UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESPÍRITO SANTO
CENTRO DE ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES

SIMONE NEIVA LOURES GONÇALVES

DA ARQUITETURA À NÃO-ARQUITETURA: GORDON MATTA-CLARK E RACHEL WHITEREAD

Vitória
2019

SIMONE NEIVA LOURES GONÇALVES

DA ARQUITETURA À NÃO-ARQUITETURA: GORDON MATTA-CLARK E RACHEL WHITEREAD

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes do Centro de Artes da Universidade Federal do Espírito Santo, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Artes, na área de concentração Teoria e História da Arte, linha de pesquisa Estudos em História, Teoria e Crítica da Arte.

Orientadora: Dr[a]. Angela Maria Grando Bezerra

Vitória
2019

SIMONE NEIVA LOURES GONÇALVES

DA ARQUITETURA À NÃO-ARQUITETURA: GORDON MATTA-CLARK E RACHEL WHITEREAD

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes do Centro de Artes da Universidade Federal do Espírito Santo, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Artes, na área de concentração Teoria e História da Arte, linha de pesquisa Estudos em História, Teoria e Crítica da Arte.

Aprovado em: _____

COMISSÃO EXAMINADORA

_____
Prof[a]. Dr[a]. Angela Maria Grando Bezerra
Orientadora

_____
Prof. Dr. David Ruiz Torres

_____
Prof. Dr. Waldir de Mello Barreto Filho

AGRADECIMENTOS

Aos meus pais, sempre.

Ao Tom, pelo amor e incentivo.

Ao Alexandre Emerick Neves, pelas primeiras e luminosas orientações.

A Angela Grando Bezerra, pela condução ao final do labirinto.

RESUMO

A pesquisa parte da hipótese de que no recente encontro entre a arte e a arquitetura, denominado de “complexo” por Hal Foster, surge um campo de relações mais positivas que aquelas apontadas por Rosalind Krauss em 1979. O objetivo da pesquisa é compreender em que medida as obras dos artistas Gordon Matta-Clark e Rachel Whiteread – situadas na categoria “estruturas axiomáticas” (arquitetura/não-arquitetura) – resultaram em relações positivas. O recorte proposto para o estudo do diálogo entre arte e arquitetura tem como limites a noção de campo ampliado proposto por Krauss em 1979 no artigo *Sculpture in the Expanded Field* e a complexidade da relação entre ambas as disciplinas, observada por Foster em seu livro *The Art-Architecture Complex*, publicado em 2011.

Palavras-chave: arte; arquitetura, não-arquitetura, campo ampliado e complexo.

ABSTRACT

The research is based on the hypothesis that in the recent encounter between art and architecture, termed "complex" by Hal Foster, a field of more positive relations arises than those pointed out by Rosalind Krauss in 1979. The goal of the research is to understand how the works of artists Gordon Matta-Clark and Rachel Whiteread – situated in the category “axiomatic structures” (architecture / non-architecture) – have resulted in more positive relations. The proposed study on the dialogue between art and architecture is limited by the notion of extended field proposed by Krauss in 1979 in the article Sculpture in the Expanded Field and the complexity of the relation between both disciplines, observed by the critic Foster in his book The Art-Architecture Complex, published in 2011.

Keywords: art; architecture, non-architecture, extended and complex field.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1. RODIN, Auguste. **Porta do Inferno** (1880 -1917) 14

Figura 2. RODIN, Auguste. **Monumento à Balzac** (1898) 14

Figura 3. Diagrama do Grupo Klein..... 15

Figura 4. HEIZER, Michael Heizer. **Double Negative** (1969) 17

Figura 5. SMITHSOn, Robert. **Spiral Jet** (1970) 17

Figura 6. MATTA-CLARK, Gordon. **Splitting** (1977) 18

Figura 7. WHITEREAD, Rachel. **House** (1993) 18

Figura 8. PICASSO, Pablo.**Violão** (1912) 20

Figura 9. JOHNS, Jasper. **Fool's House** (1962) 22

Figura 10. RAUSCHENBERG, Robert. **Bed** (1955) 22

Figura 11. MISS, Mary. **Perimeters/Pavillions/Decoys** (1977-78) 28

Figura 12. MISS, Mary. **Perimeters/Pavillions/Decoys** (1977-78) 29

Figura 13. HADID, Zaha. **Estação do Corpo de Bombeiros de Vitra** (1993)..... 31

Figura 14. SCOFFIDIO, Diller + RENFRO. **Blur Building** (2002) 31

Figura 15. HERZOG, Jaques & DE MEURON, Pierre. **Dominus Winery** (1998).... 32

Figura 16. MURAKAMI, Saburo. **Passage** (1956) 33

Figura 17. KIESLER, Frederick. **Endless House** (1947-1961) 34

Figura 18. SMITHSON, Robert. **Partially buried woodshed** (1970) 36

Figura 19. MATTA-CLARK, Gordon. **Clockshower** (1971) 37

Figura 20. MATTA-CLARK, Gordon. **Bronx Floors: Thresholes** (1972) 39

Figura 21. MATTA-CLARK, Gordon. **Splitting** (1977)..... 39

Figura 22. MATTA-CLARK, Gordon. **Day's End** (1975)..... 41

Figura 23. MATTA-CLARK, Gordon. **Circus Caribean Orange** (1978) 41

Figura 24. MATTA-CLARK, Gordon. **Circus Caribean Orange** (1978) 41

Figura 25. MATTA-CLARK, Gordon. **Conical Intersect** (1975) 43

Figura 26. MATTA-CLARK, Gordon. **Conical Intersect** (1975) 43

Figura 27. MATTA-CLARK, Gordon. **Office Baroque** (1977)…….... 44

Figura 28. MATTA-CLARK, Gordon. **Office Baroque** (1977) 45

Figura 29. HOLL, Steven. ***Casa em Rhinebeck*** (2016). Nova York..... 46

Figura 30. KOOLHAS, Rem.**Biblioteca Nacional de Mitterrand** (1989), Paris….. 46

Figura 31. NAUMAN, Bruce. **Cast of the Space under My Chair** (196-1968)..... 49

Figura 32. WHITEREAD, Rachel. **Closet** (1988) 50

Figura 33. WHITEREAD, Rachel. **Ether** (1990) 50

Figura 34. WHITEREAD, Rachel. **Untitle** (**Amber Double Bed**) (1991)..... 51

Figura 35. WHITEREAD, Rachel. **Ghost** (1990)..... 53

Figura 36. WHITEREAD, Rachel. **Untitled** (**Room**) (1993)..... 53

Figura 37. WHITEREAD, Rachel. **House** (1993)..... 54

Figura 38. WHITEREAD, Rachel. **House** (1993)..... 55

Figura 39. WHITEREAD, Rachel. **House Study** (1992)..... 56

Figura 40. WHITEREAD, Rachel. **Boathouse** (2010) Gran, Norway..... 58

Figura 41. WHITEREAD, Rachel. **Hougton House** (2013), Norfolk..... 59

Figura 42. WHITEREAD, Rachel. **Cabin** (2016), Nova York..... 59

Figura 43. WHITEREAD, Rachel. **Cabin** (2017), Deserto da California..... 60

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO 10

1 AMPLITUDE E COMPLEXIDADE NO DIÁLOGO ENTRE A ARTE E ARQUITETURA 13

1.1 O espaço moderno e o campo ampliado 19

1.2 A complexidade no diálogo entre a arte e a arquitetura 26

2. GORDON MATTA-CLARK: A CAMINHO DA NÃO-ARQUITETURA..... 33

2.1 DA ARQUITETURA À NÃO-ARQUITETURA: ELIMINAÇÃO DAS PRERROGATIVAS ARQUITETÔNICAS POR GORDON MATTA-CLARK ……... 38

2.1.1 *Circus Caribean Orange* (1978) ……... 40

2.1.2 *Conical Intersect* (1975) …… 42

2.1.3 *Office Baroque* (1977) ……... 44

3. RACHEL WHITEREAD: A CAMINHO da NÃO-ARQUITETURA..... 47

3.1 DA ARQUITETURA À NÃO-ARQUITETURA: ELIMINAÇÃO DAS PRERROGATIVAS ARQUITETÔNICAS POR RACHEL WHITEREAD ……. 51

3.1.1 *Ghost* (1990) e *Untitled (Room)* (1993) 51

3.1.2 *House* (1993) 54

3.1.3 *Shy Sculptures* (2010-2017) 58

4 CONCLUSÃO 61

5 REFERÊNCIAS 66

5.1 REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS 66

5.2 REFERÊNCIAS ELETRÔNICAS..... 68

5.2 REFERÊNCIAS DE FIGURAS 69

INTRODUÇÃO

Em 1979, Rosalind Krauss publicou o texto *Escultura no campo ampliado* na revista *October*[1]. O ensaio indicava a necessidade de ampliação do discurso crítico da arte que passava por profundas transformações, sendo levada ao questionamento de suas categorias tradicionais e a uma reconfiguração dos limites da escultura em direção a um campo partilhado entre a arte, a arquitetura e a paisagem. Para tanto, Krauss utilizou a estrutura de um diagrama matemático para reposicionar a escultura e definir três novas categorias: "contruções no *site*" (paisagem e arquitetura); "*sites* marcados" (paisagem e não-paisagem) e "estrutura axiomática" (arquitetura e não-arquitetura). No esquema proposto, Krauss denominou os termos opostos de "complexos".

Em 2011, o termo "complexo" volta a aparecer. Desta vez será o crítico Hal Foster quem publica o livro *The Art-Architecture Complex,* no qual demonstra haver um novo tipo de relação entre as práticas artísticas e contemporâneas, que designa conjuntos nos quais a arte e a arquitetura encontram-se justapostas ou combinadas. Foster afirma que a base do recente encontro entre as disciplinas seria o deslocamento do compromisso da arquitetura de vanguarda de uma relação com a teoria, para uma relação com a arte. Mais que isto, que a recente relação entre a arte e arquitetura seguiria em direção a uma positividade maior do que a prevista por Krauss em 1979.

Deste modo, o recorte proposto para a pesquisa teve como limites a noção de campo ampliado proposto por Rosalind Krauss em seu artigo de 1979 e a complexidade da relação entre a duas disciplinas observada pelo crítico Hal Foster em seu livro *The Art-Architecture Complex* (2011). Contudo, a leitura de teóricos como Stan Allen (2009), Yve-Alain Bois (2009), Javier Maderuelo (1990), David Moriente (2010), Leo Steinberg (2008), Emilia Sanchez Tallón (2006), Alberto

[1] O título original do texto é *Sculpture in the Expanded Field*. Originalmente publicado no número 8 da revista October, na primavera de 1979 (31-44). Por ser um artigo de referência, mas de difícil acesso no Brasil, utilizamos a tradução publicada no número 1 da Gávea, revista do Curso de Especialização em História da Arte e Arquitetura no Brasil, da PUC-Rio, em 1984 (87-93).

Tassinari (2001), Antoine Vidler (2013) e Guilherme Wisnik (2012) também se mostraram essenciais para o processo investigativo.

Evidentemente, analisar toda a espécie de diálogo ocorrida entre a arte e a arquitetura no período entre 1979 e 2011 seria tarefa impossível, pois as relações entre as disciplinas configuram um espectro de questões extremamente amplas. Deste modo, foram propostos dois recortes. O primeiro recorte delimita o interesse pela terceira categoria identificada por Krauss – 'estrutura axiomática' (arquitetura e não-arquitetura), deixando de lado o estudo das relações entre arte e paisagem (não-paisagem). Restava o segundo recorte, que delimitasse os casos a serem investigados. Pairava a dúvida sobre quais artistas investigar, já que no último século a arquitetura havia penetrado profundamente a vida cotidiana, a arte e todo o âmbito cultural, fazendo com que a arquitetura se conformasse como matéria prima fundamental para vários tipos de artistas. Inúmeros artistas poderiam ser reunidos sob um interesse comum no que concerne a uma pretensão construtiva. Contudo, poucas obras se inseriam com tanta propriedade na categoria 'estrutura axiomática' (arquitetura e não-arquitetura) como as do americano Gordon Matta-Clark[2] e da britânica Rachel Whiteread [3], pois ambos voltaram-se diretamente para a transformação em escultura do artefato arquitetônico em si, para a transformação de uma arquitetura integral em escultura.

A dissertação possui três capítulos. O primeiro capítulo tem como foco o estudo do diálogo mais amplo entre arte e arquitetura. Para tanto, o texto articula o conceito de

[2] Gordon Matta-Clark foi um artista norte americano nascido em Nova Iorque em 22 de junho de 1943. Formou-se em arquitetura pela Cornel University (1963-68). Em 1969, na exposição *Earth Art*, Matta-Clark conhece Robert Smithson e trabalha com Dennis Oppenheim. Assim, como os artistas da *Land Art*, Matta-Clark rejeitaria a comodificação da arte e optaria pela fotografia, filme, vídeo, performance, desenho, colagem e escultura na forma de intervenção em edifícios de grande porte. Os *site specifics* executados durante a década de 1970, são suas obras mais conhecidas. Estes trabalhos consistiam na inserção de cortes em edifícios abandonados dos quais o artista removia partes do piso, do teto e das paredes dos andares. Faleceu prematuramente em 27 de agosto de 1978, em Nova York.

[3] Rachel Whiteread é uma escultora britânica nascida em 1963 no Reino Unido. Estudou pintura na Brighton Polytechnic e escultura na Slade School of Fine Art nos anos 1980. Um dos processos mais utilizados em suas obras é a moldagem. Foi a primeira mulher a receber o Prêmio Turner, em 1993, e é uma das artistas pertencentes aos grupo de Jovens artistas do Reino Unido. Conhecida por trabalhar majoritariamente com espaços vazios ou inabitados, uma de suas obras mais reconhecidas é House (1993). Vive e trabalha em Londres.

campo ampliado, elaborado por Rosalind Krauss em 1979 para tratar das transformações da escultura a partir dos anos 1960, com a ideia do complexo arte-arquitetura, desenvolvida pelo crítico Hal Foster em 2011. O segundo e o terceiro capítulos analisam a produção de Gordon Matta-Clark e Rachel Whiteread, respectivamente. Em particular, as obras nas quais o fazer construtivo se mostra mais evidente. O objetivo da pesquisa é compreender em que medida as obras destes dois artistas resultaram em relações mais positivas entre a arquitetura e a arte, como apontado por Foster.

A investigação sobre as relações entre arte e arquitetura justifica-se pelo fato de ambas as áreas partilharem cada vez mais questões comuns, borrando suas fronteiras tradicionais e estabelecendo possibilidades de reflexão renovada para as duas áreas. Acreditamos que o estudo deste diálogo, embora fundamental para uma compreensão mais aprofundada do papel da arte e da arquitetura na cultura contemporânea, está apenas no início. Haja visto o escasso número de publicações sobre o assunto.

1 AMPLITUDE E COMPLEXIDADE NO DIÁLOGO ENTRE A ARTE E A ARQUITETURA

Em 1979, a crítica e historiadora norte-americana Rosalind Krauss publicou o ensaio *Escultura no campo ampliado* em um dos mais prestigiados periódicos de crítica de arte, a revista *October*. O ensaio indicava a necessidade de ampliação do discurso crítico da arte que, neste momento, passava por profundas transformações sendo levada ao questionamento de suas categorias tradicionais – a pintura e a escultura. Tais transformações estariam conduzindo a uma reconfiguração dos limites da escultura em direção a um campo partilhado entre a arte, a arquitetura e a paisagem.

O termo escultura havia se tornado hermético e era necessário reformulá-lo. Se forçada a abranger campos tão heterogêneos, a escultura correria o risco de entrar em colapso. Notadamente, a escultura possuía sua própria lógica interna e não suportaria modificações tão extensas. Sua lógica era inseparável da lógica do monumento, ou seja, a lógica da representação comemorativa. Tradicionalmente, a escultura situada em determinado local, estava relacionada ao significado ou uso deste mesmo local. Normalmente, figurativa e vertical, atuava como marco. Seu pedestal era o mediador entre o local e o signo que representava. Assim era a escultura até o final do século XIX, pois somente quando as obras *Porta do inferno* (1880-1917) (fig.1) e o *Monumento a Balzac* (1898) (fig.2), ambas esculturas de Auguste Rodin, assistem ao seu fracasso como monumento, é que a escultura entra em sua "condição negativa" que equivaleria à "[...] ausência do local fixo ou de abrigo, a perda absoluta de lugar." (KRAUSS, 1984, p.132). Portanto, a escultura modernista saía da positividade da lógica do monumento, só podendo ser localizada em termos daquilo que não era. A escultura deixara de ser algo positivo para ser a soma da não-paisagem com a não-arquitetura. Havia se tornado "[...] uma combinação de exclusões" (KRAUSS, 1984, p.132).

Figura 1. RODIN, Auguste. **Porta do Inferno** (1880-1917)
Fonte: Pinterest (2018)

Figura 2. RODIN, Auguste. **Monumento a Balzac** (1898)
Fonte: Pinterest (2018)

Nos anos 1950, mais que uma negatividade, havia uma negação da escultura em relação à pintura. Neste momento, a posição da escultura é abordada pelo artista Barnett Newman de dois modos: ironicamente, ao tratá-la como “[...] aquilo que você depara quando se afasta para ver uma pintura” e, conceitualmente, como “[...] aquilo que estava sobre ou em frente a um edifício, ou ainda que estava na paisagem e não era paisagem” (NEWMAN apud KRAUSS, 1984, p.133). Assim, a escultura sendo definida por aquilo que não era necessitava de um novo sistema de valores que a configurasse de forma positiva, ainda que tivesse que aceitar os termos arquitetura e paisagem como definidores, em oposição ao formalismo modernista.

Adotando a técnica chamada *Grupo Klein* (fig.3), Krauss sugere a reformulação de conceitos que acomodariam os novos tipos de obras de arte produzidas desde o final dos anos 1960 e ao longo dos anos 1970. Utilizando a estrutura de um diagrama matemático, no qual um conjunto binário é transformado em um conjunto quaternário, Krauss reposiciona a escultura. Dentro deste campo, além da escultura (não-arquitetura e não-paisagem) são identificadas três novas categorias:

1. contruções no *site* (paisagem e arquitetura);
2. *sites* marcados (paisagem e não-paisagem);
3. estrutura axiomática (arquitetura e não-arquitetura).

