

Fragmentos de tempos e espaços: um estudo comparativo entre as obras de Gordon Matta-Clark e Michael Wesely

Fragments of time and space: a comparative study between the works of Gordon Matta-Clark and Michael Wesely

Marília Fiúza Queiroz 1

Mestre em Artes pela Universidade do Estado de Minas Gerais (UEMG) – fiuza.marilia@gmail.com – orcid.org/0000-0003-1478-6035

Alexandre Rodrigues da Costa 2

Doutor em Literatura Comparada pela Universidade do Estado de Minas Gerais (UFMG) – rodriguescosta@hotmail.com – orcid.org/0000-0001-6346-701X/

Resumo

Neste artigo, analisamos as obras de Gordon Matta-Clark e Michael Wesely a partir de uma visualidade fragmentada que teve início na relação do sujeito com a câmera escura. Com base nessa visão descontínua e instável do observador, conceituada e relatada por Jonathan Crary, investigamos de que maneira os dois artistas se utilizam da fotografia como uma forma de desagregação dos limites que se estabelecem entre passado e presente, de modo que espaço e tempo tornam-se indeterminados. Utilizamos, assim, das leituras de Walter Benjamin, Maurice Blanchot e Jacques Derrida sobre a ruína, para estudar como a imagem fotográfica se afirma como configurações dilaceradas, ao se oferecer, por meio de sobreposições, ramificações e excessos, como representações obliteradas e incompletas.

Palavras-chave: Fotografia - Processamento. Percepção de imagens-Fotomontagem. Matta-Clark, Gordon, 1943-1978. Wesely, Michael.

Abstract

In this article, we analyze the works of Gordon Matta-Clark and Michael Wesely from a fragmented visuality which began with the relationship between the subject and the camera obscura. Based on the discontinuous and unstable vision of the observer, conceptualized and reported by Jonathan Crary, we investigate how both artists use photography as a way of disaggregating the limits which are set between past and present, so that space and time become undetermined. Thus, we appropriate the writings of Walter Benjamin, Maurice Blanchot and Jacques Derrida on ruins to study the way photographic image asserts itself as lacerated configurations, by opening itself, through superimpositions, ramifications and excesses, as obliterated and incomplete representations.

Keywords: Photography - Processings. Picture perception - Photomontages. Matta-Clark, Gordon, 1943-1978. Wesely, Michael.

Recebido em: 06/07/2020

Aceito em: 22/02/2021

1 INTRODUÇÃO

A relação do sujeito com a câmara escura e os aparatos ópticos até o início do século XIX contribuiu para definir um indivíduo emancipado, que se viu, pela primeira vez na história da visualidade, não só como produtor de conhecimento, mas também detentor de um corpo pesquisável. Conhecida desde os tempos de Aristóteles, a câmara escura serviu de palco tanto para estudos empíricos em relação à representação do real nas artes e ao posicionamento do indivíduo diante dessa configuração quanto para situá-lo no centro das pesquisas científicas que se desenvolveram nas primeiras décadas do século XIX. Jonathan Crary a localiza, por exemplo, como “um elemento do início de uma modernidade anterior, ajudando a definir um sujeito individualizado, ‘livre’ e privado do século XVII” (CRARY, 2012, p. 135). Ela, ao se tornar imprescindível na construção de uma visão subjetiva, nos possibilita, assim, situar as atuações de Gordon Matta-Clark e Michael Wesely diante de suas práticas artísticas, de forma a nos oferecer uma reflexão voltada para um olhar analítico direcionado ao fragmentário, ao vazio e ao instável. Nesse sentido, a câmara escura se efetiva como base das *pinholes* de Michael Wesely e, em alguns momentos, nos *building cuts*, de Gordon Matta-Clark, nos quais este artista, por meio de aberturas em construções fechadas e escuras, permite que feixes de luz adentrem o espaço.

A câmara escura, que perdurou como instrumento de representação do real durante, aproximadamente, dois séculos, tornou-se lugar privilegiado, pois os fenômenos ópticos eram observáveis por meio do posicionamento crítico do observador em seu interior. O foco passou a ser, então, o indivíduo e a visão. Assim como os aparatos ópticos desenvolvidos no começo do século XIX, tais como o traumatrópio, o zootrópio e o fenacitoscópio, ela contribuiu para a formação de um novo sujeito cuja visão adquiriu corpo e autonomia, e possibilitou, assim, novas maneiras de compreender e atuar no tempo e no espaço. Isso se reflete nas práticas artísticas de Gordon Matta-Clark e Michael Wesely, uma vez que, embora de maneiras singulares, se configuram a partir das transgressões tanto dos preceitos de tempo quanto de espaço.

