



Gordon Matta-Clark. *Conical Intersect*,
Paris, 1975

O 'informe' a partir de Matta-Clark e Rem Koolhaas*

Guilherme Wisnik**

Comparando realizações do artista plástico norte-americano Gordon Matta-Clark e do arquiteto holandês Rem Koolhaas, o texto empreende uma leitura transversal às duas áreas, marcando pontos de tangência entre essas obras – analogias visuais, coincidências biográficas e, sobretudo, a questão do informe.

Gordon Matta-Clark, Rem Koolhaas, Informe

1. No escopo deste ensaio, o cruzamento comparativo das obras do artista plástico norte-americano Gordon Matta-Clark com as do arquiteto holandês Rem Koolhaas tem o objetivo de permitir uma leitura transversal às duas áreas. Não se pretende, no entanto, realizar uma investigação exaustiva acerca dos pontos de tangência entre as artes plásticas e a arquitetura, mas apenas seguir uma determinada chave de leitura. De forma complementar, é preciso dizer que a analogia entre os dois personagens não visa estabelecer uma unívoca identidade de propósitos entre as suas obras, e sim identificar a permanência de certas questões essenciais entre elas – questões essas que se traduzem em diferenças cruciais, a indicar a complexidade do diálogo cruzado entre as duas "artes".

A analogia entre Matta-Clark e Koolhaas é, antes de tudo, visual e se torna evidente quando tomamos obras como *Office Baroque* (1977) e *Crcus – Caribbean Orange* (1978), do primeiro, e o projeto para a Biblioteca Nacional da França (1989), do segundo. Em linhas gerais, trata-se, em ambos os casos, de operações de subtração volumétrica no interior de sólidos existentes, resultando na "construção" pelo avesso de "espaços negativos", que embaralham a distinção tradicional entre verticalidade e horizontalidade, ou entre corte e planta, figura e fundo etc.

Ainda, como introdução às questões, salta aos olhos um curioso entrelaçamento biográfico entre os dois personagens que tem Nova York como palco histórico e foco de problematização. Matta-Clark, filho do artista surrealista chileno Roberto Matta, nasceu em Nova York em 1943. Logo após ter cursado arquitetura na Cornell University, onde tomou contato com artistas como Dennis Oppenheim e Robert Smithson, tornou-se conhecido e atuante no meio artístico, morrendo também precocemente, de câncer, em 1978, aos 35 anos de idade. Rem Koolhaas, por outro lado, embora pertencendo à mesma geração do artista americano (nasceu em 1944, em Rotterdam), trabalhou a princípio como jornalista e roteirista de cinema, chegando tardiamente ao campo da

* Texto redigido a partir de questões colocadas por mim na palestra "Do informe à negação da forma: desencontros produtivos", realizada em primeiro de abril de 2006 no auditório da Fundação Bienal (curadoria de Adriano Pedrosa), como evento integrante da 27ª Bienal Internacional de São Paulo "Como viver junto". Da mesma forma, é o embrião de um ensaio maior a ser publicado no catálogo *27ª Bienal de São Paulo: Seminários* (2007, no prelo).

** Guilherme Wisnik é arquiteto, sócio do escritório Metro Arquitetos Associados, formado pela Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo (FAU-USP), e mestre em História Social pela Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da mesma universidade (FFLCH-USP). Colunista do jornal *Folha de S. Paulo*, é autor de *Lucio Costa* (Cosac Naify), e *Caetano Veloso* (Publifolha).