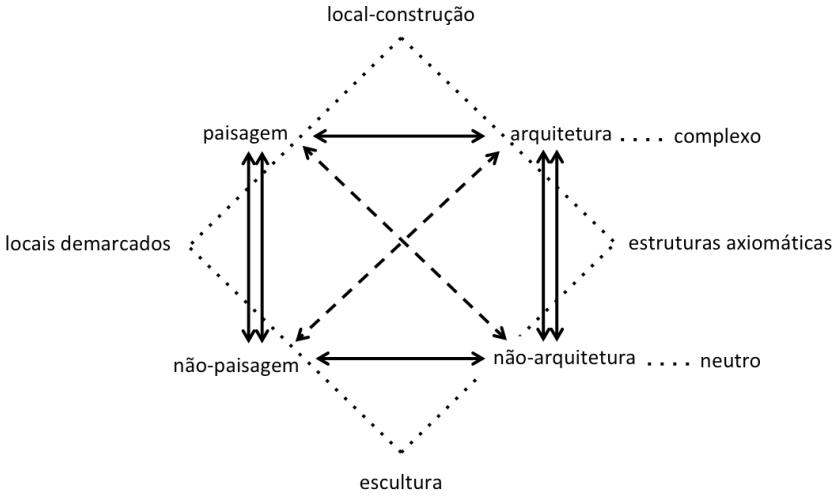

Figura 3. Diagrama do Grupo Klein.
Fonte: Krauss (1984)

No esquema proposto por Krauss, os termos opostos, paisagem e arquitetura, são denominados de complexo. Obras que são ao mesmo tempo paisagem e arquitetura fariam parte deste campo, como por exemplo os labirintos, as trilhas ou os jardins japoneses. Segundo Krauss, para pensar o complexo a cultura moderna ocidental[4] teria que "[...] admitir no campo da arte dois termos anteriormente a ele vetados: a paisagem e a arquitetura – termos estes que poderiam servir para definir o escultórico" (KRAUSS, 1979, p.134). Admiti-los era necessário, pois a esta altura a *Land Art* e a *Mininal Art* já haviam problematizado ao máximo o conceito de escultura. A *Land Art* havia proposto o abandono da galeria, partindo para a exploração de imensas porções territoriais, realizando intervenções radicais na paisagem. São exemplos de "*sites* marcados" (paisagem e não-paisagem) as obras *Double Negative* (1969) de Michael Heizer (fig.4) e *Spiral Jet*ty (1970) de Robert Smithson (fig.5). O minimalismo já havia proposto o esvaziamento da forma, recombinando materiais industrializados e tratando o lugar (arquitetura/*site*) como parte integrante do trabalho de arte. Dentre os primeiros artistas a explorar o tipo "estrutura axiomática" (arquitetura e não-arquitetura) estão Dan Flavin, Robert Irwin, Sol LeWitt, Bruce Nauman, Christo e Richard Serra. Seguidos de artistas como Gordon Matta-Clark (fig.6) e Rachel Whiteread (fig.7), os quais, de modo particular, utilizaram o artefato arquitetônico em si como ponto de partida para suas intervenções. Krauss observa que em propostas que denomina "estrutura axiomática" existe a intervenção no espaço real da arquitetura, o corpo passa a ser um veículo essencial para a experimentação das obras. Independentemente do meio empregado, o que importa aqui é a experiência de um espaço dado, a experiência daquilo que caracteriza a arquitetura, sua espacialidade, suas aberturas e seus fechamentos.

[4] "Nossa cultura não podia pensar anteriormente saber o complexo, apesar de outras culturas terem podido fazê-lo com maior facilidade". In: KRAUSS, Rosalind. **A escultura no campo ampliado**. Sculpture in the Expanded Field [1979] traduzido por Elizabeth Carbone Baez. Revista Gávea, n.1, 1984, p.135.

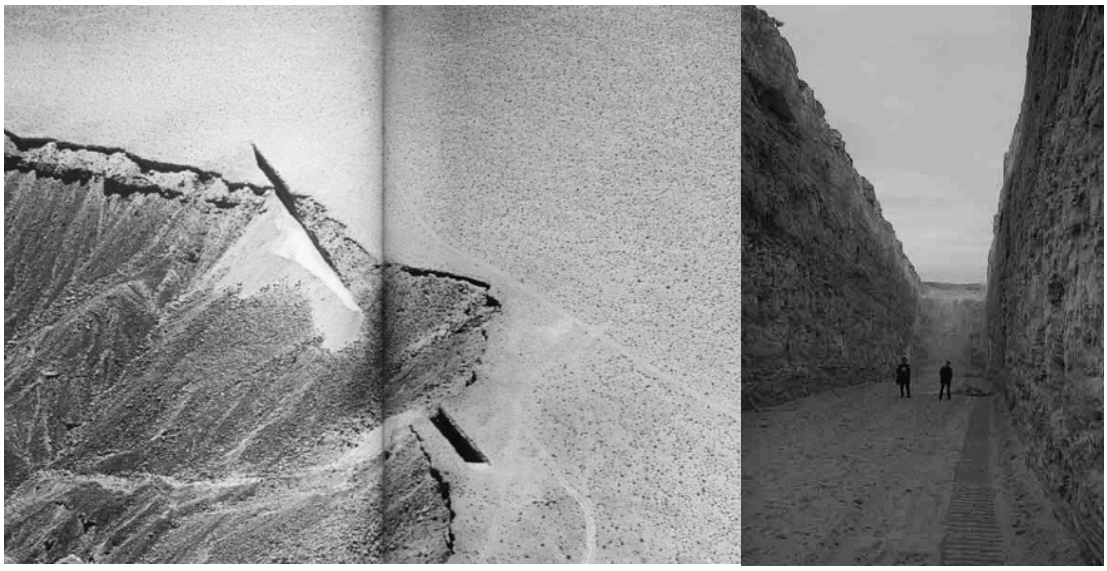

Figura 4. HEIZER, Michael Heizer. **Double Negative** (1969)
Fonte: Artcity/Pinterest (2018)

Figura 5. SMITHSON, Robert. **Spiral Jetty** (1970)
Fonte: Wikipedia (2018)

Figura 6. MATTA-CLARK, Gordon. **Splitting** (1977)
Fonte: Amazonaws (2018)

Figura 7. Figura. WHITEREAD, Rachel. **House** (1993)
Fonte: Romanroadlondon (2018)

1.1 O ESPAÇO MODERNO E O CAMPO AMPLIADO

Ainda que implicitamente, pode-se notar no texto de Krauss uma distinção entre espaço moderno e o campo ampliado que merece ser explicitada. Antilusionista por essência, o espaço moderno negava a artificialidade da perspectiva renascentista, o claro escuro, os volumes monolíticos e a eloquência dos temas do passado, a fim de afirmar uma nova espacialidade. Opunha-se ao esquema espacial genérico utilizado entre os séculos XV e XVIII. Um esquema no qual:

> Uma pintura apresenta as formas das coisas vistas num plano tal como se este fosse um vidro transparente [...] ou deixa ver que o pintor quis pintar através das margens retangulares da pintura, com se elas delimitassem uma janela aberta (TASSINARI, 2001, p.29).

O espaço moderno, ao contrário, supunha-se não perspectivado. Se a imagem de uma pintura perspectivada é o vidro transparente de uma janela, o espaço de uma pintura moderna seria uma espécie de anteparo. Ou seja, um espaço que se quer presente e renega a característica da transparência. Por anteparo entendem-se trabalhos visivelmente impenetráveis devido à opacidade do plano. Trabalhos que, segundo Tassinari, se apresentam como trabalhos em obra, trabalhos incompletos e que necessitam de uma comunicação com o mundo exterior. Dentro desta condição a arte passa à condição de partícipe e questiona-o. No espaço moderno, o plano do quadro é transformado em um anteparo, um plano de obstrução da transparência renascentista. A superfície do quadro proporcionará uma experiência visual. Neste plano, uma espécie de anteparo, qualquer objeto pode ser inserido.

Para Tassinari (2001), dois momentos são reveladores no processo de proposição desta nova espacialidade. O primeiro momento seria a pintura cubista de 1911. Com ela, os seres e o espaço circundante se abririam um para o outro, por meio do emprego generalizado do contorno interrompido. Entretanto nela, o claro e o escuro ainda continuavam sendo utilizados para construção de planos, o que representava a manutenção de resquícios da tradição pictórica. O segundo momento seria a colagem cubista de 1912. Passo fundamental da arte moderna, a colagem definitivamente descarta o manejo do claro e do escuro. Somente com a colagem se daria o início da oscilação entre o real e a representação. A colagem demonstra que

o espaço pode ser receptivo ao colar e ao manusear. Assim, após o Cubismo, o espaço estaria apto a acolher operações variadas.

O crítico e *marchand* Daniel-Henry Kahnweiler, antes mesmo do artigo de Clement Greenberg (1958)[5] dedicado aos *papiers collés*, chega a conceitos que ultrapassam os clichês da crítica cubista, tais como "os pontos de vista mútiplos" ou a "essência geométrica dos objetos" (BOIS, 2009, p.86). Ele percebe que a obra *Violão* (1912) (fig.8), de Picasso, representa, ao mesmo tempo, a origem do Cubismo sintético e uma nova era na história da escultura ocidental. Com *Violão*, Picasso insere na obra o que Kahnweiler denomina de "transparência – a capacidade de representar o volume virtual no espaço" (BOIS, 2009, p.93). Para o crítico, os relevos propostos por Picasso representavam uma inovação irresistível para a arte europeia. A propósito das estruturas de Picasso, Kahnweiler escreve:

> [...] baseou-se no fato de que elas romperam com os volumes 'opacos' por assim dizer. As formas dos corpos e dos instrumentos musicais não estão descritas, em nenhuma medida na sua continuidade; a continuidade surge apenas na imaginação criativa do espectador (BOIS, 2009, p.93).

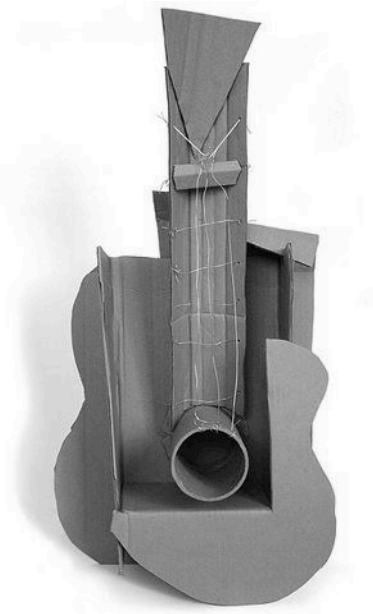

Figura 8. PICASSO, Pablo.**Violão** (1912).
Fonte: Pinterest (2018)

[5] GREENBERG, Clement. Collage. Art News, September, 1958. Disponível em: http://www.sharecom.ca/greenberg/collage.html. Acesso em: 17 de março de 2018.

Para Kahnweiler, antes do *Violão*, a escultura ocidental era frontal e pictórica, resultantes do medo do espaço, do "[...] medo de ver o objeto escultural se perder no mundo dos objetos, do medo de ver os limites da arte ficarem indefinidos à medida que o espaço real invadia o espaço imaginário da arte" (BOIS, 2009, p.94). Esse horror ao espaço real seria uma falha indelével da escultura ocidental. Por sua vez, o *Violão* seria uma pintura no espaço, uma pintura que se tornou escultura. Após o *Violão,* a escultura podia utilizar o espaço formalmente e combiná-lo com todos os tipos de signos.

Essa mistura de espaço real e espaço artístico está presente na obra *Fool's house* (1962) de Jasper Johns (fig.9), um exemplo da aceitação plena desta variação de operações aberta pela colagem cubista. Nela, o colar, o escrever, o indicar, o pincelar estabelecem o espaço moderno como o "território do fazer" (TASSINARI, 2001, p.44). Na obra as coisas se colocam uma na frente das outras. Um espaço absolutamente distinto do espaço aprofundado da perspectiva renascentista. Contudo, um espaço opaco, ou seja, que não tinha o mesmo interesse na transparência proposta pelas colagens cubistas. Em *Fool's house*

> As coisas são vistas sobre o plano, não através dele – e não é um plano transparente, mas opaco. O que o pintor quer ou quis pintar também não é visto como se através de uma janela aberta, mas como se estivesse numa parede (TASSINARI, 2001, p.29).

Fool's House é um exemplo da passagem de uma espacialidade moderna para uma condição de campo. Uma passagem que já vinha sendo trabalhada desde o início dos anos 1950 por outros artistas. Por Barnett Newman, por exemplo, quando utiliza uma sequência de plano-linha-plano para abandonar os imperativos do espaço cubista, ou por Robert Rauschenberg, quando fixa sua cama verticalmente, espalhando tinta sobre ela e acomodando objetos sobre a superfície (fig.10).

Figura 9. JOHNS, Jasper. **Fool's House** (1962).
Óleo sobre tela com objetos 183 x 91 cm. Coleção particular.
Fonte: Everypainterpainthimself (2017)

Figura 10. RAUSCHENBERG, Robert. **Bed** (1955)
Fonte: Kolsteren.wordpress (2018)

Na opinião de Jasper Johns, Rauschenberg era o maior inventor depois de Picasso. Ele transformara o plano do quadro em “[...] uma superfície à qual qualquer coisa pensável e ao alcance pudesse aderir” (STEINBERG, 2008, p.121). A horizontalidade proposta por Rauschenberg estaria relacionada ao território do “fazer” em oposição ao território do “ver”, ao qual pertencia o quadro renascentista. O pintor cria um plano que será denominado pelo crítico Leo Steinberg de *flatbed*, ou seja “um plano fabricado pelo homem e que termina exatamente na superfície pigmentada” (STEINBERG, 2008, p.122). Um plano que acomoda todo tipo de objetos universalmente familiares. Para Steinberg, o plano *flatbed, ao* alterar a relação entre artista e imagem e entre imagem e o espectador, cria novos critérios.

Mas se o espaço moderno, grosso modo, seria um anteparo capaz de acolher operações variadas. Como seria a espacialidade da nova condição de campo teorizada por Krauss? De modo geral, em sua manifestação mais complexa, as condições de campo nos remetem à teoria matemática, às dinâmicas não lineares e às simulações de mudanças evolutivas por computadores. Segundo Stan Allen “Em geral uma condição de campo pode ser qualquer matriz formal ou espacial capaz de unificar diversos elementos respeitando ao mesmo tempo a identidade de cada um deles” (2009, p.150). Para ele, na condição de campo, a forma e a extensão são altamente fluidas e tem menos importância que a relação interna das partes, que determina o comportamento do campo. Teoricamente, os campos não funcionam nem mediante mallhas reguladoras, nem mediante relações formais de axialidade, simetria e hierarquia. Os campos não se constituem nem de matéria, nem de pontos materiais, senão de funções, vetores e velocidades. Para Allen, nesta condição a forma importa; não tanto as formas das coisas, mas a forma entre as coisas. Considerar tal condição implicaria na aceitação da realidade entorno de sua desordem e incerteza.

Nas artes, a ampliação do campo determinou aspectos importantes para as práticas artísticas. Desde o final dos anos 1960, um grande número de artistas vinha ocupando diferentes lugares dentro do campo. Essa pluralidade foi entendida como um arranjo eclético pela crítica. Assim

> No início dos anos setenta, então, parecia que uma ampla gama de práticas inteiramente diversas tinham cancelado o que havia sido a estrita lógica formal do minimalismo tanto na escultura como na pintura que pareciam dominar a década anterior. Podem ser utilizados todos os tipos de materiais, desde colheitas de trigo cortadas em padrões gigantes (Dennis Oppenheim) até armadilhas sonoras acústicas nos orifícios dos pequenos rolos de papel inseridos (Sol LeWitt); todos os tipos de operações poderiam ser conduzidos desde o esmagamento e enterramento de uma cabine (Smithson) ao encadeamento de centenas de quilômetros de material de paraquedas em todo o campo (Christo); todos os tipos de "engajamento" poderiam ser combinados, desde o compromisso político da crítica institucional (Michael Archer) até a estetização de um campo de relâmpagos (Walter De Maria). Parecia, como a canção havia escrito, "Qualquer coisa vale [6] (FOSTER, et ali., 2016, p.618, tradução nossa).

Essa espécie de "vale tudo" apresentava uma trajetória aparentemente descontínua e desordenada, quando vista a partir das demandas modernistas puristas, no que concerne à separação dos meios. Se, no modernismo greenberguiano, o meio de expressão dominara a *praxis* na escultura, no pós-modernismo[7] a praxis será determinada "[...] em relação a operações lógicas dentro de um conjunto de termos culturais para o qual vários meios – fotografia, livro, linhas em parede, espelhos ou escultura propriamente dita – possam ser usados" (KRAUSS, 1984, p.136). O espaço pós-modernista não se organiza em função de um determinado meio de expressão. De outro modo, o campo se organiza em um espaço que pode ser partilhado entre a arte, a escultura e a paisagem. Consequentemente, os vários meios diferentes de expressão estavam à disposição do artista, e estes poderiam ocupar e explorar diversas posições no campo. Como tem ocorrido nos últimos cinquenta anos.

---

[6] In the early seventies, then, it appeared as though a wide range of entirely diverse practices had canceled what had been the strict formal logic of Minimalism in both the sculpture and painting tha had seemed to rule the previous decade. All kinds of materials could be used, from wheat crops cut into giant patterns by harvests (Dannis Oppenheim) to acoustical sound proofing tilesinto the holes of wichtiny rolls of paper were inserted (Sol LeWitt); all kinds of operations could be conducted from the crushing and burying of a cabin (Smithson) to the stringing of hundreds of miles of parachute material across the countryside (Christo); all kinds of "engagement" could be enconpassed, from the political commitment of institutional critique (Michael Archer) to the aestheticization of an lightning field (Walter De Maria. It thus seemed, as the song had put it, "Anything goes." In: FOSTER, Hal; KRAUSS, Rosalind; BOIS, Yve-Alain; BUCHLOH, Benjamin H.D.; JOSELIT, David. **Art Since 1900: modernism, antimodernism, postmodernism**. London: Thames & Hudson, 2016, pg. 618.

[7] Optou-se aqui pelo uso do termo pós-modernismo adotado por Rosalind Krauss, em oposição à compreensão do termo utilizada por Alberto Tassinari no livro *O espaço moderno*. Nele, o autor sustenta uma continuidade entre o momento moderno e o pós-moderno na história da arte. Assim, a arte contemporânea estaria realizando aquilo que a arte moderna não poderia realizar por estar ainda mesclada à tradição. Neste sentido, Tassinari nega a ruptura entre modernidade e pós-modernidade. In: TASSINARI, Alberto. **O espaço moderno**. São Paulo: Cosac Naify, 2001.

Parece bastante interessante que tal movimento seja uma retomada daquilo que desde a origem de ambas as disciplinas – arte e arquitetura – vem sendo compartilhado, ainda que seu limite seja de difícil demarcação. O diálogo entre arte e arquitetura pode ser observado em diversos momentos da história da arte. Na Grécia antiga, a rigidez das cariátides de Erecteion as unia à sua função como coluna. No Gótico, os tímpanos das grande catedrais traziam esculturas perfeitamente adaptadas à concavidade da arquitetura. Nestes exemplos, a arte e arquitetura apresentam um mesmo impulso formal, que resulta em um mesmo estilo. Ambas se complementam na criação de um único conjunto monumental. Ao serem retiradas de seu local de origem e alocadas em museus, as esculturas góticas ou as esculturas de um frontão grego perdem parte de sua força. O mesmo se passa com os vitrais das catedrais góticas, os afrescos românicos, os mosaicos bizantinos ou os tetos ilusionistas do barroco. Todos demonstram o quanto a arte era pensada em função do ambiente que ocupava e o quanto sua presença estava associada à capacidade de conferir caráter ao espaço.