Enquanto, na câmara escura dos séculos XVI ao XVIII, a temporalidade se instaurava por meio de um ato passivo de observação do sujeito diante da imagem formada à sua frente, sem que ele tivesse algum controle sobre esse processo, nos aparatos ópticos, ela se dava em função do surgimento das pós-imagens e da atuação desse sujeito no manuseio dos aparatos. O tempo necessário para que os olhos preenchessem a lacuna entre duas imagens em movimento, como no

fenacistoscópio ou zootrópio, era inseparável do tempo no qual a imagem é formada. A sequência imagética criada era resultado da temporalidade do ato de ver. Se trouxermos essa temporalidade para as longas exposições de Michael Wesely, veremos que ela não está relacionada ao ato de ver como um ato involuntário e imediato dos olhos. O ato de ver, neste caso, possui uma temporalidade particular condicionada à técnica de longa exposição no aparato fotográfico, cuja duração é tão longa que se perdem as referências no desenrolar dos eventos. Se, nas primeiras décadas do século XIX, a formação de imagem nos aparelhos ópticos resultava do ato de ver e de uma temporalidade própria, nas imagens de Wesely, a temporalidade desse ato não sofre intervenção do seu olho, mas sim é achatada para dentro de uma única imagem, através de seu equipamento fotográfico. Ocorrências no período de quase dois anos, como se deram com a câmera que registrou uma parte da *Postdamer Platz*, em Berlim (na figura 1), são comprimidas quando apresentadas em uma única fotografia. Os acontecimentos em tempo real, durante o período de formação de imagem, não estão condicionados a nenhum fenômeno fisiológico, pois eles se dão em um tempo demasiadamente lento e se concebem como imperceptíveis a olho nu. Logo, a temporalidade em Wesely não deriva do seu ato de olhar, mas, sim, do processo de formação de imagem da sua *pinhole*, que condensa todas essas ocorrências em uma única fotografia.

Figura (1). Michael Wesely, 4.4.1997-4.6.1999, *Postdamer Platz*



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

O olhar diante da figura 1, por exemplo, se desarticula e se perde em meio a formas e contra formas, fragmentos visíveis e invisíveis de matéria, que sugerem muito mais uma representação do processo do que de uma realidade. As lacunas que vemos nessa fotografia de Wesely afirmam-se como espaços imateriais que ora se somam, ora se subtraem em uma única imagem. Eles não se completam para formar uma imagem nítida, singular e integral como nos aparatos ópticos, mas atestam duplamente o conceito de ruína, que para Jacques Derrida seria como uma “incompletude do monumento visível” (DERRIDA, 2010, p. 74), e para Walter Benjamin como um acúmulo de fragmentos do passado, que um a um, constroem um novo todo, de forma que “a visão perfeita desse ‘novo’ é a ruína” (BENJAMIN, 1984, p. 200). Dessa forma, enquanto, nos aparatos ópticos, temos fragmentos imagéticos que, ao se justaporem, promovem um processo de materialização de uma imagem final íntegra e completa, na obra de Wesely, a sobreposição de fragmentos acarreta não apenas um processo de materialização, como de desmaterialização também. Essa desmaterialização implica na formação de espaços imateriais e informes que impossibilitam aos olhos preenchê-los e, dessa maneira, a imagem não se completa.

Jacques Derrida explica que a imagem “perde sua integridade sem se desintegrar” (DERRIDA, 2010, p. 74), pois, de fato, o espaço, ao mesmo tempo que não se integra como um todo, também não deixa de existir em função da sua incompletude. Podemos dizer que, embora a construção da imagem de Michael Wesely abranja tanto o processo de materialização quanto o de desmaterialização, é esse último que o difere dos aparatos ópticos, uma vez que ele se designa como imprescindível na construção de um espaço fragmentado que se caracteriza em ruína. Assim, o conceito de ruína de Derrida, na obra do artista alemão, não se dá mediante um espaço desconstruído, no qual fragmentos de um todo atestam uma ausência do presente, mas, sim, um espaço construído por um processo de materialização e, sobretudo, desmaterialização, no qual as lacunas desse processo permanecem como tal diante dos olhos, configurando esse espaço como corrompido e incompleto. Jacques Aumont sugere que essas lacunas, por onde o olhar paira, são até mais interessantes do que quando se detém em um espaço inteiro e completo, pois ele se encontra “lá onde não há nada, nada de visível” (AUMONT, 2004, p. 97), ao se tornar um olhar intermitente, uma vez que passa a operar pela descontinuidade e interrupção, permanecendo na incerteza.