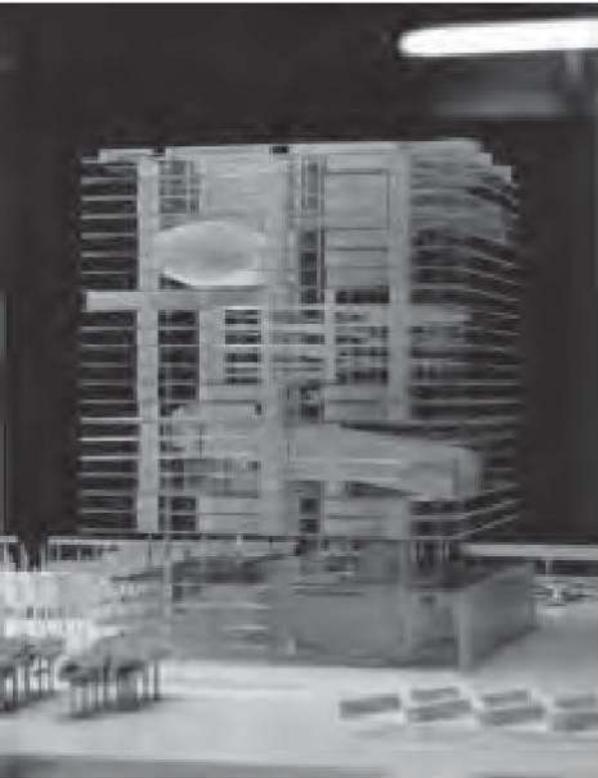
arquitetura. Sua entrada na cena arquitetônica acontece exatamente em Nova York – entre a Cornell University e o Institute for Architecture and Urban Studies –, onde desenvolve e defende uma pesquisa sobre a história da cidade, publicada com o título de *Delirious New York: a Retroactive Manifesto for Manhattan*, justamente em 1978.

Se esse cruzamento biográfico é, em si mesmo, casual, seus desdobramentos são eloqüentes. A partir dele, podemos traçar diferentes hipóteses. A primeira delas é a de que ambas as obras revelam, e de algum modo “constroem” conceitualmente, duas cidades de Nova York distintas e opostas: de um lado, os bairros *underground* tornados centros da contracultura nos anos 60 e 70, com seus *lofts* comunitários e a vitalidade no movimento das ruas. De outro, a abstração da cidade de torres multifuncionais sobre uma malha regular, e a investigação genealógica de uma “cultura do congestionamento”, progressivamente revalorizada após o ajuste conservador do final dos anos 70 e início dos 80. A segunda hipótese é a de que essas “duas” cidades não são estanques, e que há uma questão comum percorrendo a obra desses dois pensadores, transmitida subliminarmente de uma à outra na forma de uma sobrevivência problemática.

2. Ao aproximar arte e arquitetura contemporâneas sob o prisma do “informe”, valho-me da leitura proposta por Rosalind Krauss e Yve-Alain Bois na exposição homônima realizada no Centro Georges Pompidou, em Paris (L’informe, 1996). Embora, naquele caso, a arquitetura não estivesse incluída diretamente como campo de discussão, o projeto curatorial partia das provocações de Georges Bataille, escritor surrealista dissidente, que dava à arquitetura um papel proeminente na sociedade, considerando-a a expressão da geometria autoritária que sustenta seu funcionamento. É justamente em contraposição a essa razão ordenadora “arquitetônica”, a um tempo artificial e ilusória, que Bataille afirma o caráter informe do mundo, excluindo qualquer hipótese de inspiração mimética para as artes. O “universo não se assemelha a nada”, diz ele, “é informe como uma aranha ou uma cusparada”.¹ Portanto, não é difícil imaginar o protagonismo reservado às intervenções “anarquitectônicas” de Matta-Clark na referida mostra, capazes de encarnar o nihilismo escatológico de Bataille ao atacar edifícios abandonados, em operações de subtração que desmontam a linguagem da arquitetura e, por consequência, a ilusão de unidade e uniformidade por ela criada. Como observam Krauss e Bois, essas intervenções não se esgotam no afrontamento físico dos edifícios em si. Elas visam, antes, colocar em xeque a própria função social da arquitetura.²

1 “A dictionary begins when it no longer gives the meaning of words, but their tasks. Thus *formless* is not only an adjective having a given meaning, but a term that serves to bring things down in the world, generally requiring that each thing have its form. What it designates has no rights in any sense and gets itself squashed everywhere, like a spider or an earthworm. In fact, for academic men to be happy, the universe would have to take shape. All of philosophy has no other goal: it is a matter of giving a frock coat to what is, a mathematical frock coat. On the other hand, affirming that the universe resembles nothing and is only *formless* amounts to saying that the universe is something like a spider or a spit.” Georges Bataille, in Yve-Alain Bois e Rosalind Krauss, *Formless – a user’s guide*. New York: Zone Books, 1997, p.5. Extraído de Georges Bataille, *Visions of Excess*, traduzido a partir de *Oeuvres complètes*. Paris: Gallimard, 1970-88.