Deste modo, o que se percebe é uma oscilação ocorrida de tempos em tempos entre as duas disciplinas. Segundo o crítico Javier Maderuelo (1990), ao longo de toda a história da arte a ideia de unidade é por vezes negada e por vezes reforçada por artistas e teóricos. No Renascimento, a unidade das artes foi proposta por Leonardo da Vinci, no século XIX pelos artistas românticos e por meio das vanguardas históricas a ideia chega ao século XX. Na Bauhaus, a interdisciplinaridade significava uma nova estrutura artística composta por arquitetura, escultura e pintura. Mas, na realidade, a proposta moderna se contrapunha àquilo que sistematicamente ocorria de fato. Maderuelo argumenta que:

> Desde os anos trinta surgem propostas de colaboração entre arquitetos e pintores ou escultores em que cada um cumpre uma parte do trabalho de forma independente. Na mente de todos, estão estas colaborações patéticas[8] em que cada criador tenta salvar, com boa vontade, sua parte em

[8] Como “colaborações patéticas” Javier Maderuelo refere-se às estranhas colaborações entre a arquitetura e a arte na modernidade. Segundo ele, uma espécie de encontro antinatural. Neste encontro, o único motivo para a implantação de uma escultura em frente a uma arquitetura seria valorizar o edifício ou torná-lo mais aceitável. Alguns exemplos também seriam patéticos ao manifestar a impontência da escultura frente ao edifício e sua inadequação ao meio, a despeito da incontestável capacidade do colaboradores. Exemplos destes casos seriam a escultura de Picasso para o Hancock Building em Chicago e as esculturas de Henry Moore para a National Galery de Washington, entre outros. Nas palavras de Maderuelo tal colaboração é “decepcionante”, já que o

> um trabalho conjunto no qual as ideias e as abordagens são muitas vezes divergentes e irreconciliáveis [9] (MADERUELO, 1990, p.26, tradução nossa).

1.2 A COMPLEXIDADE NO DIÁLOGO ENTRE A ARTE E A ARQUITETURA

Se na pós-modernidade existe tal diálogo, o ensaio *Escultura no Campo Ampliado* publicado por Rosalind Krauss na segunda metade do século XX pode ser considerado a primeira tentativa significativa no sentido de explicitá-lo. Ela mapeia a estrutura determinante da condição de sobrevivência da escultura na pós–modernidade, evidenciando a expansão dos limites disciplinares da arte para a arquitetura. Na outra extremidade estaria o livro *O complexo arte-arquitetura* (2015), do crítico e historiador norte-americano Hal Foster. O texto mais recente sobre o assunto, no século XXI, desde que os artistas abriram as artes visuais para o espaço arquitetônico e os arquitetos se envolveram com artes visuais.

Em Foster, o termo complexo é utilizado em suas múltiplas significações, que vão desde o léxico psicanalítico à designação de aparatos sociais como complexo industrial-militar. Por meio da noção de complexo, o autor pretende abarcar a complexidade da relação entre a arte e arquitetura na contemporaneidade, enquanto atração de negócios para cidades na economia cultural global e, ao mesmo tempo, lugar de renovação e experimentação estética.

Se a leitura de um campo ampliado foi a primeira tentativa de estabelecer a interpretação deste estreitamento entre arte e arquitetura (e paisagem), em *O complexo arte-arquitetura* o autor lida com interpretações de situações mais recentes, estabelecendo novos parâmetros para o mesmo fenômeno de

---

artista não participa da concepção do projeto como um todo. Ao artista é permitido somente posicionar sua escultura ou mural no lugar determinado pelo arquiteto. Ele não interfere em nada que se relacione ao volume arquitetônico ou aos materiais que vão rodear sua própria obra. Artistas modernos como Joan Miró, Jean Arp e Marc Chagall sofreram com este tipo de "colaboração". **El espacio raptado -** interferências entre arquitetura y arte. Madrid: Biblioteca Mondadori, 1990, p.26.

[9] Desde os años treinta surgen propuestas de colaboracion entre arquitectos y pintores o escultores en las que cada uno cumple com una parte del trabajo de manera independiente. En la mente de todos están estas patéticas colaboraciones en las que cada creador pretende salvar, con buena voluntad, su parte en una obra conjunta en la que las ideas y planteamientos suelen ser divergentes e irreconciliables. In: MADERUELO, Javier. **El espacio raptado -** interferências entre arquitetura y arte. Madrid: Biblioteca Mondadori, 1990, p. 26.

estreitamento entre arte e arquitetura, hoje intensificado, e a produção diversificada que dele resulta.

Quando nos anos 1950, no apogeu da pintura como paradigma da arte modernista, a escultura encontrava-se disposta em segundo plano, a arquitetura era sequer considerada. Contudo, uma década depois, afirma Foster, isto "[...] seria impossível evitar" (FOSTER, 2015, p.8). A discussão sobre o papel crítico da arquitetura no recente reposicionamento das artes é um tópico central em *O complexo arte-arquitetura*. Ao mesmo tempo, Foster observa que há – em paralelo – um reposicionamento da arquitetura em relação à arte, ao dizer que "[...] ainda há pouco tempo, um quase pré-requisito para uma arquitetura de vanguarda era seu compromisso com a teoria, mais recentemente passou a ser a relação com a arte" (FOSTER, 2015, p.8). Um exemplo de tal aproximação a partir da arquitetura seria o texto *O campo ampliado da arquitetura* [10] (2005), de Anthony Vidler. Nele o teórico utiliza o pensamento de Krauss sobre a escultura pós-moderna para investigar as tendências arquitetônicas do início do século XXI. Vidler examina o campo ampliado da arquitetura como um espaço que abarca tanto a paisagem quanto a escultura, em relação ao *site* e à monumentalidade. Tais relações têm transformado a arquitetura contemporânea em algo ainda não experimentado como arquitetura[11].

Notadamente, tanto a arte quanto a arquitetura vem compartilhando um número cada vez maior de aspectos. Neste sentido, a noção de complexo proposta por Foster aproxima-se da noção de complexo mencionado por Krauss quando, para esclarecer o termo, Foster exemplifica-o com obras que são ao mesmo tempo paisagem e arquitetura. Pois, também para Foster, o complexo designa conjuntos nos quais a arte e a arquitetura são justapostas ou combinadas. O cotejamento feito por Foster, a partir de trechos de dois textos fundamentais para a arte e para a arquitetura, ilustra sua argumentação sobre esta relação. São eles: o início do

[10] Versão original de **Architecture's expanded field** foi publicada em *Artforum*, n.8. v.42, Nova York, abr. 2004.

[11] Anthony Vidler observa a imersão de uma arquitetura que busca reconstruir suas fundações ao rever binômios constituintes da disciplina como "forma e função" e permite a entrada de novos princípios estruturadores criando novas recombinações como: arquitetura-paisagem, arquitetura-biologia, arquitetura-programa e arte-arquitetura. VIDLER, Anthony. A terceira tipologia (1977), In: NESBIT, Kate (org.) **Uma agenda para a arquitetura:** antologia teórica (1965-1995). São Paulo: Cosac Naify, 2008, p. 285-289.

ensaio *Escultura no campo ampliado* (KRAUSS, 1979), no qual a autora descreve a obra *Perimeters/Pavillions/Decoys* de Mary Miss (1977-1978) (fig.11) (fig.12), um conjunto de cinco instalações relacionadas e espalhadas por quatro hectares: três estruturas em madeira, uma torre, um aterro e um pátio subterrâneo; e um trecho do texto *Arquitetura*, produzido originalmente em 1910 por Aldof Loos, no qual o arquiteto imagina a origem da arquitetura. Abaixo os trechos mencionados.

> O único sinal que indica a presença da obra é uma suave colina, uma inchação na terra em direção ao centro do terreno. Mais de perto, pode-se ver a superfície grande e quadrada do buraco e a extremidade da escada que se usa para penetrar nele [...]. (KRAUSS, 1984, p.1)

> Se nos deparássemos com uma elevação no bosque, de cerca de 180 centímetros de comprimento por noventa de largura, com a terra empilhada formando uma pirâmide, seríamos tomados por um estado sombrio e uma voz dentro de nós diria: 'Tem alguém enterrado aqui'. Isto é arquitetura. (LOOS, 2002, p.84)

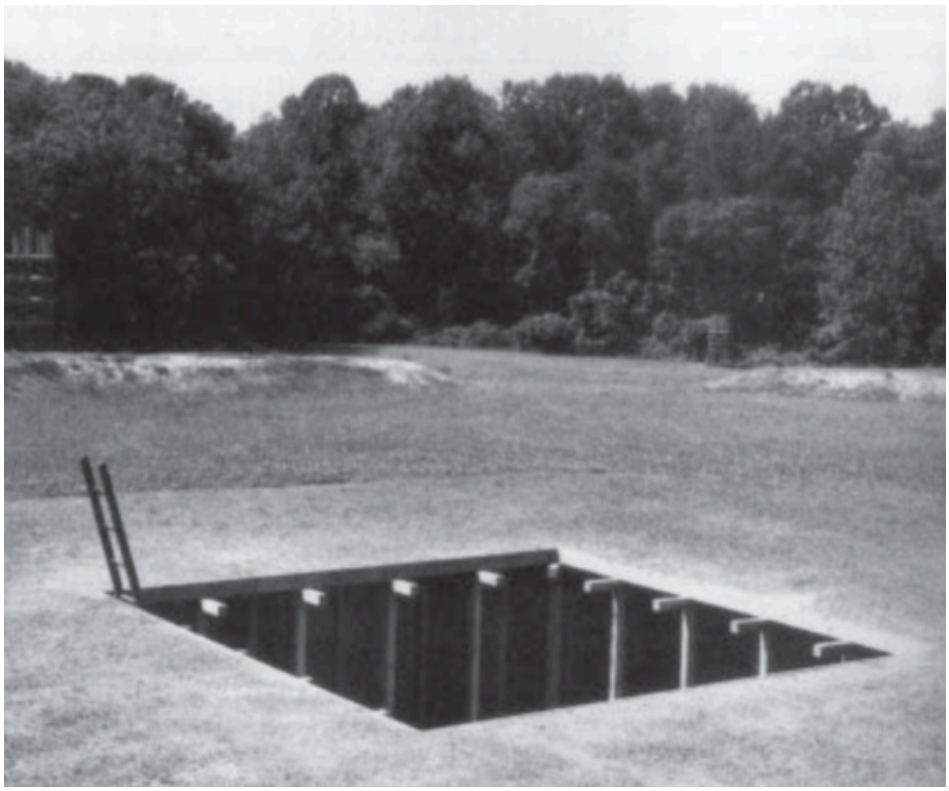

Figura 11. MISS, Mary. **Perimeters/ Pavillions/ Decoys** (1977-78)
Vista externa superior.
Fonte: Krauss (1984)

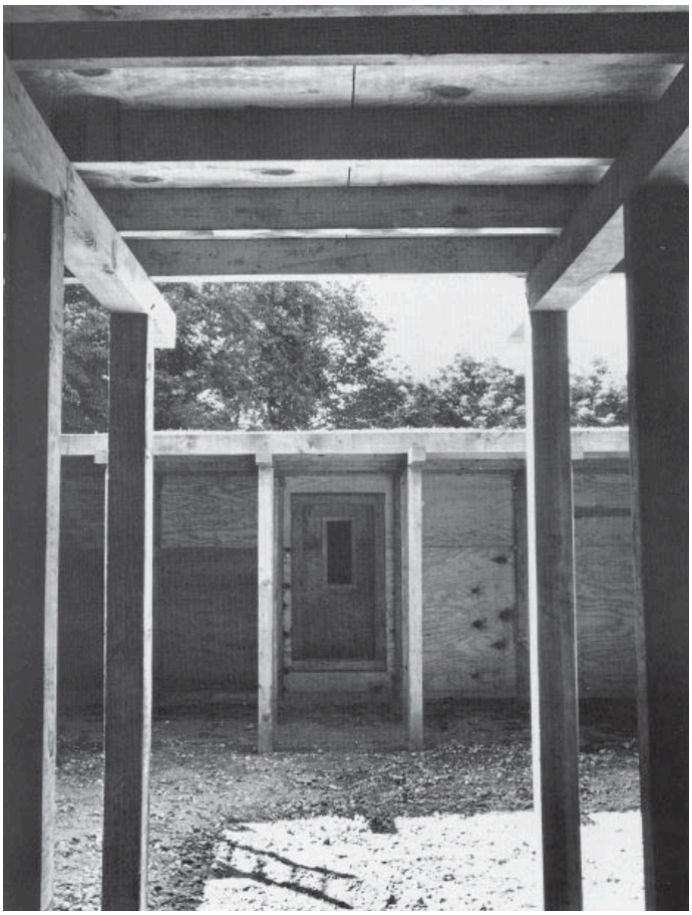

Figura 12. MISS, Mary. **Perimeters/ Pavillions/ Decoys** (1977-78).
Vista interna (à baixo) do pátio subterrâneo.
Fonte: Krauss (1984)

Para desenvolver seu mapa estruturalista, Krauss utiliza tipos de construções semelhantes à *Perimeters/Pavillions/Decoys,* situadas entre arquitetura e paisagem, mapeando as práticas que ultrapassavam a escultura em si; enquanto Loss, apresenta uma cena similar. Ao comparar os textos, Foster percebe que o mito de origem da arquitetura poderia servir para definir o que é escultura.

Com esta comparação, Foster sugere uma possível origem em comum para arquitetura e para a escultura. Contudo, parece reconhecer uma relação, mais amena e positiva. Para Foster, o complexo designa conjuntos nos quais a arte e a arquitetura são “justapostas” ou “combinadas”, ou seja, seguem em direção a uma positividade maior. Foster aponta relações entre a arte e a arquitetura como menos de “oposições e negações conceituais” *à la* Krauss e mais de “similaridades e diferenças materiais, formais, convencionais e acima de tudo históricas” (FOSTER, 2015, p.12). Os termos que mais frenquentemente utiliza para descrever a relação

dentro do âmbito do complexo arte-arquitetura são “encontro” e “conexão”. Mas por que então o crítico americano opta por denominar a relação de “complexo”?

A palavra complexo é utilizada por Foster de três maneiras: para “[...] designar a subordinação capitalista do cultural ao econômico, que não raro provoca a reformulação dessas combinações arte-arquitetura como pontos de atração e/ou locais de exibição”; para “[...] designar os vários conjuntos nos quais a arte e arquitetura são justapostas e/ou combinadas” e, em seu sentido psicanalítico, como “[...] diagnóstico de um bloqueio ou síndrome – que é difícil identificar como tal, quanto mais superar, precisamente por que parece tão intrínseco e natural às operações culturais de hoje” (FOSTER, 2015, p.12). A intenção do autor é diagnosticar tal complexo.

Para levar a cabo o diagnóstico, Foster seleciona artistas e arquitetos contemporâneos de projeção mundial. Inicialmente analisa as práticas projetuais dos arquitetos Richard Rogers, Renzo Piano e Norman Foster e o modo como criaram o que denomina “três estilos globais” com imagem forte, comparável àquela do *Estilo Internacional* para a modernidade. Embora, nesta comparação sejam traçadas relações com a *Pop Art*, e com as próprias teorias arquitetônicas de Reyner Banham [1960] e Robert Venturi e Scott Brown [1972] uma maior contaminação entre os meios só será observada na abordagem mais direta ao tratar o tema da “arquitetura em relação à arte”. Para tanto, Foster seleciona arquitetos que, ao seu ver, possuem gestos neovanguardistas na expressão de sua arquitetura. Todos eles arquitetos para os quais a arte é um ponto de partida para sua prática: a arquiteta Zaha Hadid, o trio Diller Scoffidio + Renfro e a dupla Herzog e Pierre de Meuron. Hadid provocaria uma volta ao construtivismo russo do início de carreira (fig.13), como pode ser observado na obra para a Estação do Corpo de Bombeiros de Vitra (1993); o trio Diller Scoffidio + Renfro fundiria a arquitetura à arte por meio do que denominaram “prática de fusão”, que busca “criar estruturas apropriadas em condições mistas” (FOSTER, 2015, p.122-123). Uma das obras mais conhecidas do trio é *Blur* (2002) (fig.14), um pavilhão desenhado para a Expo 2002 em Yverdon-les-les-Bains, Suíça. Uma imensa estrutura que se projeta no lago Neuchatel e de onde, por meio de um sofisticado conjunto de bombas mecânicas e programas de

computador, a água é acionada criando uma gigantesca névoa. O espaço é dedicado à obscuridade e questiona os espetáculos atuais. Nele não há nada a ser observado. Em *Blur,* arte e arquitetura (e mídia) se fundem. Já os arquitetos Jaques Herzog e Pierre de Meuron, fariam parte de um grupo de projetistas informados pelo minimalismo (fig.15). Foster destaca que “[...] assim como os minimalistas levaram o objeto da arte à sua condição arquitetônica, esses arquitetos adquiriram uma sensibilidade minimalista para com a superfície e a forma” (FOSTER, 2015, p.12). Neste sentido uma de suas obras mais emblemáicas é Dominus Winery (1998).

Figura 13. HADID, Zaha. **Estação do Corpo de Bombeiros de Vitra** (1993)
Fonte: Archidaily (2018)

Figura 14. SCOFFIDIO, Diller + RENFRO. **Blur Building***, (2002)*
Pavilhão desenhado para a Expo 2002 em Yverdon-les-les-Bains, Suíça.
Fonte: Foster (2015)

Figura 15. HERZOG, Jaques & DE MEURON, Pierre. **Dominus Winery** (1998)
Fonte: Thedrinkbusiness (2018)

Este tipo de interconexões alteraram não só a relação entre a arte e a arquitetura como também o caráter de meios como a pintura, a escultura e o cinema. A análise de Foster também faz o caminho invertido “da arte para arquitetura”, quando observa os meios após o minimalismo. Para descrevê-los o autor observa as esculturas de Richard Serra, as instalações de Dan Flavin e, transversalmente, as obras de outros artistas como Donald Judd, Robert Irwin e James Turrel. O objetivo é identificar o encontro com a linguagem arquitetônica e o papel crítico da arquitetura no recente reposicionamento das artes. O trabalho do artista norte americano Gordon Matta-Clark e da escultora britânica Rachel Whiteread são emblemáticos para a compreensão deste encontro, como veremos a seguir.

2. GORDON MATTA-CLARK: A CAMINHO DA NÃO-ARQUITETURA

Ao final dos anos 1950 uma maior interatividade do artista com o espaço físico da obra por meio da utilização do corpo passa a existir claramente nas obras de pintores como Jackson Pollock, Lucio Fontana e nas instalações de Allan Kaprow. A partir dos anos de 1960, a consciência e a crescente importância dada ao corpo será um dos temas essenciais da arte. A continuidade da exploração do corpo no espaço é perceptível em *happenings* e *performances* executadas por diversos artistas. Nas ações do grupo Gutai ou "corpo como ferramenta", por exemplo, o uso do corpo é a condição essencial do ato criativo (fig.16) (MORIENTE, 2010, p. 27).