Diferente do que se sucedia na câmara escura, na qual o observador, embora interiorizado, era um sujeito livre, autônomo e emancipado, mas que não fazia parte dos mecanismos do equipamento, na modernidade, nos novos dispositivos ópticos desenvolvidos na primeira metade do século XIX, ele se configura como componente essencial. Seu posicionamento exterior e em um mesmo plano de atuação implica no manuseio dos aparatos, indispensável ao seu funcionamento. Essa necessidade do manuseio acaba por conferir, novamente, certa imobilidade a esse observador, pois ele agora é um indivíduo cuja relação com o aparato se dá por um corpo imóvel diante de imagens móveis que se alternam ao criarem a ilusão de movimento em um determinado espaço-tempo. O estereoscópio, instrumento de grande aceitação e popularidade, inventado por Charles Wheatstone e Sir David Brewster, na década de 1850, também seguia os mesmos princípios. Mas ao contrário dos seus antecessores, como o fenacistoscópio ou o zootrópio, tal instrumento não produzia a sensação ilusória de movimento, mas de tridimensionalidade. Ele posicionava duas imagens de uma mesma cena, com um pequeno desvio de ângulo entre uma e outra, de forma que fossem visualizadas através de duas lentes, como em um binóculo. Desse modo, as duas imagens acabam se justapondo e parecendo uma só. Segundo Martin Jay:

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

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

A formação de uma imagem a partir da justaposição de outras é recorrente tanto no manuseio dos aparatos ópticos do século XIX quanto nas longas exposições de Michael Wesely, e, também, nas fotomontagens de Gordon Matta-Clark, como veremos mais adiante. Se, em um primeiro momento, essa formação ocorria em função de fenômenos fisiológicos do olho, em um

segundo, ela se dá em decorrência da captura da imagem pelo processo fotográfico, no qual o fotógrafo alemão usa uma *pinhole* e uma técnica de longa exposição que se estende por até quase três anos. A sobreposição de imagens nas longas exposições de Wesely, como ocorre nas séries *Postdamer Platz* e *Leipziger Platz*, ambas em Berlim, constrói-se a partir do movimento de corpos e matérias em um mesmo espaço-tempo, que se formam e se desintegram continuamente. Camadas disformes de matéria se aglutinam umas sobre as outras, em movimentos descontínuos e fragmentados, que expõem espaços sobrepostos e, às vezes, inexistentes. Se observarmos com atenção a fotografia da figura 2, perceberemos que o nosso olhar se encontrará, ou melhor, se desencontrará em meio aos fragmentos de imagem criados pela materialização e desmaterialização decorrente dos acontecimentos no cenário escolhido por Wesely. Há um prédio mais ao fundo, de aparência não tão nítida, indicando que, em algum momento durante a exposição, ele não esteve presente, muito provavelmente, por ter sido demolido. De certa forma, o que fica bem visível na fotografia são dois fragmentos desse prédio, como duas “torres”, que, por algum motivo, se mantiveram expostas por um tempo mais longo. Contudo, o prédio se desfaz em ruína e esses fragmentos se misturam com o entorno, enquanto que o restante cede lugar aos raios de sol que cruzam o céu, nos indicando, de fato, que, em algum momento durante a formação da imagem, aquela área deixou de ser o prédio para se tomar o céu.

Figura (2). Michael Wesely, 6.8.1999-6.12.2000, *Leipziger Platz*,



Disponível em: www.casanovaarte.com

A não totalidade se configura, também, como uma ressonância do conceito de desastre que Maurice Blanchot usou para definir uma escrita heterogênea, fragmentada, paradoxal e inacabada, rompendo com o sentido e a razão, ao se opor a uma busca pela totalidade. A incessante materialização e desmaterialização imagética na obra de Michael Wesely anunciam o desastre, na concepção de Blanchot, ao afirmarem a impossibilidade na construção integral e absoluta dos acontecimentos que se desdobram na paisagem urbana, ao longo de dois ou três anos propostos para cada trabalho. Diante de um campo visual corrompido por sobreposições desordenadas e descontínuas de fragmentos temporais e espaciais, poderíamos aplicar às imagens de Wesely as palavras de Blanchot: “os fragmentos, destinados em parte ao branco que os separa, encontram nessa separação não o que os termina, mas o que os prolonga ou os coloca à espera daquilo que os prolongará, já os prolongou, fazendo-os persistir pela incompletude” (BLANCHOT, 1980, p. 96). Com base nessa reflexão, a temporalidade converte-se, na imagem de Wesely, na própria desagregação dos limites que se estabelecem não só entre passado e presente, mas que distinguem as coisas, de maneira que espaço e tempo tornam-se indeterminados. A realidade, configurada na fotografia de Wesely, sobrevive como desastre, cujos fragmentos remetem a uma origem apagada e a uma representação obliterada, incompleta. A imagem se forma, assim, a partir das ruínas de um tempo sempre deteriorado, a partir do qual a desordem impera, pois os fragmentos se afirmam como configurações dilaceradas, que se oferecem aos seus observadores em sobreposições, ramificações, excessos, para um olhar que se situa, paradoxalmente, antes e depois da fotografia.