2 Cf. *Formless*, p. 188.



Rem Koolhaas. Projeto da Biblioteca Nacional da França, Paris, 1989

3 "La arquitectura informe es muy formal. Tal como sucediera con su antecesora, la arquitectura deconstructiva, su propia formulación resulta paradójica. Si la arquitectura es sobretudo construcción y forma, despojarla de cualquiera de esos atributos puede entenderse solo desde la intención polémica y la provocación literária." Ainda, em outra passagem, afirma o seguinte: "Si esta hipotética arquitectura informe es, como aquí se sugiere, un informalismo expressionista de raiz romántica com pinceladas orgánicas, el tiempo lo dirá." Luis Fernández-Galiano, *Arquitectura Viva* n. 50. Madrid: 1996, pp.25 e 03.

ano 7, volume 1, número 9, julho 2006

Evidentemente, a tentativa de tradução desse conjunto de questões para o campo da produção arquitetônica *stricto sensu* foi ensaiada de diversas maneiras e, em linhas gerais, aponta para o chamado desconstrutivismo norte-americano, reconhecidamente influenciado pela "desconstrução" filosófica de Jacques Derrida. Um bom exemplo de investigação nessa direção é o número 50 da revista espanhola *Arquitectura Viva* (setembro-outubro de 1996), em que se aventam paralelos entre as distorções fraturadas de Peter Eisenman, Coop Himmelblau, Daniel Libeskind e Zaha Hadid, ou os tentáculos flácidos e invertebradas de Frank O. Gehry e Ben van Berkel, e o projeto dissolvente de Bataille, então elevado à categoria de referência fundamental para a arte contemporânea. Tratava-se, por meio da noção de "informe", de encontrar caminhos interpretativos que pudessem dar conta do mal-estar reinante no panorama cultural com a ressaca do figurativismo historicista pós-moderno – o que, no caso da arquitetura, implicava evidente paradoxo, já que ela é, por definição, "construção e forma".³

O "informe", portanto, não vem a ser exatamente a negação frontal da forma, mas uma dimensão situada aquém da formalização. Com efeito, sendo as distorções fraturadas e os volumes amorfos, no caso da arquitetura, recursos expressivos usados para dar forma ao "informe", é difícil deixar de considerar postiça a aproximação com a arte por essa via. Por essa razão, antes de avançarmos na comparação crítica entre ambas, é preciso desfazer um nó conceitual que torna a conversa entre artistas e arquitetos, em regra, um diálogo de surdos. Refiro-me ao termo "formalismo", que assume significações contrárias em cada um dos casos, sem que isso seja notado. Quer dizer, se na arquitetura a noção de formalismo refere-se à expressividade plástica da obra, posta muitas vezes em detrimento da sua dimensão tectônica e acentuando um gesto francamente subjetivo do autor, nas artes plásticas ela ampara o princípio de reflexividade da obra, recuo expressivo que visa, em nome do antiilusionismo, destacar a autonomia de seus elementos construtivos: planaridade do suporte, fatura à mostra, ausência de temas narrativos etc.

Ocorre que a partir dos anos 60, com a crise do projeto moderno, a arte e a arquitetura seguem caminhos consideravelmente opostos em sua relação com a formalização. Se a primeira se retrai, colocando em xeque a capacidade da forma de ordenar as coisas, a segunda reage ao enrijecimento do mundo exacerbando sua dimensão formal – escultórica, visual, compositiva –, espelhando a consciência de relações fragmentadas na distorção geométrica de seus volumes. Nesse movimento, enquanto o arquiteto migra progressivamente para a condição de "artista", o

artista torna-se cada vez mais um projetista, engenheiro ou mestre-de-obras – lembre-se, aqui, a título de exemplo, de Robert Smithson ou Michael Heizer comandando helicópteros, escavadeiras, equipes de operários etc.

