp já nos advertia!” E também acrescentando por toda a *prática* de Matisse, acrescentaríamos nós.

10 *Ibid.*, p. 175.

11 Daniel Buren, *Repères* (1970), DB1, p. 149. Com o que podemos apenas concordar plenamente, cf. Éric Alliez, Jean-Claude Bonne, *La Pensée-Matisse*, in : *Le Passage*, Paris, p. 27 sq.

12 N.T. Aqui Alliez propõe um jogo de palavras impossível de reprodução em português: *par la bande* = *en contrebande*.

13 Daniel Buren, *Au sujet de...*, *op. cit.*, p. 179. Para a crítica do “conceito” da arte conceitual colocando “no nível do objeto, o conceito propriamente dito” e reduzindo-o conseqüentemente a um “conceito-objeto”, cf. *Id.*, *Mise en garde*, DB1, p. 77. Significativamente intitulado “En regard” e datado 1979/1980, a última versão de “Advertência” explicita que esta “visaria muito particularmente tudo o que se faria com a nova mercadoria sob a etiqueta de ‘Arte conceitual’” com a “multiplicação de objetos de valor medíocre”, etc. (*Id.*, *En regard*, DB1, p. 729-730). “A fetichização mesma estaria na raiz da Arte conceitual”, retoma ainda Buren em sua Entrevista com Michel Parmentier e Anne Baldessari, cf. Daniel Buren, Michel Parmentier, “Propos délibérés” in *Art édition*, Lyon, 1991, p. 106. Daí que ele teria sido “acadêmico desde a origem”, cf. *Id.*, *Fonction d’une exposition* (1973), DB1, p. 344.

14 “Daniel Buren toma suas cores sem as escolher » era o título do primeiro artigo publicado sobre seu trabalho. Datado de 1965 e assinado por Sarane Alexandrian, ele abre *Les Écrits* (DB1, p. 15-16) sob o signo do arbitrário e da exclusão do gosto, permitindo utilizar de maneira mais objetiva as cores sem eliminar as relações que elas podem ter entre si.

15 Observar, ainda sobre esse último ponto, o estatuto *à parte* dos grandes papéis recortados de Matisse.

16 Daniel Buren, “Certificat d’acquisition n°...”, DB1, p. 91-95.

17 Daniel Buren, *Avertissement*, reproduzida em fac-símile em *Id.*, *Mot à Mot*, *op. cit.*, A 50 / *Avertissement*.

18 Cf. Maria Eichorn, “On the Avertissement: Interview with Daniel Buren”, in John C. Welchman (éd.), *Institutional Critique and After*, Zurich, SoCCAS – JPR Ringier, 2006, p. 98. O que levou Buren a definitivamente preferir a Advertência ao Certificado, que poderia ainda *conceitualmente* substituir a obra e sua fisicalidade. Deve-se saber que Rolf Wedewer, em sua Introdução para o catálogo da exposição *Konzeption/Conception* (1969), definiria muito precisamente a arte conceitual pela substituição da obra (de arte) pelo projeto (descrição, croquis) dotando a obra “de importância secundária” que pode nem ser realizada, cf. Rolf Wedewer, “Introduction to *Konzeption/Conception*”, in: Alexander Libero and Blake Stimson, *Conceptual Art: A Critical Anthology*, Cambridge – Londres, MIT Press, 1999, p. 142-143. (A advertência é, ainda hoje, utilizada por Buren “por ocasião de qualquer transação.”)

19 *Ibid.*, DB1, p. 156-157. Nesta passagem, Buren cita Matisse ao lado de Mondrian, Pollock, Newman, Stella..., a saber, estes que souberam alargar a “fissura” cezariana.