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

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

Como podemos perceber, de acordo com Aumont, o olho variável do indivíduo que produzia imagens no século XIX é o mesmo do observador¹, o que confirma a emancipação do sujeito, uma vez que ele não mais apenas observava, como se tornara causa e consequência da sua própria observação. Esse olho variável, que habitou um corpo móvel dentro da câmara escura, passou a habitar um corpo imóvel diante dos aparatos ópticos. Nas palavras de Aumont: “olho móvel, corpo imóvel” (AUMONT, 2004, p. 54). E é essa mobilidade do olho, e não do corpo, que confere a elaboração das imagens em tais dispositivos, pois, como confirma Martin Jay, “o olho só consegue fazer o seu trabalho estando, quase sempre, em movimento constante” (JAY, 1994, p. 6). Gordon Matta-Clark parece se valer dessa possibilidade de movimento para sugerir uma superioridade do olhar em relação à câmera fotográfica, no sentido de que, se tivermos o corpo humano e a câmera em posições fixas, o olhar, com pequenos movimentos laterais, é capaz de apreender mais do ambiente do que a câmara, cujo ângulo de cobertura se limita ao que está dentro do visor.

Se considerarmos o papel do olho do sujeito produtor de imagem, podemos dizer que ele se afirma a partir do processo. Ou seja, a fotografia, além de instrumento mediador entre sujeito e realidade, é também o instrumento por meio do qual a função do olho se manifesta e se concretiza. Para Henri Cartier-Bresson, por exemplo, a câmera operava como a extensão de seu olho. O olhar, por sua vez, é delimitado pelo visor da câmara, e o indivíduo, um corpo que se movimenta no espaço. Embora delimitado, o olhar atrelado a uma câmera fotográfica não é permanentemente imóvel, mas um olhar autônomo que se permite ir e vir de modo a vislumbrar um espaço fragmentado e não linear. Quando olhamos para as fotomontagens que Gordon Matta-Clark realiza depois das suas intervenções, como no caso dos *building cuts* em *Splitting* (figura 4) e *Circus-Caribbean Orange*, (Figura 5), percebemos uma pluralidade de olhares, que denotam autonomia e mobilidade do artista diante do que está à sua frente, assim como uma busca por uma totalidade

¹ Jacques Aumont opta pelo termo "espectador" em vez de "observador". Mas, diante da definição proposta por Jonathan Crary (CRARY, 2012, p.15), adotamos o termo "observador".