3. O engenheiro-calculista Cecil Balmond define o "informe" como as características não lineares de uma volumetria e/ou comportamento estrutural, algo semelhante ao verso e ao reverso de uma fita de Moebius, em que uma cobertura se torna parede, um piso vira coluna, uma pele é estrutura: "onde o limite não é fronteira, mas parte integrante."⁴ Inúmeros projetos de Koolhaas podem ser enquadrados nessa descrição, muitos deles, aliás, feitos em parceria com Balmond. Pode-se dizer, mesmo, que a "dobra" tem sido um elemento definidor de sua obra recente, exemplarmente empregada no projeto da Biblioteca de Jussieu (1992), em Paris, cuja seqüência de pisos é formada pela continuidade reversa de um plano único. Tendo na bagagem uma influência declarada do "informalismo" artístico – notadamente das *performances* experimentais do grupo Fluxus e, sobretudo, das obras ambientais de Hélio Oiticica e Lygia Clark⁵ –, Koolhaas busca explorar o potencial do vazio como "antiforma" no interior de seus edifícios. Para tanto, parte de volumes regulares, neutros, como contêineres esvaziados de conteúdo expressivo, aptos a serem vazados internamente de modo a desfazerem a distinção tradicional entre verticalidade e horizontalidade no espaço, ou entre corte e planta, figura e fundo etc. Características que se tornam paradigmáticas no projeto para a Biblioteca Nacional da França (1989), marco de uma transformação decisiva na história do OMA (Office for Metropolitan Architecture).

A analogia entre Matta-Clark e Koolhaas é, antes de tudo, visual, e se torna evidente quando tomamos exatamente esse projeto. Trata-se de um grande cubo sólido vazado interiormente por "espaços negativos" descontínuos e irregulares: barras semicilíndricas, cones ovóides, amebóides, espirais em revolução etc. Já que a maior parte do programa deveria abrigar depósitos de acervo – aproximadamente 75% –, o arquiteto definiu a volumetria total de maneira inversa ao raciocínio habitual: aqui, os espaços públicos surgem como "ausências de edifício", vazios escavados na massa sólida de informação (livros, cds, microfílm, computadores, arquivos etc). Como "embriões em uma placenta tecnológica",⁶ ou seixos espalhados ao acaso, os volumes de auditórios, cinemas, salas de leitura, cafés, rampas, galerias de circulação, flutuam em meio a uma massa uniforme de acervo.

4 "The twisting-turning inside out of a Moebius strip belongs to the *informal*. A roof that turns to wall, a floor that moves into column, a skin that is structure, where boundary is not border, is part of it." Cecil Balmond, *Informal*. London: Prestel, 2002, pp. 113-114.

5 Segundo Koolhaas: "les oeuvres d'art aléatoire et éphémère ont travaillé et travaillent encore inconsciemment mes projets." Ecompleta: "Pour moi, le travail de d'un Hélio Oiticica ou d'une Lygia Clark est essentiel." Rem Koolhaas, "Changement de dimension", *L'architecture d'aujourd'hui* n. 361. Paris: 2005, p. 89.