Figura 16. MURAKAMI, Saburo. **Passage** (1956).
Murakami atravessando painéis de papel.
Fonte:Sfaq (2018)

Do mesmo modo que na arte, no pós-guerra, tem início no universo da arquitetura propostas que insistem numa maior reflexão sobre as relações entre o corpo e o espaço. Exemplos disto são as obras do arquiteto romeno Frederick Kiesler (1890-1965). Um dos idealizadores da galeria surrealista para a exposição *Art of this Century* (1942) promovida pelo Museu Guggenheim, Kiesler desenvolve nos anos subsequentes propostas mais consistentes e em sintonia com a corporalidade. Em seu projeto *Endless House* (1947-1961) (fig.17) o arquiteto adota a forma de uma

espiral basicamente orgânica que remete a imagens de nuvens suspensas no ar. Uma arquitetura sem paredes ou fundações convencionais. O projeto é o resultado da “[...] busca de formas arquitetônicas onde o corpo humano fosse capaz de se interrelacionar de maneira espiritual, física e social com o entorno” (MONTANER, 2002, p.52). O processo utilizado por Kiesler tem a intenção de traduzir para a arquitetura e para seus elementos construtivos as preocupações sobre a acomodação do corpo. Neste período

> Começa a adquirir suma importância o comportamento estético-espacial do sujeito como se a localização circundante transmitisse uma série de emoções ou transtornos que alteram seus movimentos em direção a um aspecto certamente teatral ou, se preferir, performático (MORIENTE, 2010, p.26, tradução nossa).

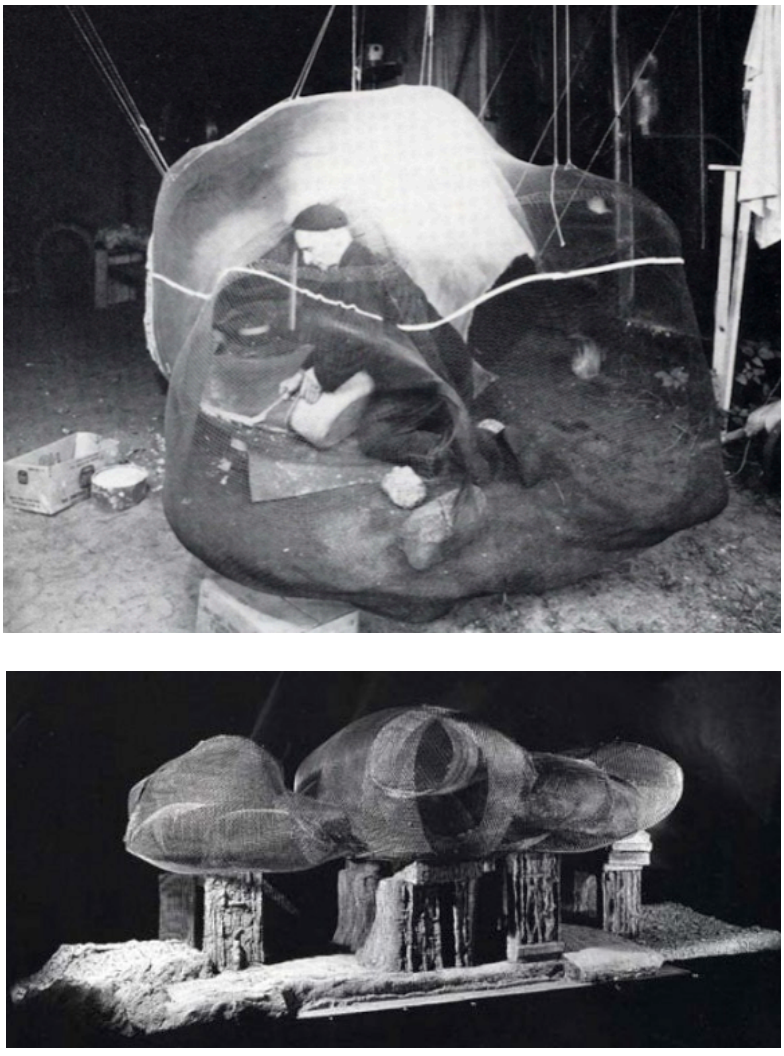

Figura 17. KIESLER, Frederick. **Endless House** (1947-1961)
Fonte: Dprbcn.wordpress (2018)

Dentro deste panorama espacial e sociocultural atuaram artistas como Vitor Acconci, Bruce Nauman, Dan Graham e, um pouco mais tarde, Gordon Matta-Clark. Artistas cujo o interesse consistia no comportamento do corpo sujeito às condições mediadas pelo espaço circundante. Os trabalhos destes artistas acontecem no momento da passagem da dimensão de um corpo que confere significado ao espaço, para o corpo que pode alterar a própria espacialidade construída. Neste momento surge uma espécie de "inconsciente arquitetônico" que comunicaria a categoria do corpo com o espaço (MORIENTE, 2010 p. 30).

Conhecido sobretudo por seus trabalhos em locais específicos e por seus edifícios cortados – Gordon Matta-Clark seria um dos artistas a trabalhar com maior intensidade o conceito de "inconciente arquitetônico". Suas obras revelam de maneira intensa, e quase psicanalítica, o "[…] outro do espaço que habitamos" (MORIENTE, 2010, p.31). Um espaço que comportaria em si um aspecto onírico, virtual ou fictício. Um espaço que contorna e traz vazios à consciência.

Embora a afinidade de Matta-Clark pela arquitetura pudesse ser justificada por sua formação de arquiteto pela Universidade de Cornell em 1968, ele não chega a exercer a profissão. Inicia sua carreira de artista como auxiliar do artista Dennis Oppenheim na exposição *Earth Art* (1969). Na ocasião, conhece vários artistas novaiorquinos, entre eles Robert Smithson. A partir de então, Smithson passaria a ser um mentor para Matta-Clark e sua obra *Partially buried woodshed* (1970) (fig.18), uma referência central. Constituída por uma cabana de madeira parcialmente enterrada até que a viga principal de sustentação da cobertura se rompesse, a obra é "[…] uma nítida proposição de que a arquitetura é um sistema de ordenação que entra em falência diante da força entrópica da natureza" (WISNICK, 2012, p.155-156). A ideia de falência da estrutura arquitetônica, denominada por Smithson de "*de-architeturization*" (FOSTER et alli, 2016, p.584) será explorada por Matta-Clark não por meio da força natural, mas por meio da ação humana.

Figura 18. SMITHSON, Robert. **Partially buried woodshed** (1970)
Fonte: Pinterest (2018)

O contato com os artistas da *Land Art* oferece a Matta-Clark princípios importantes, como o conceito de *site-specificity*. O espaço público e a arquitetura decadente das grandes metrópoles serão sua matéria-prima. Conhecido sobretudo pelos trabalhos nos quais intervém por meio de cortes em edifícios abandonados e condenados à demolição, Matta-Clark utilizará os cortes como "[…] um dos conceitos operatórios que mais se refletem em suas obras" (CIDADE, 2010, p.15). Dos edifícios, o artista removerá partes do piso, do teto e das paredes dos andares. Esta arquitetura vilipendiada ataca a arrogância da arquitetura que se supõe perene enquanto construção e altamente eficiente em seu papel social. Assim, Matta-Clark critica o atual desenvolvimento urbano que esfacela a cidade e gera espaços abandonados, terrenos e edificações vazias. Por meio de cortes em construções o artista

> […] revela o caráter efêmero, precário e ideológico da arquitetura como construção simbólica, atacando também o ciclo de produção e consumo da cidade: sua obsolescência programada, o descaso com os bairros suburbanos, e a compartimentação alienante dos espaços domésticos, normalmente ocultada pela uniformidade protetora das fachadas (WISNICK, 2012, p.158).

Em seus primeiros anos como artista Matta-Clark não demonstra predileção por um tipo de manifestação em particular (MORIENTE, 2010, p.34). Executa desenhos (*Architectural adition to an ideial landscape,* 1970), performances (*Clockshower*, 1971) (fig.19), instalações (*Garbagewall and Rosebush*, 1970) e fotografias (Wall paper, 1972). Entretanto, nota-se em todas elas uma matriz arquitetônica que será expandida nos trabalhos denominados “anarquitetura”, um termo que segundo o artista não significava uma antiarquitetura, mas sim “[…] tentativas de esclarecer ideias a respeito do espaço” (O’NEIL, 2012, p.97). Tais tentativas abarcam intervenções que rompem com os preceitos fundamentais da arquitetura como a funcionalidade, a suposta permanência e a estabilidade conferida por uma arquitetura convencional. De outro modo, os novos espaços são experimentados pelas pessoas a partir de um novo ponto de equilíbrio corporal. Questão que trateremos a seguir.

Figura 19. MATTA-CLARK, Gordon. **Clockshower** (1971)
Fonte: ensembles (2018)

2.1 DA ARQUITETURA A NÃO-ARQUITETURA: ELIMINAÇÃO DAS PRERROGATIVAS ARQUITETÔNICAS POR GORDON MATTA-CLARK

Os trabalhos conhecidos como “anarquitetura”[12] vão variar em escala e localização. Eles irão desde cortes sob as portas dos cortiços abandonados no Bronx (*Bronx Floors: Thresholes*, 1973) (fig.20) passando pelo corte vertical de uma casa suburbana de Nova Jersey (*Splitting,* 1974) (fig.21), por *Days End* (1975), uma intervenção em um antigo armazém de um cais novaiorquino (fig.22) chegando a trabalhos nos quais, além do aumento da escala, há o crescimento em complexidade dos cortes, como em *Conical Intersect* (1975), onde os cortes atravessam dois grandes edifícios adjacentes nos arredores de Paris; *Office Baroque* (1977), uma intervenção em um antigo edifício de cinco andares em Nova York ou *Circus Caribean Orange Circle* (1978), cuja complexidade de cortes nas estruturas e nas vedações de casas na cidade de Chicago levam o visitante a uma intensa vertigem, beirando o iminente risco de queda ao vivenciar a obra.

[12] “A exposição colaborativa conhecida como *Anarchitecture* (1974), revela algo desse contínuo combate de luta mental com o discurso arquitetônico e passa a ser uma palavra usada em muitos contextos com referência a Matta-Clark. Desde a sua morte, tornou-se intimamente associado com suas ideias mais amplas sobre arte e arquitetura”. In: ATTLEE, James. **Towards Anarchitecture: Gordon Matta-Clark and Le Corbusier.** Disponível em: http://www.tate.org.uk/research/publications/tate-papers/07/towards-anarchitecture-gordon-matta-clark-and-le-corbusier. Acesso em: abril de 2018. Anarquitetura era um grupo colaborativo formado por Laurie Anderson, Tina Girouard, Suzanne Harris, Jene Highstein, Bernard Kirschenbaum e Richard Landry, e ocasionalmente Jeffrey Lew ou Carol Goodden. In: MORIENTE, David. **Poéticas arquitetônicas en el arte contemporâneo 1970-2008**. Madrid: Catedra, 2010, p. 40.

Figura 20. MATTA-CLARK, Gordon. **Bronx Floors: Thresholes** (1972)
Fonte: Tate (2018)

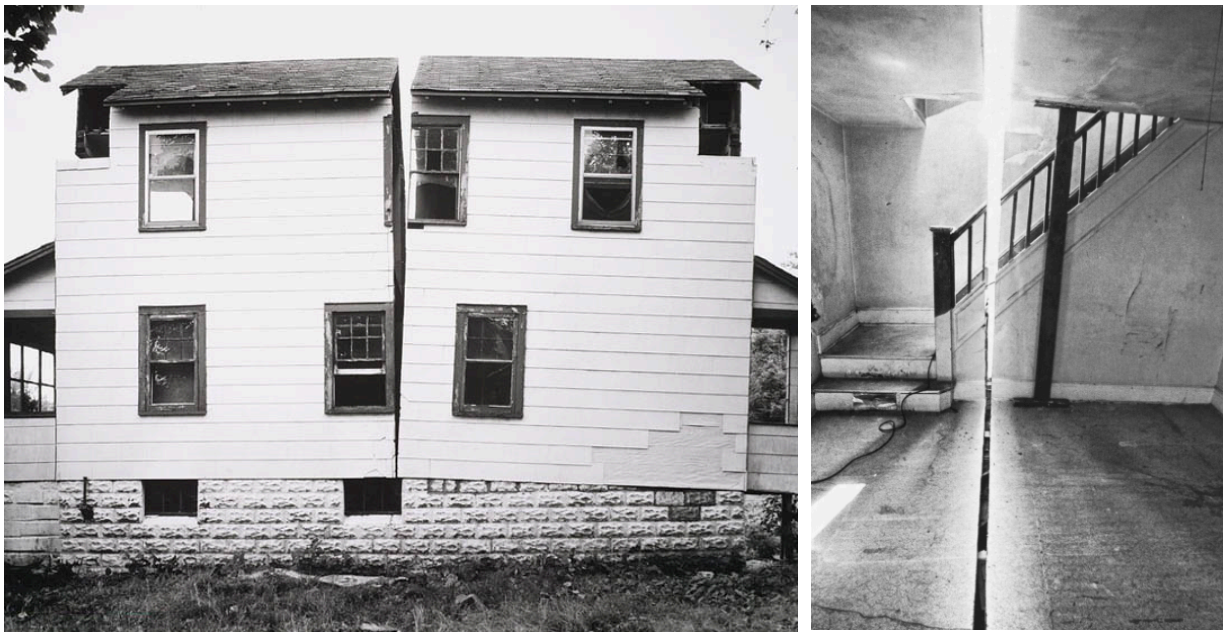

Figura 21. MATTA-CLARK, Gordon. **Splitting** (1974)
Fonte: Bmiaa (2018)

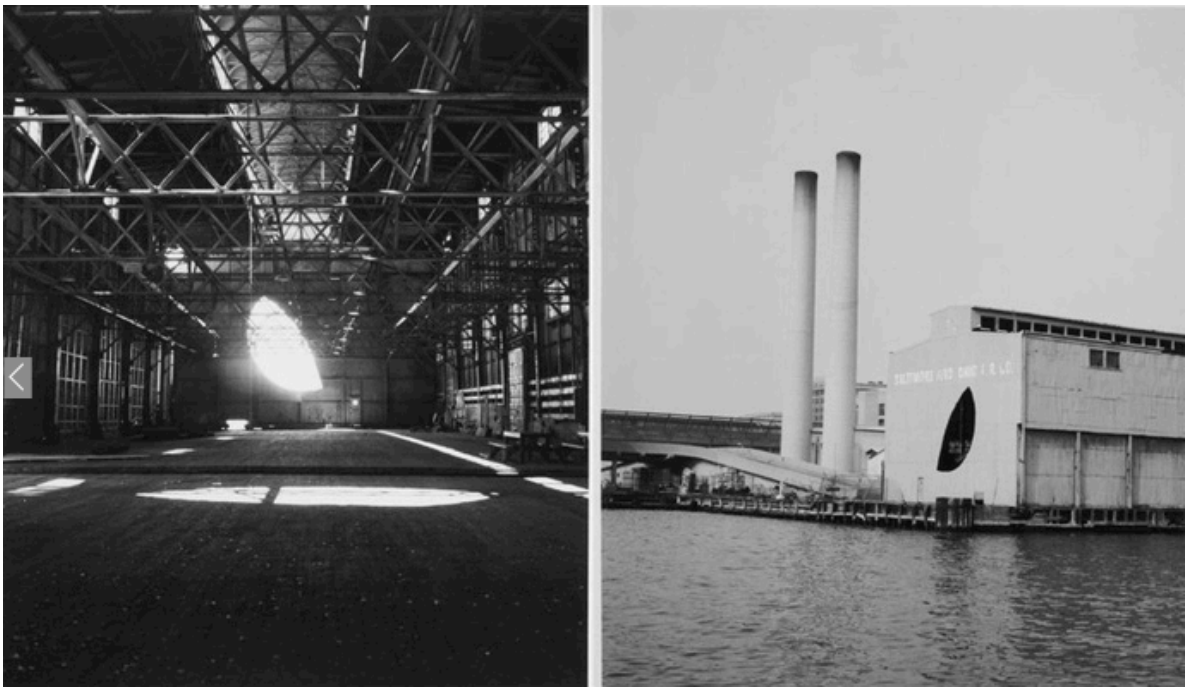

Figura 22. MATTA-CLARK, Gordon. **Day's End** (1975)
Fonte: Graham foundation (2018)

2.1.1 *Circus Caribean Orange* (1978)

Para Yve Alain Bois (2016) é a partir de *Thresholes* (1973) que Matta-Clark encontra o meio pelo qual operará de maneira crescentemente complexa nos últimos cinco anos de sua vida, ou seja,

> […] em um edifício marcado para uma destruição iminente, que ele perfuraria aqui e ali, criando espaços negativos em sua massa concebida como matéria inerte, sem nenhuma consideração por sua estrutura construtiva e muito menos por sua distribuição funcional original (FOSTER et ali, 2016, p.584).

Por meio dos cortes, Matta-Clark eliminará a prerrogativa de todos os elementos arquitetônicos tradicionais como portas, pisos, janelas, vigas e vãos. Por meio deles, "[…] as três dimensões espaciais não serão somente inscrições geométricas nos planos de projeção, mas sim a fusão das três esferas que se comportam fisicamente" (MORIENTE, 2010, p.50) (fig.23). Será deste modo que, em *Circus Caribean Orange* (1978), o espaço tornar-se-á tão vertiginoso a ponto de não ser possível a diferenciação entre a seção vertical e o plano horizontal (fig.24), duas referências crucias para a arquitetura – a percepção e a habitabilidade. Os espaços

criados só se farão inteligíveis através do movimento dos corpos em seu interior. Em meio à vertigem, Matta-Clark propõe novos caminhos para a visão.