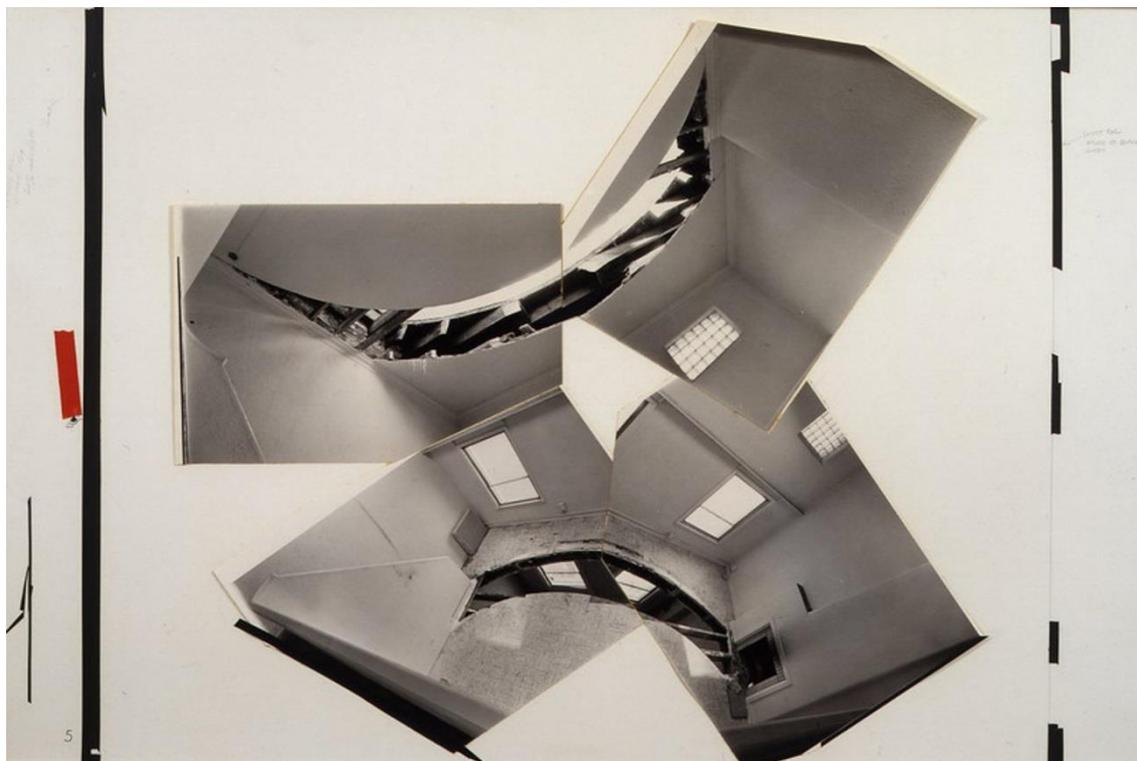
de pontos de vista, de maneira a representar todos os ângulos que os olhos são capazes de ver sem o visor. A disposição das fotografias dentro das fotomontagens do artista promove uma leitura fragmentada e descontínua do espaço, nas quais a realidade é desmembrada e o todo não se confirma, e se configura, novamente, como a ruína de Derrida. Em oposição ao que se procede nas imagens de Michael Wesely, nas quais o olhar se perde em meio a lacunas imateriais e fragmentárias, ao denunciar a ruína em um espaço delimitado e único, o olhar nas fotomontagens de Gordon Matta-Clark se rompe diante de um espaço cuja delimitação é informe. O artista, ao recortar, colar e sobrepor fotografias, como podemos observar na figura 3 e na figura 4, transgride o espaço delimitado do suporte bidimensional como um espaço fechado por formas retangulares ou quadradas. A releitura de Rosalind Krauss sobre o informe de George Bataille como “uma operação que desloca ambos os termos [forma e conteúdo]” (BOIS; KRAUSS, 1999, p. 15), se aplica às fotomontagens de Matta-Clark, uma vez que a sua intervenção nas fotografias atua como uma operação que rompe com a forma e o conteúdo, e levam a uma representação visual incompleta e descontínua do espaço. É possível dizer que o informe também está presente nas imagens de Michael Wesely, uma vez que a representação do visível não se efetua de maneira factual. As paisagens do fotógrafo ostentam uma coexistência da forma e da não-forma, nas quais o olhar se compõe fragmentado e interrupto. As linhas que entrecruzam as imagens de Wesely não se sustentam e se desintegram, formando um espaço, também, informe.

Figura (3). Gordon Matta-Clark, *Splitting*, 1974.



Disponível em: www.metmuseum.org

Figura (4). Gordon Matta-Clark, *Circus-Caribbean Orange*, 1978



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

Nesse sentido, podemos dizer que há, nas fotomontagens de Matta-Clark assim como nas fotografias de Wesely, um desdobramento da concepção de justaposição de imagens que teve início com os aparatos ópticos do início do século XIX. Enquanto que nas fotografias de Wesely essa justaposição se dá em decorrência do seu processo de apreensão de imagem, no qual os fragmentos de tempo e matéria se configuram de maneira inapreensível, nas de Matta-Clark, ela se realiza a partir da sobreposição de fragmentos fotográficos sobre uma superfície branca e neutra, de modo a compor uma única imagem. Vale aqui, mais uma vez, fazer referência à citação de Blanchot sobre a relação dos fragmentos e os espaços brancos que os separam, o que nos permite ler as colagens de Matta-Clark pelo viés da incompletude também. Incompletude que estabelece não a suspensão da leitura visual de espaços fragmentados pela presença do branco, mas, sim, a possibilidade da sua continuidade.