- 20 N.Y. O termo é *étalonage* que por sua vez reenvia à obra de Duchamp *3 stoppages étalon*
- 21 Seguindo um gesto cujo princípio e a destinação arquitetônica poderão denominar os *Ten Large Color Panels* (250 x 950 cm) de Gerhard Richter (1966-1971/2).
- 22 Daniel Buren, "Entrevista com Anne Baldessari" (1986), DB1, p. 1200.
- 23 Daniel Buren, *Au sujet de..., op. cit.*, p. 178.
- 24 Daniel Buren, "Anatomie" (1976), DB1, p. 500.
- 25 Daniel Buren, "Sur Matisse" (1993), DB1, p. 1853.
- 26 "*Estes papeis*, sobretudo aqueles de grandes dimensões, o Museu transforma-os de papelão (esboços) em telas (pinturas)", e isso "sob uma espessura tripla de plexi", cf. Daniel Buren, Michel Parmentier, *Propos délibérés, op. cit.*, p. 101. Os papeis recortados foram assim "desnaturalizados pelos museus de arte moderna" (Daniel Buren, "Entrevista com Anne Baldessari", DB1, p. 1202).
- 27 Daniel Buren, "Fonction du Musée" (1970), DB1, p. 162.
- 28 Daniel Buren, "Limites critiques" (1970), DB1, p. 171.
- 29 Cf. Daniel Buren, "Fonction du Musée", DB1, p. 162.
- 30 Daniel Buren, "Fonction de l'atelier" (1971), DB1, p. 185-194
- 31 Bernard Blistène, "Daniel Buren, l'artiste, l'architecte et le géomètre" in: Annick Boisnard, *Daniel Buren, Cabanes éclatées. Catalogue raisonné thématique*, vol. 2, Le Bourget, éditions 11/28/48, 2000, p. 7.
- 32 Cf. Daniel Buren: "A arte é exclusivamente política. Impõe-se então a análise dos limites formais e culturais e não um ou outro no interior dos quais a arte existe e se debate." (*Id.*, "Limites critiques", 1970, DB1, p. 180).
- 33 Ver a entrevista com Donald Wall, "Gordon Matta-Clark's Building Dissections", *Arts Magazine*, May 1976, republicada em *Gordon Matta-Clark. Works and Collected Writings*, ed. Gloria Moure, catálogo de exposição, Barcelona, Ediciones Poligrafa – Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia, Madrid, 2006, p. 61; trad. fr. de Raphaëlle Brin, in Gordon Matta-Clark, *Entretiens*, Paris, Éditions Lutanie, 2011, p. 73.
- 34 Na mesma entrevista: "Minha escolha de trabalhar com o meio ambiente urbano de modo geral e as estruturas dos edifícios modificou todo meu sistema de referencia et me afastou da nobre temática dos grandes espaços naturais vazios que, para os *artistas da Land Art* são as telas brancas sobre as quais se pode desenhar." A entrevista prossegue: "Eu escolhi, ao contrário, não me isolar das condições sociais existentes, e de trabalhar diretamente com elas (*to deal directly with social conditions*)." (WCW, p. 61 / E, p. 73).
- 35 Gordon Matta-Clark, "Completion through removal", Catalogue entry, semdata, WCW, p. 89.
- 36 Gordon Matta-Clark, "The earliest cutout works", sem data, WCW, p. 136.
- 37 Entrevista com Liza Bear, "Gordon Matta-Clark: Splitting the Humphrey Street Building", *Avalanche*, December 1974, republicada em WCW, p. 166 / E, p. 10.
- 38 De acordo com o testemunho de Tina Girouard sobre o *Anarchitecture group* formado por Matta-Clark ao lado de Suzanne Haris e Tina Girouard, e que estava aberto a outros participantes (Laurie Anderson, Caroline Gooden, Jeffrey Lew, Richard Nonas...). Cf. *Gordon Matta-Clark: A Retrospective*, catálogo de exposição, Museum of Contemporary Art, Chicago, 1985, p. 121. Pode-se ler em uma nota de cabeçalho "anarchitecturale": "Solutions are the weakest forms at work" (WCW, p. 383).

- 39 Entrevista com Liza Bear, *ibid.* (WCW, p. 166 / E, p. 11). Matta-Clark apresenta assim o “programa” do coletivo *Anarchitecture*. Em sua transformação anarquitectônica, o Non-site não é mais a galeria (onde se expõe o que aconteceu sobre o lugar de intervenção, como em Smithson) mais um *espaço de discussão e de proposições coletivas*, ou seja, um *espaço-tempo de problematização*.
- 40 Gordon Matta-Clark, “Cutting through for surprise”, Notebook 1261, ca. 1970, WCW, p. 122.
- 41 Entrevista com Liza Bear, *ibid.* (WCW, p. 166 / E, p. 11). O exemplo proposto é do lugar onde você pode parar para amarrar seu sapato. Para este humor tão duchampiano, trata-se de ridicularizar, ao mesmo tempo, as “ideias” de funcionalismo e de formalismo, ou seja o caráter principal da arquitetura moderna desde Le Corbusier.
- 42 Marianne Brouwer, “Laying Bare”, in *Gordon Matta-Clark*, éd. Corinne Diserens, catálogo de exposição, IVAM (Valence) — Musée Cantini (Marseille) — Serpentine Gallery (Londres), 1993, p. 363 (nós seguimos a edição francesa, Musées de Marseille). O que aconteceu a Lawrence Wiener, que realmente caiu (sem gravidade) durante sua visita no último edifício investido por Matta-Clark, *Circus: Caribbean Orange* (1978), alguns meses antes da morte precoce do artista, de um câncer do pâncreas, com trinta e cinco anos.
- 43 Ann-Sargent Wooster, “Gordon Matta-Clark”, Art News vol. 75, n° 8, October 1976, p. 124 (a expressão é dada como sendo do Matta-Clark: “in his own words”), citado por Briony Fer, “Graphic Strategies from Matta to Matta-Clark”, *op. cit.*, p. 42.
- 44 Briony Fer, *ibid.* Nós utilizamos aqui sua expressão em um sentido muito mais “desterritorializado” do que o que ela prega, determinado pelo que ela denomina ainda “the precarious phenomenological experience of the Cibachromes” (p. 141).
- 45 De acordo com a expressão de Matta-Clark em sua entrevista com Judith Russi Kirshner (fevereiro 1978), WCW, p. 318 / E, p. 111 (“Bom para jogar fora”).
- 46 *Ibid.* WCW, p. 319: “even with the people who have escaped the so-called ‘sculpture habit’ by going into some sort of landscape, or extra-gallery, extra-museum type of territorial situation” (E, p. 115).
- 47 WCW, p. 333 / E, p. 142 (grifo nosso).
- 48 WCW, p. 332 / E, p. 140. Daí a “clara distinção entre *photo-works* e fotografias documentais”.
- 49 Cf. *Gordon Matta-Clark*, ed. Corinne Diserens, *op. cit.*, fig. 171, p. 124-125; sobre a vista aérea do negativo da direita, figura uma escala ao lado de um homem (*Circus*, 1978, Cibachrome, 24,8 x 101,6 cm).
- 50 *Gordon Matta-Clark: A Retrospective*, fig. 107, p. 115.
- 51 “Todo mundo diz que os circos descem para o sul no inverno, não é mesmo? Então, é um circo de inverno.” WCW, p. 328 / E, p. 130
- 52 Gordon Matta-Clark, Carta para Valkanas, citada por Thomas Crow, *op. cit.*, p. 126.