Figura 23. MATTA-CLARK, Gordon. **Circus Caribean Orange** (1978)
Fonte: Pinterest (2018)

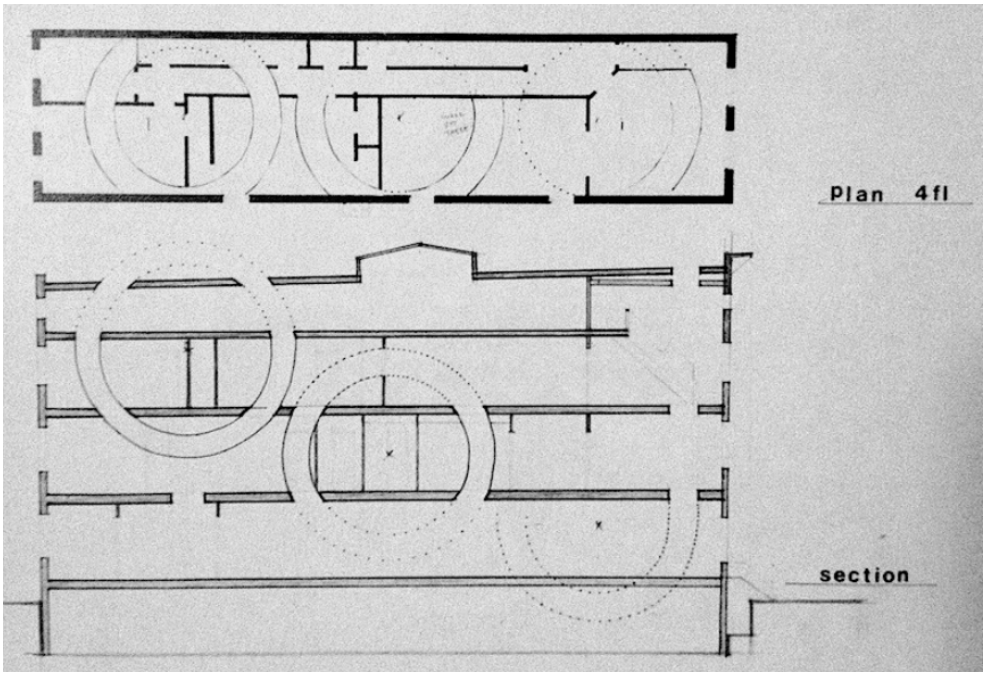

Figura 24. MATTA-CLARK, Gordon. **Circus Caribean Orange** (1978).
Planta baixa e seção longitudinal.
Fonte: Kotaku (2018)

Para James Attle (2007), é justamente nos trabalhos de maior escala que sugirá o drama, uma expressão de hostilidade para com a arquitetura e a suposta rejeição de sua formação primeira como arquiteto. Contudo, é também nestas obras que o conhecimento e a destreza do artista em operar com os materiais da arquitetura como tijolos, argamassa, tábuas e o aço e sua capacidade de pensar estruturalmente tornam-se mais presentes. O processo desconstrutivo de Matta-Clark tensiona a estrutura sem produzir sua queda. Em obras como *Conical Intersect* (1975), *Office Baroque* (1977) *e Circus Caribean Orange* (1978), os edifícios dissecados são habilmente convertidos em "[…] uma espécie de esculturas de passeio que desafiam a gravidade e desorientam profundamente" (ATTLEE, 2007, n.p).

2.1.2 *Conical Intersect* (1975)

Em *Conical Intersect* (1975) (fig.25) (fig.26), contribuição de Matta-Clark para a Bienal de Paris de 1975, o artista manifesta sua crítica à gentrificação urbana sob a forma de uma intervenção radical que atravessa dois edifícios adjacentes do século XVII. Os edifícios, localizados nos arredores do Centro Georges Pompidou, haviam sido designados para demolição em razão da alta valorização imobiliária da região após a implantação do Centro Cultural. Em oposição à arquitetura monumental pós-moderna do Plateau Beaubourg, Matta-Clark cria um antimonumento. Essencialmente, o artista insere um furo em forma de tornado que, ao espiralar a 45 graus, sai pelo telhado (fig.25). O vazio resultante oferece a visão da estrutura do edifício (fig.26). As intervenções alteram consistentemente o que previamente havia sido os espaços de tal arquitetura, transformando-a em uma não-arquitetura. A intenção de Matta-Clark em *Conical Intersect* (1975) é "[…] plasmar a geometria invisível no mundo físico" (MORIENTE, 2010, p.49). Ou seja, a arquitetura é invandida por uma nova perspectiva tridimensional, por meio da introdução de formas cônicas vazias. Desse modo Matta-Clark cria uma complexa percepção dos distintos níveis que vão sendo atravessados pelas novas linhas visuais.

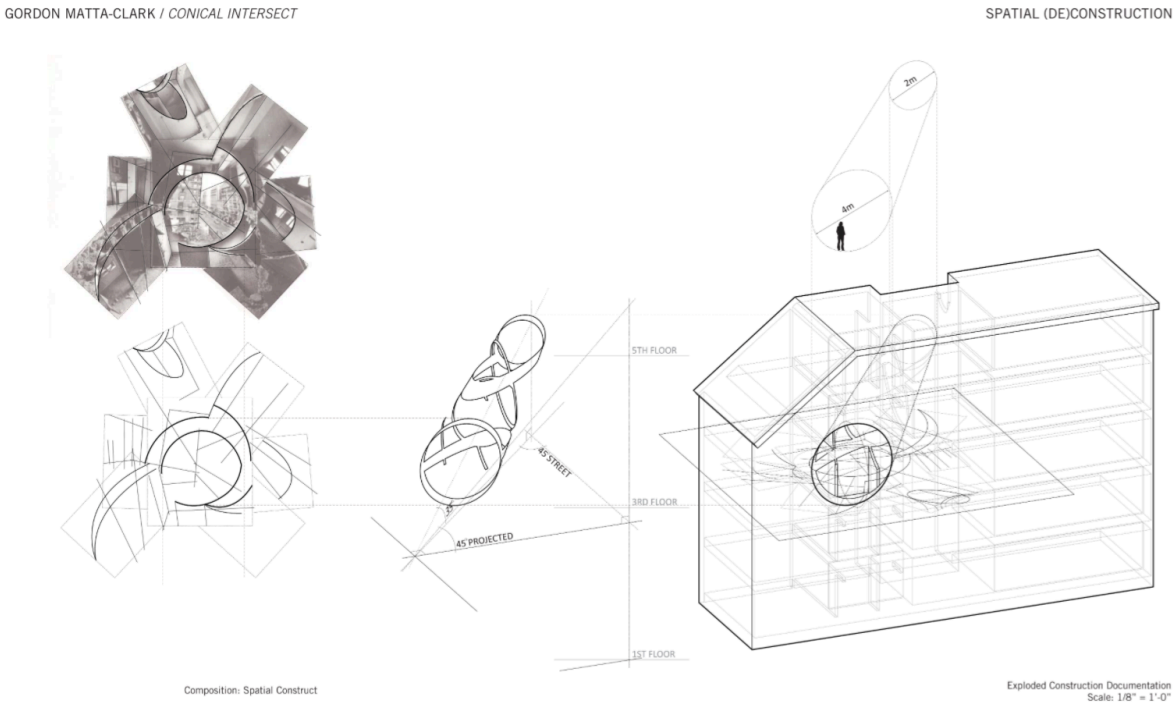

Figura 25. MATTA-CLARK, Gordon. **Conical Intersect** (1975).
Fonte: charlesbroskoski.com (2018)

Figura 26. MATTA-CLARK, Gordon. **Conical Intersect** (1975).
Fonte: Sfmoma (2018)

2.1.3 *Office Baroque* (1977)

Os cortes também estão presentes em *Office Baroque* (1977) (fig.27) (fig.28). Na obra, os cortes atravessam cinco andares de um edifício de escritórios de uma antiga empresa da Antuérpia. Os cortes foram inspirados pela sobreposição das marcas em forma de anéis deixadas pelas xícaras de chá sobrepostos em um papel (SPECTOR, 2017). Organizados em torno de dois semicírculos, os cortes vão se arqueando de piso a piso, de modo a criarem uma espécie de arco. Matta-Clark descreveu a peça como "[…] uma caminhada através de um arabesco panorâmico" (SPECTOR, 2017, n.p). Como em muitas de suas intervenções, a própria arquitetura manipulada ao ponto de tornar-se uma não-arquitetura constitui a obra de arte.

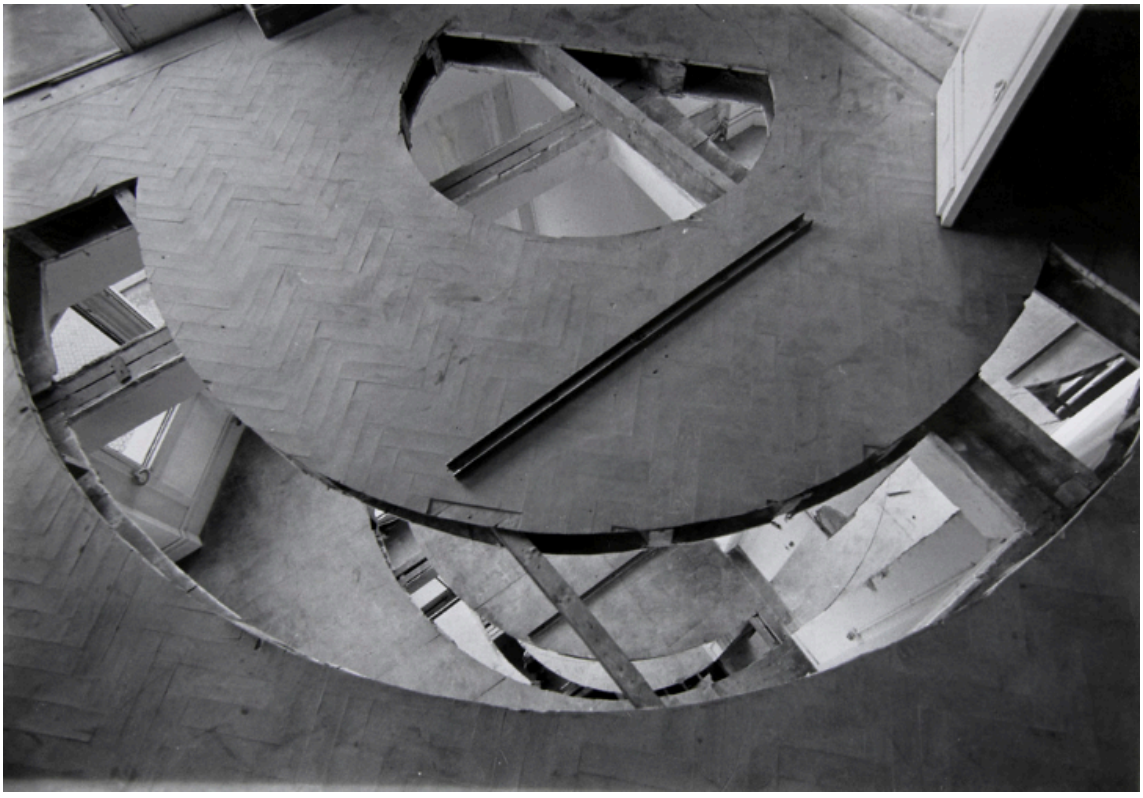

Figura 27. MATTA-CLARK, Gordon. **Office Baroque** (1977)
Fonte: Amazonaws (2018)

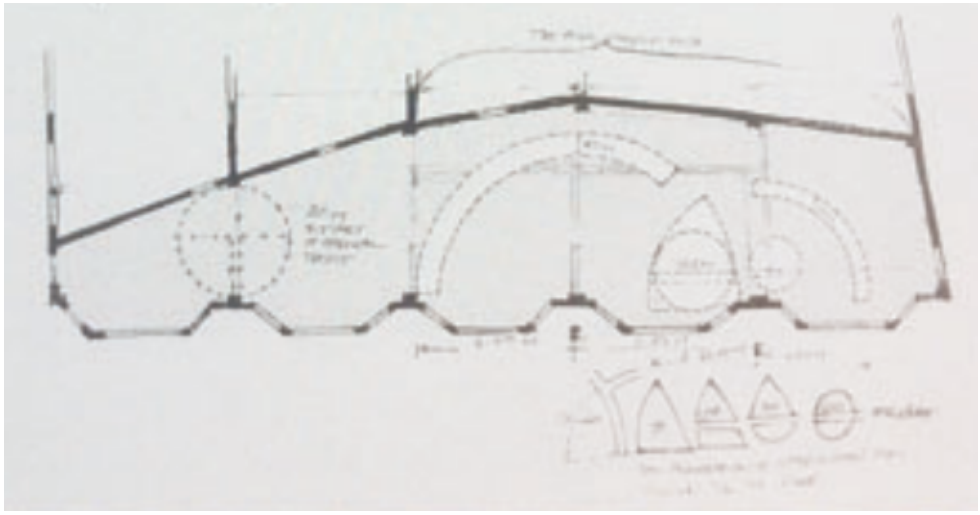

Figura 28. MATTA-CLARK, Gordon. **Office Baroque** (1977)
Fonte: Integrated.wordpress (2018)

A importância de Matta-Clark não se resume à obvia relação entre arte e arquitetura. Sua obra provoca uma renovação na arte a partir do uso de procedimentos construtivos arquitetônicos, ao projetar e executar artefatos no mundo de um modo particular e inusitado. Matta-Clark dificulta a compreensão das coordenadas cartesianas ao liberar a luz natural e os vazios, criando novas articulações e profundidades. Para Wisnick (2012) as investigações de Matta-Clark ultrapassam a superfície da arquitetura e buscam atribuir dinâmica ao objeto arquitetônico em contraposição a sua tradicional estaticidade. Os novos espaços propostos por Matta-Clark demandam uma nova estabilidade corporal no espaço destas obras. Na realidade, “[…] o artista deseja que escultura e arquitetura sejam entendidas omo uma só coisa” (WISNICK, 2012, p.161).

Nas últimas décadas a obra de Gordon Matta-Clark tem influenciado novas linhas de pesquisa de investigação formal sobre a arquitetura e seus espaços ao acentuar a contaminação entre arte e arquitetura. Segundo Moriente, foram muitos os artistas que herdaram suas concepções, procedimentos e imagens, entre eles Gregor Schneider, Isidoro Blasco, George Rousse, Carlos Bung e Pierre Huyghe (2004, 2010, p.31). Do mesmo modo, no campo da arquitetura a influência dos procedimentos de Matta-Clark pode ser observadas na obra de arquitetos contemporâneos como Steven Holl (fig.29) e Rem Koolhas (fig.30) (2004, 2010, p.31).

Figura 29. HOLL, Steven. *Casa em Rhinebeck* (2016), Nova York.
Fonte: Inhabitat (2018)

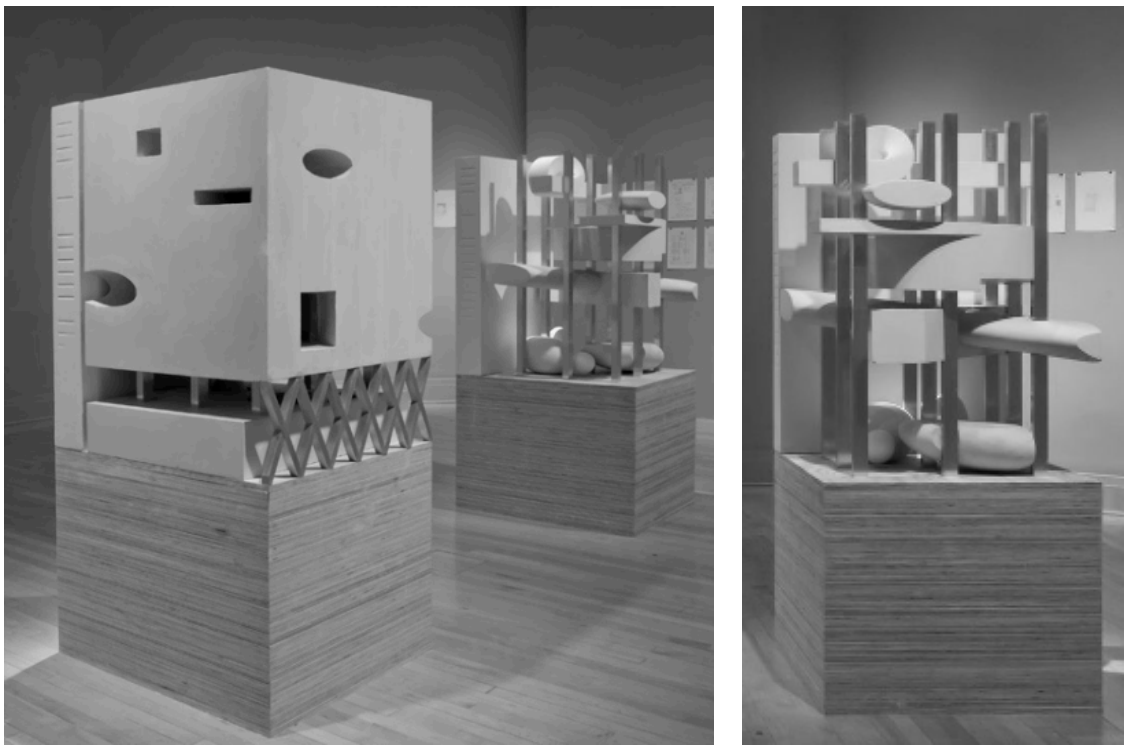

Figura 30. KOOLHAS, Rem /OMA.**Biblioteca Nacional de Mitterrand** (1989), Paris.
Maquete opaca e maquete do interior.
Fonte: Floornature (2018)

3. RACHEL WHITEREAD: A CAMINHO da NÃO-ARQUITETURA

Para o historiador Peter Muir (2014), é possível que a artista contemporânea Rachel Whiteread seja a herdeira mais importante de Gordon Matta-Clark, no que se refere à relação com a arquitetura. Após décadas moldando objetos domésticos em materiais como resina e gesso, em 1993, a artista britânica moldou em concreto o interior de uma casa vitoriana por completo. A partir deste momento Whiteread passou a ser associada a Matta-Clark como uma artista que interviu numa arquitetura integral, existente, prestes a ser demolida em nome da renovação urbana, transformando-a em uma escultura temporária. Casas que, para Karen Ward, são verdadeiros *objet trouvé,* "[...] objetos não artísticos mas que oferecem matéria bruta para que sejam transformadas fisicamente e psicologicamente em trabalhos com profundidade" (WARD, 2013, n.p). A própria Whiteread não nega a influência de Matta-Clark mencionando-o entre os artistas que a influenciaram.

> Quando era estudante e fui tomada pelo que ele fez. Eu me apaixonei pelo tipo de escala e o modo com que ele se apropriava de qualquer coisa [...] Ele foi uma grande influência. Recentemente fiz uma peça de grandes proprorções que será instalada na embaixada Americana, que em certo aspecto se parece com as casas que ele usava. Casas que eram construídas a partir de catálogos (ARCHITECTURAL REVIEW, 2018, n.p).

Esta retomada de Whiteread da obra de um artista da década de 1970 é vista, dentro do contexto delineado pelo crítico Hal Foster, como uma procura dos artistas dos anos 1990 por "[...] novos pontos de partida que iam desde a minimal até a arte conceitual, performance, video arte, instalações e o *site*-specific" (FOSTER, 2016, p. 737). Denominada de artista posminimalista, Whiteread, além da influência de Matta-Clark encontra-se entre as artistas britânicas[13] que acentuam os efeitos mais radicais da *Minimal Art*, como por exemplo, a abertura ao universo do corpo.

As peças moldadas por Whiteread ainda quando estudante envolviam a moldagem de partes do corpo, como uma de suas orelhas (1986), e a moldagem de pequenos objetos domésticos, como um jarro, seu primeiro objeto em cera (TALLON, 2006, p.394). Posteriormente, Whiteread amplia seu repertório conceitual, bem como seu repertório de objetos. Desde o fim dos anos 1980, tem moldado, majoritariamente,

[13] Mona Hatoum, Sara Lucas, Cornelia Parker, Gillian Wearing e Rachel Whiteread.

mobiliário doméstico. O molde ocorre às vezes em negativo e às vezes em positivo. Dois são os elementos fundamentais trabalhados por Whiteread: o espaço e o objeto (seja doméstico, seja arquitetônico), e dois os procedimentos técnicos básicos: o vazio e o moldado (TALLON, 2006, p.385). Desse modo, a escultura de Whiteread tanto pode materializar o espaço vazio que rodeia os ditos objetos, como utilizar o próprio objeto como molde.