Diferente de Michael Wesely, que apenas escolhe os referentes e instala as suas câmeras diante deles e deixa que a ação do tempo se encarregue das mudanças que irão compor a sua

imagem, o referente fotográfico de Gordon Matta-Clark se constitui como tal somente após a sua apropriação e desfiguração pelo artista. Seu referente não é algo que se apresenta no seu estado íntegro e puro, mas corrompido e desfeito pelas suas mãos (figura 5). Assim, enquanto Matta-Clark cria fragmentos visuais, Wesely se apropria de fragmentos de matéria e de tempo para construir o espaço nas suas fotografias. A fotografia deste último apresenta um entrecruzamento temporal como possibilidade de construção imagética, ao passo que o primeiro apresenta fotografias que desafiam uma lógica espacial, uma vez que as casas e os prédios já se encontram fissurados, recortados e dilacerados. O que Matta-Clark faz, então, ao registrar os objetos de suas ações, é reproduzir em um suporte bidimensional a mesma fragmentação de espaço e de formas, de maneira a fornecer uma imagem que aproxime o real tal como ele se apresenta. A partir das suas intervenções em edificações, o artista produz fotografias que registram, portanto, paisagens desconfiguradas, formadas por fragmentos de um todo. Diante de um espaço bidimensional visualmente construído, a partir de fragmentos sobrepostos uns sobre os outros, no qual formas ora se completam, ora se desintegram, a ruína se manifesta, novamente, pela “impossibilidade de uma totalidade” (DERRIDA, 2010, p. 74), característico das fotomontagens. Por mais que percebamos linhas que, em alguns momentos, se completam, de forma a sugerir uma certa coerência, como nas figuras 3 e 4, frente à desordem labiríntica à qual, de fato, somos expostos, as fotomontagens não se sustentam como um espaço visualmente completo e íntegro.

Figura (5). Gordon Matta-Clark, *Artista trabalhando no Conical Intersect*, 1975.



Disponível em: www.grahamfoundation.org

Com base nesses pressupostos de tempo e de registro, nos quais a fotografia de Gordon Matta-Clark está incluída, podemos dizer que eles não se aplicam, da mesma maneira, às fotografias de Michael Wesely, porque elas não registram um único momento, mas uma série de acontecimentos que se desdobram de minutos até quase três anos em uma única imagem. Esse é o caso da fotografia da figura 6, do Museu de Arte Moderna de Nova Iorque, cujo tempo de exposição foi de trinta e quatro meses. As suas longas exposições se inserem em uma categoria não pertencente aos princípios clássicos de representação da fotografia e rompem com a temporalidade do “momento decisivo” de Cartier Bresson², ao se expandirem em múltiplos fragmentos de tempo e espaço. Elas fornecem suporte para uma construção do espaço em suas imagens devido ao acúmulo de fragmentos de tempo e de matéria, que se sobrepõem em camadas disformes, ora mais nítidas, ora mais opacas. Esse acúmulo de fragmentos temporais na obra de Wesely também constitui ruína a partir do momento em que atesta para uma ausência de personagens em um cenário urbano, pois apesar de suas fotos serem de lugares por onde pessoas e veículos transitam, eles não são registrados na superfície sensível. Os carros, entretanto, deixam vestígios de sua passagem contínua no mesmo lugar, o que pode ser visto no canto inferior esquerdo da imagem. Suas fotografias, ao mesmo tempo que apresentam imagens reconhecíveis de prédios, ruas, guindastes e árvores, todos imóveis por algum período de tempo, mostram também rastros e vestígios, de forma confusa e desordenada, daquilo que se manteve em movimento durante a longa exposição, caracterizando-as, muitas vezes, como lugares frios e vazios. Nesse sentido, temos nas imagens de Wesely, tanto a representação do visível quanto a do invisível. Nas palavras do fotógrafo:

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

² Em 1952, Cartier-Bresson publicou o livro **Images à la Sauvette**, cujo título em inglês **The Decisive Moment** se refere ao instante ideal de uma fotografia, conceito que poderia ser traduzido como a essência do momento juntamente com formas dispostas harmonicamente. Esse termo, cunhado despretensiosamente, acabou definindo o que viria ser a obra de Bresson.

Figura (6). Michael Wesely, 7.8.2001-7.6.2004, *The Museum of Modern Art, New York*.