6 Rem Koolhaas, *S, M, L, XL*. New York, The Monacelli Press, 1995, p. 616.

É importante notar que o que se postula aqui como "informe" não é uma explosão fragmentária da forma visando mimetizar o caos da experiência contemporânea. Trata-se, aliás, de seu exato contrário. Egresso do chamado desconstrutivismo, Koolhaas tornou-se um crítico ferrenho daquela corrente arquitetônica, denunciando o caráter profundamente nostálgico da aproximação literal entre geometrias irregulares e a idéia de um mundo fraturado e sem valores fixos. É justamente na mão contrária dessa representação ainda visual, compositiva, "formalista" e, em última instância, decorativa, que ele postula sua indiferença pela forma como codificação lingüística. Como observa Alejandro Zaera, seus projetos buscam a "geração de um corpo unitário" mas "desorganizado",⁷ distinto tanto da fragmentação pós-moderna quanto da composição estruturada de partes – herança clássica da arquitetura moderna. Mais uma vez, a dedução do partido adotado no projeto para a Biblioteca da França oferece elementos para a compreensão desse procedimento operativo, e não lingüístico. Nesse caso, a distinção fortemente marcada, no edital do concurso, entre cinco diferentes bibliotecas (científica; catálogos; referências; aquisições recentes; e cinemateca), servia como convite natural à variedade volumétrica. A propósito de seus primeiros ensaios, Koolhaas diz o seguinte: "ficamos irritados em pensar que teríamos que imaginar as cinco bibliotecas diferentes como cinco formas: uma divertida, uma feia, outra bonita e assim por diante. Em outras palavras, estávamos cada vez mais resistentes às normas de uma arquitetura que resolve tudo pela invenção da forma. Buscávamos, pela primeira vez, realmente inventar arquitetonicamente."⁸ A solução, como já disse, foi reunir todo o programa em um contêiner único, atravessado por uma trama quadrada de nove prumadas de circulação vertical mecânica, e estruturado por paredes-viga repetidas paralelamente em vãos pequenos (a cada 12 metros e meio), passíveis de serem rompidas aleatoriamente em suas zonas neutras, de forma a gerar grandes espaços vazios em seu interior.

Nota-se, portanto, que o partido adotado tem grande clareza conceitual e construtiva, desdobrando brilhantemente seu raciocínio a partir da concepção estrutural do edifício – paradoxalmente antitectônico. No entanto, como dissemos, essas "formas negativas" desconstroem a apreensão tridimensional e axial do espaço, como num magma sem coordenadas cartesianas. Além disso, como nota Zaera, seus planos dobrados, ou *loopings* helicoidais, não procuram restaurar os percursos narrativos humanistas, no sentido da fruição moderna do espaço contínuo. Ao contrário, são "táticas de desregulamentação formal".

7 Alejandro Zaera, "Notas para un levantamiento topográfico", *B Coquis* 53+79: OMA, 1987-1998. Madrid: 1998, p. 42.

8 Rem Koolhaas, *Conversa com estudantes*. Barcelona: Gustavo Gili, 2002, p. 23.

4. Para Robert Smithson, a arquitetura é um sistema de ordenação que entra em falência diante da entropia da natureza, como se vê em "Partially Buried Woodshed" (1969), em que uma casa submerge em meio a um monte de terra. Já Matta-Clark trouxe princípios da *land art*, como o *site specific*, para o interior da cena urbana: mais especificamente os subúrbios e arredores de Nova York, como Queens, Bronx e Nova Jersey. Perfurando e extraindo partes de edifícios abandonados (vigas, lajes, paredes, portas, janelas), tomou artefatos arquitetônicos como *ready-mades*, que não apenas deslocava de seu contexto original, ressignificando-os, mas os mutilava por dentro, como numa colagem cubista às avessas e em grande escala. Nesse sentido, como observou Dan Graham, sua obra é uma espécie de "*agit prop* urbana",⁹ semelhante à ação dos situacionistas em Paris. Quer dizer, seu ataque à arquitetura diz respeito à ilusão de perenidade e eficiência que nela se materializa, tornando-a uma poderosa metáfora do *status quo* social. Agindo na direção contrária, ao eliminar sua "coluna vertical semântica",¹⁰ o artista revela o caráter efêmero, precário e inútil da arquitetura como construção simbólica. Assim, ataca o ciclo de produção e consumo da cidade, vale dizer: sua obsolescência programada, o abandono dos bairros suburbanos, e a compartimentação excessiva dos espaços domésticos, normalmente ocultada pela uniformidade protetora das fachadas. De forma complementar, em obras como *Fake Estates* (1973), em que compra parcelas mortas de terreno por apenas 25 dólares – como um quadrado de 30 centímetros em um miolo de quadra –, desvela a irracionalidade dos processos urbanos escondidos sob a aparente disciplina ordenadora de suas edificações. Pode-se dizer, por essa via, que suas mutilações nos edifícios replicam, inversamente, as cicatrizes urbanas abertas por Robert Moses na malha viária desses mesmos bairros, substituindo antigas ordens comunitárias pela impessoalidade fáustica e desagregadora da modernização capitalista.