As técnicas utilizadas por Whiteread não são inovadoras. São métodos históricos para reprodução de objetos. A finalidade é obter uma cópia fiel do que se molda, seu duplo. Para Emila Tallon (2006) a técnica da moldagem utilizada por Whiteread é comparável aos moldes encontrados no *Vitoria Albert Museum* em Londres, nos Museus dos Monumentos em Paris, ou, retrocendendo no tempo, à técnica da cera perdida da Era dos Metais, às cópias em bronze de esculturas gregas, ou mesmo aos procedimentos para a modelagem das máscaras mortuárias mediterrâneas. Todavia, em Whiteread, o objeto é o próprio molde, que ao final é destruido, fazendo surgir algo que não é *mimesis* do objeto, mas algo não familiar.

Whiteread não será a primeira entre artistas do século XX a utilizar a técnica para captar o espaços vazios, íntimos, próximos ao sujeito e a seus objetos cotidianos. A mesma técnica foi utilizada por Bruce Nauman. A obra *Cast of the Space under My Chair* (1966-1968) (fig.31) é um dos exemplos. Nesta obra, Nauman molda, em concreto, o espaço vazio existente sob uma cadeira.O sujeito é substituído pelo vazio como uma metáfora de sua ausência. Entretanto, o vazio deixado pelo sujeito não é um espaço nulo, mas sim um espaço carregado de significado e de matéria. O vazio preenchido torna visível a ausência.

Figura 31. NAUMAN, Bruce. **Cast of the Space under My Chair** (196-1968)
Fonte: Artnoise (2018)

Em seus primeiros projetos o material utilizado por Whiteread era o gesso. Um material tradicionalmente utilizado tanto para produzir moldes quanto para reprodução em positivo em processos escultóricos. Um material precário, normalmente branco. Whiteread inicialmente utiliza a cor branca como constitutiva da obra, mas nem tudo é branco em Whiteread. Uma de suas obras mais intimistas é *Closet* (1988) (fig.32), na qual o interior de um guarda-roupa é moldado em gesso negro. São perceptíveis as marcas das prateleiras. Um ícone do confinamento, o armário foi escolhido por sua incipiente qualidade figurativa (PRINCENTHAL, 1975, n.p). Assim como *Closet*, a ideia de confinamento está presente em toda a obra de Whiteread, bem como a ideia da morte. *Ether* (1990) (fig.33), por exemplo, surge a partir da moldagem de uma banheira Vitoriana e o espaço ao redor da mesma. A escultura evoca a sensação de um caixão e a ideia da mortalidade do corpo. O tema do corpo também está presente em *Untitled* (Amber Double bed) (1991) (fig.34), um colchão enconstado displicentemente contra a parede, moldado em borracha laranja e espuma de alta densidade. Desta vez, não é a sensação de confinamento do corpo que se explora, mas a memória de sua presença "[...] nos eventos arquitetípicos da cama – amar, nascer e morrer" (FOSTER, 2016, p.739, tradução nossa). A clausura, o vazio, a intimidade, a memória e a morte são temas recorrentes em Whiteread.

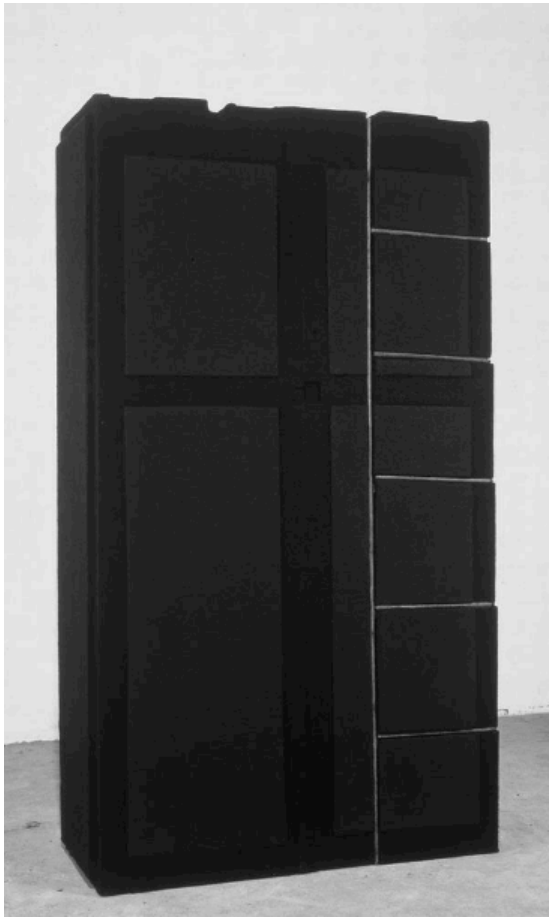

Figura 32. WHITEREAD, Rachel. **Closet** (1988)
Fonte: Pinterest (2018)

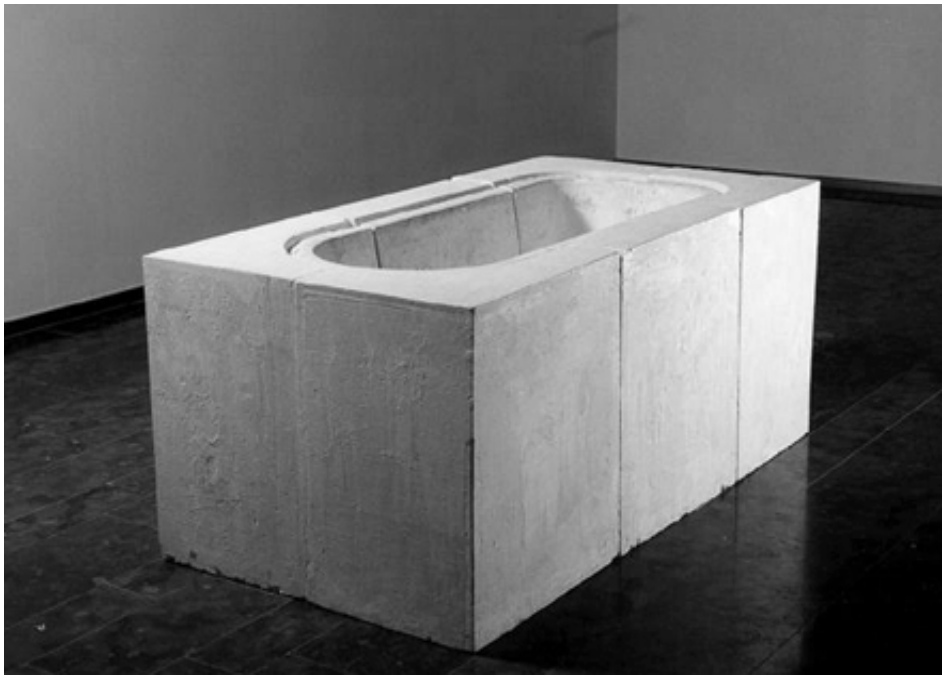

Figura 33. WHITEREAD, Rachel. **Ether** (1990)
Fonte: Timothyquigley (2018)

Figura 34. WHITEREAD, Rachel. **Untitle** (**Amber Double Bbed**) (1991)
Fonte: Pinterest (2018)

3.1 DA ARQUITETURA A NÃO-ARQUITETURA: ELIMINAÇÃO DAS PRERROGATIVAS ARQUITETÔNICAS POR RACHEL WHITEREAD

3.1.1 *Ghost* (1990) e *Untitled (Room)* (1993)

Durante o processo de moldar objetos domésticos, Whiteread percebe a arquitetura das peças. Diria:

> O trabalho que fiz usava móveis domésticos, coisas que eram pertinentes ao meu passado: um armário, cama garrafa de água quente e penteadeira. Eu literalmente enchi os espaços com gesso e usei partes do mobiliário para definir os espaços. *Mantle* incluía o tampo de vidro de uma penteadeira, havia algo de bastante arquitetônico naquelas peças (WERNER; BASTIDE, 1996, n.p).[14]

Nas invenções seguintes às peças de mobilário, as obras crescem em escala e em complexidade e de fato se aproximam do campo da arquitetura. *Ghost* (1990)

[14] "The work I made used domestic furniture, things that were pertinent to my past: a wardrobe, bed, hot water bottle and dressing table. I literally filled the spaces with plaster and used parts of the furniture to define the spaces. Mantle included the glass top of a dressing table, there was something quite architectural about that pieces" In: WERNER, Nicholas, BASTIDE, Sarah (eds.) *Interviews whith the artist,* London, Visual Arts Research, editorial address, 1996.

(fig.35) e *Untitled (Room)* (1993) (fig.36) são as primeiras obras nesta direção. Enquanto *Ghost* é a modelagem de um cômodo existente em uma casa-terraço vitoriana, da qual a artista registra particularidades dos detalhes históricos de sua arquitetura, *Room* é criada por Whiteread em seu ateliê em Berlim, desde o molde até a escultura final, a partir de elementos arquitetônicos pré-fabricados. Whiteread cria *Room* como um protótipo feito de madeira compensada e o preenche com argamassa, um material utilizado na arquitetura para dar suavidade ao acabamento em paredes de alvenaria, cujo o reboco é, em geral, rústico. Aqui a argamassa é utilizada para preencher as cavidades e ondulações variadas, registrando as nuances da topografia interna do modelo. A obra é dividida por um *grid*[15] que revela as proporções arquitetônicas do cômodo e escultóricas da peça.

Se as marcas do *grid* que se vê em *Ghost* são referência das proporções da pinturas de Piero de La Francesca (ARTHEADFUL, 2018), de outro modo, em *Room*, o *grid* evidenciado é impessoal, faz parte da construção modular, em oposição ao registro das particularidades como as marcas da chaminé ou dos interrupitores vistos em *Ghost*. Não há resquicios de uma vida prévia em *Room*, pois não houve vida anterior neste cômodo. *Room* é pensado para uma vida moderna padronizada, segundo o modelo corbusiano da “casa em série” (LE CORBUSIER, 1989, p.159). *Room* remete à casa pré-fabricada idealizada pós Segunda Guerra, um modelo falido, mas que hoje pode ser visto em qualquer lugar do mundo. Seu interior é árido e anônimo. Certamente, a subtração de detalhes em *Room* satisfaria a arquitetos modernistas como Adolf Loos, que considava o ornamento um crime. Para Carley (2012, n.p), *Room* representa uma crítica de Whiteread à produção em massa da era moderna. Exibe um ambiente inóspito no qual a presença do corpo e a vivência do lugar praticamente não deixam marcas.

[15] Optou-se pelo uso do termo de língua inglesa “*grid”* ao invés do termo em português “grade” pelo fato de no metiê arquitetônico os termos terem significados distintos. Enquanto grade refere-se ao elemento arquitetônico que delimitar espaços (ex. grade de metal), *grid* refere-se ao elemento ordenador, linear e racional da ação projetual.

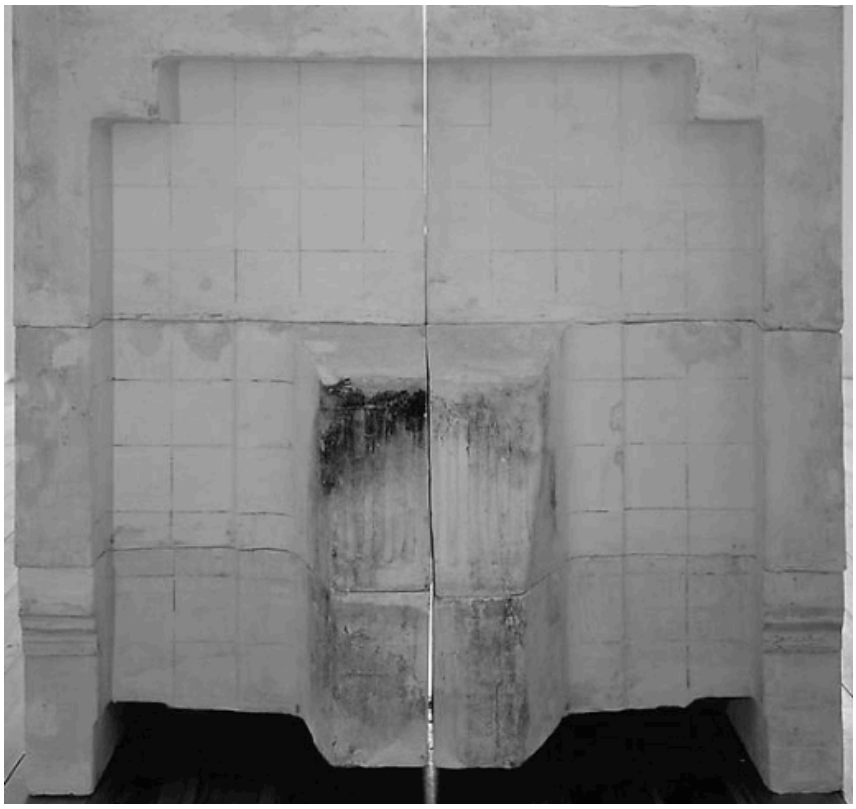

Figura 35. WHITEREAD, Rachel. **Ghost** (1990)
Gesso e estruturado com aço. 269 x 355.3 x 317.5 cm
Fonte: Pinterest (2018)

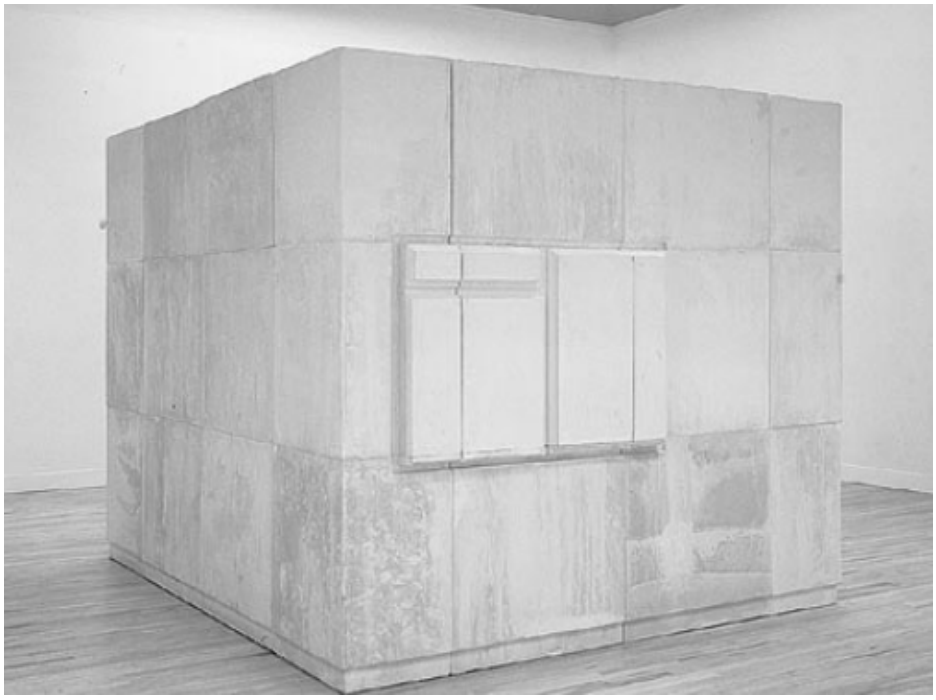

Figura 36. WHITEREAD, Rachel. **Untitled** (**Room**) (1993).
Gesso. 275 x 300 x 350 cm. Museu of Art New York.
Fonte: Tate (2018)

3.1.2 *House* (1993)

Por mais provocativo que o trabalho de Whiteread venha a ser, ele só ganha notoriedade a partir de 1993, quando a escultora decide moldar um casa vitoriana por completo (PRINCENTHAL, 1995, n.p). A obra será denominada de *House* (1993) (fig.37) (fig.38). A ideia de moldar um espaço arquitetônico pré-existente, embrionária em *Ghost e Room*, atinge maior complexidade em *House*.

Figura 37. WHITEREAD, Rachel. **House** (1993)
Fonte: Fadmagazine (2018)

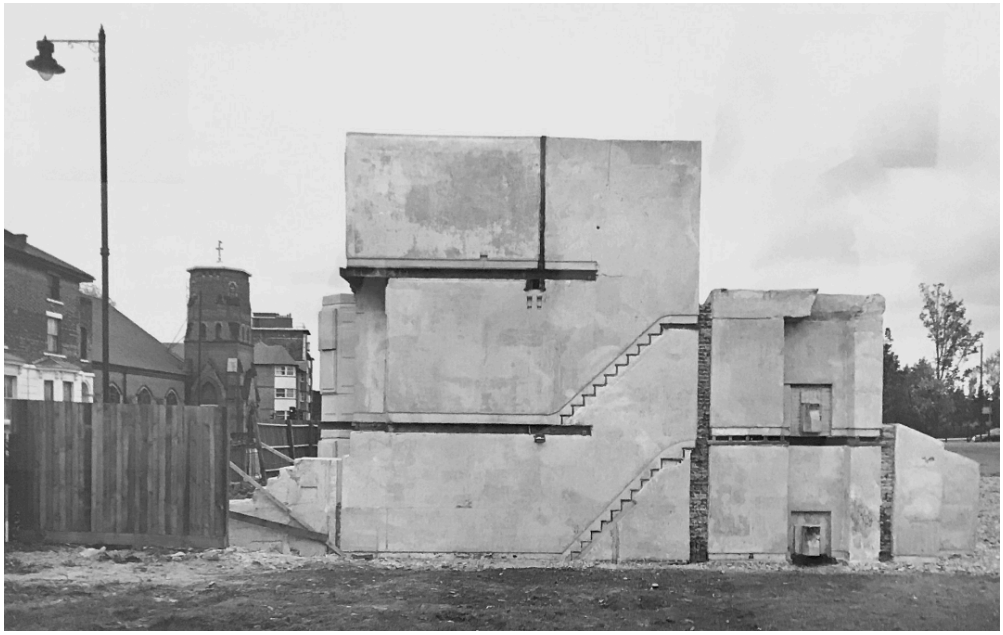

Figura 38. WHITEREAD, Rachel. **House** (1993)
Fonte: Fadmagazine (2018)

House (1993) é criada a partir do preenchimento total em concreto de uma típica casa vitoriana existente na Grove Road em Londres[16]. Originalmente, a casa fazia parte de uma série de casas que, na época da intervenção, já haviam se transformado em cortiço e estavam destinadas à demolição pela municipalidade. A escolha da casa foi significativa para Whiteread já que sua própria família habitara numa residência semelhante. Ao mesmo tempo, tal tipologia trazia conexões com a cultura da classe trabalhadora londrina da era Tatcher[17].

Whiteread inicia o processo utilizando corretivo sobre fotografias. Nota-se desde o início a exploração da possibilidade de transformação da casa em um sólido[18]

[16] A intervenção teve o apoio da organização Artangel.

[17] A interveção ressoou tanto negativamente como positivamente na comunidade, pois, no mesmo dia em a escultura recebeu o veridito para ser demolida, Whiteread recebia a mais prestigiada premiação da artes britânicas, o prêmio Turner. In: FOSTER, Hal. As Rachel Whiteread's House, a casting of a terrace house in east London, is demolished, an innovative group of women artist comes to fore in Britain. **Art Since 1900: modernism antimodernism postmodernism**. London: Thames and Hudson, 2016 (primeira edição 2004) p.737.