Disponível em: www.moma.org

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

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

Com base nessa concepção de tempo de Simmel, podemos sugerir que a fotografia, como representação presente de algo do passado, compreende aspectos da ruína em seu processo, uma vez que a sua existência no presente denota, necessariamente, os desdobramentos do passado, os vários caminhos que o levaram a se constituir no agora. Dessa forma, não só a fotografia de Michael Wesely se estabelece como ruína devido a acúmulos de fragmentos de tempo e de matéria, mas a de Gordon Matta-Clark também, por atestar uma existência anterior. Os acúmulos temporais em Wesely apontam, porém, para um ponto de divergência em relação à temporalidade na fotografia dos dois artistas. Enquanto Matta-Clark registra o seu referente por meio de uma única imagem, que, por sua vez, detém um único tempo, Michael Wesely o faz por meio da sobreposição de tempos indeterminados. A “forma presente do passado”, de Simmel, não se dá por uma única imagem, mas por várias justaposições, nas quais uma se funde à outra, em uma ação contínua e simultânea de obliteração. As suas fotografias apresentam imagens, por vezes, indistinguíveis e confusas, devido a essa sucessão de tempos passados. Em relação à fotografia da figura 6, por exemplo, a nitidez dos edifícios espelhados ao fundo nos indica que a sua existência atravessou toda a temporalidade da foto, enquanto que as outras edificações vistas à frente existiram em, e a partir de, outros momentos, denotando, assim, outras temporalidades. A ruína se manifesta por uma incessante fragmentação temporal e espacial, que, por sua vez, gera um excesso de ocorrências imagéticas. O constante processo de materialização e desmaterialização, a partir do qual o todo não se concretiza em algumas partes, nos remete, novamente, à ruína segundo Derrida, que se configura por uma impossibilidade de uma totalidade. Ainda na mesma imagem, no canto inferior direito, encontram-se uma faixa meio nebulosa na diagonal e várias ranhuras de cor clara, que são, nada menos, que as luzes dos carros que passaram pela avenida, indicando, mais uma vez, aquilo que Susan Sontag nomeia como “pseudo-presença e ausência” (SONTAG, 2002, p. 16) na fotografia. Já em Matta-Clark, o desastre e a ruína caracterizam as suas fotomontagens, uma vez que a sua composição imagética se dá por meio de fragmentos de um referente espacial incoerente em uma imagem igualmente ilógica, na qual o todo não se completa.

Nesse sentido, enquanto para Michael Wesely a fotografia se exprime como o meio e o fim, para Gordon Matta-Clark ela consiste apenas no fim, como uma extensão de suas ações, uma vez que o espaço urbano e a arquitetura se configuram como o meio para a sua prática. O espaço

arquitetônico ocupa o lugar de referente fotográfico para Wesely e a fotografia o *corpus* do seu trabalho. Para Matta-Clark, o espaço arquitetônico se configura como a sua obra, que, só após a sua intervenção, se torna o seu referente fotográfico. A arquitetura se traduz para Wesely como um espaço em constante transformação, o que o instiga a desenvolver maneiras de apreender todas as ocorrências desse espaço dentro de uma única imagem fotográfica. Para Matta-Clark, por outro lado, ela se tornou um produto, economicamente e socialmente, fracassado, e que, devido à sua formação, se apresenta como cenário de inconformidades e questionamentos. A partir disso, podemos dizer que a obra de Matta-Clark dialoga também com o período histórico no qual o artista estava inserido, pois dissecar prédios e casas, removendo partes, fragmentando estruturas, inserindo fissuras, ao fazer disso um objeto de arte, apontam para uma insatisfação e uma hostilidade em relação ao sistema econômico, no qual as artes e arquitetura se encontravam. Matta-Clark desfazia edificações por um processo de violência fragmentária, ao mesmo tempo que arquitetos praticantes conterrâneos projetavam também a partir da redefinição do espaço formal da arquitetura. Nesse sentido, o uso de suas fotomontagens para representar um espaço multifacetado não se deu por acaso, pois a disposição das fotografias sobre o papel acentua, ainda mais, a desfiguração e fragmentação do seu referente arquitetônico.

Ao abrir buracos e fendas nas construções, Gordon Matta-Clark não apenas as desfigurava e as desestabilizava, mas também criava possibilidades de troca entre o interior e o exterior, entre o dentro e o fora, entre o cheio e o vazio. Temos, em algumas de suas obras, uma metáfora da câmara escura, na medida em que feixes de luz penetram o espaço interior escuro por entre frestas e orifícios. O interior é, dessa forma, invadido pelo que vem de fora. Em outras obras, contudo, o desmanche e a retirada das paredes externas induzem não a uma relação de invasão do dentro pelo fora, mas a uma de troca, na qual tanto o interior quanto o exterior encontram-se abertos e expostos, mutualmente. Essa troca, que se constitui como base para o que Matta-Clark chamava de “violações discretas” (WALKER, 2009, p. 27), nos remete ao aniquilamento do senso de orientação do espaço, o qual o artista tinha a intenção de provocar no observador de sua obra. Ao contrário da obra de Michael Wesely, que não requer a interação física das pessoas para que ela adquira outros significados, Gordon Matta-Clark esperava que as pessoas interagissem com os seus *building cuts*, ainda antes de sua demolição, ou mediante os fragmentos de chão e parede que ele expunha posteriormente. Por meio das suas fotografias, podemos constatar que a fragmentação do espaço

arquitetônico cria espaços desorientadores. Essa busca pela desorientação o aproxima das gravuras de M. C. Escher que, igualmente, se fundamentam na construção de um espaço ilógico e irracional, no qual o observador perde referência em relação ao que sobe e desce, ao que está em cima e em baixo e ao que está dentro e o que está fora