A Nova York de Matta-Clark é, portanto, o caldeirão de uma vitalidade cultural sem par, forjada na vitalidade "nômade" da cultura de rua de bairros "decadentes" e fabris, subitamente ocupados por imigrantes e artistas, como o Soho. Ali, entre o final dos anos 60 e início dos 70, grupos de artistas ligados ao que se convencionou chamar de "contracultura" desenharam um modo de vida alternativo à eficácia produtiva de Wall Street, extraindo força artística exatamente dessa não-integração radical ao sistema. Agindo nos espaços residuais da cidade, como as galerias subterrâneas, os molhes abandonados, o ermo dos ferro-velhos, os espaços embaixo de ponte, Matta-Clark associa a arquitetura à pujança pragmática dos edifícios corporativos de Manhattan, isto é, à aura impessoal e tecnocrática do *International Style*.



Gordon Matta-Clark. *Office Baroque*, Antuérpia, 1977

9 Dan Graham, "Gordon Matta-Clark" [1985], in Corinne Diserens (ed.), *Gordon Matta-Clark*. London/New York: Phaidon, 2003, p. 199.

10 Marianne Brouwer, "Dejando al descubierto", in Maria Casanova (org.), *Gordon Matta-Clark*. València: IVAM, 1993, p. 51.

Rem Koolhaas está no pólo oposto. Seu desencantamento irônico e aderente ao mundo contemporâneo, às vezes considerado cínico, encarna em grande medida a ideologia liberal vigente. De certo modo, a loja da Prada projetada por ele na Prince Street – a apenas dois quarteirões do antigo restaurante performático Food, de Matta-Clark – pode ser tomada como símbolo da transformação vivida pelo Soho nas últimas décadas: a substituição dos *lofts*-ateliês, dos galpões de fábrica e do pequeno comércio, por butikues caras e galerias de arte, tornando-se o centro *fashion* do mundo. Por outro lado – e aqui é que a comparação ganha a riqueza necessária –, Koolhaas é, no *star system* atual da arquitetura, a figura que mais conserva o arejamento libertário da geração anterior não apenas pelo sentido provocativo, despojado e heteróclito de seu trabalho, mas sobretudo pelo modo como trabalha os programas em vez de manipular técnicas e formas isoladamente, com os olhos postos sempre nos problemas da cidade contemporânea. Este é o substrato de sua fascinação por Nova York: a construção de um mundo inteiramente artificial, cujo sucesso pragmático alimenta-se do ludismo fantástico – em *Delirious New York*, Koolhaas localiza a origem do ímpeto de construção de “paraísos artificiais” nas experiências prévias dos parques de diversão em Coney Island, junto à foz do rio Hudson. É nessa passagem do fantástico ao hedonismo de mercado que está o princípio gerativo do século XX, que ele chama de “dupla vida utopia”: uma “utopia” capitalista, bem entendido.

Se a reação pós-moderna à patologia da cidade funcional tinha sido o abandono nostálgico da cidade em nome da recuperação “contextualista” de tipologias tradicionais, Koolhaas propõe uma “anistia do existente”, isto é, um olhar desideologizado sobre a realidade: subúrbios genéricos, *shoppings centers*, automóveis etc. Nesse sentido, assume lucidamente a acusação de Bataille e Matta-Clark de que a arquitetura, ao contrário das artes, esteja sempre condenada a uma atitude de positividade em relação à sociedade. Posição que é, portanto, colocada em debate aberto, e que nos leva à discussão sobre o lugar social da arquitetura em tempos de espetacularização da imagem, que Koolhaas afirma polemicamente ter-se tornado uma mistura esquizofrênica de impotência e onipotência.