[18] Normalmente, parte do processo de criação de Whiteread também passa por programas de computador. A artista tem assisitentes mais jovens que a auxiliam nesta etapa. Ela pessoalmente não trabalha com os programas digitais. Segundo Whiteread, os processos digitais no século XXI lhe dão vertigem. Diria: - Não gosto de olhar os edifícios rodando e ficando em ponto de vistas impossíveis para o ser humano. Mas é claro, compreendo, que isto deve ser feito por razões construtivas. In:

(fig.39). Tal sólido corresponderia a uma das intenções de Whiteread ao preencher o espaço com concreto, a de “[...] mumificar o silêncio da casa” (GROSS, 2004, p.38 apud Krauser, 2012).

Figura 39. WHITEREAD, Rachel. **House Study** (1992)
Corretivo fluido, caneta e aquarela sobre foto colorida, 29.5 x 42 cm
Fonte: Pesenti (2010)

O tema da morte e da memória são tratados em *House* por meio de diferentes materiais e contextos. Para a escultura ter vida, a arquitetura precisa ser destruída. Isto ocorre devido à técnica de modelagem não tradicional utilizada por Whiteread, na qual o estágio da “forma perdida” o objeto mesmo comporta-se como fôrma, sendo perdido ao final. O processo construtivo de *House* tem com o desnudar das paredes da casas originais e o reforço da estrutura original, fragilizada. Base e paredes foram reforçadas com malha de ferro, armando o concreto. Os espaços internos foram lentamente preenchidos por uma série de camadas de *spray* de

ARCHITECTURAL REVIEW. Video: Rachel Whiteread: ‘A memorial needs to be visible but not screaming’. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=Bn6k13IeFms&t=8s Acesso em: 17 de junho de 2018.

concreto. Após a secagem do concreto, a casa original foi desmantelada, dando lugar a um monumento cinza minimalista. A forma que surge é estranha. Nela, como em *Ghost*, estão registradas as marcas, a memória de elementos e de ações que um dia existiram neste interior. Na superfície de *House* podem ser vistos "[...] segmentos de papel de parede embebidos em concreto, detalhes invertidos como o dos interruptores, das fechaduras das portas e da lareira" (KRAUSE, 2012, p.56). Todas estas marcas estão em negativo. O procedimento de Whiteread de negativar o espaço, no qual o vazio torna-se positivo implica em um giro mental que confunde o espectador. A mumificação do espaço nega ao espectador a entrada. Ele deve contornar a obra. Nas palavras de Whiteread, para compreender a obra o espectador deve se tornar a "parede". (ARCHITECTURAL REVIEW, 2018).

Em House, o espectador é radicalmente transportado de um universo familiar ao não familiar. House trás à tona o conceito de *unheimlich*, termo tomado do escritor, compositor e desenhista romântico E.T.A. Hoffman, que associa o termo ao sentido estético, e o significado inicial do idealista Schelling, que o expressava como "tudo o que, devendo permanecer secreto, oculto [...], não obstante, se manifesta" [19] (SCHELLING apud FREUD, 1948, p. 2.498). O conceito surge inicialmente no livro Jenseits des Lustprinzips (Além do princípio do prazer) para definir o que passa a chamar de "sinistro". O "sinistro" seria a experiência psicológica de algo estranhamente familiar. *Unheimlich* localiza a estranheza do familiar, confrontando o sujeito com seu próprio desejo reprimido e inconsciente. Freud reconhece que mesmo no seio do familiar, na casa, no lar, podem acontecer situações não familiares, traumáticas ou estranhas. *House* parece revelar justamente este universo escondido. A obra rompe com a relação usual que temos com nosso presumível lugar seguro no mundo e desconstrói a noção de abrigo, tão cara à arquitetura.

Ao solidificar os espaços vazios em *House*, Whiteread retira da arquitetura a sua funcionalidade, reverte a concepção da casa como um lugar de habitabilidade e destrói as noções tradicionais de domínio da arquitetura. House é um monumento

[19] Friedrich Schelling, citado em FREUD, Sigmund. "Lo siniestro (1919); em: _____. Obras completas de Sigmund Freud; vol.7 Madrid: Editorial Nueva Biblioteca, 1948; . 2.498. [BARRETO, Waldir. *De lo sublime superviviente*: *estudio sobre la persistencia del sentimento de lo sublime en el arte contemporáneo.* Granada: Universidade de Granada, 2014; p.242. ISBN:978-84-9125-327-3.]

mais melancólico que comemorativo, ou um antimonumento dos problemas familiares e dos problemas urbanos – o acesso limitado de determinadas populações a certas áreas da cidade, o controle sobre a propriedade e a gentrificação.

3.1.3 *Shy Sculptures* (2010-2017)

Nos últimos anos, Rachel Whiteread tem trabalhado em um grupo de esculturas que intitulou *Shy Sculptures*[20], esculturas tímidas. São arquiteturas de pequeno porte moldadas, em concreto, *in loco* ou feitas na Inglaterra e enviadas de volta ao seu lugar original. Uma delas, moldada a partir de uma garagem de barco, está localizada em um campo na Noruega à beira de um lago congelado (fig.40). Outra está em Hougton House, Norfolk, Inglaterra, ocupando um pátio de esculturas (fig.41). A terceira está em Governor's Island, Nova York, voltada para a Estátua da Liberdade (fig.42). A intenção de Whiteread é que as esculturas assim permaneçam por muitos anos, até serem completamente cobertas pela vegetação local ou até que o contexto mude ao seu redor. Outras duas esculturas estão localizadas no deserto da Califórnia (fig.43). Desse modo, Whiteread espalhou as peças ao redor do mundo para que, eventualmente, faça uma espécie de mapa ou livro.

[20] Eu sempre tive uma relação com a arquitetura, pessoalmente e no meu trabalho, e os arquitetos sempre responde a isto. Em qualquer lugar em que eu dê palestras há sempre tanto arquitetos quanto artistas. E os arquitetos me dizem que eu os influencio. E às vezes vejo edifícios que parecem bastante semelhantes com coisas que eu faço, e está ótimo. Este é o propósito da arte, realmente se infiltrar na cultura, mais amplamente na cena cultural. In: ARCHITECTURAL REVIEW. Video: Rachel Whiteread: 'A memorial needs to be visible but not screaming'. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=Bn6k13IeFms&t=8s Acesso em: 17 de junho de 2018.

Figura 40. WHITEREAD, Rachel. **Boathouse** (2010) Gran, Norway.
Fonte: BBC (2018)

Figura 41. WHITEREAD, Rachel. **Hougton House** (2013), Norfolk.
Fonte: Flirckr (2018)

Figura 42. WHITEREAD, Rachel. **Cabin** (2016), Nova York.
Fonte: The Guardian (2018)

Figura 43. WHITEREAD, Rachel. **Cabin** (2017), Deserto da California.
Fonte: Archinect (2018)

4. CONCLUSÃO

Se a colagem cubista *Violão* (1912), de Picasso, abriu o espaço moderno para a recepção de operações variadas, no início dos anos 1950 artistas como Jasper Johns, Barnett Newman e Robert Rauschenberg já haviam abandonado os imperativos cubistas com a proposta de obras que migravam de uma espacialidade moderna para uma condição de campo, que alteravam a relação entre artista e imagem, e entre imagem e espectador. Este movimento, registrado por Krauss em seu artigo *Escultura no campo ampliado* (1979), descreve a saída da escultura da lógica do monumento. Para a autora, a escultura havia deixado de ser algo positivo, passando a ser definida por "aquilo que não era", uma espécie de combinação de exclusões que necessitava de um sistema de valores que a configurassem positivamente. No artigo, a escultura aparece reposicionada e definida por três novas categorias: "contruções no *site*" (paisagem e arquitetura); "*sites* marcados" (paisagem e não-paisagem) e 'estrutura axiomática' (arquitetura e não-arquitetura).

Mas, se desde a década de 1950, já havia um reconhecimento da aproximação entre os campos da pintura e da escultura, a arquitetura teve que aguardar para que sua participação fosse reconhecida dentro deste campo ampliado.

Na passagem para a categoria "estrutura axiomática" (arquitetura/não-arquitetura), a arquitetura abriu mão de alguns de seus princípios fundamentais como funcionalidade, permanência, habitabilidade e estabilidade, para tornar-se arte. Nos trabalhos de intervenção arquitetônica, realizados pelos artistas Gordon Matta-Clark e Rachel Whiteread, esta condição de abandono de seus princípios fundamentais é evidente. Em obras como *Conical Intercept* (1975), por exemplo, o nível de comprometimento estrutural faz com que praticamente a arquitetura deixe de ser reconhecida como tal, pela falta de estabilidade. Por outro lado, propostas como *Splitting* (1974) ou *House* (1993) só puderam existir a partir da intervenção no espaço real da arquitetura e da alteração da experiência daquilo que também caracteriza a arquitetura – a espacialidade e a experimentação via corpo. Assim, de certo modo, a arquitetura entra no campo ampliado como aquilo que é, e não é.

Na primeira metade do século XXI o crítico Hal Foster aponta a existência de um recente reposicionamento entre arte e arquitetura, ainda mais complexo que aquele proposto por Krauss. O crítico afirma que o encontro recente entre as duas disciplinas teria sua fundamentação no deslocamento do compromisso da arquitetura de vanguarda de uma relação com a teoria, para uma relação com a arte. Em seu livro *The Art-Architecture Complex* (2011), Foster aponta algumas interconexões tais como a fusão de arquitetura com a arte conceitual, ou a influência do minimalismo na obra dos arquitetos. Segundo Foster, nas últimas décadas, o encontro entre arte e arquitetura faria parte de um campo complexo, contudo, de relações mais positivas; as duas disciplinas apareceriam "justapostas ou combinadas". A afirmação de Foster serviu como premissa para nossa investigação. Por meio do estudo de dois casos – Gordon Matta-Clark e Rachel Whiteread – buscou-se compreender em que medida as obras destes artistas resultaram em relações mais positivas entre a arquitetura e a arte.

Desde os primeiros trabalhos de Matta-Clark e Whiteread, a matriz arquitetônica se apresentava. Todavia, foi em seus trabalhos de maior escala e complexidade que arte e arquitetura tornaram-se indissóciaveis e pertencentes à categoria "estrutura-axiomática" (arquitetura/não-arquitetura) de modo inquestionável. Mas seria mesmo positiva a associação entre arte e arquitetura em Matta-Clark e Whiteread?

Sobre a condição do corpo no espaço, vimos que, desde o final dos anos 1950, a importância atribuída ao corpo era um tema tratado pela arte em *happenings* e *performances*. Neste mesmo período, a reflexão sobre as relações entre o corpo e o espaço também tem início na arquitetura com Kiesler. Havia na época uma espécie de "inconsciente arquitetônico" que levou os artistas a compreenderem que o corpo poderia alterar a espacialidade construída.

Utilizando seu próprio corpo, somado a instrumentos de corte e de demolição, Matta-Clark alterará o espaço integral da arquitetura. A partir da influência dos trabalhos da *Land Reclamation*, mas sobretudo de Smithson, que o artista percebeu a arquitetura como um sistema de ordenação espacial que poderia entrar em falência. Matta-Clark será, ele próprio, um agente reestruturador deste sistema, recortando a arquitetura,

oferecendo ao observador novos pontos de vista e a possibilidade de um outro equilíbrio corporal.

A preocupação com o corpo também se apresenta nas obras de Whiteread. Em suas esculturas de maior escala, como *Ghost* (1990), *Room* (1993), *House* (1993) ou *Shy Architectures* (2010-2017), de modo distinto ao de Matta-Clark, Whiteread propõe o deslocamento do corpo de dentro para fora do espaço. O corpo, que vivia os interiores dos espaços domésticos vê-se agora impossibilitado de entrar naquilo que antes era vazio, habitável e caminhável. Após a interevenção de Whiteread, o espectador é forçado a caminhar ao redor da obra e a observá-la de pontos de vista antes inimagináveis, a “se tornar a parede”.

Ambas as práticas artísticas propõem ao corpo uma condição distinta àquela requerida pela arquitetura. Tradicionalmente, a arquitetura busca colocar o homem dentro do espaço e em equilíbrio com a linha do horizonte. Nem a vertigem vista em Matta-Clark, nem a condição de externalidade total proposta por Rachel Whiteread são próprios da arquitetura convencional. Neste sentido, considerar o corpo no espaço na relação entre arte e arquitetura parece negativa. Contudo, propõe à arquitetura outros modos de fruição do espaço que, se explorado modificariam as bases da própria arquitetura.

Mas não só a relação com o corpo é alterada nas obras de Matta-Clark e Whiteread. Os cortes de Matta-Clark eliminam todas as prerrogativas de elementos arquitetônicos mais básicos – portas, pisos, janelas, vão, vigas e pilares –, tornando o espaço altamente vertiginoso, confundindo os planos verticais e horizontais. O preço a ser pago pela arquitetura será a eliminação da habitabilidade do espaço. Nele não se poderá mais viver, mas unicamente caminhar. A estrutura, preservada em seu limite, é transformada em uma “escultura de passeio”. Já as intervenções de Whiteread, o preenchimento do espaço com concreto criará uma escultura que, apesar de mostrar as marcas de uma vida prévia, torna-se inabitável. Neste aspecto, a arquiteura abandona mais um de seus caros princípios – sua função de abrigo humano. Para tornar-se arte, a arquitetura é inutilizada. Pode haver ainda alguma positividade neste caso?

Sim, é possível observar uma certa positividade. Pois, se no ato de cortar ou concretar os espaços, há a sensação de morte da habitabilidade, há, por outro lado, a alusão a um certo renascimento dos edifícios. Há a ativação de uma outra espacialidade, como em *Conical Intersect* (1975), por meio da inserção de vazios cônicos ou da entrada da luz e do ar no espaço, ou na criação de novas articulações e profundidades como em *Office Barroque* (1977). O sentimento de morte e de renascimeno também pode ser observado na obra de Whiteread, na qual a remoção das paredes exteriores do edifício funciona como a retirada de uma pele velha que, deixa exposto seu interior, ainda que seja um "vazio" petrificado, como em *House* (1993).

Outro aspecto importante no encontro das duas disciplinas será a especificidade do lugar. Tanto os trabalhos de maior complexidade e escala de Matta-Clark, conhecidos como "anarquitetura", quanto *House* (1993) e *Shy architectures* (2010-2017) de Whiteread, a relação com o lugar/*site* é imprescindível. Ambos os artistas compartilham a ideia da criação de um lugar. Suas propostas reapresentam criticamente os lugares modificando nossa consciência e experiência com a arquitetura. Tanto Matta-Clark quanto Whiteread selecionam arquiteturas anônimas que, no entanto, representam todos os outros edifícios semelhantes espalhados pelo tecido urbano. Neste sentido, o ato de cortar a casa suburbana em *Splitting* (1974) se assemelha ao de preencher de concreto a casa do trabalhador britânico em *House* (1993). Nos dois casos, importa o local de implantação da arquitetura para que a crítica ao sistema ocorra. Os dois trabalhos tocam em temas caros à arquitetura, o estatuto social, as falhas do sistema urbano e as implicações econômicas latentes no descaso por estas arquiteturas.

Um quarto princípio fundamental tratado por Matta-Clark e Whiteread é a noção de permanência. A prática de ambos os artistas negam o aspecto permanente da arquitetura, expondo sua temporalidade. Suas obras nascem em edifícios destinados à demolição, o que pressupõe sua temporalidade e efêmeridade desde a origem. Os trabalhos sobreviveram por meio da imagem fotográfica ou fílmica, mas a tridimensionalidade, que caracteriza o espaço arquitetônico, desaparece num curto espaço de tempo.

As obras de grande escala arquitetônica de ambos os artistas apresentam paradoxos. Elas prescindem da eliminação da funcionalidade e da ideia de desmontar como um ato de construção. Para Whiteread e Matta-Clark, em particular, as intervenções implicam uma fase necessária de intervenção na arquitetura para que esta torne-se arte, ou, melhor, para que torne-se uma “estrutura axiomática”, um artefato que é ao mesmo tempo arquitetura e não-arquitetura. Para os dois artistas, existe uma verdadeira ambigüidade quanto a definir onde a intervenção começa e os edifícios terminam. Para Matta-Clark, os edifícios tornam-se parte da intervenção tanto quanto a própria intervenção. Para Whiteread, o edifício permanece como uma parte essencial do processo de realização, embora desapareça ao final do processo deixando um estranho duplo, revelador do *unheimlich*, essa estranheza do que era familiar.

Assim, é possível considerar que, embora nos processos de Matta-Clark e de Whiteread as prerrogativas essenciais da arquitetura tradicional sejam eliminadas, de outro modo suas intervenções enfatizam o espaço arquitetônico e colocam para a disciplina questionamentos sobre sua própria natureza. As intervenções reconhecem as forças pré-existentes – a luz, os vazios, as possibilidades de novo equilíbrio corporal, etc. – e as trazem à consciência. Neste sentido, há que se reconhecer uma positividade. As intervenções de Matta-Clark e Whiteread fazem com que a arquitetura exceda seus limites tradicionais e se compreenda como aquilo que é / e não é. Assim como fez a arte ao aproximar-se da arquitetura na década de 1950.

5. REFERÊNCIAS

5.1 REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALLEN, Stan. From object to field: Field conditions in architecture and urbanism. In: **Practice: Architecture Tecnique + representation**. Routledge, New York, 2009. Pg. 216 -243.

BANHAM, Reyner. **Teoria a projeto na era da máquina** [1960]. São Paulo: Perspectiva, 2006.

BIANCHI, Pamela. **La solidification du vide de Rachel Whiteread**: l'invisible se matérialise. Journal Open Edition, 2014, p. 38-50.

BOIS, Yve- Alain. **A pintura como modelo**. São Paulo: Coleção Mundo da Arte, 2009.

CHEVRIER. Jean-François. **Changement de dimensions** – entretien avec Rem Koolhaas. L'Architecture D'Aujourd'hui, no 361. Paris: 2005, p. 89.

CIDADE, Daniela Mendes. **Os cortes de Gordon Matta-Clark:** um ritual de destruição e reconstrução da arquitetura. Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 2010.

COLOMBINA, Beatriz. **Doble exposición** – Arquitectura a traves del arte, Akal / Arte Contemporaneo, n° 17, Madrid, 2006.

FERNADEZ, Elena Úbeda. **La mirada desbordada**. El espesor de la experiência del sujeto estético en el marco de la crisis del regimen escópico. (Doutorado). Universidad de Granada, Espanha, 2006.

FOSTER, Hal; KRAUSS, Rosalind; BOIS, Yve-Alain; BUCHLOH, Benjamin H.D.; JOSELIT, David. **Art Since 1900: modernism, antimodernism, postmodernism**. London: Thames & Hudson, 2016.