Ao partir da experiência visual proporcionada ao sujeito observador do início do século XIX com os aparatos ópticos, chegamos à temporalidade como fundamental no processo de formação de uma imagem, a partir da sobreposição de outras duas ou mais. A temporalidade aparece como o elemento principal do processo de formação de imagens para Michael Wesely, no instante em que a justaposição de fragmentos imagéticos nas suas fotografias se sucede através do tempo, sendo que a única interferência do fotógrafo sobre esse processo se dá ao abrir e fechar o obturador de sua câmera. Para Gordon Matta-Clark, essa justaposição se manifesta por meio da criação das fotomontagens, processo que demanda a interferência direta do artista. Em relação à temporalidade do ato fotográfico de cada artista, para Matta-Clark, ela se constrói a partir de um tempo único, próprio da fotografia instantânea, ou seja, o registro de apenas um momento no passado. Na obra de Wesely, porém, ela se constrói por meio de um acúmulo de vários tempos passados, de maneira desordenada e não-linear.

Ao passo que para Wesely, a temporalidade é inerente à sua técnica, para Matta-Clark, ela se revela por meio da efemeridade das suas ações e da sua obra. Ou seja, a técnica de longa exposição de Wesely se desenvolve, fundamentalmente, a partir de uma construção que se afirma por meio de uma temporalidade estendida, na qual camadas de tempo e matéria se somam e se subtraem em um processo contínuo de sobreposição. Em Matta-Clark, porém, a temporalidade se confirma a partir da efemeridade inerente às suas ações, que, assim como as *performances* na sua época, ocorrem, pontualmente e em um dado momento e lugar. Os seus *building cuts* também se encontram em uma condição efêmera, no sentido de que, ao contrário dos preceitos clássicos da obra de arte como algo durável e eterno, eles estão condenados à demolição. Logo, Matta-Clark, ao questionar a desfuncionalização da arquitetura como espaço de habitação e moradia, rompe com os paradigmas modernistas acerca do papel do artista e da obra de arte e se apropria de algo que já está fadado ao desaparecimento, transformando-o no cerne de sua obra.

No que diz respeito à sobreposição de fragmentos imagéticos, as longas exposições de Wesely acumulam inúmeras camadas impalpáveis de matéria e tempo, que se desfazem umas

sobre as outras, dentro de uma única fotografia. Já em Matta-Clark, a sobreposição se dá por fragmentos palpáveis de matéria que o artista recorta e cola sobre e ao lado uns dos outros para criar as fotomontagens. Assim, enquanto Wesely sobrepõe imagens em um sentido vertical, Matta-Clark o faz em um sentido horizontal. A sobreposição vertical produz um espaço visual incoerente e caótico, mas dentro de uma única imagem delimitada pelo formato do material fotográfico. A disposição horizontal resulta, por sua vez, em uma imagem informe e descontínua, que se configura como uma representação, em um outro suporte, do que, de fato, se constituíam os *building cuts*: espaços igualmente informes, incompletos, dotados de entrecruzamentos de cheio e vazio, dentro e fora, interior e exterior.

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

REFERÊNCIAS

AUMONT, Jacques. **O olho interminável [cinema e pintura]**. Tradução de Eloisa Araújo Ribeiro. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

BENJAMIN, Walter. **Origem do drama barroco alemão**. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984.

BLANCHOT, Maurice. **L'écriture du désastre**. Paris: Gallimard, 1980.

BOIS, Yve-Alain; KRAUSS, Rosalind. **Formless: a user's guide**. Nova York: Zone Books, 1999.

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

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

Fragmentos de tempos e espaços: um estudo comparativo entre as obras de Gordon Matta-Clark e Michael Wesely

Marília Fiúza Queiroz, Alexandre Rodrigues da Costa

DERRIDA, Jacques. **Memórias de Cego**: o autorretrato e outras ruínas. Tradução de Fernanda Bernardo: Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2010.

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

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

SONTAG, Susan. **Sobre fotografia**. Tradução de Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

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

WESELY, Michael. Interview. In: MEISTER, Sarah Hermanson (org.). **Michael Wisely Open Shutter**. New York: The Museum of Modern Art, 2004.