_____. As Rachel Whiteread's House, a casting of a terrace house in east London, is demolished, an innovative group of women artist comes to fore in Britain. **Art Since 1900: modernism antimodernism postmodernism**. London: Thames and Hudson, 2016 (primeira edição 2004).

_____. **O complexo Arte-Arquitetura**. São Paulo: Cosac Naify, 2015 [primeira edição 2011].

FRANJNDLICH, Rafael Urano. Um debate americano: mediação, escultura e arquiteutra – sobre a entrevista de Peter Eisnman a Richard Serra em 1983. **ARS** (São Paulo), v. 7, p. 50-63, 2009.

FREUD, Sigmund. "Lo siniestro (1919); em: _____. **Obras completas de Sigmund Freud**; vol.7 Madrid: Editorial Nueva Biblioteca, 1948; . 2.498. [BARRETO, Waldir.

De lo sublime superviviente: estudio sobre la persistencia del sentimento de lo sublime en el arte contemporáneo. Granada: Universidade de Granada, 2014; p.242. ISBN:978-84-9125-327-3.]

FREUD, Sigmund. **Beyond the Pleasure Principles**. Nova York: W. W. Norton & Company; Edição: The Standard, 1990 (Primeira edição 1920).

HOGUE, Martin. Building Cast, Carved, Wrapped: the intervention practices of Rachel Whiteread, Gordon Matta-Clark and Christo. **87th ACSA Association of Collegiate School of Architecture Annual Metting**. University of Colorado, 1999.

JOSELIT, David. **Art Since 1900: modernism, antimodernism, postmodernism**. London: Thames & Hudson, 2016.

KRAUSE, April Kathryn. **Experiencing Unbuilding and In-Between Spaces**: analysing works by Gordon Matta-Clark, Rachel and Michael Arad. (Mestrado). University of Tasmania, 2012.

KRAUSS, Rosalind. A escultura no campo ampliado. **Gávea** I, Revista do Curso de Especialização em História da arte e Arquitetura no Brasil. PUC-Rio, 1984, p. 87-93. [Originalmente publicado sob o título *Sculpture in the Expanded Field*. October, n°8, (spring), 1979, p. 31-44].

KWON, Miwon. **One Place after another: site-specific art and locational identity.** Massachusetts: The MIT Press, 2002.

LE CORBUSIER. **Por uma arquitetura**. São Paulo: Perspectiva, 1989.

LOOS, Adolf. **On Architecture.** trad. Ingl. Michael Mitchel. Riverside: Ariadne Press, 2002.

MADERUELO, Javier. **El espacio raptado -** interferências entre Arquitetura y Arte. Madrid: Biblioteca Mondadori, 1990.

_____. **La ideia de espacio en la arquitectura y el arte contemporâneos**. Madrid: Biblioteca Mondadori, 1990.

MONTANER, Josep Maria Montaner. **A condição contemporânea da arquitetura.** Barcelona: Gustav Gili, 2016.

_____. **As formas do século XX**. Barcelona: Gustavo Gilli, 2002.

MORIENTE, David. **Poéticas Arquitetônicas en el Arte Contemporâneo** - 1970-2008. Madrid: Arte Cátedra. 2010.

MUIR, Peter. **Gordon Matta-Clark's Conical Intersect**: sculpture, space and Cultural Value of Urban Imagnery. London: Routledge, 2014.

NESBIT, Kate (org.) **Uma agenda para a arquitetura:** antologia teórica (1965-1995). São Paulo: Cosac Naify, 2008.

PESENTI, Allegra. **Rachel Whiteread:** Drawing. New Yor: Prestel, 2010.

PRINCENTHAL, Nancy. All that is solid. **Art in America**, July, 1995, p. 52-57.

RENDELL, Jane. **Art and Architecture: a place between**. London/ New York: I.B.Tauris & Co. Ltd, 2006.

SERRA, Richard. **Writings/ Interviews**. Chigago: University of Chicago Press, 1994, p.146. Entrevista originalmente publicada na revista *Skyline*, em abril de 1983.

SIMÕES, Diana Margarida Rocha. **Arquiteturas na criação artística moderna e contemporânea.** (Doutorado). Faculdade de Arquitetura de Lisboa, Lisboa, 2018.

STEINBERG, Leo. **Outros Critérios**. São Paulo: Cosac Naify, 2008.

TALLÓN, Emilia Sanchez. **La inversión del concepto de basamento em la escultura del siglo XX**. La escultura de Lavier, Vermeiren y Whiteread. (Doutorado). Univerisdad de Granada. Espanha, 2006.

TASSINARI, Alberto. **O espaço moderno**. São Paulo: Cosac Naify, 2001.

TONETTI, Ana Carolina. **Interseções entre arte e arquitetura. O caso dos pavilhões.** Dissertação (Mestrado), Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013.

VENTURI, Robert; SCOTT BROWN, Denise; IZENOUR, Steven. **Aprendendo com Las Vegas** [1972]. São Paulo: Cosac Naify, 2003.

VIDLER, Antoine. Arquitetura no campo ampliado. In: SYKES, Krysta (Org.). **O campo ampliado na Arquitetura. Antologia Teórica 1993-2009**. São Paulo: Cosacnaif, 2013, p. 242.

_____. **Warped Space**: Art, Architecture, and Anxiety in Modern Culture. London: The MIT Press, 2001.

WISNIK, Guilherme. **Dentro do nevoeiro: Diálogos cruzados entre arte e arquitetura contemporânea**. Tese (Doutorado), Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012.

5.2 REFERÊNCIAS ELETRÔNICAS

ARCHITECTURAL REVIEW. Vídeo: Rachel Whiteread: ‘A memorial needs to be visible but not screaming’. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=Bn6k13IeFms&t=8s Acesso em: 17 de junho de 2018.

ARTHEADFUL. Rachel Whiteread Interview P1.Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=93JbLHbFRmg Acesso em: 17 de junho de 2018.

ATTLEE, James. **Towards Anarchitecture:** Gordon Matta-Clark and Le Corbusier. Disponivel em: http://www.tate.org.uk/research/publications/tate-papers/07/towards-anarchitecture-gordon-matta-clark-and-le-corbusier. Acesso em: de abril de 2018.

BERNSTEIN, Fred. **Gordon Matta-Clark's indelible influence on architecture: the late artist whose work is spotlighted in a new show inspired many architects**. Disponível em: https://www.architecturaldigest.com/story/gordon-matta-clark-indelible-influence-on-architecture Acesso em: de abril 2018.

CARLEY, Rachel. Design and Build to Destroy: Rachel Whiteread's Untitle (Room) and its Representations. Churchil and Smith (ed.). Interior:a state of becoming **Symposium Proceeding Peatla**, Australia, 6-9 september, 2012. Disponível em: http://hdl.handle.net/10652/2233

KWON, Miwon. **Um lugar após o outro: anotações sobre *site specificity***. Disponível em: https://vmutante.files.wordpress.com/2014/08/7-kwon-miwon-um-lugar-apc3b3s-o-outro-em-portugues-artigo-imprimir.pdf Acesso em: 12 de julho de 2017.

O'NEIL, Elena. **Ideias-em-forma: intervenções de Gordon Matta-Clark.** Colaborações. Disponível em: https://www.ppgav.eba.ufrj.br/wp-content/uploads/2012/01/ae17_Elena_O%E2%80%99Neill.pdf. Acesso em: 24 de dezembro de 2018.

SPECTOR, Nancy. Gordon Matta-Clark. Reality Properties: Fake Estates, Little Alley Block 2497 Lot 42. Disponível em:https://www.guggenheim.org/artwork/5210. Acesso em: 28 de janeiro de 2018.

WARD, Karen. **Ephemerality, Documentatio + The House**. Maio, 2013. Disponível em:http://www.karenwardartist.com.au/new-page-1/ Acesso em: 11 de junho de 2018.

5.3 REFERÊNCIAS DE FIGURAS

Figura 1. RODIN, Auguste. **Porta do Inferno** (1880-1917)
Fonte: Disponível em: https://br.pinterest.com/pin/405042560207393807/. Acesso em: 14 de agosto de 2018.

Figura 2. RODIN, Auguste. **Monumento à Balzac** (1898)
Fonte: Disponível em: https://br.pinterest.com/pin/405042560207393807/. Acesso em: 14 de agosto de 2018.

Figura 3. Diagrama do Grupo Klein.
Fonte: KRAUSS, Rosalind. A escultura no campo ampliado. **Gávea** I, Revista do Curso de Especialização em História da arte e Arquitetura no Brasil. PUC-Rio, 1984, p.135.

Figura 4. HEIZER, Michael Heizer. **Double Negative** (1969)

Fonte: Disponível em: http://artfcity.com/2016/06/21/img-mgmt-land-art-and-the-nuclear-landscape/ e https://br.pinterest.com/pin/242912973623652966/?lp=true. Acesso em: 14 de agosto de 2018.

Figura 5. SMITHSON, Robert. **Spiral Jetty** (1970)
Fonte: Disponível em: https://en.wikipedia.org/wiki/Spiral_Jetty. Acesso: 14 de agosto de 2018

Figura 6. MATTA-CLARK, Gordon. **Splitting** (1977)
Fonte: Disponível em: https://s3-us-west-2.amazonaws.com/sfmomamedia/media/t/collection_images/GO47bC8tIkl7.jpg
Acesso em: 14 de agosto

Figura 7. WHITEREAD, Rachel. **House** (1993)
Fonte: Disponível em: https://romanroadlondon.com/wp-content/uploads/2015/09/Rachel-Whiteread-back-David-Hoffman-1000px.jpg
Acesso em: 14 de agosto

Figura 8. PICASSO, Pablo.**Violão** (1912).
Fonte: Disponível em: https://br.pinterest.com/pin/84020349276996584/?lp=true.
Acesso em: 14 de agosto de 2018.

Figura 9. JOHNS, Jasper. **Fool's House** (1962).
Óleo sobre tela com objetos 183 x 91 cm. Coleção particular.
Fonte: Disponível em: http://everypainterpaintshimself.com/article_images_new/JohnsFoolsx1R.jpg
Acesso em: 12 de dezembro, 2017.

Figura 10. RAUSCHENBERG, Robert. **Bed** (1955)
Fonte: Disponível em: https://kolsteren.wordpress.com/page/19/.
Acesso em: 13 de agosto de 2018

Figura 11. MISS, Mary. **Perimeters/ Pavillions/ Decoys** (1977-78)
Vista externa (à esquerda) e vista interna (à direita) do pátio subterrâneo.
Fonte: KRAUSS, Rosalind. A escultura no campo ampliado. **Gávea** I, Revista do Curso de Especialização em História da arte e Arquitetura no Brasil. PUC-Rio, 1984.

Figura 12. MISS, Mary. **Perimeters/ Pavillions/ Decoys** (1977-78)
Vista externa (à esquerda) e vista interna (à direita) do pátio subterrâneo.
Fonte: KRAUSS, Rosalind. A escultura no campo ampliado. **Gávea** I, Revista do Curso de Especialização em História da arte e Arquitetura no Brasil. PUC-Rio, 1984.

Figura 13. HADID, Zaha. **Estação do Corpo de Bombeiros de Vitra** (1993)
Fonte: Disponível em: https://www.archdaily.com/785760/ad-classics-vitra-fire-station-zaha-hadid-weil-am-rhein-germany. Acesso em: 14 de agosto de 2018.

Figura 14 SCOFFIDIO, Diller + RENFRO. **Blur Building***, (2002)*
Pavilhão desenhado para a Expo 2002 em Yverdon-les-les-Bains, Suiça.
Fonte: FOSTER, HAL. **O complexo Arte-Arquitetura**. São Paulo: Cosac Naify, 2015 [primeira edição 2011] , p.123.

Figura 15. HERZOG, Jaques & DE MEURON, Pierre. **Dominus Winery** (1998)
Fonte: Disponível em: https://www.thedrinksbusiness.com/2015/05/worlds-most-extravagant-wineries/2/. Acesso:14 Acesso: 14 de agosto de 2018.

Figura 16. MURAKAMI, Saburo. **Passage** (1956).
Murakami atravessando painéis de papel.
Fonte: Disponível em: http://sfaq.us/wp-content/uploads/2014/09/Screen-Shot-2014-09-08-at-10.29.17-AM.png. Acesso em: 13 de agosto de 2018

Figura 17. KIESLER, Frederick. **Endless House** (1947-1961).
Fonte: Disponível em: https://dprbcn.wordpress.com/2009/09/21/endless-house-frederick-kiesler/. Acesso em: 13 de agosto de 2018

Figura 18. SMITHSON, Robert. **Partially buried woodshed** (1970).
Fonte: Disponível em: https://br.pinterest.com/pin/73605775137138746/?lp=true.
Acesso em: 14 de agosto de 2018.

Figura 19. MATTA-CLARK, Gordon. **Clockshower** (1971).
Fonte: Disponível em: http://ensembles.mhka.be/items/3392.
Acesso em:14 de agosto de 2018.

Figura 20. MATTA-CLARK, Gordon. **Bronx Floors: Thresholes** (1972).
Fonte: Disponível em: http://www.tate.org.uk/research/publications/tate-papers/07/towards-anarchitecture-gordon-matta-clark-and-le-corbusier.
Acesso em: 13 de agosto de 2018

Figura 21. MATTA-CLARK, Gordon. **Splitting** (1977).
Fonte: Disponível em: http://www.bmiaa.com/splitting-cutting-writing-drawing-eating-gordon-matta-clark-exhibition-at-culturgest-lisboa/. Acesso em: 13 de agosto de 2018

Figura 22. MATTA-CLARK, Gordon. **Day's End** (1975).
Fonte: Disponível em: http://www.grahamfoundation.org/grantees/5501-gordon-matta-clark-anarchitect. Acesso em: 13 de agosto de 2018

Figura 23. MATTA-CLARK, Gordon. **Circus Caribean Orange** (1978).
Fonte: Disponível em: https://br.pinterest.com/pin/218143175678945221/?lp=true
Acesso em: 13 de agosto de 2018

Figura 24. MATTA-CLARK, Gordon. **Circus Caribean Orange** (1978).
Planta baixa e seção longitudinal.
Fonte: Disponível em: https://kotaku.com/aperture-science-and-the-caribbean-orange-5869208 Acesso em: 13 de agosto de 2018

Figura 25. MATTA-CLARK, Gordon. **Conical Intersect** (1975).
Fonte: http://charlesbroskoski.com/_/view.php?id=gordon-matta-clark
Acesso em: 13 de agosto de 2018

Figura 26. MATTA-CLARK, Gordon. **Conical Intersect** (1975).
Fonte: https://www.sfmoma.org/artwork/92.426/

Acesso em: 13 de agosto de 2018

Figura 27. MATTA-CLARK, Gordon. **Office Baroque** (1977).
Fonte: Disponível em:
http://s3.amazonaws.com/mhka_ensembles_production/assets/public/000/012/548/large/Matta-Clark__Gordon__403__27__foto_Florent_Bex.jpg?1348133168
Acesso em: 13 de agosto de 2018

Figura 28. MATTA-CLARK, Gordon. **Office Baroque** (1977).
Fonte: Disponível em:
https://integrated4x.wordpress.com/author/karelvdh01/page/39/.
Acesso em: 13 de agosto de 2018

Figura 29. HOLL, Steven. *Casa em Rhinebeck*, Nova York (2016).
Fonte: Disponível em: https://inhabitat.com/solar-powered-ex-of-in-house-in-new-york-features-all-3d-printed-fixtures-inside/. Acesso em: 25 de dezembro de 2019.

Figura 30. KOOLHAS, Rem /OMA.**Biblioteca Nacional de Mitterrand** (1989), Paris.
Maquete opaca e maquete do interior.
Fonte: Disponível em: http://www.floornature.com/very-big-library-oma-exhibition-8063/#. Acesso em: 25 de dezembro de 2019.

Figura 31. NAUMAN, Bruce. **Cast of the Space under My Chair** (196-1968).
Fonte: Disponível em: http://www.artnoise.it/ai1ec_event/il-novecento-dieci-opere-bruce-nauman-cast-space-chair-1965-68/?instance_id=
Acesso em: 25 de dezembro de 2019.

Figura 32. WHITEREAD, Rachel. **Closet** (1988).
Fonte: Disponível em: https://br.pinterest.com/pin/109704940900109592/
Acesso em: 25 de dezembro de 2019.

Figura 33. WHITEREAD, Rachel. **Ether** (1990)
Fonte: Disponível em:
http://timothyquigley.net/ea/exhibit/images/whiteread/pages/whiteread-ether.html.
Acesso em: 25 de dezembro de 2019.

Figura 34. WHITEREAD, Rachel. **Untitle** (**Amber Double Bed**) (1991).
Fonte: Disponível em: https://ar.pinterest.com/pin/191684527859713160/?lp=true.
Acesso em: 25 de dezembro de 2019.

Figura 35. WHITEREAD, Rachel. **Ghost** (1990).
Gesso e estruturado com aço. 269 x 355.3 x 317.5 cm
Fonte: Disponível em: https://ar.pinterest.com/pin/419045940311749215/visual-search. Acesso em: 25 de dezembro de 2019.

Figura 36. WHITEREAD, Rachel. **Untitled** (**Room**) (1993).
Gesso. 275 x 300 x 350 cm. Museu of Art New York.
Fonte: Disponível em: https://www.tate.org.uk/context-comment/articles/turner-prize-everyone-a-winner
Acesso em: 25 de dezembro de 2019.

Figura 37. WHITEREAD, Rachel. **House** (1993).
Fonte: Disponível em: https://fadmagazine.com/wp-content/uploads/house-1.jpg.
Acesso em: 25 de dezembro de 2019.

Figura 38. WHITEREAD, Rachel. **House** (1993).
Fonte: Disponível em: https://fadmagazine.com/wp-content/uploads/house-1.jpg.
Acesso em: 25 de dezembro de 2019.

Figura 39. WHITEREAD, Rachel. **House Study** (1992).
Corretivo fluido, caneta e aquarela sobre foto colorida, 29.5 x 42 cm.
Fonte: PESENTI, Allegra. **Rachel Whiteread:** Drawing. New York: Prestel, 2010.

Figura 40. WHITEREAD, Rachel. **Boathouse** (2010) Gran, Norway.
Fonte: https://www.bbc.co.uk/programmes/p01bl1kx/p01bl2dz.
Acesso em: 25 de dezembro de 2019.

Figura 41. WHITEREAD, Rachel. **Hougton House** (2013). Norfolk.
Fonte: https://www.flickr.com/photos/21804434@N02/35348744723.
Acesso em: 25 de dezembro de 2019.

Figura 42. WHITEREAD, Rachel. **Cabin** (2016). Imagem mostra estátua da liberdade ao fundo.
Fonte: Disponível em:https://www.theguardian.com/artanddesign/2016/jun/21/rachel-whiteread-cabin-governors-island#img-1. Acesso em: 25 de dezembro de 2019.

Figura 43. WHITEREAD, Rachel. **Cabin** (2017). Deserto da California.
Fonte: Disponível em: https://archinect.com/news/article/150019307/artist-rachel-whiteread-creates-two-ghost-cabins-in-the-desert-outside-of-los-angeles#&gid=1&pid=1. Acesso em: 25 de dezembro de 2019.